

**МАРИЯ САМАРКИНА**

 <https://orcid.org/0000-0001-9489-8509>

Российский государственный гуманитарный университет  
Кафедра теоретической и исторической поэтики  
125993 Москва  
Миусская площадь, 6  
[enkelinaiivius@gmail.com](mailto:enkelinaiivius@gmail.com)

## ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ В ЛИРИКЕ О ФОТОГРАФИИ

### THE POETICS OF THE TITLE IN POETRY ABOUT PHOTOGRAPHY

Статья посвящена проблеме заглавия в лирике о фотографии. На примере анализа русской, польской и американской лирики ставится проблема соотношения заглавия и фотопоэтики, которая может обнаруживаться в стихотворении, может быть спровоцирована названием или может вовсе отсутствовать в тексте. Заглавие не является обязательной частью фотопоэтики лирического текста, поскольку может служить лишь метафорой, за которой не стоит материальный артефакт или его создание. Заглавие необходимо включать в анализ лирики о фотографии в тех случаях, когда в самом тексте можно обнаружить признаки фотопоэтического, и его название мотивировано содержанием. Из-за своей документальности упоминание фотографии, наверное, чаще других объектов будет восприниматься как апелляция к реальному артефакту, и чем точнее указание на сопутствующие обстоятельства или изображенные объекты, тем конкретнее для нас как читателей будет ее визуальность.

**Ключевые слова:** визуальное в литературе, фотография в литературе, фотография в лирике, поэтика фотографического.

The article is dedicated to the issue of the title in poetry about photography. Based on the analysis of Russian, Polish and American poetry the author raises the question of a correlation between the title and the photopoetics, which can be found in the poem, can be triggered by the title or may be completely absent in the text. The title is not an indispensable part of a photopoetic text, since it can only serve as a metaphor, beyond which there is no material artifact or its creation. The title should, however, be included in the analysis of poems about photography in cases where the text itself displays signs of photopoetics, and when its title is motivated by the content. Because of the documentary nature of photography, a reference to a photo (rather than to any other object) is probably most strongly perceived as an appeal to a real artifact. Consequently, the more precise the indication of any accompanying circumstances or depicted objects, the more specific its visibility will be for the readers.

**Keywords:** the visual in literature, photography in literature, photography in poetry, photopoetics.

В нашей статье мы рассмотрим проблему соотношения фотопоэтического текста и его заглавия. Под фотопоэтикой в лирическом тексте мы понимаем тип визуального в литературе, т. е. комплекс структурных особенностей текста, связанных с упоминанием в нем фотографии и процесса, относящегося к фотографированию. Такими особенностями являются: точка зрения (положение субъекта относительно фотографии), хронотоп (в частности, употребленные формы грамматического времени), сюжет (позирование или разглядывание), модус художественности (элегический, иронический или героический). Каждая из них может воплощать тот или иной признак поэтики фотографии как таковой, ее трансгрессивность, дискретность, замкнутость, документальность и метонимию объекта.

Цель нашей статьи – систематизировать и типологизировать «фотографические» заглавия.

Материалом для статьи послужила российская, отчасти польская и американская поэзия, но, несмотря на широкий выбор текстов, мы пока не претендуем на полноту исследования, намечая лишь отдельные его направления.

Анализ заглавий, в том числе в лирике, – широко исследованная проблема, но мы хотели бы обратить внимание на некоторые особенности, связанные с заявленной нами темой. В статье *О стихотворениях с одинаковым заглавием* В. Я. Малкина пишет, что случаи, когда лирические тексты имеют авторские названия, не отсылающие при этом к жанровой традиции, следует рассматривать особенно внимательно, поскольку в лирике заглавия часто отсутствуют вообще. Кроме того, «в лирике оказывается особенно значимой связь заглавия с лирическим сюжетом. [...] Заглавие задает в свернутом виде лирическую ситуацию стихотворения»<sup>1</sup>. Мы, конечно, будем анализировать не одинаковые и целиком совпадающие заглавия, но заглавия, которые задают схожие ситуации читательского ожидания, обладающие «общим взаимодействием с внетекстовой реальностью»<sup>2</sup>. В соответствии с этим мы для начала выстраиваем предварительную классификацию, которая отражает первичную логику восприятия текстов: мы смотрим на названия текстов, формируя некоторый комплекс ожиданий, и лишь затем его связь с непосредственным содержанием побуждает нас корректировать свои начальные установки.

Стихотворения, посвященные фотографии, с точки зрения только заглавий можно разделить на четыре группы: конкретно-предметные (посвященные одной фотографии, названные *Фотография* или *Снимок*),

---

<sup>1</sup> В. Я. Малкина, *О стихотворениях с одинаковым заглавием*, [в:] *Лирическая эволюция: к 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича)*: сборник статей, сост. и ред. В. Я. Малкина и В. И. Тюпа, Москва: Эдитус 2017, с. 201.

<sup>2</sup> Там же, с. 202.

обобщенно-предметные (посвященные нескольким фотографиям, например, *Старые негативы* и *Военные фотографии*), исторически-предметные (описывающие фотографии исторических событий или лиц, как *Фотография 11 сентября*) и конкретно-обстоятельственные (обращенные к лицу или обстоятельствам, в которых создается фотография, например, *Фотограф-любитель* или *Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину*). Такие критерии выбраны нами не случайно. Каждый из них отражает особенность бытования фотографии, как то: нахождение в альбоме, в ряду похожих и однообразных снимков, или, напротив, ее исключительность; отношение к истории или включенность в личный архив. Еще раз оговоримся, что мы строим данную классификацию, учитывая только заглавия и не заглядывая пока в содержание текстов; так, из фокуса нашего внимания выпадает, например, текст Г. Сапгира *Из альбома* или стихотворение В. Шимборской *Неподвижность (Фигура, на месте замри* в одном из переводов), каждый из которых, несомненно, фотопоэтичен, но это свойство не отражено в их названиях.

Проблема состоит в том, что каждый текст внутри этих групп имеет свои особенности соотношения текста и заглавия, и они не абсолютны. Наша задача состоит в том, чтобы определить границы такого соотношения и ответить на вопрос о том, является ли заглавие частью фотопоэтики лирического текста, необходимо ли включать его в анализ лирики о фотографии и всегда ли на нас, как читателей, такое заглавие влияет на восприятие визуальности текста. Разумеется, при таком анализе мы оставляем в стороне вопросы фотопоэтики каждого отдельного текста и его смысловую глубину, но нас в данном случае интересует комплексный подход и возможность рассмотреть целый ряд текстов с выбранного нами теоретического угла.

Начнем с первой группы – конкретно-предметной, в заглавиях которых содержится единственный снимок.

Сравним параллельно три текста: *Фотография* Александра Кушнера, *Снимок* Беллы Ахмадулиной и Владимира Набокова, в которых мы видим не только описание отдельной фотографии, но и процесс его появления. Рассмотрим: экспозиция снимка, показанная в прошедшем времени, позирование («Ты заснял меня, любитель»<sup>3</sup>; «так села, как велел фотограф»<sup>4</sup>; «снимал купальщик полосатый»<sup>5</sup>), затем отражение объекта на снимке, данное

---

<sup>3</sup> А. Кушнер, *Фотография*, [в:] он же, *Избранное: стихотворения*, Санкт-Петербург: Художественная литература 1997, с. 25–26.

<sup>4</sup> Б. Ахмадулина, *Снимок*, [в:] она же, *Сочинения*, Москва: ПАН; Корона-принт 1997, т. 1, с. 217–218.

<sup>5</sup> В. Набоков, *Снимок*, [в:] он же, *Стихи*, Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус 2015, с. 233–234.

в настоящем («Я иду с двумя носами»; «Глядит из кружевного нимба»; «И замирает мальчик голый»), и взгляд со стороны, устремленный из будущего («Дома скажут: очень мило»; «И запоздалый соглядатай / застанет на исходе века»; «покажут бабушке альбом»). Разница их будет лишь в модусах художественности, продиктованное положением субъекта: стихотворение Набокова и Кушнера написано в ироническом, Ахмадулиной – в элегическом. При этом такое постепенное разворачивание сюжета фотографирования дает нам возможность увидеть довольно детальное и единичное изображение.

*Фотография его матери* Анны Каменьской формально обладает признаками фотопэтики (настоящее время, продлевающее присутствие объекта снимка для лирического субъекта в момент наблюдения), но в самом тексте ни процесса создания, ни упоминания фотографии нет. Тем не менее, в заглавии – материальный объект, документ, который говорит «это было», или, точнее, это есть – и этого уже нет. Антиномичность явлений, описанных в стихотворении («Она же всё идет / моя давно убитая свекровь»<sup>6</sup>) имеет соотношение с тем, на что указывает заглавие, потому, на наш взгляд, в данном случае можно с уверенностью сказать, что текст носит описательный характер.

Итак, в первой группе оказываются тексты, вопреки ожиданиям содержащие не статичные описания конкретных артефактов, а включающие процесс создания, получившийся результат и проецируемый из будущего взгляд со стороны. Исключение составляет последний текст, где фотография дана только в названии, которое задает, хоть и имплицитное, разглядывание.

Вторая группа – обобщенно-предметные, объединяющие несколько фотографий по какому-либо признаку.

Рассмотрим *Старые негативы* Александра Городницкого. Множественное число в заглавии отвечает содержанию – проявляется несколько снимков, которые, однако, только поначалу имеют личное отношение к автору, а затем становятся всего лишь «белыми ветками и черными лицами»<sup>7</sup>. Важно, что в заглавии не фотографии, а негативы, с которых печатают снимки, и описание этого процесса также находит отражение в тексте. В последних строках процессуальность проявки становится образом для связи жизни и смерти, моментальность фотографии, констатирующая смерть, преодолевается: «Значит, мгновение всё-таки длится».

*Военные фотографии* Юрия Визбора скорее указывают на множественность одинаковых фотографий, которые снимаются в условиях войны.

<sup>6</sup> А. Каменьская, *Фотография его матери*, [в:] *Польские поэты XX века. Антология*, Санкт-Петербург: Алетейя 2000, т. 1, с. 439.

<sup>7</sup> А. Городницкий, *Старые негативы*, [в:] он же, *За временем вдогонку: авторский сборник*, Москва: Книжный магазин «Москва» 1999, с. 172.

Героический модус здесь задается отсутствием личного интереса к изображенному на фотографии. Потому здесь вообще отсутствует «я», заменяясь на «мы», и потому здесь нет описания каких-либо снимков, на которых себя бы видел и узнавал лирический субъект. Фотографии эти нигде и никем не собраны, потому что они фиксируют то, что на войне сиюминутно и преходяще – живых людей. И тем, кто вернулся с войны, они не нужны, они нужны для других, «для отчизны»<sup>8</sup> и для истории.

Таким образом, во второй группе мы видим, что множественность фотографий не всегда значит их исключительность для лирического субъекта, если процесс получения снимков продиктован внешними обстоятельствами.

Третья группа близка первой, однако здесь в заглавии дается конкретный исторический образ, который был или мог быть запечатлен на фотографии.

Текст *Фотография 11 сентября* Виславы Шимборской обнаруживает сходство со стихотворениями из первой группы: здесь есть экспозиция, описанная в первых трех стихах, затем – момент снимка и описание того, что на нем можно увидеть; с тем только отличием, что лирический субъект является свидетелем и потому видит фотографию сейчас, в настоящем: «Только две вещи я могу для них сделать – / описать их полет / и не добавлять последней фразы»<sup>9</sup>. При этом нигде, кроме заглавия, не обозначено конкретное событие именно потому, что в самом тексте эта самая «последняя фраза» отсутствует.

Следующее стихотворение – *Первая фотография Гитлера* Шимборской. Здесь и в самом тексте есть упоминание Гитлера, однако дистанцированное восприятие его личности позволяет поэтессе обыгрывать эффект остранения, заданный в заглавии, ведь его первая фотография оказывается сделана еще в младенчестве, ребенок не вызывает у окружающих ничего, кроме умиления. Тем не менее она всё равно оказывается погруженной в историю: финал стихотворения, в котором «учитель истории зевает»<sup>10</sup>, заставляет нас вернуться в настоящее, в котором история уже свершилась. Образ Гитлера в глазах читателя перестает быть иронично двоящимся именно потому, что нет необходимости говорить о дальнейших событиях; за счет последних двух строк обретается элегический модус стихотворения.

Еще одно стихотворение в этой группе – *Военная фотография* Кейт Дэниелз, источник которой становится ясен только из описания, содержащегося в тексте: это снимок Ника Ута *Девочка под напалмом*. Узнаем мы его в том

---

<sup>8</sup> Ю. Визбор, *Военные фотографии*, [в:] он же, *Сочинения: в 2 т.* Т. 1: *Стихотворения и песни*, сост. Р. Шипов, Москва: Локид 1999, с. 452.

<sup>9</sup> В. Шимборская, *Фотография 11 сентября*, «Иностранная литература» 2003, № 5, с. 81–82.

<sup>10</sup> В. Шимборская, *Первая фотография Гитлера*, «Новый мир» 1995, № 3, с. 113–114.

числе потому, что текст носит экфрастический характер, воссоздающий поэтику фотографии в глагольных формах настоящего времени и рефлексии о замкнутости запечатленного момента («A naked child is running / along the path toward us»<sup>11</sup>; «From the distance, we look / so terribly human»). Особенность этого заглавия, в отличие от *Военных фотографий* Визбора – именно единственное число, задающее, как и в первой группе, ожидание единичного, исключительного события, схваченного фотокамерой.

Следовательно, стихотворения в третьей группе, вопреки своему заголовку, не всегда являются экфрастическими, но они, благодаря апелляции к конкретному случаю из мировой истории, позволяют читателю воссоздать либо обнаружить наиболее четкий и конкретный визуальный источник, который служил бы иллюстрацией данному тексту.

Наконец, перейдем к конкретно-обстоятельным заглавиям, которые указывают на внеобъективную реальность, связанную с фотографией: внешнюю обстановку, людей или приемы фотографирования.

У Булата Окуджавы в стихотворении *Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину* заданная в заглавии ситуация является лишь формальным поводом, которая повторяется рефреном на протяжении всего текста: «На фоне Пушкина снимается семейство, / На фоне Пушкина, / И птичка вылетает»<sup>12</sup>. Важна та оппозиция настоящего и вечности, которая заключена в памятнике, и субъектная организация, местоимение «мы», перемещающая иронический взгляд на семью со стороны как бы внутрь снимка, принимая в нем участие. Именно с этим «мы» можно вырваться за пределы фотографии, на Тверскую, а затем – в настоящую жизнь.

*Фотограф-любитель* Давида Самойлова содержит в себе то же противопоставление сиюминутного и вечного. Первое дано в неописательных перечислениях окружающих этого фотографа объектов реальности, объединенных через неоднократно употребленное местоимение «себя». Повтор же «на фоне» здесь имеет тот же смысл, что и в предыдущем тексте: задается двойная действительность, материальная, существующая здесь и сейчас, и нематериальная, которую нельзя поместить в объектив («А сам живет на фоне звезд, / На фоне снега и дождей, / На фоне слов, на фоне страхов, / На фоне снов, на фоне ахов!»<sup>13</sup>). Фотограф-любитель в таком контексте приобретает двоякий смысл: и как непрофессионал своего дела, и как человек,

<sup>11</sup> K. Daniels, *War Photograph*, [электронный ресурс] <https://www.poets.org/poetsorg/poem/war-photograph> [28.03.2019].

<sup>12</sup> Б. Окуджава, *Приезжая семья снимается у памятника Пушкину*, [электронный ресурс] <http://www.ruthenia.ru/60s/okudzhava/pamjatnik.htm> [28.03.2019].

<sup>13</sup> Д. Самойлов, *Фотограф-любитель*, [в:] он же, *Мне выпало всё...*, сост. А. Д. Давыдов, Москва: Время 2000, с. 125.

не знающий о собственном бессмертии, хоть и бессознательно к таковому стремящегося.

У Томаса Венцловы в стихотворении *Двойной снимок* тоже отсутствует какое-либо упоминание фотографии как таковой. Тем не менее заглавие провоцирует читателя на поиск признаков именно этого фотографического эффекта – двойной экспозиции – на уровне образов, мотивов или точек зрения. Действительно, такой взгляд на мир отражен в тексте («сокрытые льдом, незримы проблески рыбьих тел»<sup>14</sup> или «Вода незаметно тает / сквозь трещину в глине кувшина»), но трудно сказать, насколько он мотивирован именно фотографией и ее приемами, не является ли заголовок здесь всего лишь метафорой подобного способа видения.

Как мы видим, четвертая группа разнородна как в плане заглавий, так и в плане содержания. Заглавие Окуджавы – указание на мотивацию, заглавие Самойлова – не прямое обозначение рода занятий, заглавие Венцловы – метафора.

Проведенный нами анализ вносит существенные коррективы в выстроенную нами предварительную классификацию. Стоит ее уточнить, основываясь теперь на взаимодействии заглавия и содержания фотопоэтического текста. Таким образом, мы получаем следующие категории:

- 1) иллюстративные, где заглавие действительно обозначает описанный в тексте визуальный объект (*Снимок, Фотография, Фотография 11 сентября, Военная фотография, Старые негативы*);
- 2) индексные, в которых сюжет шире обозначенной в заглавии ситуации (*Фотограф-любитель, Первая фотография Гитлера, Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину, Военные фотографии*);
- 3) наконец, тексты, названия которых провоцируют читателя на интерпретацию через образ фотоснимка, формально отсутствующего в стихотворении (*Двойной снимок, Фотография его матери*).

Возвращаясь к поставленным вначале вопросам, мы можем сказать, что заглавие не является обязательной частью фотопоэтики лирического текста, поскольку может служить лишь метафорой, за которой не стоит материальный артефакт или его создание, как это было в случае *Двойного снимка* Венцловы. Заглавие необходимо включать в анализ лирики о фотографии в тех случаях, когда в самом тексте можно обнаружить признаки фотопоэтического, и его название мотивировано содержанием, как у Шимборской и ее *Фотографией 11 сентября*. Из-за своей документальности упоминание фотографии, наверное, чаще других объектов будет

---

<sup>14</sup> Т. Венцлова, *Двойной снимок*, [в:] *Негатив белизны: стихи разных лет*, Москва: Новое издательство 2008, с. 105.

восприниматься как апелляция к реальному артефакту, и чем точнее указание на сопутствующие обстоятельства или изображенные объекты, тем конкретнее для нас как читателей будет ее визуальность.

## References

- Akhmadulina, Bella. *Snimok*. In: *Sochineniya*. Vol. 1. Moskva: PAN; Korona-print, 1997: 217–218.
- Daniels, Kate. *War Photograph*. <https://www.poets.org/poetsorg/poem/war-photograph>
- Gorodnitskii, Aleksandr. *Starye negativy*. In: *Za vremenem vdogonku: avtorskii sbornik*. Moskva: Knizhnyi magazin «Moskva», 1999: 172.
- Kamenskaya, Anna. *Fotografiya ego materi*. In: *Polskie poety XX veka*. Antologiya. Vol. 1. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2000: 439.
- Kushner, Aleksandr. *Fotografiya*. In: *Izbrannoe: stikhotvoreniya*. Sankt-Peterburg: Khudozhestvennaya literatura, 1997: 25–26.
- Malkina, Viktoriya Ya. *O stikhotvoreniyakh s odinakovym zaglavim*. In: *Liricheskaya evolyutsiya: k 70-letiyu Darvina (Mikhaila Nikolaevicha): sbornik statei*, ed. V. Ya. Malkina i V. I. Tyupa. Moskva: Editus, 2017: 198–202.
- Nabokov, Vladimir. *Snimok*. In: *Stikhi*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus, 2015: 233–234.
- Okudzhava, Bulat. *Priezhhaya semya snimaetsya u pamyatnika Pushkinu*. <http://www.ruthenia.ru/60s/okudzhava/pamjatnik.htm>
- Samoilov, David. *Fotograf-lyubitel*. In: *Mne vypalo vse...*, ed. A. D. Davydov. Moskva: Vremya, 2000: 125.
- Szyborska, Wisława. “Fotografiya 11 sentyabrya”. *Inostrannaya literatura*. No. 5 (2003): 81–82.
- Szyborska, Wisława. “Pervaya fotografiya Hitlera”. *Novyi mir*. No. 3 (1995): 113–114.
- Ventslova, Tomas. *Dvoinoi snimok*. In: *Negativ belizny: Stikhi raznykh let*. Moskva: Novoe izdatelstvo, 2008: 105.
- Vizbor, Yurii. *Voennye fotografii*. In: *Sochineniya: v 2 t*. Vol. 1: *Stikhotvoreniya i pesni*, ed. R. Shipov. Moskva: Lokid, 1999: 452.