ИЗВЕСТИЯ

Уральского федерального университета

Серия 2
Гуманитарные науки

2016. Т. 18 № 3 (154)

СОДЕРЖАНИЕ

НАСЕЛЕНИЕ РОССИИ XIX—XX вв.: ДЕМОГРАФИЯ И СТАТИСТИКА

Торвальдсен Г. Номинативные источники в контексте всемирной истории переписей: Россия и Запад 9

Владимиров В. Н., Сарафанов Д. Е., Щетинина А. С. «Новая историческая демография» в России: эволюция или скачок в развитии? 29

Горак А. Метрические книги католического прихода в Казани в XIX — начале XX в. 54

Главацкая Е. М., Боровик Ю. В., Бобицкий А. В. Католики Екатеринбурга в конце XIX — начале XX в. по материалам переписей и метрических книг 68

Мазур Л. Н. Семья коммунистов Екатеринбургской губернии (по материалам Всероссийской партийной переписи 1922 г.) 85

Розенблат Е. С. Протоколы паспортизации еврейского населения как статистический источник по истории брестского гетто 106

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КРЫМА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ

Храпунов Н. И. Крымские древности глазами Эдварда-Даньела Кларка: от археологии к идеологии 116

Шаманаев А. В. Проект создания «Христианского музея» в Херсонесе во второй половине XIX в. 133

Непомнящий А. А. К истории личных коллекций Александра Львовича Бертье-Делагарда: по документальным материалам 145

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ

Сидорова О. Г. Переписывая Шарлотту Бронте («Джейн Эйр» Шарлотты Бронте и «Широкое Саргассово море» Джин Рис) 157

ФИЛОЛОГИЯ

Семина А. И. О сатирических кыт'а в средневековой турецкой литературе (на материале диванов XV–XVIII вв.) 170

Подлубнова Ю. С. Поэтика долгого и замедленного кадров в поэзии Алексея Сальникова 179

Брыкова А. А. Эвиденциальный потенциал обращений (на материале журналов для детей «Еж» и «Чиж» 1928–1941 гг.) 194

ИСТОРИЯ

Болгова А. М. К вопросу о закрытии Афинской Академии в 529 г. 205

Бородина Е. В. Условия содержания заключенных во второй половине XVII — первой четверти XVIII в. (на примере мест заключения Урала и Западной Сибири) 215

Романюк Т. С. Начало распространения староверия среди яицкого казачества 231

Косых Т. А. Дискуссия о патриотах и патриотизме в Британии 60–70-х гг. XVIII в. 241

Смирнов С. В. Корпус Императорской Армии и Флота в борьбе за лидерство в среде российской военной эмиграции в Китае (1920-е — начало 1940-х гг.) 250

DOI 10.15826/izv2.2016.18.3.052
УДК 821.161.1-1 Сальников (470.5) +
+ 82.091 + 791.41

Ю. С. Подлубнова
1) Уральский федеральный университет
2) Институт истории и археологии УрО РАН
3) Объединенный музей писателей Урала
Екатеринбург, Россия

ПОЭТИКА ДОЛГОГО И ЗАМЕДЛЕННОГО КАДРОВ В ПОЭЗИИ АЛЕКСЕЯ САЛЬНИКОВА*

Статья анализирует случаи использования техник и приемов кинематографа в рамках текстообразующих стратегий современной поэзии. На примере творчества уральского поэта Алексея Сальникова (1978 г. р.), сочетающего художественные возможности слова и визуальные техники, выявляется востребованность поэтики долгого и замедленного кадров в стихотворных текстах. Долгие и замедленные кадры, в целом синтезирующие возможности кинематографа и фотоискусства, в поэзии уральского автора характеризуются утратой оппозиционных значений в смысловых связках «предметность / фактологичность», «постановочность / случайность», «длительность / мгновенность». Их сочетание и чередование в поэтическом тексте отражают специфику художественного видения, во многом связанного с отстраняющей установкой автора, делегирующего свою визуальную функцию субъекту, включенному в самоценный процесс переживания действительности. Визуальные ряды А. Сальникова — не что иное, как способ выражения через визуальное экзистенциального, где увиденное является лишь отправной точкой для моделирования переживания той или иной ситуации, в которой первостепенное значение имеет сам процесс переживания, обладающий определенными темпоральными характеристиками. Потому долгие и замедленные кадры с их пролонгированностью и особым фокусом оказываются важнейшими элементами поэтики А. Сальникова.

К л ю ч е в ы е с л о в а: современная уральская поэзия; Алексей Сальников; поэтика кадра; долгие и замедленные кадры; темпоральность; фокус повествования.

Современная поэзия, неоднородная по своим эстетическим характеристикам, нередко взаимодействует с визуальными видами искусства: графикой (чему яркий пример визуальная поэзия, распространенная в практиках авангарда), кинематографом, фотографией, даже анимацией. Влияние на изящную словесность кинематографа (см. [Тименчик]; из последних работ см. также: [Кадочникова; Арсенова, и др.]) и фотографии как наиболее развитых видов искусства, пожалуй, наиболее значительно. Так, авторы новейшего учебника «Поэзия» подчеркивают, что поэзия может быть «кинематографичной» и использовать приемы монтажа [Поэзия, с. 698]. А. А. Житенев выявляет историко-литературную закономерность: «Если в первой трети XX века стихоряд корреспондировал

* Статья подготовлена в рамках проекта УрО РАН «Литературный процесс на Урале: типы художественности и диалог культурно-национальных традиций».

© Подлубнова Ю. С., 2016

с единицами киноязыка, то в неомодернизме он стал соотноситься с фотографией как "главной художественной формой"» [Житенев, с. 188] (не будем вдаваться в объяснения концепции неомодернизма, указав лишь, что она может быть широко применима при описании поэзии второй половины XX — начала XXI в.). Подобный переход имел определенный эстетический смысл, поскольку «фотография как модель визуальности оказывается обращена против симулятивного и фрагментированного мира, утратившего соизмеримость с личностным бытием. Это поле общей меры, попытка восстановления реальности как целого» [Там же, с. 190]. Фотография, в отличие от кинематографа, разговаривающего с массами, — это «личное свидетельство», и своей причастностью к сфере персонализированного она соотносится с лирикой, запрос на которую в той или иной форме присутствует в современной культуре.

Так, И. Бродский в эссе «Полторы комнаты» указывал, что занятия фотографией дали ему ценный опыт попыток осознать и запечатлеть мгновение, отсюда — «месмерическая ясность» и ощущение, что «память всего лишь проявляет пленку» [Бродский]. А. А. Житенев подчеркивает, что фотография хранит в себе «неинсценированную реальность», где ценны «элементы случайного, неожиданного», благодаря чему она оказывается способна «передавать ощущение незавершенности» бытия и свойственной ему «смысловой неясности» [Житенев, с. 189].

Нет смысла отрицать, что визуализация — один из сущностных параметров художественного текста, художественного образа. В таком случае, говоря о взаимодействии поэзии с кинематографом и фотоискусством, всякий исследователь встает перед проблемой обозначения именно тех элементов текста, которые опосредуют подобное взаимодействие, придавая ему статус художественного события. Обращение поэзии к инструментарию визуального искусства нередко приводит к формированию своеобразного визуального нарратива [Злыднева], являющего особую «стратегию текстообразующего освоения мира» [Андреева], где миромоделирующие функции выполняют не только литературные и дискурсивные элементы, но и иные, связанные непосредственно с видением, «точкой зрения», субъектом зрения. Именно тогда становятся востребованы приемы построения кадра и визуальных рядов, апробированные в кинематографе и фотоискусстве.

При этом, сравнивая кинематограф и фотографию и учитывая, что «кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении» [Базен, с. 45], есть смысл выделить оппозиционные связки, обозначающие существенные для нас различия между кинематографом и фотографией. Это «предметность / фактологичность», «постановочность / случайность» (впрочем, постановочная фотография — явление также нередкое), «длительность / мгновенность». Оппозиционность представленных связок, стоит заметить, оказывается вовсе не так очевидна, если вспомнить киноэксперименты с построением фоторядов на долгий или на замедленный кадр, заметно меняющие темпоральность киноповествования.

Долгий кадр — прием, предполагающий длительный захват камерой предметной реальности в ее динамике или статике. Как пишет В. Д. Данилова, «использование техники долгого кадра служит целям создания документально достоверного кинофильма» [Данилова, с. 123]. Но тут же исследователь опровергает сказанное, подчеркивая, что долгий кадр может служить инструментом интерпретации действительности, способен порождать художественные образы, как, например, в фильме «Овсянки» А. Федорченко. Для нас принципиально, что долгий кадр, фиксирующий камеру на определенном участке реальности, позволяет фотографически точно воспроизвести самые незначительные детали и мелкую моторику, нередко приобретающую символическое значение (знаменитые кинокадры А. Тарковского). Замедленный кадр — другой популярный визуальный прием, выделяющий какое-либо событие или предметный ряд с помощью устранения динамики действия, ощутимого замедления происходящего. В силу своей статичности такой кадр также приобретает характеристики фотографии, где имеют значение фокусировка на объектах, наделяемых особым смыслом, и «размывание» прочих деталей. Обе техники — долгий и замедленный кадры — сдвигают представление о реальности, к ним становятся вполне применимы слова А. Базена о фотографии, которая «заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию» [Базен, с. 43].

Долгие и замедленные кадры, равно как и иные визуальные техники, весьма востребованы в современной поэзии, актуализирующей категории времени и пространства. В частности, именно они являются важной особенностью поэзии Алексея Сальникова.

Несколько слов о самом поэте. Алексей Сальников (1978 г. р.) — представитель Нижнетагильской поэтической школы, ученик Евгения Туренко, автор сборников «Стихотворения» (2004), «Людилошади» (2006), «Дневник снеговика» (2013), романов «Нижний Тагил» (2011), «Отдел» (2015), лауреат премии «ЛитератуРРентген» в главной номинации (2005). На сегодняшний день живет в Екатеринбурге и является одним из наиболее интересных авторов поколения тридцатилетних.

«Предметность — свойство как поэзии, так и прозы Сальникова <...>, — пишет К. Суворова. — Парадоксальное сочетание статики и движения затягивает» [Суворова, с. 115–116]. Насколько значим для поэта, сочетающего статику и динамику, опыт кино и даже мультипликации, свидетельствует нередкое обыгрывание в поэтических текстах соответствующих персонажей и ситуаций:

Вот Ивкин, напоминающий Губку Боба,
Вот Петрушкин, напоминающий Патрика Стара,
Тогда как я сам, короче, ну, типа Бэтмен,
Суров и все такое, но весь мой Готем,
Как бы ни было тяжело признавать, при этом
Всего лишь самое днище Бикини Боттом...

[Сальников, 2013, с. 25]

Или:

К тридцати пяти перестает сниться сюрреализм — снится артхаус,
Кошмар обретает черты независимого кино,
В основном русского, где кухня или село,
Дождь, потому что осень, никого не осталось...

[Сальников, 2013, с. 28]

Роман «Отдел» также наполнен киноаллюзиями: «На ум Игорю пришла, конечно, фраза “Ты знала, за кого выходила”, но он уже произносил ее раньше, и ничего хорошего из этого не получалось. Он так часто злоупотреблял этой фразой, что если герой какого-нибудь фильма произносил ее, жена могла начать ругаться из-за нее (и что интересно, в самом фильме, параллельно, жена главного героя тоже начинала скандал после таких слов)» [Сальников, 2015]; «Игорь по фильмам привык, что пришельцы стремятся к власти и легко продвигаются по карьерной лестнице или путем интриг и вживления мозговых слизней получают эту власть...» [Там же] и т. д.

Оговоримся, установка на предметность и визуальность — базовая характеристика поэзии А. Сальникова, начинавшего с нередкой для нижнетагильцев постакмеистической манеры, сформировавшейся под влиянием Е. Туренко и А. Санникова. При этом для молодого поэта не менее значим опыт метареализма, также виртуозно работающего с предметностью и весьма почитаемого представителями уральской андеграундной поэзии. Смысловые сдвиги, «мерцания», «сюрреалистическая образность», по выражению Д. Давыдова [Книжная полка Данилы Давыдова], языковая игра — все это особенности поэзии А. Сальникова начала 2000-х гг.

Смотри — горит вода,
Не ведая пруда,
И лебеди плывут
Куда-нибудь туда,
Пусти пернатых сих
На самый белый свет,
Пусть зазеркалит след
Их лебедих.

[Уральская новь]

Однако ранняя поэзия нижнетагильского автора (сборники «Стихотворения», «Людилошади»), при всей ее предметности и визуальной конкретности, как правило, не кинематографична и не фотографична. Она весьма динамична и ассоциативна:

Пустоты иероглиф —
Абсолютный сглаз —
Все автобусы ушли в
Свой Аннуминас.

И осталось две по сто,
Да и те, прости,
Оттого что нам с пальто
Некуда идти.

А простая голова,
Путая слова,
Проведет из кухни «А»
И до кухни «А».

[Уральская новь]

Фактура сальниковского стиха меняется в 2006–2007 гг., когда на поэта все большее влияние начинает оказывать художественный опыт И. Бродского, двигавшегося от текста культуры к «живой плоти экзистенции» (Д. Лакербай), для которой равно важны предметность и фактологичность. Именно в русле «послебродской» традиции выполнены стихотворения, вошедшие в книгу 2013 г. «Дневник снеговика», в рецензии на которую А. Александров пишет: «Любое стихотворение в этой книге похоже на маленький фильм, вернее на то, что притворяется фильмом. Это было бы кино, если бы не пауза или что-то вроде несбывшегося ожидания остановки после фотографии» [Александров].

Предметность и визуальность в книге дополняются экспериментами с темпоральностью и фокусом повествования. Поэзия А. Сальникова становится все более сюжетной («Со временем сезон цветения вишни...», «Хулиганы уходят, а гражданин лежит...», «Девочка, девочка, город на колесах...», «В синих фуфайках появляются слесаря...» и т. д.), прежний динамизм, явленный как в построении образных рядов, так и на уровне ритмической организации стихотворения, уступает место экспериментам, отменяющим динамику и обозначающим особые отношения поэта со временем и пространством.

Эксперименты проявляют себя на различных уровнях построения текста. Так, стилевой принцип ассоциативной раздробленности (постоянно меняющийся калейдоскоп образов) вытесняется стратегией постепенного разворачивания повествования, ощутимой нарративностью:

Вынуть тебя из земли, как из воды,
Откачать, обогреть, дать спирту и дать езды,
Чтобы ты ехал, ехал с помощью ли нее,
Или ей вопреки ехал, и горло твое,
Точнее дыхание, прерывалось, будто кроты
Еще не все из тебя повылезали из темноты.

Вот ты уезжаешь, медленно уезжаешь, уезжаешь, а я
Гляжу, как ноги твои на педали не попадают, вижу края
Ямы смыкаются, тонкую пыль роя,
Вопреки орфоэпии качаются два буя.

[Сальников, 2013, с. 31]

Представленное стихотворение состоит из двух строф — двух предложений (6 строк и 4 строки), где моделируется ситуация расставания, сначала как бы преодолеваемого, затем, несмотря на попытку преодоления, остро осознаваемого именно как расставание, разлучение. Можно предположить, что в первой строфе перед нами синтаксически маркированный долгий кадр (сложное предложение со множеством конструкций), где есть субъект, он же фокализатор, и есть объект, оказавшийся в поле его зрения. Несмотря на набор действий в условном наклонении, приписываемых субъекту («вынуть из земли», «откачать», «обогреть», «дать спирту» и т. д.), объекту («чтобы ты ехал»), а также иным акторам (горлу, кротам), все 6 строк составляют единый смысловой блок, скрепленный желанием субъекта оживить умершего человека (мотив воды и подмена земли водой указывает на чаемое второе рождение). Все эти действия, несколько абсурдизированные («дать езды», прерывающееся горло, вылезающие из тела кроты), заключены в одно поле зрения и сменяют друг друга в рамках вполне логичной последовательности (физическое оживление — действия объекта — жизнь его тела). Заданные фокализатором рамки оказываются незыблемы и статичны, в то время как в самом кадре разворачивается длительная динамическая сцена.

Вторая строфа стихотворения построена несколько иначе, ибо фокус повествования здесь смещается с воображаемого объекта на самого субъекта, а затем выходит за пределы смоделированной ситуации. Значимым смысловым элементом этой строфы становится замедление, использованное как прием и ранее, но не столь очевидный, ибо троекратное «ехал», включенное в обширный набор действий иного рода, воспринимается как акцентуация движения. Повторное троекратное использование глагола, на сей раз «уезжаешь», задает дополнительное значение: происходящего расставания (форма настоящего времени), которое ассоциируется с умиранием (образ смыкающей края ямы), возвращая субъекта к ситуации осознания смерти, от которого тот хотел уйти, когда выстраивал гипотетические картины оживления объекта. В этом отношении замедленный кадр — трижды повторенный глагол «уезжаешь», эпитет «медленно», образ ног, не попадающих на педали, — попытка воспротивиться происходящему, остановить момент, когда объект еще жив, пусть и лишь в сознании субъекта речи, ибо тому достаточно картин, порождаемых сознанием. Функционал замедленного кадра здесь совпадает с функционалом в современном кинематографе, когда, например, хороший герой падает, сраженный пулей, и через замедление фиксируется трагизм происходящего. Замедленный кадр в тексте А. Сальникова — это пролонгированное мгновение между жизнью и смертью, не отменяющее торжество смерти, но искусственно продлеваемое нежелающим мириться со смертью лирическим субъектом.

Примечательно, что замедление в данном стихотворении реализуется и на уровне рифмы. В первой строфе — две «*-ды*» и две «*-ты*», показательно рифмующиеся между собой. Во второй строфе — четыре «*-я*». Почти четыре «ты» и четыре «я» неслучайны, учитывая фокусировку сознания субъекта сначала на объекте, а потом на своих переживаниях (перенос фокуса с «ты» на «я»).

Примечателен и выбор мужских клаузул, которые подчеркивают гендерную принадлежность субъекта и объекта, связанных между собой в сознании субъекта, что также акцентируется финальным образом «двух буев», в том числе эвфеместичным по своей природе (лексически связанным с «дать езды» из первой строфы).

Однако, по сути, субъект и объект в долгом кадре стихотворения не имеют четких границ, ибо все действие, в том числе гипотетическое, разворачивается в едином поле сознания, создающего отражения, носящие явно автопортретный характер.

Оппозиция «постановочность / случайность» так же, как и «предметность / фактологичность», важная для художественного мира А. Сальникова, в случае долгих и замедленных кадров теряет свои базовые характеристики.

Как это обычно бывает, совсем без подруг
Или с каким-то подобием общей жены
Молчаливые мужчины неподвижно стоят вокруг
Пивного ларька, и лица у них красны,

Как у ирландских киноактеров. В свете таких замут,
Если движешься мимо, невольно становишься злей –
Они киноактеры, но не помнишь, как их зовут,
И не можешь припомнить хотя бы одну из ролей

И в итоге мучаешься, и проходит несколько лет,
А когда оглядываешься, то видишь, что они продолжают стоять,
Задумчиво нахмурившись, смотрят тебе вослед –
Артхаусных финно-угров пытаются вспоминать.

[Сальников, 2013, с. 18]

Постановочность в приведенном стихотворении реализуется, во-первых, благодаря подчеркнутому моделированию ситуации в начальной строфе: расстановка мужчин вокруг пивного ларька, акцент на их неподвижности; во-вторых, сравнением их с ирландскими киноактерами (уподобление через красный, алкоголический, цвет лиц и общую брутальность, приписываемую нации), т. е. указанием на смоделированность происходящего, восприятие его как кинокадра, наполненного актерами.

Замедленный кадр сменяется описанием движения лирического субъекта и его восприятием увиденного (перенос фокуса с внешнего на внутреннее). Восприятие растягивается на несколько лет, как бы вынимая какой-то временной отрезок из повествования. А. Сальников использует прием монтажа («скачкообразный, немотивированный перенос действия в другое место или другую эпоху» [Кукулин, с. 13]), создавая в тексте принципиальную кольцевую композицию, где две внешних статических сцены обрамляют внутреннюю динамическую. При этом финальная сцена стихотворения вновь постановочна, поскольку возвращает к картине с неподвижно стоящими брутальными

мужчинами, повторяет ее. Ее постановочность, впрочем, нивелируется попыткой реконструкции внутреннего мира стоящих, которым иронически приписывается знакомство с артхаусными финно-уграми и способностью сравнивать ситуацию с некогда усвоенными образами киноискусства. Ирония заключается в том, что алкоголики вряд ли знакомы с артхаусом и, сколько бы они не пытались вспоминать что-либо такое, попытки их заведомо обречены на провал. Важна здесь, скорее, ситуация взаимного неудачного припоминания: субъект старается, но не может вспомнить что-то сыгранное ирландскими киноактерами, а алкоголики — артхаус. Однако эта взаимная направленность сознания субъекта и объектов мнимая, поскольку очевидно, что субъект приписывает стоящим у ларька свою способность мыслить киноаллюзиями, т. е. в очередной раз порождает собственное отражение. И таким косвенным образом, через переадресацию «части зрения», он создает автопортретный образ, также брутальный (судя по всему, брутальнее «ирландских» мужчин), ассоциирующийся с артхаусом, авторским кинематографом. Явная постановочность начального и финального кадров становится таким же случайным элементом, как сравнение с ирландскими киноактерами и артхаусными финно-уграми, ибо все это не имеет значения — важна лишь безуспешная попытка вспомнить, т. е. сам длящийся экзистенциальный опыт.

В этом смысле фотографический образ недоирландцев у пивного ларька вписан в один долгий кадр (3 строфы, 12 строк) переживания ситуации.

Поэтика долгого и замедленного кадров у А. Сальникова, безусловно, связана с картиной мира, которая моделируется в книге. Как пишет Б. Кутенков, «фактура сальниковского стиха узнается не только благодаря ледяной отстраненности, но и частым приемам повторов как внутри строки (“под фонарем с фонарем”), так и в пределах стихотворения, — словно призванных сблизить “взгляд сквозь жалюзи” и окружающую картину» [Кутенков]. Функцию повторов мы так или иначе уже обозначили, а вот «ледяная отстраненность» и сближение внешнего и внутреннего требуют некоторого пояснения.

В приведенном стихотворении не случайно возникли финно-угры. Они традиционно связываются с Севером, а Север — несомненная географическая домината сборника, названного «Дневником снеговика». Снег — образ довольно распространенный в современной поэзии и зачастую мыслящийся как символ России [Харитонова]. Это знак Севера, имеющего в русском сознании сакральное значение [Созина], связанный с представлениями о смерти и вертикали «человеческое, повседневное / вечное, вневременное». В частности, у А. Сальникова: «Снег, спокойный, как лицо, медленный, как ремонт, / Идет, как в последний раз из последних сил, / Он возносится, только строго наоборот, / Оседает, как пыль, проплывает, как крокодил...» [Сальников, 2013, с. 19]. Или же: «...и метель / Из снегов и спящих медведей то стелется, то кружит, / Всячески меняется, но остается такой, / Чтобы поэт, что внутри у нее лежит, / Столбенел от того, что он мертвый и молодой...» [Там же, с. 27]. Через снег конструируется и образ зрителя / кинозрителя: «В лесу, состоящем из молодого березняка. / Если предмет

(а именно снег) повторяется много раз, / Все сводится к тому, что снегопада нет, / Просто у зрителя несколько тысяч глаз» [Сальников, 2013, с. 19].

Между тем, другим культурным контекстом, имеющим принципиальное значение для автора, о чем свидетельствует стихотворение «Сорок зверей у него внутри, сорок зверей...» и рассуждения про ад («Ад — это некое пространство, полное неким светом, / где не движется ничего, и при этом все движется, / И при этом...» [Там же, с. 10]), становится художественный мир Данте и «Божественной комедии», в которой последний круг в воронке ада — апофеоз холода и льда. Снеговик — это указание на возможность обживания ада (об «обживании ночи» А. Сальниковым писал А. Бурштейн [Современная уральская поэзия, с. 337]) за счет утраты неких человеческих качеств и связей с перманентным процессом жизни, если принять, что снеговик мыслится А. Сальниковым как очередной литературный автопортрет, либо за счет изменения представления о безжизненности ада в целом, его обытовления, приближения к повседневности (отсюда микширование живого и неживого в стихотворениях, ко всему прочему обнаруживающее пристальное знакомство автора с художественным опытом метареализма).

Дневник в этом отношении является также знаком связи культурного (дневник как форма литературного творчества) и экзистенциального (дневник как способ фиксации наблюдений за жизнью и отражения внутреннего мира того, кто делает записи) опыта. При том что в процессе номинации художественного мира А. Сальников лишь указывает, что перед нами дневник, что придает тексту экзистенциальную достоверность (дневник как рассказ о самом сокровенном), позволяющую скрепить воедино внешнее и внутреннее.

Таким образом, внешнее холодное и опасное (в том числе маргинализированное) пространство в книге кореллирует с внутренней отстраненностью, холодностью, безэмоциональностью, восприятием любого абсурда как должного, как проявления привычного ада. В этом контексте долгие и замедленные кадры становятся ключевым приемом, обнаруживают не просто способ видения субъекта речи, но и его принципиальные установки, суть его мировосприятия.

Наконец, последняя из заявленных нами оппозиция «длительность / мгновенность» часто задается в стихотворениях А. Сальникова созданием почти фотографического образа, если иметь в виду целостный образ, положенный в основу стихотворения, а не отдельные детали и тропы. Образ моментально запечатленный длительно описывается автором, принципиально замедляющим любое действие.

1.

Происходящее после фотографии зарастает крапивой,
Прямою и обратною перспективой,
Со временем нагнетаемая желтизна
До этого мышиного снимка, как та волна
Лодки, реки, воды медленной и песчаной,

Лошади, опустившей в воду живот печальный
(Прерываясь, но не становясь грубей,
Лошадь двоится от живота, как валет бубей).

2.

Бесконечные фото ребенка на фоне малины,
Собаки, забора, дороги, домашней скотины,
Словно посвящение чада куску земли
И тому неолиту, откуда сами взошли.
И неолит наступает по двум причинам –
Воля, недоступная в городе и мужчинам,
Во-вторых, дикость, естественная, как слух,
Потому что туалет на улице — повелитель мух.
И множество лет спустя — берег или поляна,
Все равно, грязная черно-белая четырехлетняя обезьяна
С ненавистью смотрит в фиолетовый объектив,
В одних каких-то жутких трусах, спасибо, что в них.

[Сальников, 2013, с. 21]

Первое стихотворение цикла строится на сравнении «происходящего после фотографии» с тем, что изображено на фотографии, в том числе с оптическим эффектом удвоения изображения за счет зеркальности водной поверхности. Описание фотографии, полное мелкой динамики (глаголы, тем не менее, показательно появляются только в первой и последней строках) отменяет всяческое движение времени, парадоксально сочетая моментальность снимка и длительность его восприятия.

Второе стихотворение видится уже напрямую как своеобразный эксфрасис («описание фотографии может быть близко к эксфрасису» [Поэзия, с. 683]), изображение уже изображенного. Однако эксфрасис этот, во-первых, не подтвержден в своем статусе, ибо нам неизвестен источник описания, он остается как бы за кадром; во-вторых, искажен тем, что описывается отнюдь не одна фотография, а «бесконечные фото», т. е. ряд фотографий, выстраивающийся в визуальное целое, ровно как кадры на кинопленке, создающие, по сути, долгий кадр от субъекта речи, воспринимающего его со стороны. Даже знакомый элемент монтажа, подчеркивающий возвращение к увиденному через множество лет, не меняет общую картину, лишь переносит акцент с длительного перечня предметов (еще один прием, заимствованный у И. Бродского) на «портрет художника в юности», т. е. на автопортретный образ, наделенный, как мы выяснили, с самого детства брутальными характеристиками (ненависть и жуткие трусы). Сама продолжительность описания связана с элегической интонацией стихотворения, что создает ностальгический образ, разворачивающийся в сознании лирического субъекта, занятого рассматриванием фотографий и ощущающего погруженность в этот процесс.

Фотографичность (в том числе эксфрасисность) стихотворений цикла подчеркивается также тем, что перед нами редкие в контексте «зимнего» сборника летние кадры, т. е. налицо акцентированная рамочность, указание на отгороженность изображенного от текущей действительности, в том числе на уровне сознания, фиксирующего временную дистанцию между тем, что было, и тем, что есть, т. е. некий зазор, дающий повод для ностальгии.

Таким образом, если обобщить анализ всех трех стихотворений, мы убеждаемся, что предметные ряды А. Сальникова — не что иное, как способ выражения через визуальное экзистенциального. Потому долгие и замедленные кадры с их пролонгированностью и особым фокусом оказываются важнейшими элементами поэтики А. Сальникова. Они располагаются где-то на границе кинематографа и фотографии, и характеризуются утратой оппозиционных значений в смысловых связках «предметность / фактологичность», «постановочность / случайность», «длительность / мгновенность».

При этом, как полагает Н. Санникова, «фотографическое и/или кинематографическое сходство события текста с событием жизни у Сальникова обманчиво, потому что причинно-следственная связь нарушена взглядом из недоступной точки...» [Санникова]. Это наблюдение справедливо в том отношении, что в текстах поэта принципиально отсутствует документальное начало. Они не фиксируют действительность ради фиксации действительности, они тщательно моделируются из элементов, которые являются результатом отбора того, кто «наводит фокус» восприятия. Даже находясь в кадре, субъект речи не равен герою, ибо он не просто актор, но инженер происходящего, порождающий лирическое повествование, где нарушение причинно-следственных связей — основной прием, который моделирует абсурдистскую картину мира, а временные замедления — специфика моделирующего сознания. Сошлемся на П. Настина, утверждающего «сущностное родство фотографии и поэзии: стягивание внешнего по отношению к объекту (объект есть предмет, событие в фотографии или речь в поэзии) времени в точку, за которой зафиксированный стихотворением или фотоснимком факт речи или факт предметности развертывается уже в пространстве мышления. Поэзия и фотография останавливают вещь среди вещей (предмет или речь в пространстве возможных отношений останавливаются рамкой снимка или рамкой синтагмы), чтобы дать ей развернуться в нашем сознании» [Настин].

Не случайно долгие и замедленные кадры становятся частью поэтики А. Сальникова, входящего в пору зрелости и потому осознающего, что есть течение времени и какую роль оно имеет в жизни человека. Да, здесь можно говорить о влиянии поэтики И. Бродского (вспомним «Эклогу 4-ю (зимнюю)»), но также можно провести параллель с эволюцией другого поэта «нижнетагильской школы», в возрасте «после тридцати» обратившегося к «зимней тематике» и поэтике замедлений, Е. Симоновой (см. книги «Сад со льдом», «Время», «Елена. Яблоко и рука»).

Как бы то ни было, поэзия А. Сальникова убеждает в эффективности стратегии взаимодействия поэзии и других видов искусства — кинематографа и фотографии, позволяющей решать индивидуальные художественные задачи, связанные с построением лирических структур и образов, сменой фокусов и точек зрения, регулированием темпоральности повествования, созданием автомифологического образа, столь важного для всякого поэта. Долгие и замедленные кадры, их сочетание и чередование в поэтическом тексте — отражение специфики видения и, главным образом, художественного видения, связанного с отстраняющей установкой автора, делегирующего свою визуальную функцию субъекту, включенному в самоценный процесс переживания.

Александров А. Желтый после красного [Электронный ресурс] // Волга. 2013. № 7–8. URL: http://magazines.russ.ru/volga/2013/7/17a.html (дата обращения: 14.03.2016).

Андреева В. А. Текстовые и дискурсные параметры литературного нарратива (на материале современной немецкоязычной прозы) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2009.

Арсенова Т. А. Кинофильм как модель хронотопа прошлого в лирическом сознании Бориса Рыжего // Вестн. Удмурт. гос. ун-та. 2011. Сер. 5 : История и филология. Вып. 4. С. 83–89.

Базен А. Что такое кино? : сб. ст. М. : Искусство, 1972.

Бродский И. Полторы комнаты [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/rooms.txt (дата обращения: 14.03.2016).

Данилова В. Д. Использование техники долгого кадра для визуализации идей в российском артхаусном кино (на примере киноленты «Овсянки») // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2014. № 169. С. 121–125.

Житенев А. А. Поэзия неомодернизма. СПб. : ИНА-ПРЕСС, 2012.

Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М. : Индрик, 2013.

Кадочникова И. С. Синтез искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2011.

Книжная полка Данилы Давыдова [Электронный ресурс] // Новый мир. 2006. № 9. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/9/dd20.html (дата обращения: 14.03.2016).

Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М. : НЛО, 2015.

Кутенков Б. На другой стороне воды [Электронный ресурс] // Бельские просторы. 2013. № 1 (170). URL: http://www.bp01.ru/public.php?public=2801 (дата обращения: 14.03.2016).

Настин П. Точка с запятой: поэзия и фотография [Электронный ресурс]. URL: http://hiero.ru/article.php?id=semicolon (дата обращения: 14.03.2016).

Поэзия : учебник / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др. М. : ОГИ, 2016.

Сальников А. Дневник снеговика. New York : Ailuros Publishing, 2013.

Сальников А. Отдел [Электронный ресурс] // Волга. 2015. № 7–8. URL: http://magazines.russ.ru/volga/2015/8 (дата обращения: 14.03.2016).

Санникова Н. Алексей Сальников. Стихи 1999–2013 гг. Челябинск: Изд-во Марины Волковой, 2014. 60 с. [Электронный ресурс] // Воздух. 2014. № 4. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-4/hronika (дата обращения: 14.03.2016).

Современная уральская поэзия: антология. 2004–2011 / ред. В. О. Кальпиди. Челябинск : Десять тысяч слов, 2011.

Созина Е. К. Северные нарративы начала XX в. (М. Пришвин, К. Жаков) // Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Т. 3 / сост. А. В. Подчиненов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. С. 184–189.

Суворова К. Из бездны в бездну и обратно // Вещь. 2013. № 8. С. 115–118.

Тименчик Р. Д. Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века // Finitis duodecim lustris : сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана / сост. С. Г. Исаков. Таллин : Ээсти раамат, 1982. С. 136–139.

Уральская новь. 2003. № 16. URL: http://magazines.russ.ru/urnov/2003/16/sal.html (дата обращения: 14.03.2016).

Харитонова Е. В. Мотив снега в поэзии Б. Рыжего: формы репрезентации, фольклорные и литературные истоки // Литература Урала: история и современность / отв. ред. Е. К. Созина. Екатеринбург : УрО РАН ; Объединенный музей писателей Урала ; Изд-во АМБ, 2006. С. 376–382.

Статья поступила в редакцию 26.05.2016 г.

Подлубнова Юлия Сергеевна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
научный сотрудник сектора истории литературы
Институт истории и археологии УрО РАН
620990, Екатеринбург,
ул. С. Ковалевской, 16
заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XX века» Объединенного музея писателей Урала
620075, Екатеринбург, ул. Толмачева, 41
E-mail: tristia@yandex.ru

Podlubnova, Yulia Sergeevna
PhD (Philology), Associate Professor,
Chair of the Russian Language
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Yekaterinburg, Russia
Research Fellow, History of Literature Sector
Institute for History and Archaeology, Ural Branch of RAS
16, S. Kovalevskaya Str., 620990 Yekaterinburg, Russia
Director of Museum
"Literary Life of 20th Century Urals",
United Museum of Ural Writers
41, Tolmachev Str., 620075 Yekaterinburg, Russia
E-mail: tristia@yandex.ru

FILM TECHNIQUES IN THE POETRY BY ALEXEY SALNIKOV

The article studies the impact of cinematic techniques as part of the text-generating strategies of modern poetry. Referring to the works by Ural poet Alexei Salnikov (born in 1978), who combines the artistic potential of the word with visual techniques, the author describes the poet's need to use long and slow motion frames in his texts. Long and slow motion frames combine the potentials of the cinema and photography. In the Ural author's poetry, long and slow motion frames are characterized by the loss of the semantic oppositions in pairs of notions "materiality / factuality", "staging / accident", "duration / instantaneity". The combination and alternation of such frames in a poetic text reflect the specific character of artistic vision where one of the features is the poet's transferring of his visual function to the subject included in the self-valuable process of experiencing reality. A. Salnikov's visual series are a way to express some existential experience through the visual where vision is only the starting point to model the situation of experience, and this process of experience has some temporal characteristics. This is the reason why the long and slow motion frames and their duration perform a special role in the poetry by A. Salnikov.

K e y w o r d s: Ural modern poetry; Alexei Salnikov; cinematic techniques; poetics of frames; long and slow motion frames; temporality; narration focus.

Acknowledgements

The article is part of the Russian Academy of Sciences (Ural Branch) project "The Literary Process in the Urals: Types of Artistry and a Dialogue of Cultural and National Traditions".

Alexandrov, A. (2013). Zhelty posle krasnogo [Yellow after Red]. *Volga,* 7–8. Retrieved from http://magazines.russ.ru/volga/2013/7/17a.html. (In Russian)

Andreeva, V. A. (2009). *Textovie i diskursivnie parametry literaturnogo narrativa (na materiale sovremennoy nemetskojazychnoy prozy)* [Text and Discourse Parameters of Literary Narrative (Modern German Prose)] (habilitation dissertation abstract). Saint Petersburg. (In Russian)

Arsenova, T. A. (2011). Kinofilm kak model khronotopa proshlogo v liricheskom soznanii Borisa Rizhego [Film as a model of the Chronotope of the Past in the Lyrical Consciousness of Boris Rizhy]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta, 5,* 4, 83–39. (In Russian)

Azarova, N. M., Korchagin, K. M., Kuz'min, D. V., & Plungjan, V. A. et al. (Eds.) (2016). *Pojezija:* uchebnik [Poetry: A Handbook]. Moscow: OGI. (In Russian)

Bazen, A. (1972). *Chto takoe kino?* [What Is the Cinema?]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

Brodsky, I. *Poltory komnaty* [A Room and a Half]. Retrieved from http://lib.ru/BRODSKIJ/rooms.txt. (In Russian)

Danilova, V. D. (2014). Ispolzovanie tekhniki dolgogo kadra dlia vizualizasii idey v rossiiskom artkhausnom kino (na primere kinolenty "Ovsianki") [Using the Long Frame Technique to Visualize Ideas in the Russian Art-house Cinema (with Reference to *Silent Souls* Film)]. *Izvestia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Herzena*, 169, 121–125. (In Russian)

Kadochnikova, I. S. *Syntez iskusstv v lirike Yu. Levitanskogo i A. Tarkovskogo* [The Synthesis of Arts in the Lyrical Poetry by Yu. Levitansky and A. Tarkovsky] (habilitation dissertation abstract). Izhevsk. (In Russian)

Kalpidi, V. O. (Ed.). (2011). *Sovremennaja ural'skaja pojezija: antologija. 2004–2011* [Modern Ural Poetry. 2004–2011]. Cheljabinsk: Desyat' tysyach slov. (In Russian)

Kharitonova, E. V. (2006). Motiv snega v pojezii B. Ryzhego: formy reprezentacii, fol'klornye i literaturnye istoki [The Snow Motif in the Poetry by B. Rizhy: Forms of Representation, Folklore and Literary Sources]. In E. K. Sozina (Ed.), *Literatura Urala: istorija i sovremennost'* [The Literature of the Urals: History and Modernity] (pp. 376–382). Yekaterinburg: UrO RAN; Ob"edinennyj muzej pisatelej Urala; Izd-vo AMB. (In Russian)

Knizhnaja polka Danily Davydova [Danila Davydov's Bookshelf] (2006). *Novy mir,* 9. Retrieved from http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/9/dd20.html. (In Russian)

Kukulin, I. V. (2015). *Mashiny zashumevshego vremeni: kak sovetsky montazh stal metodom neofitsialnoi kultury* [Machines of Noisy Time: How Soviet Editing Became a Method of Unofficial Culture]. Moscow: NLO. (In Russian)

Kutenkov, B. (2013). Na drugoj storone vody [On the Other Side of Water]. *Bel'skie prostory*, 1. Retrieved from http://www.bp01.ru/public.php?public=2801. (In Russian)

Nastin, P. *Tochka s zapjatoj: pojezija i fotografija* [The Semicolon: Poetry and Photography]. Retrieved from http://hiero.ru/article.php?id=semicolon. (In Russian)

Sal'nikov, A. (2013). *Dnevnik snegovika* [The Diary of a Snowman]. New York: Ailuros Publishing. (In Russian)

Sal'nikov, A. (2015). Otdel [The Department]. *Volga,* 7–8. Retrieved from http://magazines.russ.ru/volga/2015/8. (In Russian)

Sannikova, N. (2014). Aleksej Sal'nikov. Stihi 1999–2013 gg. [Alexei Salnikov. Poems, 1999–2013]. Chelyabinsk: Izd-vo Mariny Volkovoj, 2014. 60 s. *Vozduh,* 4. Retrieved from http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-4/hronika. (In Russian)

Sozina, E. K. (2012). Severnye narrativy nachala XX v. (M. Prishvin, K. Zhakov) [Northern Narratives of the Early 20th Century (M. Prishvin, K. Zhakov)]. In A. V. Podchinyonov (Ed.), *Dergachevskie chtenija — 2011. Russkaja literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti* [Dergachev Readings — 2011. Russian Literature: National Development and Regional Features] (Vol. 3, pp. 184–189). Yekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta. (In Russian)

Suvorova, K. (2013). Iz bezdny v bezdnu i obratno [From Abyss to Abyss and Back]. *Veshh',* 8, 115–118. (In Russian)

Timenchik, R. D. (1982). Stihorjad i kinojazyk v russkoj kul'ture nachala XX veka [Poetry and Film Language in Russian Culture in the Early 20th Century]. In S. G. Isakov (Ed.), *Finitis duodecim lustris* (pp. 136–139). Tallinn: Eesti raamat. (In Russian)

Ural'skaja nov', 16. (2003). Retrieved from http://magazines.russ.ru/urnov/2003/16/sal.html. (In Russian)

Zhitenev, A. A. (2012). *Poezia neomodernizma* [The Poetry of Neomodernism]. Saint Petersburg: INA-PRESS. (In Russian)

Zlydneva, N. V. (2013). *Visualniy narrativ: opyt mifopoeticheskogo prochtenia* [The Visual Narrative: An Experience of Mythopoetic Interpretation]. Moscow: Indrik. (In Russian)

Received 26 May 2016