

На правах рукописи

Кадочникова Ирина Сергеевна

**Синтез искусств
в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Ижевск - 2011

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века и фольклора
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»

Научный руководитель: **Серова Марина Васильевна,**
доктор филологических наук, профессор

Официальные оппоненты: **Дзущева Наталья Васильевна,**
доктор филологических наук, профессор

Тагильцев Александр Васильевич,
кандидат филологических наук, доцент

Ведущая организация: **ГОУ ВПО «Тверской
государственный университет»**

Защита состоится «23» сентября 2011 года в 13.00 часов на заседании
диссертационного совета Д 212.275.07 при ФГБОУ ВПО «Удмуртский
государственный университет» по адресу: 426034, г. Ижевск, ул.
Университетская, 1, корпус 2, ауд. 221.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО
«Удмуртский государственный университет», с авторефератом – на сайте
УдГУ www.lib.udsu.ru

Автореферат разослан « » _____ 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

Н.Г. Медведева

Общая характеристика работы

Диссертационное исследование посвящено теме синтеза искусств в русской поэтической практике 1960-70-х гг., когда тенденция к межвидовому взаимодействию, заданная Серебряным веком, существенно определила характер эстетических поисков в поэзии.

Синтез искусств как общая художественная установка лирики 1960-70-х гг. отчетливо проявился в позднем творчестве Ю. Левитанского и А. Тарковского – в книгах «Кинематограф» (1970) и – соответственно – «Вестник» (1969). Причем, в каждой книге синтез реализовался по-своему. Осмысление функциональных аспектов межвидовых взаимодействий в лирике Левитанского и Тарковского позволит сформулировать оригинальность поэтики данных художников и в итоге определить их место в истории русской поэзии XX века. Этим обстоятельством обеспечивается **актуальность** диссертационного исследования.

Объект исследования – синтез искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского.

Предмет исследования – поэтическое творчество Ю. Левитанского и А. Тарковского 60-70-х гг.

Цель работы – определить функциональные возможности художественного синтеза в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского, реализованные на разных уровнях художественной структуры.

В соответствии с поставленной целью необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) обобщить имеющийся в эстетической науке опыт осмысления проблемы синтеза искусств;
- 2) выделить принципиальные особенности синтеза как художественного феномена в результате сопоставления понятий «синтез», «синкретизм» и «синестезия»;
- 3) сформулировать потенциальные возможности синтеза в искусстве;
- 4) осмыслить книгу Ю. Левитанского «Кинематограф» в контексте киноэстетики XX в.;
- 5) выявить структурные киномодели, обеспечивающие книге Левитанского художественную целостность;
- 6) сформулировать функциональную целесообразность данных моделей в системе лирики Левитанского 1960-70-х гг.;
- 7) вписать позднее творчество А. Тарковского в систему общих тенденций русской лирики 1960-70-х гг.;
- 8) выявить специфику синтетической образности в книге А. Тарковского «Вестник»;
- 9) прописать функциональную роль данной образности в динамике осуществления психологического сюжета книги А. Тарковского «Вестник».

Несмотря на то, что Левитанский как поэт сформировался в послевоенные годы, то есть намного позже Тарковского, поэтика которого

восходит к эстетике Серебряного века, его творчество было рассмотрено нами в первую очередь. Это объясняется тем, что связь «Кинематографа» с эстетикой кино имеет эксплицитный характер и определяется художественным замыслом поэта. Очевидных отсылок к поэтике конкретных видов искусства как таковых в книге Тарковского «Вестник» не представлено. При этом обе книги были созданы фактически в одно и то же время. Нам представляется более продуктивным, прежде чем говорить об имплицитных проявлениях художественного синтеза в лирике 1960-70-х годов, осмыслить его наиболее очевидные проявления.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые художественные системы Ю. Левитанского и А. Тарковского рассматриваются на внутрискруктурном уровне в аспекте функциональных возможностей синтеза искусств и вписываются в контекст общих тенденций русской лирики 1960-70-х гг.

Практическая значимость исследования определяется тем, что его результаты применимы для решения актуальных проблем изучения синтеза искусств и характера его проявления в художественной практике, при осмыслении своеобразия и магистральных тенденций лирики 60-70-х гг. – в частности, творчества Ю. Левитанского и А. Тарковского, и могут быть использованы в вузовском курсе истории русской литературы второй половины XX века, в спецкурсах и спецсеминарах по литературе 60-70-х гг. XX в., литературоведческому анализу поэтического текста, культурологии, а также в школьном курсе русской литературы.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что, во-первых, корректируется содержание теоретического понятия «синтез искусств»; во-вторых, совершенствуются принципы анализа синтетических взаимодействий в искусстве; в-третьих, на материале русской лирики 60-70-х гг. XX в. осмысляются функциональные возможности художественного синтеза в словесном искусстве; в-четвертых, углубляется методика анализа поэтического текста.

Методологическую базу исследования составляют:

– труды по теории и истории литературы (Ю.М. Лотман, Ю.Н. Тынянов, М.М. Бахтин, Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тищенко, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, М.Эпштейн, В.А. Зайцев, И.П. Смирнов, В.Е. Хализев, Ю.Б. Орлицкий, М.Дарвин, М.Л. Гаспаров, Б.В. Томашевский, В.М. Жирмунский, И.И. Плеханова, И.Б. Ничипоров, Н.А. Кузьмина и др.);

– фундаментальные труды в области изучения лирики (Б.О. Корман, Т.И. Сильман, Л.Я. Гинзбург, Ю.Н. Тынянов, М.Л. Гаспаров);

– работы по теории синтеза искусств и взаимодействия отдельных видов искусства (А.Я. Зись, Ю. Борев, М.С. Каган, В.В. Ванслов, Р. Вагнер, Б.М. Галеев, И.Л. Ванечкина, Н.А. Дмитриева, И.Ф. Муриан, В.П. Толстой, Д.О. Швидковский, Е.Б. Мурина, В.П. Михалев, В. Тасалов, В. Харитонов, Л.Л. Гервер, Н.А. Асанова, Б.Г. Реизов, И.А. Азизян, М.В. Жура, М.В.

Зубова, И.Г. Минералова, П.К. Суздаев, М.И. Свищерская, И.Г. Хангельдиева, И. Сэпман, В. Божович и др.);

– исследования в области истории мировой культуры (А.Ф. Лосев, А.А. Формозов, Н.А. Дмитриева, С.А. Токарев, А.Ф. Еремеев, Н.В. Григорьев, В.Р. Кабо, В.Б. Мириманов и др.);

– труды по теории и истории кинематографа (С. Эйзенштейн, Н. Хренов, С.И. Фрейлих, Ю.Н. Тынянов, Ю.М. Лотман, М. Зак, О.Ф. Нечай, И.В. Вайсфельд, В. Ждан, Э.М. Ефимов, С.С. Гинзбург, В. Шкловский и др.);

– психологические исследования (Л.С. Выготский, А.Р. Лурия, Р.Л. Солсо, Р. Клацки).

Методология исследования основана на сочетании системного, структурного, мифопоэтического, культурологического, стиховедческого, интертекстуального, мотивного методов анализа поэтического текста. Использование данных методов определялось спецификой материала и целью диссертационной работы.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования были представлены на IX Международной научной конференции «Дергачевские чтения – 2008. Проблема жанровых номинаций» (Екатеринбург, 2008), Международной научно-практической конференции «Пограничные процессы в литературе и культуре» (Пермь, 2009), III Международной научно-практической конференции «Литературный текст XX века: Проблемы поэтики» (Челябинск, 2010), Межвузовской научной конференции «Кормановские чтения» (Ижевск, 2010, 2011), Международной (заочной) научной конференции «Актуальные проблемы филологии» (Рубцовск, 2010), Международном молодежном научном форуме «Ломоносов – 2011» (Москва, 2011). Диссертация обсуждена на авторском методологическом семинаре (Ижевск, 2010) и на заседании кафедры русской литературы XX века и фольклора УдГУ.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Феномен синтеза искусств может быть осознан как проблема только при соблюдении двух условий: при условии сформированности самой категории искусства как особого способа познания мира и при условии выделения внутри художественной деятельности различных областей – видов искусства, осмысленных человеком с точки зрения их видовой специфики.

2. Синтез искусств – органичное соединение видов искусства в художественное целое, не сводимое к сумме составляющих его компонентов. В этом смысле синтез противопоставляется синкретизму как форме бытия первобытной культуры и рассматривается как условие возникновения синестезии – межчувственных ассоциаций, которые активизируются в сознании человека в процессе созерцания им художественного образа.

3. Эстетическое ядро книги Ю. Левитанского «Кинематограф» составляет идея синтеза искусств – прежде всего, поэзии и кино. В книге Левитанского обнаруживаются три структурные модели, восходящие к

поэтике кинематографа, – сценарий, музыкальная форма, цветовая композиция.

4. Жанровое своеобразие «кинематографических» стихотворений Левитанского во многом конституируется поэтикой не только сценария, но и черновика.

5. Стихотворения, задающие книге музыкальную форму (сонатно-симфонический цикл), по принципу киномонтажа накладываются на событийный сюжет, дублируя пластические образы.

6. Цветовая композиция «Кинематографа» Ю. Левитанского основана на ритмичном чередовании черно-белых и цветных кадров. Они сопряжены с хронологическим и тематическим пластами книги. За счет монтажа цветных и нецветных кусков достигается эффект подобия словесного текста кинематографическому.

7. Принципиальную особенность поэтики А. Тарковского составляет синтез поэзии и фотографии. Фотографичность – характерная черта поэтической образности Тарковского.

8. Фотографические образы – это образы памяти, которые обладают эйдетической фактурой, то есть несут в себе визуальный код, соотношенный со слуховым, обонятельным, тактильным, вкусовым кодами, что позволяет говорить о их синестезийной природе.

9. Эйдетические образы представлены в рамках мнемонических стихотворений, которые выдвигаются на передний план в поздних книгах Тарковского («Вестник» и «Зимний день»).

10. Стихотворения-воспоминания формируют единый текстовый комплекс, чем обеспечивается возможность их выделения в исследовательский цикл.

11. Эйдетические образы в пределах цикла находятся в динамике. Эта динамика формирует эйдетический сюжет лирической книги, который, кроме того, является психологическим, поскольку динамика образа обеспечивается духовной эволюцией героя.

12. Функциональные возможности художественного синтеза в лирике Левитанского и Тарковского оказываются различными. Синтез поэзии и кино в творчестве Левитанского служит всецело эстетическим задачам, то есть выполняет преимущественно формообразующую функцию. Эстетическая функция синтеза искусств в лирике Тарковского взаимодействует с психологической, структурируя смысловой стержень художественной системы.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка. Общий объем работы составляет 346 страниц, основной текст диссертации изложен на 312 страницах, библиографический список включает 393 наименования.

Содержание работы

Во **Введении** обоснована актуальность темы, указаны объект и предмет исследования, сформулированы цель и задачи работы, аргументируется ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, определяется методология исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, говорится об апробации научных результатов.

В этой части диссертации освещен вопрос о единстве историко-литературной эпохи 60-70-х гг. XX в., представлен обзор критических и научных трудов, посвященных проблеме синтеза искусств в поэзии этого времени, рассмотрены наиболее значимые работы о творчестве Ю. Левитанского и А. Тарковского.

Первая глава «Основные вопросы теории синтеза искусств» открывается *параграфом «Синкретизм в истории искусства»*. Первоначальное обращение к данной категории объясняется тем, что именно синкретическая целостность представляет собой начальную фазу бытия искусства.

Интерес к феномену синкретизма возник только в XIX в. (Э.Б. Тайлор, Д.Д. Фрэзер, Э. Дюркгейм). В отечественной науке теория синкретизма разрабатывается целым рядом исследователей: А.А. Формозов, Н.А. Дмитриева, С.А. Токарев, А.Ф. Еремеев, Н.В. Григорьев, В.Р. Кабо, М.С. Каган, В.Б. Мириманов и др.

Основоположником теории первобытного синкретизма принято считать А.Н. Веселовского. Обнаружив в древнейшем обряде («хоровом синкретическом действе») корни «мусических искусств» (М.С. Каган), автор «Исторической поэтики» через понятие «синкретизм» выразил специфику первобытного искусства, заключенную в нерасчлененности видов и жанров духовной культуры.

Однако после того как открытые на рубеже XIX и XX веков памятники искусства эпохи палеолита были изучены и описаны, стало очевидным, что синкретизм древнейшего искусства представляет собой конкретное проявление первобытного синкретического сознания. На ранних стадиях развития культуры такие ее формы, как искусство, религия, мифология были тесно переплетены, образуя «первобытный синкретический комплекс» (В. Мириманов).

Таким образом, синкретизм – это форма первобытного мышления, суть которой заключается в недифференцированности видов общественной деятельности.

Данное понятие характеризует те этапы развития культуры, которым свойственны, во-первых, отсутствие четкого разграничения между искусством и другими формами сознания, а во-вторых, – при условии этого разграничения – недифференцированность видов художественной деятельности. В этом смысле следует говорить не только о синкретизме древнейшей культуры, но и о синкретичности культуры античности,

Средневековья и Возрождения, о чем говорят В. Кабо, А. Лосев, М. Каган, А. Гуревич, М. Зубова, И. Роттенберг.

За периодом распада синкретизма последовал период художественного синтеза. *Во втором параграфе первой главы «Синтез искусств как философско-эстетическая категория»* рассматриваются этапы становления теории синтеза искусств, раскрывается содержание понятия «синтез искусств», которое в итоге соотносится с понятием «синкретизм». Это соотношение необходимо, поскольку в современных научных работах «синкретизм» и «синтез» нередко отождествляются.

Синтетические тенденции впервые в истории мировой культуры весьма очевидно проявились в эпоху барокко. Однако XVII век не разработал теории художественного синтеза.

Теория синтеза возникает только в конце XVIII века – в работах йенских романтиков (Э. Гофман, Л. Тик, Новалис, А. Шлегель, Ф. Шлегель, Ф. Шеллинг), где она разрабатывается в философском аспекте – в связи с учением о «всекультуре» (Е.Б. Мурина).

Романтики одними из первых заговорили о категориальных свойствах отдельных видов искусства – живописности, музыкальности, пластичности и т.д., – поставив вопрос не только о синтезе искусств, но и о синтезе в искусстве.

Идеи немецкого романтизма вскоре отразились в эстетической теории и художественной практике Р. Вагнера. Синтез осмыслялся Вагнером в философско-социологическом аспекте – как ключ к коренному преобразованию жизни, ее универсализации (статьи «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего», «Опера и драма»). Вагнер выдвинул идею их полного слияния в пределах музыкальной драмы как «общего искусства», имеющего мифологическую подоснову, предопределяющую синтетическую форму и универсальное содержание.

Эстетические искания немецких романтиков и Р. Вагнера наиболее последовательное продолжение нашли в русской культуре рубежа XIX и XX веков.

Проблема синтеза искусств в эстетике Серебряного века осмыслена достаточно глубоко. Этому вопросу посвящены работы Е.Б. Муриной, И.А. Азизян, И.Г. Минераловой, И. Ванечкиной, Б. Галеева, А. Мазаева, П. Суздалева, М.В. Жура, Л.Л. Гервер, Т.А. Соколовой, О. Томпаковой, Е. Бобринской, которые непременно вписывают явление синтеза искусств в контекст синтетизма культуры рубежа веков. Синтетических поисков, связанных с идеей жизнеутверждения, потребовала сама действительность конца XIX столетия, исполненная катастрофических чаяний.

Ключевые теоретики искусства конца XIX–начала XX вв. – Н. Бердяев, Вяч. Иванов, А. Белый – говорят о необходимости синтетического единения всех форм художественного творчества, их взаимопроникновении, которое приведет к рождению универсального искусства будущего, мистериального по своей природе, религиозного в своей основе, способного преобразовать жизнь по законам красоты и свободы, а следовательно, обладающего

жизнетворческой функцией. К концепциям Вяч. Иванова, А. Белого, безусловно, восходит и мейерхольдовская идея «театра будущего» как союза всех муз, и идея В. Кандинского о «подлинном монументальном искусстве».

Установка на синтез в культуре Серебряного века проявилась в возникновении музыкальной поэзии и живописи, цветомузыки. Но подлинным воплощением синтетических исканий начала XX столетия стал кинематограф, уже в первые десятилетия своего существования осмысленный отечественной и мировой культурой как искусство будущего, вобравшее в себя опыт других форм художественного творчества.

Рассмотрев синтез искусств как философско-эстетическую категорию, мы подчеркнули необходимость принципиального разведения понятий «синкретизм» и «синтез». Явление синтеза искусств могло быть осознано как проблема только тогда, когда сформировалась сама категория искусства как особого способа познания мира и когда внутри художественной деятельности обозначились различные области – виды искусства, осмысленные человеком с точки зрения их видовой специфики.

В третьем параграфе главы – «Синестезия и ее роль в искусстве» – определяются потенциальные возможности межчувственных ассоциаций в художественном творчестве.

Термин «синестезия» имеет несколько значений: 1) в психологии – процесс либо результат межчувственной, межсенсорной ассоциации; 2) в поэзии – краткое определение любого синестетического тропа; 3) в эстетике – взаимовлияние искусств, отличающихся способом восприятия (Б. Галеев).

Искусствоведческое понимание синестезии предполагает взаимосвязь всех указанных определений: при взаимодействии форм художественного творчества, различных в плане канала восприятия, у реципиента возникает межчувственная ассоциация. Так, музыка может воздействовать на слух, живопись, пластика, архитектура – на зрение. Синестезийный образ является синтетическим, поскольку отсылает к различным ощущениям, но в то же время посредством этого образа осуществляется взаимодействие искусств.

Проблема синестезии как сущностного свойства художественного мышления впервые была поставлена и разработана представителями йенской школы романтизма. С точки зрения немецких романтиков, синестезия является ключевым механизмом синтеза, что обеспечивает полисенсорность каждого отдельно взятого искусства. Впоследствии синестетические идеи немецких романтиков были восприняты и продолжены французской (Ш. Бодлер, А. Рембо) и русской (К. Бальмонт, А. Белый, А. Скрябин) эстетической мыслью конца XIX – начала XX вв.

Синестезия как тип межвидовых связей в искусстве является одним из способов преодоления ограниченности, которой обладает каждая из форм художественного творчества в своей автономности. Межчувственные ассоциации способствуют формированию целостного образа мира, гармоничного в своей основе. Поэтому синестезия связывается с коммуникативным аспектом искусства, с его направленностью к сознанию человека, что позволяет говорить о ее психологической функции.

Современные концепции межвидовых взаимодействий в искусстве представлены в *четвертом*, заключительном, *параграфе* первой главы - **«Основные положения теории синтеза искусств в эстетической мысли второй половины XX в.»**

В отечественной науке теория синтеза возникает в 60-70-е гг. и связана прежде всего с именами В.И. Тасалова, Ю.Б. Борева, А.Я. Зися, М.С. Кагана, В.В. Ванслова.

Интерес, который советские ученые 60-70-х гг. проявили к явлению синтетических взаимодействий в искусстве, объясняется в первую очередь требованиями самого времени. XX век стал веком интеграции различных областей духовной культуры и социально-политической жизни.

Все теоретики синтеза разделяют ту мысль, что под синтезом нельзя понимать простое механическое объединение художественных форм. Синтез – это органическое соединение двух или нескольких видов искусств в сложную, полифоничную систему - художественное целое, не сводимое к сумме составляющих его элементов. Поэтому он противопоставляется монтажу, коллажу, эклектике.

В современной науке выделяется несколько типов межвидовых контактов: интеграция, соподчинение, синтез-симбиоз, дополняющий синтез, синестезия, перевод одного художественного ряда в другой; трансляционное сопряжение. В результате художественного синтеза исходные элементы не теряют своих видовых качеств, а, напротив, взаимно обогащаются.

Перед синтезом поставлена задача всестороннего отражения явлений действительности. Художественный эффект, возникающий в результате синтетического взаимодействия нескольких видов искусства, оказывается недостижим другими способами, и этим объясняется та высокая роль, которая отводится в культуре явлению синтеза искусств.

Синтез искусств является одной из ключевых категорий эстетики, поскольку с ним связывается представление о гармонии и целостности, о единстве мироздания, о всеединстве, наконец, что позволяет рассматривать проблему межвидовых взаимодействий не только в эстетическом, но и в философском ключе. Идея синтеза искусств, противопоставляясь разрушению и хаосу, обладает жизнеутверждающим смыслом. Одновременно следствием синтеза становится возрастание психологической глубины художественного образа, увеличение его сенсорной модальности. В этом связи можно говорить о полифункциональности синтеза искусств – его эстетической, философской и психологической валентности.

Вторая глава исследования – «Эстетика кино и книга Ю. Левитанского “Кинематограф”» – посвящена определению функции синтеза в творчестве Ю. Левитанского 60-70-х гг., когда интегративным процессам в культуре отводилась существенная роль. Идея художественного синтеза составила эстетическое ядро и структурный стержень книги «Кинематограф», которая построена как аналог кинофильма.

Попытка Левитанского ориентировать поэтическую книгу на кинематографический текст оказывается оправданной с точки зрения

глубинных связей между кино и поэзией (дискретность в развертывании сюжета, ритм, предельная смысловая насыщенность кадра/стиха).

В *первом параграфе главы – «“Кинематограф” Ю. Левитанского и поэтика сценария»* – рассматривается сценарий как одна из тех киномоделей, на которых основывается художественное единство книги.

Сюжетную линию книги формируют стихотворения «Время слепых дождей», «Время улетающих птиц», «Время зимних метелей», «Время раскрывающихся листьев», объединенные в цикл «Фрагменты сценария». Первоначальное обращение именно к сценарному аспекту книги Левитанского продиктовано существенной значимостью драматургии в кинематографе.

Начальная строка стихотворения «Время зимних метелей» («Вот начало фильма») выступает в качестве сигнала: она призвана обратить читателя в зрителя, нацелить его на то, что перед ним: 1) сценарий, претендующий на последующую реализацию на экране; 2) словесный текст, строящийся как аналог кинофильма. У кинематографа поэт заимствует, прежде всего, принцип киномонтажа, игры планов и прием наплыва.

Но стихотворение «Время слепых дождей» указывает только на начальные кадры («Вот начало фильма. / Дождь идет. / Человек по улице идет»), но целостной истории не задает. И героиня, и встреча героев выводятся за рамки прописанной фабулы: «Но никак не вижу продолженья. / Лишь начало вижу».

«Время слепых дождей» представляет собой не просто имитацию сценария, но текст, осмысленный автором и репрезентированный как черновик сценария.

Фрагмент сценария мыслится ненаписанным, но реально он написан. Более того, в нем намечены узловые моменты композиции, а именно: экспозиция («Человек по улице идет») и завязка («Они увидели друг друга»). Поэтому в следующем стихотворении цикла («Время улетающих птиц») развивается не сюжет идущего человека, а мотив «юга», который был заявлен в предыдущих «Фрагментах»: «Скорый поезд их везет на юг». В этом и сказывается парадокс черновика. Во «Времени улетающих птиц» перед читателем перипетии жизни героев, и центральное событие здесь – уход женщины.

Третье стихотворение цикла, «Время зимних метелей», во многом отсылает к первому – многократными синтаксическими и лексико-семантическими сцеплениями с «Временем слепых дождей». Сюжет, с одной стороны, развивается, а с другой, его развитие тормозится за счет постоянной отсылки к предыдущему событию.

В четвертом, финальном, тексте цикла («Время раскрывающихся листьев») развитие получает мотив соединения героев, также заявленный в начальном стихотворении «Фрагментов сценария» («И они увидели друг друга»).

В этом смысле формально завязка аналогична развязке. Сюжет как бы и не движется, и каждый последующий кадр возвращает зрителя к

предыдущему. Посредством циклической концепции времени и повторяемости событий судьбы Левитанским проводится идея вечного возвращения, в основе которой лежит мысль о гармоничности мироустройства. История отношений мужчины и женщины – это «история поиска и обретения гармонии» (М. Поздняев).

Стихотворения цикла Ю. Левитанского «Фрагменты сценария» получают тройной код: они конституируются поэтикой стихотворения, сценария, черновика. В результате этого взаимодействия рождается специфическое жанровое образование. При этом цикл функционирует в пределах системы «литература – кино». Эта мысль представляется весьма существенной, поскольку логически она приводит к идее о незамкнутости в пределах исключительно литературного дискурса сценарных опытов Левитанского. Его кинематографические стихотворения обладают не только словесной, но и визуальной природой.

Во *втором параграфе* главы – «*Музыкальная композиция книги Ю. Левитанского*» – «Кинематограф» рассматривается в аспекте функциональных возможностей музыки в искусстве кино.

Л.Л. Гервер сформулировала основной критерий музыкальности литературного произведения, который состоит в повторяемости музыкальных мотивов.

«Кинематограф» Ю. Левитанского в этом смысле оказывается показательным текстом. Повторы (синтаксические, лексические, мотивные) составляют стержень книги. Безусловно, повторы являются конструктивным свойством не только музыки, но и поэзии. Связь этих видов искусства восходит к синкретизму древней культуры, где слово было неотделимо от музыкального начала.

Наиболее важная роль в «Кинематографе» отводится структурным повторам, которые задают книге четырехчастную композицию. Эта четырехчастность позволяет проецировать «Кинематограф» на сонатно-симфоническую форму. В этой связи сам мифопоэтический подтекст годового круга (лето – осень – зима – весна; жизнь – замирание жизни – смерть – воскресение) ориентирует книгу на музыкальность.

С другой стороны, в тексте, построенном как аналог кинофильма, наличие музыкального аспекта обусловлено эстетическими причинами: видеоряд в кинематографе, как правило, имеет музыкальное сопровождение.

За единицу текста, соответствующую единице сонатно-симфонического цикла, был принят комплекс стихотворений, границы которого обозначены «Фрагментами сценария». Именно они задают книге четырехчастное построение.

Первая часть «Кинематографа» Ю. Левитанского соответствует первой части симфонии – сонатному аллегро, которое пишется в быстром, энергичном темпе и основано на конфликте двух партий, резко контрастирующих друг с другом в тональном отношении.

Стихотворения первой части книги («Время – бесстрашный художник...», «Музыка, свет не ближний...», «Утро-вечер, утро-вечер, день

и ночь...», «Собирались наскоро...») содержат установку на стремительность и отрывистость речи, на быстроту темпа говорения. Кроме того, магистральной темой части является тема суетности бытия, быстроты движения времени.

Аллегро в первой части книги наделяется амбивалентными смыслами. С одной стороны, оно символизирует вечную жизнь искусства («Этот, / из века в век, / по роковому кругу / замороженный бег»), а с другой, – хаос эпохи («как на бомбе с механизмом часовым»). Однако численно преобладают тексты, где аллегро создает настроение жизнерадостности. Такой мажорный лад во многом обусловлен художественным временем первой части: лето у Левитанского несет идею полноты бытия. Именно летом происходит первая встреча мужчины и женщины.

Вторая часть «Кинематографа» ориентирована на медленный темп. В первую очередь он задается ритмическим рисунком. Почти все стихотворения написаны двудольными размерами. Ямб вносит во вторую часть струю лирики и стихию созерцательности.

На медленный темп указывают эпитеты-индикаторы: «Я медленно учился жить», «Мы ступали осторожно», «и тихо она по саду брела», «И листья будут медленно кружиться». Медленный темп основного корпуса текстов звучит как параллель к медленному шествию женщины.

Вторая часть восходит к траурному маршу. В стихотворении «Как показать осень» предсмертное кружение листьев ассоциируется с мелодией траурной сонаты Шопена. Художественную структуру стихотворения «Сон о рояле», в основу которого лег военный опыт поэта, целиком составляют образы смерти.

Импульсом к актуализации негативных смыслов во многом служит трагическая история расставания мужчины и женщины, вписанная в осенний сюжет.

Третья часть симфонии – скерцо. Скерцо – небольшое музыкальное произведение, написанное в темпе аллегро. В его основе – внезапность чередования музыкальных образов – лирических, фантастических, драматических, даже зловещих.

Во «Времени зимних метелей» запечатлено бешеное коловращение мира: «Все быстрее, / быстрее вращенье круга...». «Воспоминанье о Нибелунгах» вносит в структуру «Кинематографа» струю зловещих смыслов, связанных с трагедией военного поколения. Стихотворение «Новый год у Дуная» основано на принципе игры контрастными по настроению образами.

Особое смысловое значение в третьей части имеет образ вьюги. Вьюга (аналог скерцо на уровне природных звуков) символизирует мировой хаос, за которым главные герои книги – мужчина и женщина – не могут увидеть друг друга.

Своеобразной развязкой третьей части является «Диалог у новогодней елки»: в него прорывается тема весны, которая является знаком оживания мира и гармонизации природного и внутреннего хаоса.

Четвертая часть книги, подобно первой, пишется в темпе *allegro*. Но конфликт образов уступает место утверждению (стихотворение «Время раскрывающихся листьев»). Причем музыка представлена в финале как магистральная тема: «появлялся шарманщик, / появлялась шарманка, / появлялся мотивчик»; «и все сосульки, / виснувшие с крыш, / запели, / как серебряный орган»; «Они творили, словно пели, / и, так возвышено творя, / нарисовали звук капли / среди зимы и января».

В итоге и музыкальной стороне книги возвращается жизнеутверждающий смысл. Возвращение музыкальной волны к исходной теме *аллегро* является одним из проявлений столь существенной для поэта идеи вечного возвращения «на круги своя», идее гармоничности бытия.

Музыкальные стихотворения книги соотносятся с «киносюжетом» опосредованно. Поскольку ведущей линией «Кинематографа» является история любви, то музыка по принципу киномонтажа накладывается именно на этот сюжет, функционируя как его сопровождение. Книга музыкальна сама по себе, но ее ориентация на эстетику кино позволяет соотносить музыкальность именно с визуальным (в данном случае еще и событийным) аспектом. Музыкальный ряд в данном случае, соотносясь с семантикой четырех частей «фильма» о любви, имеет иллюстративную функцию, он дублирует пластические образы. Сквозь «не-кинематографические» стихотворения проводится музыкальная тема, отражающая эмоциональное содержание «сценарных» текстов.

В *третьем параграфе* второй главы – «*Цветовая композиция книги Ю. Левитанского*» – рассматривается хроматическая модель «Кинематографа».

Ключевой визуальный образ книги – черно-белое кино. Этот образ указывает на одну из возможных моделей мира и человеческой жизни.

Мир, запечатленный Левитанским, – действительно черно-белый. Белый здесь – по преимуществу цвет снега. Черными оказываются прочие предметы действительности.

Кино знает лишь настоящее время, и с изображением прошлого и будущего у него возникают существенные трудности. Однако за счет появления цветного кино эти трудности оказались преодолены, и цветные куски ленты стали связываться с сюжетным повествованием, а черно-белые – с заэкранной действительностью (Ю. Лотман). Этими отсылками к заэкранной действительности «Кинематограф» насыщен довольно плотно. Каждая из частей книги содержит три «цветных» «Воспоминанья». Но черно-белые кадры в книге являются маркерами настоящего времени, а цветные – прошедшего. Эта соотнесенность хроматического кода с временным обусловлена рядом причин.

Во-первых, модель черно-белого кино, наиболее полно отражающая существующую и в культуре, и в авторском сознании концепцию человеческой жизни как синтеза «плюсов» и «минусов», не может испытывать конкуренции со стороны цветной модели.

Во-вторых, черно-белые образы как бы вводят читателя в мир чистых эмоций (черные очи, белые платочки, белый обелиск, белый лист).

В-третьих, важным оказывается влияние кинематографических традиций. Окрашенные кадры, лишённые оттенков и полутонов, изначально использовались только для определенных сюжетов и сцен, и часто цвет разрушал иллюзию реальности (С. Гинзбург).

Наконец, на цветовую композицию книги вполне мог повлиять фильм К. Лелюша «Мужчина и женщина» (1966), где цветные фрагменты соотносились с прошедшим. Возможно, именно продолжая линию Лелюша, Левитанский «окрашивает» сцены стихотворений-воспоминаний. «Воспоминание об оранжевых абажурах» открывает «Кинематограф», «Воспоминание о красном снеге» маркирует его структурный центр, «Воспоминанием о цветных стеклах» книга завершается. Три цветовых сцены задают трехчастную цветовую композицию текста.

С цветными кадрами сопряжена идея возвращения в прошлое, в домашний космос, осмысленный как утраченный рай: «И только цветная веранда мигает вдали / Красным, зеленым и желтым, / Игрушечным светофором / На том перекрестке, куда мне уже не вернуться». Причем, чем более удален цветной кадр от начального, черно-белого, кадра, тем более ранние моменты жизни героя он фиксирует. Пленка движется вперед, а время на пленке – назад.

Заканчиваясь, «Кинематограф» несет идею начала, которая реализуется на двух уровнях – на уровне тематики (детство как символ начала жизни) и на уровне цвета (последний кадр возвращает к первому).

Таким образом, цветовая композиция «Кинематографа» Ю. Левитанского основана на ритмичном чередовании черно-белых и цветных кадров. Они сопряжены с хронологическим и тематическим пластами книги. За счет монтажа цветных и нецветных кусков достигается эффект подобия словесного текста кинематографическому. Именно цветовой аспект формирует эффект движущегося изображения и способствует целостному восприятию книги как фильма.

Рассмотрев три аспекта книги – кинодраматургический, музыкальный, цветовой, – мы выяснили, что эти аспекты обеспечивают художественную целостность книги Левитанского. Они сцепляются друг с другом по принципу монтажа. «Кинематограф» предстает как сложная система, состоящая из нескольких подсистем, координирующих друг с другом, в результате чего образуется своеобразная полифония, ряд композиционных линий, совпадающих друг с другом в точке их отношения к эстетике кино.

В заключительном, *четвертом, параграфе* – «*Фильм в фильме (кинопретексты в «Кинематографе» Ю. Левитанского)*» – выявляются отсылки «Кинематографа» к образцам мирового кино. Книга содержит цитаты из фильмов Фрица Ланга «Нибелунги», Клода Лелюша «Мужчина и женщина», Фредерико Феллини «Восемь с половиной». Указанным визуальным рядом кинопретексты в книге Левитанского «Кинематограф» не ограничиваются. Но нам важно было показать, что текст действительно

отсылает к кинематографу – и не только к эстетике кино, но и к его образцам. Это обусловлено самой природой книги, построенной по законам синтетической поэтики, принципы которой целиком определяют логику движения авторской мысли. Дальнейшее изучение кинематографических претекстов книги Левитанского весьма продуктивно, и с ним связывается одна из возможных перспектив осмысления лирики поэта в аспекте феномена синтеза искусств.

Итак, в основу книги Ю. Левитанского «Кинематограф» лег эстетический опыт первой половины XX в. Автором были от-refлексированы ключевые моменты культурного сдвига, произошедшего под влиянием возникновения и становления киноэстетики как культурного феномена, который во многом определил основные тенденции русской и вообще мировой лирики XX в., в частности, ее установку на доминанту синтетической поэтики.

Синтез поэзии и кино в лирике Левитанского служит преимущественно эстетическим задачам. В «Кинематографе» отражен поиск новых художественных форм. Слово стремится к преодолению своей ограниченности, к сближению с самым синтетическим видом искусства, что обусловило формальную оригинальность поэтической книги Левитанского.

В третьей главе «Проблема художественного синтеза в лирике А. Тарковского» представлена модель имплицитного проявления синтеза в искусстве.

В первом параграфе «Природа художественного образа в лирике А. Тарковского» обоснован синтетический характер художественной образности в лирике поэта.

В первую очередь был рассмотрено стихотворение «Река Сугакля уходит в камыш...». Ключевые образы текста обладают визуальной фактурой – река, камыш, бумажный кораблик, песок золотой, ребенок, яблоко, стрекоза. Семантический центр стихотворения составляет строка «...все навсегда остается таким». Это формула искусства, документирующего мир, то есть фотографии. Но при этом очевидно, что подразумеваемый зритель не имеет дела с фотографическим снимком как результатом работы техники. Перед ним – мыслимая фотография, изображение, которое удерживается в зрительной памяти. Оно представляет собой эйдетический образ.

Эйдетизм, этимологически восходя к слову «эйдос» (греч. – образ, форма), в системе общей психологии (А.Р. Лурия, Л.С. Выготский) связан с концепциями древнегреческой философии (Анаксагор, Платон, Аристотель). Мы употребляем понятие «эйдетизм» в собственно психологическом смысле. Это особый вид зрительной памяти, которая отличается предельной детальностью и четкостью. Эйдетический образ подобен фотографии, поэтому эйдетическую память называют также фотографической.

Именно к такому феномену восприятия отсылает стихотворение Тарковского «Река Сугакля...».

Фотографичность составляет принципиальное свойство поэтики Тарковского. Эту мысль мы подкрепили анализом ряда стихотворений –

«Ялик», «Под сердцем травы тяжелеют росинки...», «Дом напротив», «25 июня 1935 года» – и другими текстами. Герой Тарковского – это человек зрения («Меркнет зрение – сила моя, / Два незримых алмазных копы...»). Зрение устремлено к тому, чтобы сфотографировать объекты мира и затем воспроизвести в акте воспоминания.

Фотографичность поэтической образности Тарковского не определяется фотографией как техническим феноменом. Речь также идет не об эстетике искусства фотографии. Определение «фотографический образ» имеет скорее метафорическое значение, смысл которого раскрывается через понятие эйдетической памяти. Синтетизм поэтики Тарковского связан с ориентацией слова на зрительный образ. Но эта ориентация особого рода. Фотографичность обеспечивается не эстетическими причинами, а «психологическим» происхождением образа. Его генезис выводится из особенностей восприятия героя и – соответственно – автора.

Визуальный код соотнесен в стихотворениях Тарковского со слуховым, обонятельным, вкусовым, тактильным кодами. Фотографическая память может одновременно актуализировать различные по своей психологической природе образы – зрительные и обонятельные («У матери пахло спиртовкой, фиалкою...»), зрительные и акустические («Шел фонарщик, обернулся, возле нас фонарь зажег, / Засвистел фонарь, запнулся, как пастушеский рожок. / И рассыпался неловкий, бестолковый разговор, / Легче пуха, мельче дроби... 10 лет прошло с тех пор») и т.д. Этим обеспечивается та многомерность эйдетического образа, которая позволяет рассматривать его фактуру как синестезийную, а следовательно – синтетическую.

Связь творчества Тарковского с искусством фотографии проявлена в рамках темы памяти. Она возникает еще в ранней лирике, но наиболее отчетливое и личностное звучание приобретает в поздних книгах, «Вестнике» (1966-1971) и «Зимнем дне» (1971-1979).

Финальные книги, по определению имеющие итоговый характер, направлены на осмысление результатов жизненного и творческого путей. Поэтому закономерно, что на передний план поэтики «Вестника» и «Зимнего дня» выносятся «мнемонические» тексты.

В системе каждой лирической книги стихотворения-воспоминания формируют единый текстовый комплекс. Его целостность обеспечена прежде всего жанровой природой соответствующих текстов. Поэтому есть все основания выделить мнемонические стихотворения, входящие в каждую из названных книг Тарковского, в исследовательский цикл, элементы которого (отдельные тексты) связаны не только на уровне фигуры лирического субъекта, но и на уровне основных образов, обладающих эйдетической фактурой. В пределах цикла они находятся не только во взаимосвязи, но и в динамике. Это позволяет говорить о наличии в цикле стихотворений-воспоминаний внутреннего сюжета, который, на наш взгляд, правомерно назвать эйдетическим. Нам важно было показать, как фотографический образ разворачивается в цикле «мнемонических» текстов, в сюжете. При этом необходимо учитывать, что динамика эйдетического образа обеспечивается

духовной эволюцией героя. Строясь на развитии внутреннего «я», эйдетический сюжет является психологическим.

Поскольку мнемонические стихотворения Тарковского впервые прозвучали в «Вестнике», мы рассмотрели существование эйдетического сюжета именно в этой книге. Этому вопросу посвящен *второй параграф* третьей главы *«Поэтика жанра и принципы организации психологического сюжета книги А. Тарковского “Вестник”»*, в каждом из подпараграфов которого анализируется отдельный этап внешней и внутренней биографии героя, связанный в его памяти с конкретными эйдетическими образами.

Книга «Вестник» открывается циклом «Зима в детстве» (1967). Его анализ представлен в *подпараграфе «Специфика лирического героя в цикле “Зима в детстве”»*.

Цикл А. Тарковского «Зима в детстве», состоящий из двух стихотворений-воспоминаний – «В желтой траве отплясали кузнечики...» и «Мерещится вейлка», – воспроизводит целый ряд эйдетических картин, обладающих синестезийной фактурой и оживающих в сознании говорящего в связи с воспоминаниями о времени детства: пильщики, точильщики, кузнецы, скрипящие сани, снующие бубенцы, приезжие, гром посуды, новогодняя елка, зеркальные скорлупки, свечка, малина, лампадка, вейлка, жестянки и железки. Эти картины оформляются в единое целое за счет их соотнесенности с историей взаимоотношений героя-мальчика с родителями. Хотя их фигуры не представлены на уровне образной структуры цикла, они вводятся в текст посредством соответствующих визуальных картин – «кутают плечики», «рамы вставляют», «идут со свечкой», «зажгли лампадку», «вейлку приносят». Эти картины оживляют в сознании говорящего воспоминания о соприкосновении с любовью, теплом, заботой, всепрощением, которые составляли суть отношений «в доме у Тарковских». С фотографическими образами родителей связан мотив возвращенного праздника, в который разворачивается мотив разочарования, оформившийся посредством картин простуды, «приезжих», елки, болезни. Образы родителей (и особенно образ матери) несут идею защищенности героя от холода мира, от страха смерти, которым противопоставляется спасительное тепло любви: «Вставай, пойдем по краю. / Я все тебе прощаю. / То под гору, то в гору / Пойдем в другую пору / По зимнему простору, / Малиновому снегу». Именно это понимание герой обретает в самом раннем возрасте.

Специфика лирического героя в цикле «Зима в детстве» определяется особым принципом восприятия мира – посредством синестезийных ощущений. Главный герой – ребенок, еще познающий мир и воспринимающий его чувственно.

Новый этап биографии героя осмыслен в *подпараграфе «Герой и история в стихотворении “Тогда еще не воевали с Германией...”»*. Этот этап пришелся на время Первой мировой войны. Герой сталкивается с первым воистину трагическим опытом – опытом смерти, обретая понимание не вечности человеческой жизни. Эйдетический образ матери на этом этапе наделяется библейским подтекстом. Мать ассоциируется с Богородицей,

спасающей и скорбящей. Отец осмысляется как участник истории, многим поплатившийся за это участие. Лирический герой начинает воспринимать жизнь другого человека в ценностном отношении. Возможно, это и есть тот главный духовный опыт, к которому героя подводит история.

Зрительные и обонятельные образы стихотворения «Тогда еще не воевали с Германией...» («Зато у отца, как в Сибири у ссыльного, / Был плед Гарибальди и Герцен под локтем», «У матери пахло спиртовкой фиалкою, / Лиловой накидкой в шкафу на распялке»), оживляя в памяти говорящего прежде всего незабвенные фигуры отца и матери, ассоциируются с целым пучком впечатлений, связанных с различными этапами судьбы – от раннего детства (смерть бабушки) до зрелого возраста (участие в войне). Образы детства пропускаются сквозь призму взрослого сознания, трансформируются, поэтизируются, наделяются сакрально-мифологическими, культурными значениями. Эйдетическая картина отражает и сенсорный опыт говорящего, и опыт восприятия культуры. В свою очередь ее психологизм заключен не только в ее синестезийной фактуре, но и в характерной для нее способности взаимодействовать с другими жизненными впечатлениями героя.

Следующим этапом внутренней биографии лирического героя становится обретение им чувства любви. Этот этап осмыслен *в подпараграфе «Лирический герой и опыт любви: стихотворение “Позднее наследство...” и цикл “Как сорок лет тому назад...”».*

Опыт юности, отраженный в «Позднем наследстве...» (1955), связан с возникновением у героя чувства родины, о чем свидетельствует содержащийся в стихотворении намек на трагическую судьбу Елисаветграда, родного города Тарковского: «Здесь теперь другое небо за окном. / Дымно-голубое с белым голубком». Образ голубого неба вызывает контрастную ассоциацию с фотографическим образом горящей степи («И тлела по самое море / Сухая и пыльная степь»), который возникает в сознании лирического героя в единстве визуального и обонятельного кодов.

Кроме того, печальная встреча с городом разворачивает в душе лирического «я» историю первой любви: «Резко, слишком резко, / Издали видна, / Рдеет занавеска / В прорези окна». Визуальный образ рдяной занавески пробуждает зрительные и слуховые ассоциации, оформляющиеся в целостную картину дома возлюбленной (он представлен в стихотворениях «Невысокие, сырые...», «Был домик в три оконца...»). Так границы освоенного героем пространства расширяются, и в его жизнь входит мир героини. Данное обстоятельство является важным моментом эйдетического сюжета. В этой логике целесообразно обратиться к стихотворениям-воспоминаниям, посвященным возлюбленной поэта, Марии Фальц, трагически погибшей в 1932 году.

Тексты, входящие в цикл «Как сорок лет тому назад...» (1969), отличает не только наличие рефрена («Как сорок лет тому назад»), но и четкого событийного вектора. Первое стихотворение воссоздает картину встречи, второе – разлуки, а третье, заключительное, раскрывает авторское понимание творчества как памяти.

Начальное стихотворение цикла, «Как сорок лет тому назад / Сердцебиение при звуке...», отражает опыт счастливого обретения любви, постижения героем духовного содержания любовного чувства. Этот опыт фиксируется посредством ряда эйдетических образов, обладающих визуально-слуховой природой (звук шагов, «свеча и близорукий взгляд», колокольный звон) и разворачивающих в душе героя последовательность фотографических картин, которые в совокупности воссоздают события первых свиданий с возлюбленной (образ ее дома, портрет героини, звуки фортепиано). Свет любви наполняет жизнь героя смыслом, придает личности героя внутреннюю цельность и одухотворенность. При этом опыт любви пропускается сквозь призму более позднего опыта, связанного с утратой возлюбленной. Отсюда – семантическая неоднозначность эйдетических картин – в частности, картины дождливого утра, сопровождающегося колокольным звоном.

В центре второго стихотворения – пространство елисаветградского вокзала, на котором происходит прощание. Отчетливая визуальная картина уступает место неясным образам. Лица и слова не запоминаются, не осознаются, что свидетельствует о глубоком смятении героя и о его предельной сосредоточенности на главном – переживании конца любви.

Но расставание с возлюбленной одновременно стало для героя и расставанием с матерью (стихотворение «Отрывок»). Образ вокзала, предстающий на мысленном экране говорящего, не может не пробудить ассоциацию с образом матери, оплакивающей отъезд сына: «Мать на перроне глаза вытирала». Мария – имя и любимой, и матери, что обеспечивает соотнесенность данных образов. Именно воплощением материнской любви могла стать для поэта любовь Фальц (Мария была на 9 лет старше Тарковского).

Связь образов возлюбленной и матери обнаруживается, кроме того, на мифопоэтическом уровне. Обе героини восходят к образу Богоматери. Так, мать героя предстает в лирике Тарковского как воплощение спасения, всепрощения и страдания, а фигуру героини сопровождает очевидно религиозная образность и стилистика.

Кроме того, разлука с любимой женщиной – это еще и разлука с родиной. Вокзал для лирического героя – метонимия города детства. А поскольку родина для героя там, где стоит дом возлюбленной, то прощание с любимой равнозначно прощанию с родным городом. Так обнаруживается динамика образа героини: она не только отождествляется с матерью и Богоматерью, но и становится символом родины (ср. характерную для русской лирики взаимосвязь образов родины и возлюбленной, восходящую к некрасовско-блоковской традиции).

Смысл финала стихотворения определяется окончанием целого этапа жизни героя – юности, обернувшейся для него глубоким разочарованием. Образность финала соотносится с образностью стихотворения А. Блока «На железной дороге», в центре которого – мотив «бесполезной» юности.

Заключительное стихотворение цикла, «Хвала измерившим высоты...», звучит как хвала памяти, которая для Тарковского является основой творчества. Слово-память призвано сохранить образ возлюбленной нетленным. Драматизм любовной коллизии, к которому отсылают первый и второй тексты цикла, в финале уступает место идее памяти как благодарности любимой за свет любви: «Не белый голубь – только имя, / Живому слуху чуждый лад, / Звучащий крыльями твоими, / Как сорок лет тому назад».

Так герой цикла Тарковского «Как сорок лет тому назад...» не только вспоминает счастливые моменты взаимной любви и словно заново переживает боль ее утраты, но и подвергает философскому осмыслению события юности, зафиксированные в памяти рядом фотографических образов, обладающих синестезийной фактурой. Это философское осмысление обретается посредством творческого опыта. При этом эйдетические образы, привязанные к конкретным виткам биографии конкретного человека, стремятся к расширению заложенных в них смыслов – вплоть до универсального содержания. В частности, образ героини обнаруживает библейский подтекст. Это обстоятельство свидетельствует о духовной эволюции лирического героя. Ему открывается архетипическая сущность явлений человеческой жизни. Он обретает новый путь постижения мира – сквозь призму универсальных проекций. Этому витку внутренней биографии героя посвящен *подпараграф «Лирический герой и опыт философско-религиозного осмысления бытия: стихотворения “Белый день” и “Я в детстве заболел...”»*.

«Белый день» (1942) составляет композиционный центр «Вестника». При этом текст резко выделяется на фоне основного корпуса стихотворений книги, поскольку принадлежит контексту ранней лирики Тарковского. Включение «Белого дня» в состав книги, куда вошли стихи 1966-1971 гг., объясняется, надо полагать, тем, что только в «Вестнике» как итоговом мнемоническом тексте это стихотворение могло получить концептуальное звучание, обнаруживая семантические и мотивные сцепления с другими стихотворениями книги-цикла. «Белый день», будучи хронологически более ранним стихотворением, тем не менее органично вписывается в контекст стихотворений-воспоминаний и логику отражения духовной эволюции лирического героя Тарковского.

Содержание «Белого дня» (1942) проецируется на библейскую историю обретения рая и его потери в результате грехопадения. С образом Бога-Творца соотносится фигура отца лирического героя. Религиозный подтекст обнаруживается через скрытое обращение автора к семантике Духова Дня – православного и языческого праздника. Все эти универсальные смыслы фиксирует эйдетическая образность текста – визуально-слуховая картина летнего сада Тарковских.

В стихотворении «Я в детстве заболел...» посредством обращения к вкусовым, тактильным, слуховым и визуальным ощущениям создается единая картина революционного времени. Исторические события

проецируются на Откровение Иоанна Богослова. При этом воплощением спасения выступает «мать», соотносимая с образом Богородицы.

Так расширяются универсальные представления героя: от религиозного осмысления событий частной жизни он приходит к религиозному осмыслению времени. Через этот опыт обретается философский взгляд на явления бытия. При этом необходимо учитывать, что только опыт культуры открывает герою способность видения в конкретном и субъективном общечеловеческого, вневременного, вечного. В этом смысле лирический субъект Тарковского может быть назван субъектом общей историко-культурной памяти.

Итак, динамика фотографического образа в цикле стихотворений-воспоминаний формирует эйдетический сюжет книги А. Тарковского «Вестник». Логика организации этого сюжета обеспечивается логикой внутренней эволюции героя, постепенно расширяющего свое представление о мире и в итоге выходящего на уровень обобщенных абстракций. Установка Тарковского на художественный синтез проявлена не только на уровне ориентации слова на фотографию, но и на уровне синестезийной фактуры фотографического образа. Синтетичность – его неотъемлемое свойство.

Лирический сюжет книги организован на психологическом разворачивании эйдетических картин. При этом сама жанровая природа стихотворений-воспоминаний обеспечивает наличие в цикле событийного сюжета. Он последовательно отражает события судьбы лирического героя – первая зима, новогодний праздник, простуда, первая мировая война, смерть отца, первая любовь, смерть возлюбленной, расставание с городом детства, смерть матери, военный опыт. Событийный сюжет организуется лирическим: эйдетический образ отсылает одновременно к нескольким виткам биографии, которые в структуре книги выстраиваются в единую линию жизни. Кроме того, именно обретение героем нового жизненного опыта, который и ложится в основу событийного сюжета, обеспечивает психологическую динамику эйдетических картин. Сквозь призму лирического сюжета просматривается событийный. Книга Тарковского – это фотоальбом. Эйдетические картины – фотографии. Ассоциативно связанные друг с другом, они в единстве разворачивают историю судьбы, которая фиксируется в стихотворениях-воспоминаниях. Эти выводы позволяют говорить о психологической функции художественного синтеза в лирике А. Тарковского.

Фотографичность определяет новый принцип художественного психологизма. Его суть заключается не в прямом выражении авторского отношения к миру, а в его скрытом отражении через синестезийные образы фотографической памяти.

В Заключение диссертации приводятся основные выводы работы.

Функциональные возможности художественного синтеза в русской поэтической практике связаны с двумя различными валентностями межвидового взаимодействия – формообразующей функцией синтеза в творчестве Ю. Левитанского и психологической, структурирующей смысловую стержень художественной системы в лирике А. Тарковского.

Поэтическая практика 1960-70-х гг. не только восприняла опыт взаимообогащения искусств, накопленный мировой эстетикой со времен барокко, но и отразила важные тенденции культуры XX века – в частности, возникновение и развитие кино и фотографии. Этим определяется принципиальная новизна и оригинальность позднего творчества Ю. Левитанского и А. Тарковского.

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Кадочникова И.С. Жанр пародии и его функциональная трансформация в творчестве Ю. Левитанского // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитар. науки. – Екатеринбург, 2010. – Вып. 2 (76). – С. 162-171.

2. Кадочникова И.С. Синтез искусств и его роль в формировании нового принципа художественного психологизма в русской лирике второй половины XX века (на материале творчества Арсения Тарковского) // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – Ижевск, 2011. – Вып. 4. – С. 111-118.

Другие публикации:

3. Кадочникова И.С. «Две вещи несовместные» (пародия как принцип художественной взаимосвязи: Ю. Левитанский и А. Тарковский) // Подходы к изучению текста: Материалы межвуз. научно-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых преподавателей (Ижевск, 19-20 апреля 2007 г.). – Ижевск, 2007. – С. 184 – 193.

4. Кадочникова И.С. Генезис и функция предметной детали в поэтическом мире Ю. Левитанского // Поэтика и компаративистика: сборник научных статей. – Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 2008. – С. 67 – 78.

5. Кадочникова И.С. «И получился день такой...»: истоки космогонического сюжета в творчестве Ю. Левитанского // LITTERATERRA: материалы Всероссийской заочной конференции молодых ученых «Littera Terra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы». – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2008. – С. 203-212.

6. Кадочникова И.С. «Я люблю эти дни, когда замысел весь уже ясен и тема угадана...» (Структурные модели в книготворчестве Ю. Левитанского) // Вестник Удмуртского университета. История и филология. – Ижевск, 2008. Вып. 1. – С. 169-178.

7. Кадочникова И.С. Художественное единство книги Ю. Левитанского «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» // Авторское книготворчество в поэзии: материалы Международной научно-практической конференции (Омск-Челябинск, 19-22 марта 2008 г.): В 2 ч. – Омск: Сфера, 2008. – Ч. 1. – С. 118-124.

8. Кадочникова И.С. Жанровое своеобразие цикла Ю. Левитанского «Фрагменты сценария» // Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. В 2 т. Т. 1. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. – С. 337-349.

9. Кадочникова И.С. Миф о вечном возвращении в лирике Ю. Левитанского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2008. – №2. – С. 46-49.

10. Кадочникова И.С. Биографический миф А.П. Чехова в творчестве Ю. Левитанского // Основные вопросы лингвистики, лингводидактики и межкультурной коммуникации: сборник научных трудов по филологии. – Астрахань, 2008. – №2. – С. 62-66.

11. Кадочникова И.С. «Рифмовник для Каина» Ю. Левитанского: логика пародийного кода // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2009. – №2 (21): Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: В 3-х ч. Ч. 2. – С. 57-61.

12. Кадочникова И.С. Творчество Ю. Левитанского в пародийном зеркале // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. – Ижевск, 2009. – С. 249-256.

13. Кадочникова И.С. Биографический миф А.П. Чехова в стихотворении Ю. Левитанского «Шампанским наполнен бокал...» // Концептуальные проблемы литературы: художественная когнитивность: материалы III Международной научной заочной конференции. – Ростов н/Д: ИПО ПИ ЮФУ, 2009. – С. 123-128.

14. Кадочникова И.С. Принципы автометаописания в лирике Ю. Левитанского (на примере книги «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом») // Язык и литература в научном диалоге. – Ижевск: Удмуртский университет, 2010. – С. 110-124.

15. Кадочникова И.С., Серова М.В. Цветовая композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского / общ. ред. Н.С.Бочкарева, И.А. Пикулева; Перм.ун-т. – Пермь, 2009. – С. 282–286.

16. Кадочникова И.С. Музыкальная композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. – Ижевск, 2010. – Вып. 3. – С. 41-50.

17. Кадочникова И.С. «И все навсегда остается таким...»: о синтетической природе слова в лирике Арс. Тарковского // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. – Ижевск, 2010. – Вып. 9. – С. 348-359.

18. Кадочникова И.С. Эволюция эйдетического образа в лирике А. Тарковского // Актуальные проблемы филологии: материалы международной (заочной) научной конференции. – Барнаул; Рубцовск: Изд-во Алт. Ун-та, 2010. – Вып. 4. – С. 141-148.

19. Кадочникова И.С. Синтетическая природа слова в лирике А. Тарковского // Литературный текст: проблемы поэтики: материалы III научно-практической конференции. – Челябинск: Цицеро, 2010. – С. 121-127.

20. Лирический герой А. Тарковского и опыт философско-религиозного осмысления бытия: стихотворения «Белый день», «Как сорок лет тому назад...» // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции. – Ижевск, 2011. – Вып. 10 – С. 214-222.

21. Кадочникова И.С. Динамика эйдетического образа и духовная эволюция героя в цикле А. Тарковского «Как сорок лет тому назад...» // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, М.В. Чистякова. [Электронный ресурс] — М.: МАКС Пресс, 2011.