

УДК 821.161.1 “1917/1992”: 75

ПОЭТИЧЕСКИЙ «ДИАЛОГ ПЕРЕД КАРТИНАМИ» ВАН ГОГА: А. ТАРКОВСКИЙ, А. КУШНЕР, Е. РЕЙН

Кристина Владимировна Загороднева

к. филол. н., научный сотрудник

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. zagor-kris@yandex.ru

В статье представлен сравнительный анализ трех экфрасических стихотворений поэтов-современников – А. Тарковского, А. Кушнера и Е. Рейна, посвященных голландскому художнику Винсенту Ван Гогу. Анализируются варианты «диалога перед картинами» Ван Гога и формы, в которые этот диалог облекается. Через диалогическую структуру экфрасиса утверждаются его функции в данных стихотворениях. Жанровые и стилевые особенности произведений современных поэтов выявляются в аспекте проблемы взаимодействия искусств. Акцентируется образ зрачка (глаза) на картинах художника, который «спровоцировал» в стихотворении А. Тарковского комбинацию букв к(г)рн и возможность выявить анаграмматический «облик» стихотворения, у А. Кушнера – параллель между образом Пиковой Дамы и автопортретом Ван Гога, а в случае с Е. Рейном – апелляцию к советским классикам Ю. Олеше и В. Катаеву. Анаграмматический подход к анализу стихотворения при относительной методологической неразработанности анализа экфрасического стихотворения позволяет проследить некоторые закономерности взаимодействия живописи и литературы на страницах произведения.

Ключевые слова: экфрасис; экфрасическое стихотворение; жанр; диалог перед картиной; вербализация визуальных впечатлений; Ван Гог; А. Тарковский; А. Кушнер; Е. Рейн.

В современной науке наряду с устоявшимся понятием «экфрасическое стихотворение», нашедшим отражение в работах отечественных исследователей [Ханжина 1995; Соколова 1999; Рубинс 2003; Таранникова 2007], используются понятия «стиховой экфрасис», «экфрасический след», «поэзия о картинах», «живописный подтекст» и др. [Тименчик 2012; Лекманов 2012]. Подразумевая под стихотворением «сложно построенный смысл», где все элементы «семантически нагружены», Ю. М. Лотман выделял два подхода к анализу поэтического текста. Особенность первого заключалась в анализе «внутренних законов построения произведения искусства», в то время как второй подход «подразумевал взгляд на произведение как на часть (разрядка автора), выражение чего-то более значительного, чем самый текст» [Лотман 1972: 74, 15].

Закрывавший XX Юбилейные Лотмановские чтения доклад Н. В. Брагинской [Брагинская 2012] возвращает к диалогической структуре экфрасиса, которая разработана в ее трудах на рубеже 1970–80-х гг. XX в.: «Когда говорит сама вещь – это магическое отождествление вещи и ее души; хотя параллельно уже осознавалась вещь

как образ (произведение искусства) – тогда говорят изображенные на ней персонажи или мастер, который ее сделал. Наконец, в “диалоге перед картиной” говорят другие – воспринимающие ее» [Бочкарева 2009: 81]. Варианты перехода диалога с картиной в диалог перед картиной были прослежены нами на примере книги «Окна» (2012) Д. Рубиной и Б. Карафелова, где «диалог писателя-зрителя с картиной переходит в беседу перед картиной писателя и художника (на этот раз не автора картины)» [Бочкарева, Загороднева 2013: 176].

В первый том трехтомного собрания сочинений поэта и переводчика арабской, армянской, грузинской, польской и туркменской поэзии Арсения Тарковского [Тарковский 1991] вошло стихотворение под названием «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...» (1958) из первой книги стихов «Перед снегом» (1962). «Трагическая судьба» первой поэтической книги А. Тарковского, которая уже «была набрана и заматрицирована», но издательство отложило ее выход на неопределенный «более поздний срок» [Лаврин 1991: 421, 420], повлекла за собой последующее сравнение автора стихотворения и голландского

художника-постимпрессиониста в книге советского писателя Вениамина Каверина «Вечерний день»: «Он [Тарковский 2012] был тогда в отчаянии – это была трудная полоса в истории нашей литературы и его почти не печатали. Я ни минуты не сомневался в том, что он будет признан, потому что его поэзия нужна и, стало быть, он отвечает не только за себя, а за нас всех <...> И я процитировал: “Пускай меня простит Ван-Гог / За то, что я помочь ему не мог”» [Каверин 1980: 254]. Принято считать, что стихотворение Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...» было создано в «самый продуктивный» период его творчества [Тарковская 2009: 267].

Стихотворение состоит из восемнадцати строк, разбитых на 2-стишия. В творчестве А. Тарковского мы можем наблюдать большое количество стихотворений, входящих в первую книгу стихов «Перед снегом», где строки разбиты на 2-стишия. К примеру, стихотворения: «Записал я длинный адрес на бумажном лоскутке» (1935), «Суббота, 21 июня» (1945), «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был» (1955), «Дом напротив» (1958) и др. Как отмечает В. Е. Холшевников, 2-стишия имеют «тенденцию к смысловой замкнутости» и «требуют лаконизма», именно такие «четко тематически замкнутые 2-стишия», в которые необходимо «уложить законченную мысль», поэты «разделяют пробелами» [Холшевников 1983: 28, 29]. Стихотворение А. Тарковского можно условно разделить на две части.

Первая часть, состоящая из восьми строк и соответственно четырех 2-стиший, синтаксически образует одно предложение и представляет собой попытку лирического героя попросить прощения у голландского художника:

Пускай 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 напиток,
Не помешал в больнице застрелиться
[Тарковский 1991: 87].

Побудительная форма маркирует опосредованное обращение к Ван Гогу. Из второй части читатель узнает, что в качестве посредника выступает картина (или картины) художника и читатели (зрители). Анафора и цезура в начале каждой строфы подчеркивают напряженный внутренний диалог лирического героя, пронизанный живописными, литературными и евангельскими

аллюзиями. Неточная рифма «Ван Гог / не мог» акцентирует внимание на контрасте между высоким статусом имени Ван Гог в мировой культуре и трагическим положением художника в действительности. Траектория сверху вниз и снизу вверх обозначена в последующих трех строфах предполагаемыми действиями лирического героя, который сначала опускается к ногам художника, а затем поднимается с целью напоить его. Крупный план второй и третьей строф (ноги, башмаки) сменяется общим (в зной – напиток), четвертая строфа завершается образами больницы и самоубийства.

Диалогизм выражается и через взаимоотношения местоимений «я» – «ему» («его»). Объединяют лирического героя и голландского художника в попытке преодоления душевных мук за счет физических препятствий образы-символы «выжженной дороги» и «пыльных башмаков», как бы позаимствованные из картин Ван Гога.

Обратим внимание на слово «выжженной», которое отличается от других удвоенными согласными *жж* и *нн* и поэтому схоже с зеркальным *гог*. Слово «выжженной» анаграммируется со словом «художник», в котором присутствует сочетание букв *жн*, к тому же буквы *х* и *к*, обрамляющие слово «художник», графически тоже можно рассматривать как «незаконченные» *ж*. Тесная связь этих двух слов распространяется и на контекстуальные синонимы «пыль», «зной». Грамматическая рифма «напитаться / застрелиться» и симметричное построение четвертой строфы уподобляют значение глаголов друг другу и контрастно откликаются на название книги американского писателя Ирвинга Стоуна «Жажда жизни. Повесть о Винсенте Ван Гоге» (1954).

Вторая часть стихотворения, состоящая из десяти строк и пяти 2-стиший, представляет собой «проникновение» лирического героя в картину Ван Гога:

Стою себе, а надо мной навис
Закрученный, как пламя, кипарис.

Лимонный крон и темно-голубое, –
Без них не стал бы я самим собою;

Унизил бы я собственную речь,
Когда б чужую ношу сбросил с плеч.

А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою,

Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван Гог
[Тарковский 1991: 87–88].

Если в первой части акцентировалось, что лирический герой опускается до земли, то во второй обозначено его стремление вверх через образ кипариса. «Мистическим символом смерти и траура» является кипарис на Западе, в то время как в Азии он – «эмблема долголетия и бессмертия, как и другие вечнозеленые деревья-долгожители» [Тресиддер 2001: 143]. Противоречивые трактовки образа кипариса прослеживаются и в стихотворении А.Тарковского. Поэт живописует кипарис, который наделяется цветами «лимонно-желтый» и «темно-голубой», а также сравнивается с пламенем. Возникает предположение, что картина, в которую «проник» лирический герой, является собирательным образом двух знаменитых полотен Ван Гога, созданных примерно в одно время: «Звездная ночь» (1889) и «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой» (1890).

В словесной интерпретации самого художника форма и цвет кипариса осмысляются по-другому. В письме к брату Тео от 25 июня 1889 г. Винсент признавался: «Кипарисы занимают меня непрестанно. Хотелось бы из них сделать такую же вещь, как из подсолнечников. Меня поражает, что их еще никто такими не видел. В линиях и в соотношениях они так же прекрасны, как египетский обелиск. И зелень такого же благородного качества; это – черное пятно в солнечном пейзаже. У него, однако, один из самых интересных оттенков черного, один из самых трудных, какие только существуют и какие себе вообще можно представить. Его надо видеть на фоне синего или, правильнее сказать, синим изнутри» [Ван Гог 1994: 222]. Сходство этого экфрасиса со стихотворением Тарковского проявляется в устремленности кипариса ввысь и темно-синем цвете, а отличие – в завихрениях кипариса и гладкой поверхности обелиска, в лимонно-желтом вместо черного.

Выбор картин в стихотворении Тарковского, на наш взгляд, обусловлен не только соединением земли и небес через образ кипариса, который, подчиняясь страстному порыву взлохмаченных облаков, тянется вверх, но и присутствием на переднем плане картины «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой» двух персонажей. Возможно, лирический герой и есть тот самый мужчина с металлическим предметом в руках, в то время как второй в шляпе – сам Ван Гог. Такое предположение может быть оправдано серией автопортретов художника в шляпе: «Автопортрет в фетровой шляпе», «Автопортрет в соломенной шляпе», «Автопортрет в соломенной шляпе и с трубкой». Примечательно, что соединенные руками фигурки напоминают букву *n*¹ и отсылают

к анаграмме *жн* и соответственно – к сопоставлению слов «выжженной» и «художник» уже через визуальный образ на картине.

Первая строфа второй части: «Стою себе, а надо мной навис / Закрученный, как пламя, кипарис» приравнивает глагол действия «стоять» к глаголу состояния «быть» во второй строфе: «Без них не стал бы я самим собою». Проведенная параллель между «стоять» и «быть» подчеркивает значимость присутствия лирического героя в картине и отчасти объясняет последующие вариации с местоимениями. Настойчивое «я» первой части трансформируется в притяжательное «себе», «моей», «собственную» – во второй и приводит к заключению через противопоставление «собственный / чужой»: «Унизил бы я собственную речь, / Когда б чужую ношу сбросил с плеч».

Своеобразная развязка наступает в предпоследней строфе, когда предположительно сам художник снимает это противопоставление через акцентирование родственной близости двух искусств – живописи и литературы: «А эта грубость ангела, с какою / Он свой мазок роднит с моей строкою». К тому же сочетание букв *анг-* в слове «ангел» встречается при слиянии двойной фамилии художника «ВанГог», что косвенно сближает его с *ангелом*. Возможно, лирический герой получил долгожданное прощение через приобщение к миру Ван Гога, в котором соединился предел человеческого и поэтического интима.

Стихотворение заканчивается утверждением, что произведение искусства живет вечно и бессмертен его создатель, который «дышит звездами». Его тайна раскрывается пытливому читателю / зрителю, и трепетное отношение к художнику оправдывает своеволие, а поэтическое сопереживание инициирует творческое вдохновение. Разбивка строк в стихотворении А. Тарковского соответствует нервному напряжению картин Ван Гога, подчиняет вертикаль текста устремленному вверх кипарису.

Как правило, максимальный накал страстей естественно приводит к освобождающей разрядке, к сопутствующей тоске и к резонному вопросу «Зачем?». Написанное через десять лет стихотворение А. Кушнера «Зачем Ван Гог вихреобразный...» (1969) продолжает поэтический «диалог перед картинами» голландского художника:

Зачем Ван Гог вихреобразный
Томит меня тоской неясной?
Как желт его автопортрет!
Перевязав больное ухо,
В зеленой куртке, как старуха,

Зачем глядит он мне вослед?

Зачем в кафе его полночном
Стоит лакей с лицом порочным?
Блестит бильярд без игроков?
Зачем тяжелый стул поставлен
Так, что навек покой отравлен,
Ждешь слез и стука башмаков?

Зачем он с ветром в крону дует?
Зачем он доктора рисует
С нелепой веточкой в руке?
Куда в косом его пейзаже
Без седока и без поклажи
Спешит коляска налегке?

[Кушнер 2011: 39–40].

Вопросительное слово «Зачем?» перекликается с побудительным «Пускай», в обоих случаях в названия стихотворений вынесена фамилия художника. Если в стихотворении А. Тарковского возникает образ «закрученного, как пламя, кипариса», то А. Кушнер распространяет метафору вихря на все творчество художника, как бы раздувая пламя, зажженное своим предшественником.

Примечательно, что стихотворение А. Кушнера непосредственно перекликается с XIII строфой неоконченной поэмы А. Пушкина «Езерский» (1833) «Зачем крутится ветер в овраге»², написанной онегинской строфой, которая имеет сложное строение. Трижды задаваясь вопросом «Зачем?» и адресуя его последовательно ветру, орлу и деве, в предпоследних строках стихотворения поэт сам отвечает на вопрос: «Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона». Подчеркивая непостижимость отдельных вещей, несогласованность и противоречивость в природе, Пушкин расширяет список лиц, апеллирует к свободе поэтического творчества, оставляя последнее слово за поэтом: «Гордись: таков и ты поэт, / И для тебя условий нет».

В отличие от отрывка из поэмы «Езерский», стихотворение А. Кушнера «Зачем Ван Гог вихреобразный...» состоит из трех 6-стиший ааб|ввб, которые «чаще всего встречаются в напевной лирике, песенной и романсной, в балладах» [Холшевников 1983: 30]. Каждая строфа стихотворения начинается с вопросительного слова «Зачем?» и заканчивается вопросительным знаком, а основной тон задают первые строки: «Зачем Ван Гог вихреобразный / Томит меня тоской неясной?». Подхватывая общую грустную тональность портретов Ван Гога, поэт адресует этот вопрос автопортрету с отрезанным ухом, соединяя образ Пиковой Дамы Пушкина с мужским изображением на полотне.

С одной стороны, желтый цвет в повести А. Пушкина символизирует дряхлость и слабоумие графини («Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам <...> Графиня сидела вся желтая, шеvelя отвислыми губами, качаясь направо и налево <...> Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слышала <...> Старуха молчала по-прежнему <...> Старуха не отвечала ни слова»), а с другой – его вариации вкупе с зеленым являются намеком на скоропостижное сумасшествие Германна («...ему пригрезилась карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман» [Пушкин 1995: 240–242, 236]). Колористика желтый/золотой подчеркивает параллелизм образов Графини и Германна, особенно заметный при близком написании слов и сближении через анаграмму *грн-* с гривной. Интерес исследователей к анаграмме в повести «Пиковая Дама» сосредоточен в основном вокруг «анаграмматического извлечения трех карт из звукового состава текста» (см.: [Давыдов 1999: 112]). Апеллируя к «пушкинской тайнописи», С. Давыдов замечает в «случайно оброненных» Германном словах: «вот что **утроиТУСемерит** мой капитал», тройку, семерку и «фонетически ассимилированного туза» (выделено автором), в то время как американский исследователь Л. Лейтон обнаруживает «многочисленные анаграммы и логографы карт в описании спальни графини» [там же: 113, 112].

Обращаясь к желтому и зеленому цвету и соединяя образ мужчины со старухой через реминисценцию к Пушкину в экфрасисе автопортрета Ван Гога, Кушнер указывает, о каком из многочисленных автопортретов художника идет речь. Отсылки к предшественнику проявляются также в вариациях желтого цвета. Сопоставляя «лимонный крон» Тарковского (в первой редакции – «лимонный хром» [Тарковский 1962: 61]) через цветопись (лимонный/желтый) и анаграмму (к(г)рн-) с образами графини и Германна, Кушнер тем не менее в последней строфе отдает предпочтение зеленому как радостно-весеннему, хотя настойчивый вопрос «Зачем?» умалает общее впечатление. Если Тарковский, распространяя метафору огня на пейзажи и судьбу Ван Гога, видит в фактуре кипариса пламя, обрамленное лимонно-желтым и темно-голубым, то Кушнер апеллирует не к выжженному, а к живому через образ природы на картинах Ван Гога.

Правда, к природе поэт «приближается» через предметные образы (бильярдный стол, стул, башмаки) второй строфы, где происходит пере-

нос акцента с автопортрета художника на лицо его персонажа. Посвящая три первых строки второй строфы экфрасису картины Ван Гога «Ночное кафе. Арль» (1888), поэт «выхватывает» фрагмент картины, на котором изображен мужчина со стулом и треугольником бильярдного стола на фоне длинного прямоугольного стола, где стоит бутылка с бокалом содержимого, и «уголка» картины в массивной раме.

Примечательно, что изгиб ножек и положение спинки склоненного к мужчине стула повторяют очертания фигуры молодого человека в шляпе на картине «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой», в то время как его сдержанная поза подчеркивает статичность самой фигуры, равновесие ей придают кромка бильярдного стола и стул одновременно. Визуальный обман как бы отсутствующих у мужчины ног подчеркивает потребность в ножках стула и по-особенному сближает человека и стул. Размышляя над картиной «Стул Ван Гога и его трубка», Н. А. Дмитриева объединяет несколько стульев на картинах художника: «желтый с соломенным сиденьем стул Винсента – такой же, как в его “Спальне”; сходного образца стулья находятся и в “Ночном кафе”», и называет их «эвфемическими портретами» Ван Гога [Дмитриева 1980: 267]. Проводя параллель между «ночным» стулом Гогена и «дневным» стулом Ван Гога, исследовательница констатирует: «Так художник подвел итог отношениям, в которых чудится извечный конфликт Моцарта и Сальери, положенный на иную музыку» [там же: 268].

В стихотворении А. Кушнера стул имеет двойственную природу. В экфрасисе картины «Ночное кафе. Арль» поэт через аллюзию к стихотворению Тарковского уравнивает глаголы «стоять» и «быть», тем самым подчеркивая важную роль стула в парадоксальном стоянии мужчины с пронзительными глазами, чья фигура напоминает очертание бутылки на заднем плане. С другой стороны, акцентируя внимание на схожем написании слов «стул» и «стук», А. Кушнер сближает стулья и башмаки на картинах Ван Гога через мотив нежданного гостя. Строка «На свете счастья нет, но есть покой и воля» из стихотворения Пушкина переосмысливается поэтом в еще более пессимистичном ключе в заключительных строках второй строфы: «Зачем тяжелый стул поставлен / Так, что навек покой отравлен, / Ждешь слез и стука башмаков?».

В отличие от стихотворения А. Тарковского, где башмаки отсылают к евангельскому мотиву омовения ног, в стихотворении А. Кушнера *стук* башмаков непосредственно связан с тяжелым *стулом* и опосредованно – с тяжелой *поступью*

«Каменного гостя». Проводя параллель между мотивами вечного покоя и покоя, отравленного навек, А. Кушнер приближается к стихотворению А. Блока «Шаги Командора» (1912), где мотив покоя переосмысливается через образ «Девы Света» и ее потревоженного сна: «Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, / Донна Анна видит сны... <...> Только в грозном утреннем тумане / Бьют часы в последний раз: / Донна Анна в смертный час твой встанет. / Анна встанет в смертный час» [Блок 1955: 369–370]. Сопоставляя Командора и Ван Гога через аллюзии к Пушкину и образ стула на картинах художника, поэт подчеркивает жизненную силу в неодушевленных предметах.

Своеобразным обобщением лейтмотивов стихотворений Пушкина и Тарковского является заключительная третья строфа стихотворения. Связывая образ ветра не с глубоким оврагом, как в стихотворении Пушкина, а с кроной дерева, возможно, кипариса, А. Кушнер подчеркивает равноправие между «поступками» вольного ветра и творческой энергией художника. Неточная глагольная рифма первых строк «дует/рисует» характеризует незавершенность действия и связывает фразеологизм «вдохнуть душу» с профессией живописца. Строфическая анафора «Зачем?» и появление личного местоимения третьего лица «он» («Зачем он / Зачем он») усиливают вопросительную интонацию всего стихотворения, акцентируя внимание на создателе картин.

В противоположность динамике всей строфы вторая и третья строки, посвященные экфрасису картины «Портрет доктора Гаше», выглядят статичными, что обуславливает их связь с первой строфой стихотворения, где упоминается автопортрет с отрезанным ухом. Объединяя образы доктора и больного через мотив зеленого (нелепая веточка и зеленая куртка), поэт переносит акцент с лица на другие части тела (ухо, рука), характеризуя персонажа через деталь на картине. Своеобразной реакцией на обусловленность пушкинского стихотворения (Зачем? / Затем) является неожиданное появление вопросительного слова «Куда?» в последних строках стихотворения.

Подчеркнуто открытый финал стихотворения получает, на наш взгляд, логическое завершение в образе коляски. Заклучая в себе неоднозначные характеристики (детская, инвалидная, «купеческая»), слово «коляска» обозначает приспособление для перевозки. Легкость коляски «без седока и без поклажи» третьей строфы контрастирует с «тяжелым стулом» второй, который был кем-то «поставлен». Однако взаимосвязь стул-стук-поступь определяет сходство стула и

коляски, образуя образы-перевертыши ножка/колесо. Заключительные строки стихотворения А. Кушнера посвящены экфрасису картины Ван Гога «Пейзаж в Овере после дождя», где нечетко выписанная лошадка в упряжке подчиняется длинной ленте дороги, а разнонаправленные мазки, изображающие окрестности, придают ее движению несколько беспокойный характер. Возникает надежда на исцеление, и «нелепая веточка» в руках доктора напоминает о Вербном воскресении.

Таким образом, спустя десять лет А. Кушнер в стихотворении «Зачем Ван Гог вихреобразный...» вступает в диалог с создателем стихотворения «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...». Равное количество строк (восемнадцать) подчиняется неодинаковой разбивке на 2-стишия и 6-стишия соответственно. Спор с предшественником обнаруживается в интерпретации образа башмаков³, которые у Тарковского оказываются пыльными, а у Кушнера – каменными. Апелляция к Пушкину прослеживается на уровне мотивно-образной структуры стихотворения и определяет тесную связь произведений русского поэта и голландского художника в художественном мире А. Кушнера.

Своеобразным завершением разговора о поэтических интерпретациях картин Ван Гога станет обращение к стихотворению Евгения Рейна «Пейзаж в Овере после дождя», написанному через несколько десятилетий после произведений А. Тарковского и А. Кушнера. Посвященное одноименной картине Ван Гога стихотворение было опубликовано в первом номере журнала «Знамя» за 2013 г., в подборке стихов, имеющей подзаголовок «Вдоль времени» [Рейн 2013а: 111–120], и прочитано самим поэтом в эфире телевизионной передачи «Вслух» на телеканале «Культура» [Рейн 2013б]. Показательно, что вторым приглашенным гостем, в присутствии которого было прочитано стихотворение «Пейзаж в Овере после дождя», являлся А. Кушнер. Встреча двух поэтов на съемочной площадке под звуковое «сопровождение» стихотворения «Пейзаж в Овере после дождя» символично откликается на слова В. С. Библера о том, что текст в интерпретации гуманитария существует как «граница встречающихся реплик, как встреча направленных друг к другу речей (спрашивающих, отвечающих, соглашающихся, сомневающихся)» [Библер 1991: 117].

Повышенное внимание к фигуре Ван Гога может быть продиктовано в творчестве Е. Рейна интересом как к голландским мастерам (Вермееру Дельфтскому и Винсенту Ван Гогу), так и к теме дружбы и сотворчества, инициировавшей

более полувека спустя продолжение поэтического диалога о картинах и посвящение поэту Н⁴:

«Пейзаж в Овере после дождя»

Н.

Осины, ивы около запруд,
И заросли осоки, и дорога,
Болото, кочки – все, что есть вокруг –
Великолепно, в сущности – убого.
Искусство, необъятный твой пейзаж
Нас помещает в бездны сердцевины,
Какая точная, естественная блажь,
Художник, как Адам, возник из глины.
Но если отойти в далекий зал,
Стать на границе лучших откровений,
И высмотреть, что быстро срисовал
Бродяга, сумасшедший, новый гений.
Там паровозик на краю земли,
Повозка со снопом у переезда,
Пустующая лодка на мели,
Все движется намеренно и резво.
Все вместе с ним. Отбросив свой мольберт,
Сам живописец – нищий и богема,
Спешит в Париж, чтоб выполнить обет,
Из Амстердама или Вифлеема,
Теряя тюбики, чужой абсент глуша,
Среди народных скопищ и уродов,
И соскребая лезвием ножа

Пронзительные очи огородов

[Рейн 2013а: 117].

Монолитное по форме стихотворение, в отличие от двух предшествующих, состоит не из 18, а из 24 строк. Согласно названию оно посвящено картине голландского художника, написанной за месяц до самоубийства, экфрасисом которой заканчивается стихотворение А. Кушнера. Эмоциональный тон стихотворения Е. Рейна контрастирует с изображением на картине Ван Гога, где, несмотря на экспрессию линий и насыщенность красок, прозрачность и воздушность атмосферы симптоматично откликаются на обновление природы, умытой дождем. Перечислительный ряд первых трех строк: «Осины, ивы около запруд / И заросли осоки, и дорога / Болото, кочки, все, что есть вокруг» – заканчивается обобщающей четвертой строкой, заключающей в себе антитезу: «Великолепно, в сущности – убого». В экфрасисе картины не проявлена индивидуальность оверского ландшафта, описание может быть применимо к другим пейзажам сельской местности.

Пятая строка «Искусство, необъятный твой пейзаж» перекликается с первыми четырьмя строками, как бы подчеркивая нашу мысль о том, что речь идет не столько о пейзаже в Овере, сколько о пейзаже как пространстве индивидуального творчества, как возможности опозитизи-

ровать реальность, придать сакральный смысл всему происходящему, привить «вкус к бескорыстному вниманию» [Седакова 1996: 338]. «Возвращение» к картине совершается в следующих восьми строках непосредственно в пространстве музея, симптоматично отзываясь, с одной стороны, на восприимчивость самого Рейна к живописи, а с другой – на приобщение зрителя/читателя к созерцанию/вглядыванию: «Но если отойти в далекий зал / Стать на границе лучших откровений, / И высмотреть...». Примечательно, что в звуковом аналоге поэт заменяет слово «лучших» на «высших», последнее символично перекликается с вертикалью текста. Движение авторской мысли от общего к частному – искусство, пейзаж, художник – вновь устремляется к конкретной картине, которая характеризуется через природу творчества самого Ван Гога: «... быстро срисовал / Бродяга, сумасшедший, новый гений».

Нанизывая пестрые определения, относящиеся к художнику, поэт как бы подчеркивает вибрацию его беспокойной натуры и вычленяет доминантные образы, созвучные его творчеству. Поведение стихийного гения, чья отравленность творчеством граничит с помешательством, «усмиряется» в следующих четырех строках за счет обыденного перечисления мелких деталей на ней: «Там паровозик на краю земли, / Поездка со снопом у переезда, / Пустующая лодка на мели, / Все движется намеренно и резво». Изображенные предметы на картине как будто отзываются своим «пограничьем» («на краю земли», «у переезда», «на мели») на пространственное расположение зрителя/читателя, который находится как бы «на границе» «откровений», и будоражат своей тревожностью его душу.

Катастрофическая эволюция творчества Ван Гога, заключающая в себе 10 лет и закончившаяся самоубийством художника в возрасте 37 лет, пунктирно обозначена в заключительных восьми строках, а ее посылом в стихотворении является «рассеченная» семнадцатая строка: «Все вместе с ним. Отбросив свой мольберт». Переключение внимания с картины «Пейзаж в Овере после дождя» на подручные средства при ее создании (мольберт) имеет символическое значение и обусловлено, на наш взгляд, визуальной «зависимостью» Е. Рейна от знаменитого автопортрета Ван Гога перед мольбертом и с палитрой. Особый драматический фон создает известное письмо друга Ван Гога и художника Эмиля Бернара к Орье, в котором тоже упоминается о мольберте: «Вас не было в Париже, и вы, вероятно, не знаете ужасной новости, которую я, однако, не могу дольше скрывать от вас. Наш дорогой друг Винсент умер четыре дня тому назад. Вы, конечно,

уже догадались, что он покончил с собой. В воскресенье днем он ушел в поле за Овером, прислонил мольберт к стогу сена и затем выстрелил в себя из револьвера» [цит. по: Ревалд 1996: 281].

Смысловые узлы отрывка из письма французского художника Эмиля Бернара – Париж, Овер, мольберт, револьвер – характерны и для заключительных строк стихотворения, правда, Е. Рейн «меняет» револьвер на нож, демонстрируя процесс уничтожения не себя, но картины: «И соскребая лезвием ножа / Пронзительные очи огородов». Причем заключительная строка является парафразом известной метафоры Ю. Олеши «голубые глаза огородов»⁵, посвященной тому же полотну Ван Гога. Наряду с Парижем возникают Амстердам и Вифлеем. Столица Нидерландов по звуковому составу приближается к имени первого человека на земле (Адам–Амстердам), как бы возвращая читателя в начало стихотворения, где определяется происхождение художника из глины, и в пространство музея, так как в Амстердаме находится самая крупная коллекция картин и рисунков Ван Гога. По контрасту с земистой горной породой, приобретающей твердость камня после обжига и символично оправдывающей повышенную черствость человека, божественное начало излучает Вифлеем, в котором по преданию родился Иисус Христос.

Параллель с Христом отсылает к судьбе младшего брата Винсента Ван Гога Тео, который скончался в возрасте 33 лет. Счастливый муж и молодой отец, Тео Ван Гог своим неожиданным уходом спровоцировал еще больше загадок, чем старший брат. По воспоминаниям художника Камиля Писсаро, в октябре у Тео произошел «грандиозный скандал с его хозяевами по поводу картины Декана. В конце концов, в минуту раздражения, он отказался от работы в галерее и внезапно сошел с ума» [цит. по: Ревалд 1996: 283]. Внезапная и необратимая потеря брата и рассудка, приведшая Тео к скоростной смерти, отсылает к близнечному мифу об Аполлоне и Дионисе, составляющему основу концепции творчества и повествующему о трагедии дружбы⁶.

Стремление Ван Гога к высветлению палитры и солнцепоклонничеству, отчасти обусловленное генетической связью с «золотопрядильщиками», перекликается с рыжим цветом его волос и символично оправдывает болезненную тягу Ван Гога к «резко-желтой ноте»⁷. Характерно, что в самом стихотворении не встречается упоминание о цвете, играющем ведущую роль в творчестве художника-постимпрессиониста и постоянно появляющемся на страницах его писем.

Итак, обращаясь к картине «Пейзаж в Овере после дождя», хранящейся в ГМИИ им. А. С. Пушкина, Е. Рейн демонстрирует непосредственное впечатление от полотна, обращая внимание на процесс его восприятия: «Но если отойти в далекий зал, / Стать на границе лучших откровений». Любопытно, что на самом деле «далекий зал» оказывается небольшой проходной комнатой в музее, где наряду с пятью картинами Ван Гога располагается еще несколько полотен других художников. Расширяя и драматизируя границы пейзажа/пространства как такового, поэт в заключительных строках стихотворения символически обращает «пейзаж после дождя» в «затишье перед бурей», подчеркивая трагическую судьбу художника.

Укрупняя надрывный характер жизнотворчества Ван Гога через изображение разрушительного творческого процесса («И соскребая лезвием ножа / Пронзительные очи огородов») и перечислительный ряд хаотичных поступков («отбросив свой мольберт», «теряя тубики», «абсент глуша»), Е. Рейн как будто вторит опубликованной личной переписке Ван Гога, переведенной на разные языки и неоднократно переизданной, в которой отразилась «горячая» натура художника. Посвящая печатный вариант стихотворения некоему поэту Н., а во время выступления перед слушателями игнорируя это посвящение и акцентируя внимание на месторасположении картины и имени живописца, поэт объединяет в двух посвящениях литературу и живопись, стремясь силой голосового напора и энергетикой звучания передать тернистый путь художника.

Подведем общий итог. А. Кушнер и Е. Рейн обращаются к картине Ван Гога «Пейзаж в Овере после дождя», которая хранится в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Если А. Кушнер завершает стихотворение экфрасисом данного полотна и неожиданным появлением вопросительного слова «Куда?» вместо «Зачем?», то Е. Рейн выносит название картины в заглавие стихотворения и акцентирует внимание на ее непосредственном восприятии, расширяя границы музейного зала и человеческих возможностей. Экфрасис еще одной картины Ван Гога из ГМИИ им. А. С. Пушкина «Портрет доктора Гаше» в стихотворении А. Кушнера подчеркивает стремление поэта к «живому» диалогу с картиной. Однако разговор с картиной оборачивается в стихотворении А. Кушнера диалогом с произведениями А. Пушкина, через которые он отчасти и воспринимает творчество Ван Гога. А посылом к диалогу является стихотворение А. Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...».

Экфрасис в стихотворении А. Тарковского и Е. Рейна в первом случае стимулирует «проникновение» лирического героя в картину и акцентирование близости автора стихотворения и создателя картины «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой», а во втором – нахождение новых слов и смыслов через обобщение разнообразных художественных интерпретаций жизни и творчества Ван Гога. Поэтому стихотворение А. Тарковского создает иллюзию вхождения в картину и общения с ее персонажами, а попытка Е. Рейна передать тернистый путь художника через многословие оказывается успешной при наличии звукового аналога, к которому мы обращались при анализе произведения. Примечательно, что стихотворение А. Кушнера положено на музыку Григорием Гладковым и его звуковая интерпретация подчеркивает музыкальность данного произведения, иницируя новые «прочтения».

Все поэты подчеркивают отзывчивость картин художника: в первом стихотворении – через образ зрячка, который глядит на зрителя с картины и служит ему проводником, во втором – через упоминание автопортретов и портретов, на которых персонажи глядят вслед зрителю, в третьем – распространением метафоры глаз на пейзаж, когда каждый мазок художника становится оком. Динамичный способ выдавливания мазков прямо из тубиков на поверхность холста и вариации Ван Гога с цветом на собственных картинах приводят Е. Рейна к отказу от цвета как такового и к перечислительному ряду изображенного на картине. В то время как А. Тарковский акцентирует внимание на лимонно-желтом и темно-синем, а А. Кушнер – на желтом и зеленом.

Примечания

¹ В первоначально опубликованном стихотворении «Пускай меня простит Винсент Ван Гог» в книге стихов «Перед снегом» фамилия Ван Гог тоже «соединялась» дефисом, частично напоминая букву *n* (см.: [Тарковский 1962: 61]). Написание *Ван-Гог* наблюдается и в более поздней публикации данного стихотворения (см.: [Тарковский 2009: 269]).

² Зачем крутится ветер в овраге
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На черный пень? Спроси его.
Зачем Арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу

И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты поэт,
И для тебя условий нет

[Пушкин 1994: 102].

«Образный параллелизм, близкий пушкинскому стихотворению, и композиционное сходство» исследователи обнаруживают в отрывке из Книги Притч царя Соломона и считают его одним из «источников стихотворения»: «“Три вещи непостижимы для меня, и четырех я не понимаю: Пути орла на небе, пути змея на скале, пути корабля среди моря и пути мужчины к девице”» [Ильичев 1991: 146]. Пушкинисты полагают, что строфу можно считать самостоятельным произведением и рассматривать «данный отрывок в контексте таких стихотворений Пушкина, как “Пророк” (1826), “Поэт” (1827), “Поэт и толпа” (1828), “Поэту” (1830), “Эхо” (1831), “Гнедичу” (1832), “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...” (1836)» [там же: 145].

³Эстетические поиски Ван Гога, тесно связанные с бродяжничеством и постоянной сменой места жительства, символично отразились в образе старых изношенных башмаков с «крепкими подметками, подбитыми гвоздями», язычки которых «вывалились и повисли набок, как язык у тяжело дышащей усталой собаки» [Дмитриева 1980: 201, 202]. Как отмечает его приятель Поль Гоген, Ван Гог никогда не расставался с изображенными на картине собственными башмаками [там же: 201].

⁴Автобиографический рассказ «Дублон любви» Е. Рейн тоже посвящает воспоминаниям о встречах с Н. Поэт интригует читателя и не раскрывает секрета, кто скрывается под маской Н., хотя отзывается о нем как о поэте исключительно высоко: «Как же это получилось, что из глухого сибирского села, ну а потом из бедной московской семьи вознесся самый популярный (это наиболее точный термин) поэт планеты, переведенный, как Библия, на двести языков, объехавший (это подсчитано скрупулезно), кажется, сто двенадцать стран. Он выступал не только в самых знаменитых залах Европы и Америки, но и на олимпийских стадионах, коралловых рифах (отдельно на подводной и надводной их части), он читал стихи с пирамиды Хеопса, Эйфелевой башни, Эмпайр-стейт-билдинга, перекрывал своим голосом Ниагарский водопад и турбины Братской ГЭС. И все это – совершенно буквально. В жизни же (я его отчасти знаю) он был человеком переменчивых настроений, ничего не любил откладывать на потом – и это правильно, потому что то, что не сделано сейчас, – не сделано никогда. С годами и он переменялся, и только поэтому я назову его условной буквой Н.» [Рейн

2002]. Предположительно речь идет о знаменитом российском поэте Евгении Евтушенко.

⁵В автобиографической книге «Алмазный мой венец» Валентин Катаев рассказывает, как Ю. О., или «ключик», подарил ему метафору «голубые глаза огородов» с напутствием: «эта концовка спасет любую чушь, которую ты напишешь». Подразумевая под «ключиком» Юрия Олешу, писатель с иронией замечает: «Он подарил мне эту гениальную метафору, достойную известного пейзажа Ван Гога, но до сих пор я еще не нашел места, куда бы ее приткнуть. Боюсь, что она так и останется как неприкаянная. Но ведь она уже и так, одна, сама по себе произведение искусства и никакого рассказа для нее не надо» [Катаев 1979: 18, 145].

⁶Примечательно, что Винсент Ван Гог, уступающий в мировом искусстве по количеству созданных автопортретов только Рембрандту, «никогда не писал портрета Тео» [Дмитриева 1980: 208]. Отечественный исследователь выдвигает предположение, что на одном из автопортретов, «написанном в легких, изысканно-светлых, даже нарядных тонах», Винсент все же «объединил» «свой облик с обликом брата» [там же]. По нашим предположениям, речь идет о парижском автопортрете 1887 г., выразительностью глаз, формой носа и нижней частью лица отсылающем к известной фотографии Тео. В письмах к Тео Винсент часто объединяет собственную внешность с внешностью брата: «Мой дорогой Тео! Гоген и я были вчера в Монпелье, чтобы посмотреть музей и зал Бриаса <...> Там есть один портрет Делакруа, изображающий некоего господина с бородой и рыжими волосами, который до проклятия похож на тебя или на меня» (Арль, 1888) [Ван Гог 1994: 170].

⁷«Господин Рей говорит, что я вместо того, чтобы хорошо и правильно питаться, поддерживал себя водкой и кофе. Я признаю все это. Однако правильным останется и то, что для того, чтобы достигнуть той резко-желтой ноты, которая мне удалась этим летом, все нужно было довести до крайности» (Арль, 1889) [Ван Гог 1994: 200].

Список литературы

Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 176 с.

Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С. 81–92.

Бочкарева Н. С., Загороднева К. В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3(23). С. 172–181.

Брагинская Н. В. Смысл экфрасиса и смысл его изучения. 2012. URL: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=2627740> (дата обращения: 15.04.2014).

Ван Гог В. Письма / пер. Н. Щекотова. М.: Terra, 1994. Т. II. 400 с.

Давыдов С. Туз в «Пиковой Даме» // Новое литературное обозрение. 1999. №37. С. 110–128.

Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. Человек и художник. М.: Наука, 1980. 397 с.

Ильичев А. «Зачем крутится ветер в овраге...»: Источники, поэтика, концепция поэта и поэзии // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб.: Наука, 1991. Вып. 24. С. 144–154.

Каверин В. А. Вечерний день. Письма. Встречи. Портреты. М.: Сов. писатель, 1980. 504 с.

Катаев В. Алмазный мой венец. М.: Сов. писатель, 1979. 224 с.

Кушнер А. По эту сторону таинственной черты. Стихотворения. Статьи о поэзии. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 544 с.

Лаврин А. Примечания // Тарковский А. Собр. соч.: в 3 т. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. Т. I. С. 414–451.

Лекманов О. А. О живописных подтекстах стихотворения Гумилева «Фра Беато Анджелико». 2012. URL: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=2627740> (дата обращения: 15.04.2014).

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 5. 570 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 8, кн. 1. 496 с.

Ревалд Дж. Постимпрессионизм / пер. с англ. П. В. Мелковой. М.: Республика, 1996. 463 с.

Рейн Е. Вдоль времени // Знамя. 2013а. №1. С. 111–120.

Рейн Е. Выступление на передаче «Вслух» на тему: «Как подняться над графоманией?». 2013б. URL: <http://tvkultura.ru/video> (дата обращения: 01.06.2013).

Рейн Е. Три рассказа // Вестник Европы. 2002. №7–8. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/7/rein-pr.html> (дата обращения: 02.04.2014).

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в поэзии акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 354 с.

Седакова Ольга беседует с Валентиной Полухиной // Новое литературное обозрение. 1996. №17. С. 318–354.

Соколова Н. И. «Поэтическая живопись» префаэлитов // ANGLISTICA: сб.ст. и материалов по лит. и культуре Великобритании и России. Вып. VII: Литература и живопись / отв. ред. Е. Н. Черноземова. М., 1999. С. 51–64.

Таранникова Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. 23 с.

Тарковская М. А. Сквозные комментарии // Тарковский А. А. Судьба моя сгорела между строк. М.: Эксмо, 2009. С. 267.

Тарковский А. Перед снегом. Стихи. М.: Сов. писатель, 1962. 144 с.

Тарковский А. Собр. соч.: в 3 т. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. Т. I. 462 с.

Тарковский А. А. Судьба моя сгорела между строк. М.: Эксмо, 2009. 400 с.

Тименчик Р. Д. Еще раз о русском стиховом экфрасисе. 2012. URL: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=2627740> (дата обращения: 15.04.2014).

Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир-Пресс, 2001. 448 с.

Ханжина Е. П. Сонет о произведении визуальных искусств в романтической поэзии США // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. Пермь, 1995. С. 69–75.

Холшевников В. Е. Что такое русский стих // «Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология по истории русского стиха. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1983. С. 5–42.

References

Bibler V. S. Mikhail Mikhajlovich Bakhtin, ili Poehtika kultury [Mikhail M. Bakhtin or poetics of culture]. Moscow, Progress Publ., 1991. 176 p.

Bochkareva N. S. Funkcii zhivopisnogo ehkfrasisa v romane Gregori Normintona “Korabl’ durakov” (Functions of pictorial ekphrasis in the novel *The Ship of Fools* by Gregory Norminton). Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i sarubezhnaja filologija [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2009. Iss. 6. P. 81–92.

Bochkareva N. S., Zagorodneva K. V. Ehkfrasis i illjustracija v knige “Okna” Diny Rubinoj i Borisa Karafelova [Ekphrasis and illustration in the book *Windows* by Dina Rubina and Boris Karafelov]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i sarubezhnaja filologija [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2013. Iss. 3(23). P. 172–181.

Braginskaja N. V. Smysl ehkfrasisa i smysl ego izuchenija [The sense of the ekphrasis and sense of

its study]. 2012. Available at: <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=2627740> (accessed 15.04.2014).

Davydov S. Tuz v "Pikovej Dame" [Ace in Queen of Spades]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 1999. No 37. P. 110–128.

Dmitrieva N. A. Vinsent Van Gog. Chelovek i khudozhnik [Vinsent Van Gogh. Man and Painter]. Moscow: Nauka Publ., 1980. 397 p.

Hanzhina E. P. Sonet o proizvedenii vizual'nykh iskusstv v romanticheskoy poehzii SSHA [The sonnet about images of visual art works in Romantic poetry of the USA]. *Problemy metoda i poehtiki v zarubezhnoj literature XIX–XX vv.* [Problems of the method and poetics in foreign literature of XIX–XX centuries]. Perm, 1995. P. 69–75.

Holshevnikov V. E. Chto takoe russkij stikh? [What is a Russian verse?]. *Pohticheskaja antologija po istorii russkogo stikha* [The poetic anthology on history of the Russian verse]. Leningrad: Leningrad Univ. Publ., 1983. P. 5–42.

Ilichev A. "Zachem krutitsja vetr v ovrage...": istochniki, pohtika, koncepcija pohta i poehzii ["Why is the wind turning in the ravine?": sources, poetic, a conception of the poet and poetry]. *Vremennik Pushkinskoj komissii* [Annals of the Pushkin's commission]. St. Petersburg: Nauka Publ., 1991. Iss. 24. P. 144–154.

Kataev V. Almaznyj moj venec [My diamantine corona]. Moscow: Sovetskij Pisatel' Publ., 1979. 224 p.

Kaverin V. A. Vechernij den'. Pis'ma. Vstrechi. Portrety [Twilight day. Letters. Meetings. Portraits]. Moscow: Sovetskij Pisatel' Publ., 1980. 504 p.

Kushner A. Po ehtu storonu tainstvennoj cherty. Stikhovorenija. Stat'i o poehzii [On This Party of Mysterious Line. Poems. The articles about poetry]. St. Petersburg. Azbuka-Attikus Publ., 2011. 544 p.

Lavrina A. Primechanija [Notes] // Tarkovsky A. *Sobranie sochinenij: v 3 t. Stikhovorenija* [A Collection of works: 3 vol. Poems]. Moscow: Khudozhestvennaja literatura Publ., 1991. Vol. 1. P. 414–451.

Lekmanov O. A. O zhivopisnykh podtekstakh stikhovorenija Gumileva "Fra Beato Andzheliko" [About picturesque implied senses of the poem "Fra Beato Andzheliko" by Gumilev], 2012. Available at: <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=2627740> (accessed 15.04.2014).

Lotman Ju. M. Analiz pohticheskogo teksta. Struktura stikha [The analysis of the poetic text. Verse structure]. Leningrad: Prosveshhenie Publ., 1972. 272 p.

Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenij: v 17 t.* [A complete collection of works: in 17 vol.]. Moscow: Voskresenje Publ., 1994. Vol. 5. 570 p.

Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenij: v 17 t.* [A complete collection of works: in 17 vol.]. Moscow: Voskresenje Publ., 1994. Vol. 8. Book 1. 570 p.

Rein E. Tri rasskaza [The three stories]. *Vestnik Evropy* [Herald of Europe]. 2002. No 7–8. Available at: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/7/rein-pr.html> (accessed 02.04.2014).

Rein E. Vdol' vremeni [Along time]. *Znamja* [Flag]. 2013. No 1. P. 111–120.

Rein E. Vystuplenie na przedache "Vslukh" na temu: "Kak podnjat'sja nad grafomaniej?" [Performance on transfer "Aloud" on a theme "How to rise over graphomania?"]. 2013. Available at: <http://tvkultura.ru/video> (accessed 01.06.2013).

Revald J. Postimpressionizm [Postimpressionism]. Moscow: Republic Publ., 1996. 463 p.

Rubins M. *Plasticheskaja radost' krasoty* [Plastic pleasure of beauty]. St. Petersburg: Academicheskij Proekt Publ., 2003. 354 p.

Sedakova O'l'ga besuedet s Valentinom Polukhinom [Sedakova Olga talks with Valentina Polukhina]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 1996. No 17. P. 318–354.

Sokolova N. I. "Pohticheskaja zhivopis' pre-rafaelitov" [Pre-Raphaelites' poetic painting]. *Anglistika (Materialy issledovanija)* [Anglistica (Data and Researches)]. Moscow, 1999. P. 51–64.

Tarannikova E. G. *Ehkfrasis v anglojazychnoj poehzii*. Avtoref. diss. kand. fil. nauk [Ehkphrasis in English-speaking poetry. Thesis synopsis PhD philol. sci. diss.]. St. Petersburg, 2007. 23 p.

Tarkovskaja M. A. Skvoznye kommentarii [Through comments]. Tarkovsky A. A. *Sud'ba moja sgorela mezhdru strok* [My destiny is burnt down between the lines]. Moscow: Exmo Publ., 2009. P. 267.

Tarkovskij A. *Pered snegom*. Stikhi [Before snow. Poems]. Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1962. 144 p.

Tarkovskij A. *Sobranie sochinenij: v 3 t. Stikhovorenija* [A Collection of works: in 3 vol. Poems]. Moscow: Khudozhesvennaja Literatura Publ., 1991. Vol. 1. 462 p.

Tarkovskij A. A. *Sud'ba moja sgorela mezhdru strok* [My destiny is burnt down between the lines]. Moscow: Exmo Publ., 2009. 400 p.

Timenchik R. D. *Eshhe raz o russkom stikhovom ehkfrasis* [Once again about Russian verse ekphrasis] 2012. Available at: <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=2627740> (accessed 15.04.2014).

Tresidder J. *Slovar' simvolov* [The dictionary of symbols]. Moscow: Fair-Press Publ., 2001. 448 p.

Van Gogh V. *Pis'ma* [The Letters]. Moscow: Terra Publ., 1994, Vol. II. 400 p.

**POETIC “DIALOGUE BEFORE THE PICTURES” BY VAN GOGH:
A. TARKOVSKY, A. KUSHNER, E. REIN**

Kristina V. Zagorodneva

Research Fellow

Perm State National Research University

Having appeared as the result of the cultural paradigm shift and intensification of intermediality processes, the interdisciplinary approach towards visual culture studies aims to develop and test a number of innovative methods of the cultural-historical and hermeneutic analysis of art and poetic discourses. V. Van Gogh's unique experience of overcoming the world-outlook crisis through coloristic decoration of art and interpretation due to philosophical conceptualization of color transformation (overcoming black and worshipping sun color) becomes a rich data to study the symbolism of his art work and letters. Such occasions as creation of a large number of self-portraits and other pictures, writing letters to brother Teo and friends, etc. acquire new artistic evaluation and interpretation due to ekphrastic poems of three Russian contemporary poets. The article deals with the comparison of the three ekphrastic poems written by the contemporary poets A. Tarkovsky, A. Kushner, and E. Rein devoted to the Dutch painter Van Gogh. The variants of Van Gogh's "dialogue before the pictures" and forms, which this dialogue acquires, are analysed. Genre and stylistic characteristics of the ekphrastic poems are revealed, the authors' individual creative methods in the aspect of arts interaction are juxtaposed. The image of the pupil (eye) in the pictures by Van Gogh, which 'provoked' in the poem of A. Tarkovsky the anagram k(g)rn and a possibility to reveal the anagram image of the ekphrastic poem and the parallel of the image of the Queen of Spades are profoundly studied. The role of the anagram in understanding the peculiarities of the poems is considered. Learning of ekphrastic genres enables to overcome the crisis of artistic consciousness, initiates the renewal of artistic creativity and makes possible to explain the controversial phenomena of contemporary culture.

Key words: ekphrasis; ekphrastic poem; genre; dialog before pictures; verbalization of visual impressions; Van Gogh; A. Tarkovsky; A. Kushner; E. Rein; Russian Literature; crisis of artistic consciousness.