



Научный диалог = Nauchnyi dialog = Nauchnyy dialog
ISSN 2225-756X, eISSN 2227-1295

Житенев А. А. Об одном киноэкфрасисе Ш. Абдуллаева / А. А. Житенев // Научный диалог. — 2021. — № 12. — С. 241—255. — DOI: 10.24224/2227-1295-2021-12-241-255.

Zhitenev, A. A. (2021). About One Cinema Ekphrasis of Sh. Abdullaev. *Nauchnyi dialog*, 12: 241-255. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-12-241-255. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2021-12-241-255

Об одном киноэкфрасисе Ш. Абдуллаева

Житенев Александр Анатольевич
orcid.org/0000-0002-6365-4138
ResearcherID A-6088-2016
доктор филологических наук, доцент
кафедра издательского дела
superbia@mail.ru

Воронежский
государственный университет
(Воронеж, Россия)

Благодарности:
Исследование выполнено
при финансовой поддержке
Российского научного фонда,
проект № 19-18-00205

About One Cinema Ekphrasis of Sh. Abdullaev

Alexander A. Zhitenev
orcid.org/0000-0002-6365-4138
ResearcherID A-6088-2016
Doctor of Philology, Associate Professor,
Department of Publishing
superbia@mail.ru

Voronezh State University
(Voronezh, Russia)

Acknowledgments:
The reported study was funded
by Russian Science Foundation,
project No. 19-18-00205

© Житенев А. А., 2021

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

В статье представлены результаты исследования жанровой формы экфрасиса в контексте «визуального поворота» в 1990—2000-х годов. В статье рассматривается частный случай — стихотворение Шамшада Абдуллаева «Два фильма», в котором объединены впечатления от двух фильмов испанского режиссера Хосе Луиса Герина «En la ciudad de Sylvia» (2007) и «Tren de sombras» (1997). Установлено, что этот текст является одновременно и нарративом о рецепции, и опытом «поэтологического» высказывания, в котором поэт говорит о своем понимании сути искусства, природы творческого акта, связей поэзии и визуальной образности. Это «сложный экфрасис», предполагающий выстраивание мотивов и сюжетов разных произведений в единый смысловой ряд. Экфрастическое описание включает в себя как воспроизведение сюжетно значимых сцен, так и особенностей киноязыка. Доказано, что рецепция кино оказывается опосредована другими художественными кодами (фотография, литература), осложнена рефлексией над языком философии и эстетики («mono no aware», «nunc stans»). Семиотика визуального, тем самым, возникает на пересечении разных культурных кодов и контекстов.

Ключевые слова:

современная поэзия; экфрасис; рецепция кино; интермедialность; поэтология; textimage.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The results of the study of the genre form of ekphrasis in the context of the “visual turn” in the 1990—2000s are presented in the article. A particular case — Shamshad Abdullaev’s poem “Two Films”, which combines the impressions of two films by Spanish director Jose Luis Guerin “En la ciudad de Sylvia” (2007) and “Tren de sombras” (1997) are examined in the article. It has been established that this text is both a narrative about reception and an experience of “poetological” utterance, in which the poet speaks about his understanding of the essence of art, the nature of the creative act, connections between poetry and visual imagery. This is a “complex ekphrasis”, involving the alignment of motives and plots of different works in a single semantic series. Ekphrastic description includes both the reproduction of plot-significant scenes and the peculiarities of the film language. It is proved that the reception of cinema is mediated by other artistic codes (photography, literature), complicated by reflection on the language of philosophy and aesthetics (“mono no aware”, “nunc stans”). The semiotics of the visual, therefore, arises at the intersection of different cultural codes and contexts.

Key words:

contemporary poetry, ekphrasis, cinema reception, intermediality, poetology, textimage.

Об одном киноэкфрасисе Ш. Абдуллаева

© Житенев А. А., 2021

1. Экфрасис в контексте «визуального поворота», современная поэзия как феноменология

В современных исследованиях визуальности одной из самых важных парадигм оказывается феноменологическая, в которой главной идеей является «идея взаимосвязи, интерференции смыслового и материального в визуальном образе», в силу которой «человек не только расшифровывает некоторое закодированное содержание, а попадает под власть образа» [Пирогов, 2013, с. 128]. Природа этой интерференции оказывается предметом дискуссий, но сам подход к образу как структуре, в которой «вещи делаются вещами, а мир — миром» [Мерло-Понти, 1992, с. 43], остается неизменным.

«Власть образа» в этом контексте обычно связывается с «производством присутствия как системообразующего отношения человека и мира» [Реутов, 2018, с. 19], с проявлением в зримом — незримого; для феноменологического подхода характерна «десемиотизация изображения — возвращение его в лоно исходной неразличимости, когда нет ни субъекта, ни сцены представления, которой он привык распоряжаться» [Петровская, 2010, с. 8].

Эта система установок с очевидными оговорками может быть соотнесена с некоторыми формами рефлексии над природой образа в современной поэзии, где с исчерпанием концептуализма оказались поставлены под вопрос не только представления о «пустотности любого языка» [Кузьмин, 2001, с. 462], но и мысль о том, что любой образ — это знак, и логика его функционирования исчерпывается принципом репрезентации.

Целый ряд поэтических практик, возникших независимо друг от друга в 1980-е годы и получивших широкое признание уже в 1990-е и 2000-е (А. Драгомощенко, А. Парщикова, О. Седаковой и др.), был ориентирован именно на «десемиотизацию изображения». Неудивительно, что в поэтологических работах последнего времени все настойчивее звучит мысль о перспективности прочтения современной поэзии сквозь призму феноменологии: «Иногда поэты самостоятельно, вероятно, на фоне подспудных множественных влияний классической немецкой и французской феноменологии на культуру XX века, делают нечто удивительно похожее — практикуют в стихах “дескриптивную эйдетику” феноменов, обращают свое внимание на конститутивную активность сознания, осуществляют экзистенциальную аналитику» [Лехциер, 2020, с. 98].

Этот тезис кажется особенно продуктивным при анализе поэтической практики Ферганской поэтической школы, и, в частности, — Шамшада Абдуллаева (р. 1957), который в «инновативном» литературном сегменте рассматривается как классическая фигура неомодернизма 1970—1980-х годов, что подтверждается и присуждением его последней книге «Другой Юг» (2020) премии «НОС», и обсуждением этого события в критике [Гендлина, 2020; Ванян, 2020].

Цель этой статьи — систематизировать существующие представления о роли визуального в поэтике Абдуллаева; исследовать интермедийальные контексты одного репрезентативного текста-экфрасиса, обобщить принципы конструирования образа в его поэзии.

Решение разных задач предполагает использование комплексной методологии: использование подходов «истории идей» при анализе оценок творчества Абдуллаева в контексте эпохи, элементов феноменологического анализа текста при разборе образно-ассоциативного строя стихотворения; установок интермедийального анализа при комментировании контекстов экфрасиса.

2. Традиция изучения Ферганской школы и варианты осмысления литературной кинематографичности

К настоящему времени сложилась традиция интерпретации практики Ферганской школы и Ш. Абдуллаева в контексте идей постколониализма и постэкзотизма. Пребывание субъекта на пересечении разных границ определяет его тяготение к трансгрессивным жестам. Констатируя связь Абдуллаева с «эстетикой второстепенных деталей», А. Чанцев отмечает, что «изменение “настроек”, трансгрессивность, — одно из важных свойств абдуллаевской работы со словом» [Чанцев, 2013, с. 551].

«Обреченность» смысла в работах об Абдуллаеве связывается с представлениями об «интенсивности» и «замедленности» текста. «Интенсивность» означает, что «текст не замкнут, в него можно войти — и также покинуть его — в любом месте» [Уланов, 2001]. «Медленность» указывает на проблематичность рецепции, на «невозможность присвоить текст актом понимания» [Зацепин, 2008].

«Рефлексирующая остановка» предполагает «сочетание внимания к мельчайшей детали с бесконечностью перспективы взгляда» [Заломкина, 2006, с. 372]. В этой связи и «медленность», и «интенсивность», как правило, раскрываются через визуальность. Как отмечает А. Аствацатуров, «поэт для Шамшада Абдуллаева — это, прежде всего, субъект-зритель, правильно настроивший свои оптические приборы» [Аствацатуров, 2003, с. 136].

Интенсификация зрения, как правило, трактуется как обратная сторона «замедления» текста, расщепления его референциальных связей. Рассуждая о поэзии Абдуллаева, А. Скидан замечает: «Поэт — всегда и всюду чужак, чужестранец, ибо обращен к ирреальному, к изнанке языка и вещей. В данном случае иное языка — это видение, “тупое” зрение, порывающее с “империей знаков” и опирающееся лишь на чувственную достоверность» [Скидан, 2003, с. 9]. Стремление к нюансированию этой достоверности определяет высокую роль визуальных искусств: «У Абдуллаева очень много обращений к кино и фотографии, где предметы говорят своим присутствием. Поставить кадр или снимок между собой и событием — значит придать событию форму» [Уланов, 2013, с. 7].

Соглашаясь в том, что Абдуллаев противопоставляет «зрение умозрению, глаз — сознанию, внешнюю форму — концепции» [Аствацатуров, 2003, с. 136], исследователи по-разному объясняют опосредование текста отсылками к опыту визуальных искусств и высокую частотность экфразистических стихотворений. Несхожими оказываются и версии «литературной кинематографичности», самого частого примера интермедийности у Абдуллаева.

Во-первых, не вполне ясно, следует ли трактовать эту кинематографичность как стремление к первозданной реальности или, напротив, к демонстрации условности видения. Для А. Скидана очевидно, что кино у Абдуллаева «позволяет увидеть, что падает “реальная чашка”, а не ее знак», и главный его эффект — это «эффект подлинности» [Скидан, 2003, с. 14]. А Чанцев, указывая, что у Абдуллаева любое описание может быть аранжировано с помощью кинометафор, напротив, говорит о «буквальной кинематографичности» этой поэзии: «Здесь не только зашифрованы кадры снятых и привидевшихся рассказчику фильмов, но зрение столь пристально, внимательно, что оно буквально одухотворяет детали “материального” мира» [Чанцев, 2013, с. 551].

Во-вторых, дискуссионным оказывается вопрос об индивидуальном или коллективном характере «фильмического» опыта. К. Корчагин, утверждая, что у Абдуллаева «кино выступает <...> медиатором, при помощи которого наблюдаемый мир <...> преобразовывается в текст» [Корчагин, 2014, с. 185], склонен думать, что «кинематографический образ выполняет роль коллективной галлюцинации» [Корчагин, 2015, с. 174]. Для А. Уланова, напротив, очевидно, что в способе смотреть проявляется персональность, а «сплавленность памяти, наблюдения и размышления» характеризует опыт субъекта [Уланов, 2013, с. 7—8].

В-третьих, сама кинематографичность рассматривается то как система литературных приемов, то как система указаний, уводящих за текст.

Г. Заломкина убеждена в оправданности первого подхода: «Кинематограф работает в текстах Шамшада Абдуллаева как тип эстетического дискурса, дающий ощущение объемности, которое оформляет главное стремление автора — подойти к переживанию окружающего мира в его зримой бытийности» [Заломкина, 2013, с. 98]. Для О. Аронсона, напротив, киноаллюзия — способ выявить гетерогенность текста: «Литературные, живописные и кинематографические коды — уже не ассоциации <...> “окультуривающие” пространство стихотворения, но именно эквиваленты текста, предполагающие вторжение инородных, неконтролируемых образов» [Аронсон, 2007, с. 237].

Такой «конфликт интерпретаций», как представляется, порожден не только сложностью объекта, но и тем, что существующие концепции предшествуют анализу феномена, который они призваны объяснить. Стоит заново обратиться к текстам, к практике непредвзятого чтения.

3. Стихотворение «Два фильма» Ш. Абдуллаева: интертекстуальные и интермедialные контексты

Стихотворение «Два фильма» [Абдуллаев, 2013, с. 23—24] из книги «Перед местностью» (2017) является, возможно, одним из самых показательных текстов-экфрасисов Ш. Абдуллаева — и синтетичностью описания, и разомкнутостью в литературно-философские контексты, и включенностью в поиск собственной культурной идентичности. Предметом описания и поэтологического комментирования здесь являются фильмы каталонского режиссера Хосе Луиса Герина «Поезд теней» (1997) и «Город Сильвии» (2007).

Их соотнесение подсказано общностью темы разрушенной или обманывающей памяти, которая тем необратимей отдаляет от прошлого, чем сильнее потребность в связи с ним. В обоих фильмах эта связь «медialно» опосредована: в «Городе Сильвии» герой — художник, заполняющий скетчбук портретами, в «Поезде теней» — кинолюбитель, неутомимо снимающий жизнь своей семьи. Очевидное различие: в «Поезде» речь идет о реконструкции чужого прошлого, а в «Городе» — об оживлении собственного — снимается тем, что в центре внимания поэта оказывается не субъектность, а медialная поверхность, разделяющая времена и миры — то, что устанавливает границы: «зернистая мембрана в царапинах» и стекло, «звякающие накаты зеркального трамвая».

Собственно, экфрасистические сегменты, посвященные фильмам, выстраиваются в стихотворении по-разному, неодинаковы и связанные с ними направления авторской рефлексии.

Фрагмент, посвященный «Городу Сильвии», выстроен вокруг сюжетной кульминации: безымянный мечтатель, вернувшийся в город, чтобы

шесть лет спустя найти девушку, оказывается обманутым памятью: незнакомка, которую он преследовал, — это не Сильвия. Свое открытие он переживает как катастрофу. Объяснение происходит в трамвае, и именно этот фрагмент и вынесен в текст: «(они смотрят друг на друга он и она / мимо звякающих накатов зеркального трамвая / хлестающего полминуты двух незнакомцев / ключьями их же силуэтов)».

В визуальном решении фильма оказывается подмечена не только «отзеркаленность» и «отчужденность» персонажей — она повторится и в эпизоде около консерватории, где они встретятся, — но и характерная для фильма атмосфера ожидания: «Каждое движение, каждый жест (будь то опадающая листва или лицо юной девушки) здесь заслуживают своего особого взгляда», и любая из девушек, которых рисует на улице художник, как отмечает киновед С. Битюцкий, «способна стать героиней» [Битюцкий, 2010].

Важно для Абдуллаева и другое: множественность жизненных маршрутов, которые пересекают в своем пути через город персонажи. Эта деталь не случайна и отвечает режиссерскому намерению превратить «путешествие» в «метод», инструмент изучения повседневности: «Изначально у меня была ясная идея о фильме интимном, история которого полностью развивается в публичном пространстве, где эта самая публика должна проявляться почти как хореография ритмов, входов и выходов, которые попадают в кадр и показываются поочередно с разных точек зрения. Так появляется трамвай, который пересекается с маршрутом велосипедиста, который, в свою очередь, пересекается с девушкой, выгуливающей собаку...» [Герин, 2011].

В эту «хореографию», что для Абдуллаева важно, режиссер вписал и самого себя как cameo: «“в городе сильвии” / в другой его находке в конце фильма сам / Хосе Луис Герин проехал в белой кепке». Он не соглядатай и не герой — просто посторонний, который неотличим от других персонажей фона. Незаметность оказывается для лирического субъекта основанием для соотнесения себя с этим cameo, и вот уже Герин проезжает не по Страсбургу, а по Фергане: «даже в твоей некогда патриархальной глуши / где-нибудь за базарной площадью за / высохшим озером где-нибудь между наврузом и жатвой / “в городе сильвии”».

«Поезд теней» отражается в стихотворении по-другому. Здесь тоже две точки отсчета, но одна из них сюжетная, а другая медиальная. С одной стороны, поэт отмечает контраст атмосферы усадебного запустения и деловитости провинциального города: «(здесь запах мазута / под солнцем / удваивает блеск железнодорожных рельсов)». Узкоколейка в фильме заросла травой, и «блеск рельсов» ничем не усилить, а вот «мазута» достаточно и в городских сценах, и в сценах речного порта.

С другой стороны, Абдуллаев акцентирует износ пленки, из обрывков которой смонтирована семейная хроника, и именно ее физические качества делает точкой отсчета в рефлексии над фильмом как стилизаторским опытом: «В его “поезде теней” <...> зернистая мембрана в царапинах / то есть черствый — под выцветшую ленту / к примеру Жана Эпштейна — / пленочный полоз кажется / получил право на / смутное припоминание вещего ветшания вещей».

Герин в самом деле использует широкой спектр приемов «порчи» изображения, превращения его в визуальный шум, что объясняется в начальных титрах и скверными условиями хранения старых записей, сделанных персонажем ленты, господином Флери, и отсылкой к раннему кино как таковому. Для поэта этот ход вполне вятен, и именно поэтому здесь появляется имя режиссера Жана Эпштейна (1897—1953) — теоретика и практика «фотогении».

Намерение проникнуть в чужую жизнь через склеенный из фрагментов документ вызывает ассоциацию с другим французским летописцем обыденности — фотографом Эженом Атже (1857—1927): «твой зритель — тот что хочет после Атже / преуспеть в пристальности тщась / немедленно на цыпочках заглянуть / за барьер нехватки». Упоминание о «пристальности» в контексте размышлений над «вещим ветшанием вещей» вписывает это имя в контекст устоявшихся представлений об Атже как фотографе, «специализировавшемся на маргинальных красотах» и снимавшем «непарадный, траченный временем, уходящий Париж» [Сонтаг, 2013, с. 107—108]. В этой связи стоит упомянуть и В. Беньямина, отметившего в Атже то, что сам Абдуллаев подметил в Герине: «способность растворяться в своем ремесле, соединенную с величайшей точностью» [Беньямин, 2013, с. 18].

Ряд Эпштейн — Атже с их вниманием к эстетической выразительности, существующей вне стереотипных представлений об «открыточной» (Атже) или «живописной» (Эпштейн) красоте, обуславливает появление важного фрагмента, в котором оказываются сопряжены как близкие, но несхожие категории, связанные с интерпретацией времени, — западная и восточная: «всегда прежняя нынешность моно-/ но-аварэ нет Nunc stans / где по слухам последние станут / первыми наоборот / ни первых ни последних не будет».

Евангельская формула о первых и последних (Мф. 19:30) в контексте стихотворения прочитывается как указание на уже состоявшийся Апокалипсис. История принесла с собой не справедливость («по слухам последние станут первыми»), а уравнение всех в небытии («наоборот ни первых ни последних не будет»). Исходя из этого «постисторического» знания и оцениваются в стихотворении художественные эксперименты с отражением текущего настоящего, и характерно, что «моно-но аварэ» уступает здесь «nunc stans».

«Моно-но аварэ», как известно, — категория японской эстетики, выражавшая целый комплекс представлений. Как указывала Т. Григорьева, с ней было связано и переживание приобщения к тайне вещей, и ощущение единства истины и красоты, и понимание взаимосвязей отдельного и общего: «В период Хэйан аварэ стали понимать как гармонию мира. <...> Моно — все то, что может вызвать аварэ, — чувство взволнованности, завороченности красотой, но с оттенком беспричинной грусти. <...> Моно-но аварэ предполагает однобытие с объектом, переживание своего единства с ним» [Григорьева, 1979, с. 126].

«Nunc stans», «вечное теперь», — это «формула для вечности», исторически восходящая к Платону и в средневековой системе представлений обозначавшая бытие Бога [Schnart, 2017]. Соотнесение в тексте «nunc stans» с апокалиптическим пророчеством делает этот смысл вполне актуальным. Однако соположение «nunc stans» с «субъективным» «моно-но аварэ» в то же время предполагает и вполне современный, связанный с Шопенгауэром, Ницше и Хайдеггером контекст использования этого термина. В рассуждениях Х. Арендт эта формула соотносима с работой мышления: «Временное измерение nunc stans, переживаемое в деятельности мышления, собирает в своем присутствии вместе отсутствующие времена, “еще не” и “больше не”» [Арендт, 2014, с. 205].

Предпочтение западного «nunc stans» восточному «моно-но аварэ» в стихотворении может быть истолковано по-разному. Если принимать во внимание актуализацию термина в «философии воли» и последовавшей за ней традиции, то «nunc stans» — это управляемая «деятельность мышления», противопоставленная синкретичному «переживанию» «печальной красоты вещей». Если принимать во внимание буквальный смысл латинской формулы, «вечное теперь», то на этом фоне интерпретация «моно-но аварэ» как не вполне точного термина указывает на стремление художника уйти от преходящего к вечному.

Граница «еще-не» и «больше-не», маркируемая «nunc stans», соотнесена с искусством, в котором она и полагается, и преодолевается. В этой связи в стихотворении появляется большой фрагмент в скобках, который требует особого комментария. В нем поэт обращает внимание на то, что главные персонажи в обоих фильмах используют искусство для «документирования», причем для художника его скетчбук оказывается эквивалентен дневнику. Об этой весьма условной «дневниковости» искусства и том, что можно благодаря ей удержать, и идет речь.

Сближение зрелища и зрителя, намеченное в воображаемом появлении режиссера-велосипедиста в повседневности поэта-синефила, продолжено в обратимости позиций «он» и «ты», где «он» — это персонаж, а

«ты» — это и субститут для лирического «я», и обозначение всякого, кто ведет дневник: «никакого вопроса ведущего к дурной / бесконечности снова / снова снова сказывается только / неисчерпаемость безответного в котором / содержится пишет он в дневнике / ты пишешь в дневнике».

«Неисчерпаемость безответного» — это поставленный самой жизнью предел в желании знать истину вещей, а о том, почему такой предел возникает, говорит вспоминаемая в тексте формула У. Стивенса: «неисчерпаемость безответного в котором / содержится <...> онтологическая провокативность сущего сплошь / состоящего из несовершенства the / imperfect is our paradise». Это неслучайная для Ш. Абдуллаева цитата, к ее источнику, кроме этого текста, он возвращается еще как минимум дважды.

Первый раз — в опросе журнала «Воздух» о поэзии А. Драгомощенко, где формула Стивенса соотносится с «нормальностью» читательской обескураженности: «Многих раздражает, что Драгомощенко не предлагает им плоды их вышколенного ожидания. Ну и отлично. <...> Вдобавок, “несовершенство — наш рай” (Уоллес Стивенс), и лишь неполнотой длится верткая настоящесть» [Абдуллаев, 2011, с. 33]. Второй раз, без упоминания этой цитаты, о ее источнике заходит речь в эссе «Об одном стихотворении Уоллеса Стивенса».

Комментируя здесь «Стихотворения нашего климата», где как раз и появляется нужная формула, Абдуллаев видит в них целую поэтологическую программу. В ней важен отказ от любой «претензии», от предъявления сознательного намерения: «Нас интересует момент, когда текст <...> не заявляет о себе, но являет себя, предлагая и мир, и бесконечное поле названий. Вдобавок мы вынуждены помнить, что самое прекрасное стихотворение — то, которое, естественно, еще не появилось на свет» [Абдуллаев, 2000, с. 215]. Важно и другое: важен утвердительный смысл мимесиса, отсылающий к представлению об устойчивости мира: «Всегда приятно описать вещи, как они лежат, их непрерывную осязаемость <...>. Уоллес Стивенс добавляет к этой ситуации две-три легкие подробности — покой, бессилие, скромность, когда взор способен лишь утверждать: мир пока стоит, ну и чудесно» [Абдуллаев, 2000, с. 217]. Формула «the imperfect is our paradise» важна тем, что фиксирует хрупкий баланс, создаваемый «безразличием поэта к норме — с одной стороны, к хаосу — с другой» [Абдуллаев, 2000, с. 213].

«Нереальное, тонкое равновесие» стивенсовского стихотворения, его интерес к миру в его «непрерывной осязаемости» после исторической катастрофы позволяет объяснить еще одну сентенцию из текста Абдуллаева: «теперь пение аполлона пронзительней вопля марсия». «Пронзительней» — поскольку предполагает большую глубину постижения, по-

сколько позволяет говорить о «несовершенстве» как формообразующем принципе.

Сталкиваясь с реальностью, художники в фильмах Герина оказываются проигравшими, их истории не завершены. В «Городе Сильвии» герой вынужден прекратить поиски, понимая, что никогда уже не найдет то, что искал. В «Поезде теней» герой умирает, не успевая закончить работу над фильмом, и он оказывается смонтирован — возможно, неверно — после его смерти. «Неисчерпаемость безответного» и «провокативность сущего» в этих историях очевидным образом соотносены.

Эта «неисчерпаемость» переосмыслена Абдуллаевым не как случайный изъян, а как художественная программа: «нужен ли тут ответ / как идеологема и гонец / романтической поэтики лишь / начисто небывшее никогда — / не иссякнет лишь оно / не промажет своей / непоправимостью попадет в цель». Сведение концов с концами, проговоренность смысла — то, чего следует бежать. Жизнь шире обретенной формы, и несовершенство — отсылка к полноте этой жизни.

Киновед С. Битюцкий, комментируя финал фильма «Город Сильвии», отмечает, что фильм не заканчивается сразу, как только герой окончательно пропадает из кадра: «Камера остается на одной из центральных улиц — “случайно” позабытая, оставленная здесь как бы ненароком, она продолжает снимать то, что и должна — саму жизнь» [Битюцкий, 2010]. Именно эта продленность кинематографического бытия за пределы сюжета и выражает «неиссякаемость» мира. Знаком этой «неиссякаемости» в тексте оказывается все тот же эпизод с режиссером в «белой кепке»: «на велике снизу вверх и вправо вдоль экранного края». Отсылкой к этому размыканию кино в жизнь стихотворение завершается.

4. Заключение

Обобщим наблюдения, соотнеся их с обозначенной в начале статьи тройственной целью.

Во-первых, характеризуя структуру экфрастического текста, можно констатировать, что это «сложный экфрасис» [Марков, 2019]: рецепция кино у Ш. Абдуллаева оказывается опосредована другими художественными кодами (фотография, литература), осложнена рефлексией над языком философии и эстетики («моно-но аварэ», «nunc stans»).

Во-вторых, обобщая принципы интерпретации образа, скрытые в комментировании киносюжетов, можно отметить, что для поэта визуальное ценно как пример естественного «несовершенства» высказывания, в котором стремление к ясности понимания всегда останется неудовлетворенным. Визуальный образ противопоставлен четкой артикуляции идеи

и определенности авторской оценки. Комментируя фильмы, поэт подчеркивает вариативность их сюжетов, множественность прочтений эпизодов, «открытость» финалов, появление автора как персонажа-камео.

В-третьих, комментируя представления о роли визуального в поэтике Ш. Абдуллаева, следует уточнить традицию интерпретации его стихотворений как текстов, предполагающих «замедленность» рецепции и «разрыв с империей знаков». В тексте парадоксальным образом уравниваются сиюминутность («моно-но аварэ») и вечность («nunc stans»), «неудача» и «совершенство», разрушение медиа и вовлечение зрителя в сообщение, которое оно передает. Визуальное приобретает значение опыта-«путешествия», который кажется уместным сопоставить с практикой феноменологической редукции, когда в центр вынесено осмысление восприятия как такового.

Этот набор установок репрезентативен не только для поэзии Ш. Абдуллаева, но и, учитывая его положение классика поэтического неомодернизма, для актуальной русскоязычной поэзии в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдуллаев Ш.* Двойной полдень : Рассказы, эссе / Ш. Абдуллаев. — Санкт-Петербург : Борей-Арт, 2000. — 245 с. — ISBN 5-7187-0278-0.
2. *Абдуллаев Ш.* Отзыв о Драгомощенко / Ш. Абдуллаев // Воздух. — 2011. — № 2—3. — С. 33.
3. *Абдуллаев Ш.* Перед местностью : Книга стихов / Ш. Абдуллаев. — Москва : Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2017. — 108 с. — ISBN 978-5-86856-299-0.
4. *Арендт Х.* Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политической мысли / Х. Арендт. — Москва : Издательство Института Гайдара, 2014. — 416 с. — ISBN 978-5-93255-385-5.
5. *Аронсон О.* Поэтический императив. О поэзии Шамшад Абдуллаева / О. Аронсон // Аронсон О. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. — Москва : Новое литературное обозрение, 2007. — С. 231—240. — ISBN 5-86793-539-6.
6. *Аствацатуров А.* Метафизика предместья / А. Аствацатуров // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 62. — С. 132—139.
7. *Беньямин В.* Краткая история фотографии / В. Беньямин. — Москва : Ад Маргинем, 2013. — 143 с. — ISBN 978-5-91103-369-9.
8. *Битюцкий С.* В городе Сильвии [Электронный ресурс] / С. Битюцкий // Cineticle. — 2010. — Выпуск 4. — Режим доступа : <http://cineticle.com/text/217-en-la-ciudad-de-sylvia-.html> (дата обращения 21.06.2021).
9. *Ванян А.* «Остаться всего лишь зрителем» : рассказы Шамшад Абдуллаева. Рецензия на книгу «Другой юг» [Электронный ресурс] / А. Ванян. — Режим доступа : <https://gorky.media/reviews/ostatsya-vsego-lish-zritelem-rasskazy-shamshada-abdullaeva/> (дата обращения 28.06.2021).
10. *Гендлина В.* Усилие длительности. «Другой юг» Шамшад Абдуллаева получил премию «Волга/Нос» [Электронный ресурс] / В. Гендлина. — Режим доступа : <https://www.colta.ru/articles/literature/26579-viktoriya-gendlina-drugoy-yug-shamshad-abdullaev-premiya-volga-nos> (дата обращения 13.07.2021).

11. Герин Х. Л. Взгляд путешественника [Электронный ресурс] / Х. Л. Герин // Cineticle. — 2011. — Выпуск 5. — Режим доступа : <http://cineticle.com/interviews/463-guerin-interview.html> (дата обращения 12.01.2021).
12. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. — Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979. — 368 с.
13. Заломкина Г. Кинематограф как способ смотреть/видеть в текстах Ш. Абдуллаева / Г. Заломкина // Литература — театр — кино : проблемы рецепции и интерпретации. — Самара : Инсома-пресс, 2013. — С. 93—100.
14. Заломкина Г. Подходы к пониманию медленного письма. Поэтика зазора в текстах Ш. Абдуллаева, А. Драгомощенко, А. Уланова / Г. Заломкина // Поэтика рамы и порога : Функциональные формы границы в художественных языках. — Самара : Самарский университет, 2006. — С. 369—380.
15. Зацепин К. Письмо-лабиринт : траектории чтения. «Поэзия и местность» Ш Абдуллаева [Электронный ресурс] / К. Зацепин // Textonly. — 2008. — № 27 (3). — Режим доступа : <http://textonly.ru/case/?issue=27&article=27969> (дата обращения 21.07.2021).
16. Корчагин К. «Идентичности нет». Поэты постсоветского пространства на перекрестке культур и языков / К. Корчагин // Новый мир. — 2015. — № 11. — С. 163—176.
17. Корчагин К. Пространство и время ферганского фильма / К. Корчагин // Новый мир. — 2014. — № 5. — С. 184—189.
18. Кузьмин Д. Постконцептуализм : как бы наброски к монографии / Д. Кузьмин // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 50. — С. 459—476.
19. Лехциер В. Поэзия и ее иное : философские и литературно-критические тексты / В. Лехциер. — Екатеринбург — Москва : Кабинетный ученый, 2020. — 190 с. — ISBN 978-5-7584-0456-0.
20. Марков А. Сложный экфрасис в русской поэзии : основы теории и один пример / А. Марков // Вестник Костромского государственного университета. — 2019. — № 2. — С. 91—97. — DOI: 10.34216/1998-0817-2019-25-2-91-97.
21. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. — Москва : Искусство, 1992. — 64 с. — ISBN 5-210-02206-4.
22. Петровская Е. В. Теория образа / Е. В. Петровская. — Москва : РГГУ, 2010. — 281 с. — ISBN 978-5-7281-1173-3.
23. Пирогов С. В. Горизонты исследований визуального / С. В. Пирогов // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2013. — № 4 (24). — С. 124—131.
24. Реутов А. С. Визуальные исследования современной культуры : феноменологический аспект : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.13 / А. С. Реутов. — Нижний Новгород, 2018. — 154 с.
25. Скидан А. Житель окраины / А. Скидан // Абдуллаев Ш. Неподвижная поверхность. — Москва : Новое литературное обозрение, 2003. — С. 5—15.
26. Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. — 268 с. — ISBN 978-5-91103-303-3.
27. Уланов А. Личная буква «у» в слове «вечер». Проза, которая глядится в необязательные события [Электронный ресурс] / А. Уланов // НГ ExLibris. — 2001. — 19 июля. — Режим доступа : https://www.ng.ru/kafedra/2001-07-19/3_litera.html (дата обращения 26.07.2021).

28. Уланов А. Неуместное в месте / А. Уланов // Абдуллаев Ш. Приближение окраин. Стихи. Эссе. — Москва : Новое литературное обозрение, 2013. — С. 5—10. — ISBN 978-5-4448-0082-9.

29. Чанцев А. Литургия сонных трав / А. Чанцев // Русская проза. Выпуск В. — Санкт-Петербург : ИНАПРЕСС, 2013. — С. 550—552.

30. Schnarr H. Nunc stans [Electronic resource] / H. Schnarr // Historisches Wörterbuch der Philosophie online. — Basel : Schwabe Verlag, 2017. — Access mode : https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.nunc.stans%27%5D (accessed 21.08.2021).

REFERENCES

- Abdullaev, Sh. (2000). *Double Noon: Stories, essays*. St. Petersburg: Borey-Art. 245 p. ISBN 5-7187-0278-0. (In Russ.).
- Abdullaev, Sh. (2011). Review of Dragomoshchenko. *Air*, 2—3: 33. (In Russ.).
- Abdullaev, Sh. (2017). *Before the terrain: A book of poems*. Moscow: Book Review (ARGO-RISK). 108 p. ISBN 978-5-86856-299-0. (In Russ.).
- Arendt, H. (2014). *Between the past and the future. Eight exercises in political thought*. Moscow: Gaidar Institute Publishing House. 416 p. ISBN 978-5-93255-385-5. (In Russ.).
- Aronson, O. (2007). Poetic imperative. About the poetry of Shamshad Abdullayev. In: *Communicative image. Movie. Literature. Philosophy*. Moscow: New Literary Review. 231—240. ISBN 5-86793-539-6. (In Russ.).
- Astvatsaturov, A. (2003). Metaphysics of the suburbs. *New Literary Review*, 62: 132—139. (In Russ.).
- Benjamin, V. (2013). *A brief history of photography*. Moscow: Ad Marginem. 143 p. ISBN 978-5-91103-369-9. (In Russ.).
- Bityutsky, S. (2010). In the city of Sylvia. *Cineticle*, 4. Available at: <http://cineticle.com/text/217-en-la-ciudad-de-sylvia-.html> (accessed 21.06.2021). (In Russ.).
- Gendlina, V. *Duration effort. "The Other South" by Shamshad Abdullayev received the "Volga Prize/Nose"*. Available at: <https://www.colta.ru/articles/literature/26579-viktoriya-gendlina-drugoy-yug-shamshad-abdullaev-premiya-volga-nos> (accessed 13.07.2021). (In Russ.).
- Chantsev, A. (2013). The Liturgy of sleeping herbs. In: *Russian prose, V*. St. Petersburg: INAPRESS. 550—552. (In Russ.).
- Grigorieva, T. P. (1979). *Japanese art tradition*. Moscow: The main editorial office of Oriental literature of the publishing house "Nauka". 368 p. (In Russ.).
- Guerin, H. L. (2011). Traveler's View. In: *Cineticle*, 5: Available at: <http://cineticle.com/interviews/463-guerin-interview.html> (accessed 12.01.2021). (In Russ.).
- Korchagin, K. (2014). Space and time of the Ferghana film. *Novy Mir*, 5: 184—189. (In Russ.).
- Korchagin, K. (2015). "There is no identity". Poets of the post-Soviet space at the crossroads of cultures and languages. *Novy Mir*, 11: 163—176. (In Russ.).
- Kuzmin, D. (2001). Postconceptualism: as if sketches for a monograph. *New Literary Review*, 50: 459—476. (In Russ.).
- Lekhtsier, V. (2020). *Poetry and its other: philosophical and literary-critical texts*. Yekaterinburg — Moscow: Cabinet Scientist. 190 p. ISBN 978-5-7584-0456-0. (In Russ.).
- Markov, A. (2019). Complex ecphrasis in Russian poetry: fundamentals of theory and one example. *Bulletin of Kostroma State University*, 2: 91—97. DOI: 10.34216/1998-0817-2019-25-2-91-97. (In Russ.).

- Merlot-Ponty, M. (1992). *The Eye and the spirit*. Moscow: Iskustvo. 64 p. ISBN 5-210-02206-4. (In Russ.).
- Petrovskaya, E. V. (2010). *Image theory*. Moscow: RSUH. 281 p. ISBN 978-5-7281-1173-3. (In Russ.).
- Pirogov, S. V. (2013). Horizons of visual research. *Bulletin of Tomsk State University. Philosophy. Sociology. Political science*, 4 (24): 124—131. (In Russ.).
- Reutov, A. S. (2018). *Visual studies of modern culture: phenomenological aspect*. PhD Diss. Nizhny Novgorod. 154 p. (In Russ.).
- Schnarr, H. (2017). Nunc stans. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schwabe Verlag. Available at: https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.nunc.stans%27%5D (accessed 21.08.2021). (In Germ.).
- Skidan, A. (2003). A resident of the outskirts. In: *Abdullaev Sh. A fixed surface*. Moscow: New Literary Review. 5—15. (In Russ.).
- Sontag, S. (2013). *About photography*. Moscow: Ad Marginem Press. 268 p. ISBN 978-5-91103-303-3. (In Russ.).
- Ulanov, A. (2001). Personal letter “u” in the word “evening”. Prose that looks into optional events. *NG ExLibris. July 19*. Available at: https://www.ng.ru/kafe-dra/2001-07-19/3_litera.html (accessed 26.07.2021). (In Russ.).
- Ulanov, A. (2013). Inappropriate in place. In: *Abdullaev Sh. The approach of the outskirts. Poems. Essay*. Moscow: New Literary Review. 5—10. ISBN 978-5-4448-0082-9. (In Russ.).
- Vanyan, A. “To remain just a spectator”: stories by Shamshad Abdullayev. Review of the book “The Other South”. Available at: <https://gorky.media/reviews/ostatsyavsego-lish-zritelem-rasskazy-shamshada-abdullaeva/> (accessed 28.06.2021). (In Russ.).
- Zalomkina, G. (2006). Approaches to understanding slow writing. Poetics of the gap in the texts of Sh. Abdullaev, A. Dragomoshchenko, A. Ulanova. In: *Poetics of the frame and threshold: Functional forms of the border in artistic languages*. Samara: Samara University. 369—380. (In Russ.).
- Zalomkina, G. (2013). Cinematography as a way to watch / see in the texts of Sh. Abdullaev. In: *Literature — theater — cinema: problems of reception and interpretation*. Samara: Insoma-press. 93—100. (In Russ.).
- Zatsepin, K. (2008). Labyrinth letter: reading trajectories. “Poetry and terrain” by Sh. Abdullayeva. *Textonly*, 27 (3). Available at: <http://textonly.ru/case/?issue=27&article=27969> (accessed 21.07.2021). (In Russ.).