

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»

На правах рукописи

КАДОЧНИКОВА ИРИНА СЕРГЕЕВНА

СИНТЕЗ ИСКУССТВ
В ЛИРИКЕ Ю. ЛЕВИТАНСКОГО И А. ТАРКОВСКОГО

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность 10.01.01 – русская литература

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Серова Марина Васильевна

Ижевск - 2011

Содержание

Введение.....	4
Глава I. Основные вопросы теории синтеза искусств.....	35
§1. Синкретизм в истории искусства.....	36
§2. Синтез искусств как философско-эстетическая категория.....	44
§3. Синестезия и ее роль в искусстве.....	82
§4. Основные положения теории синтеза искусств в эстетической мысли второй половины XX в.....	92
Глава II. Эстетика кино и книга Ю. Левитанского «Кинематограф».....	103
§1. «Кинематограф» Ю. Левитанского и поэтика сценария.....	110
§2. Музыкальная композиция книги Ю. Левитанского.....	141
§3. Цветовая композиция книги Ю. Левитанского.....	170
§4. Фильм в фильме (кинопретексты в книге Ю. Левитанского).....	183
Глава III. Проблема художественного синтеза в лирике А. Тарковского.....	190
§1. Природа художественного образа в лирике А. Тарковского.....	192
§2. Поэтика жанра и логика развития психологического сюжета книги А. Тарковского «Вестник».....	217
§2.1. Специфика лирического субъекта в цикле «Зима в детстве».....	225
§2.2. Герой и история в стихотворении «Тогда еще не воевали с Германией...».....	249
§2.3. Лирический герой и опыт любви: стихотворение «Позднее наследство...» и цикл «Как сорок лет тому назад...».....	269
§2.4. Лирический герой и опыт философско-религиозного осмысления бытия: стихотворения «Белый день» и «Я в детстве заболел...».....	290
Заключение.....	310
Библиография.....	315

Введение

Обращение к теме синтеза искусств в русской поэтической практике 1960-70-х гг. объясняется существенной значимостью межвидовых взаимодействий в культуре этого времени, которые пока еще недостаточно осмыслены в функциональном аспекте, реализованном в рамках индивидуальных художественных систем.

Однако прежде чем подойти к проблеме синтеза как ключевой тенденции искусства данного периода, необходимо осветить вопрос о единстве этой историко-культурной ситуации.

В.А. Зайцев рассматривает 60-е и 70-е годы XX в. в рамках общей эпохи: «в истории советской поэзии 60-70-е годы занимают особое место. Это один из наиболее интересных, значительных и сложных периодов» [102, с. 3].

Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, исследуя шестидесятые и семидесятые годы как два разных периода, поэзию «шестидесятников» четко противопоставляют лирике последующего десятилетия. Но это противопоставление касается исключительно двух тенденций – «эстрадной» и «тихой» лирики: «“Тихая лирика” возникает на литературной сцене во второй половине 1960-х годов как противовес “громкой” поэзии “шестидесятников”» [200, с. 47]. Соответственно, к «шестидесятникам» Н.Л. Лейдерман и Н.Л. Липовецкий относят Е. Евтушенко, Р.Рождественского и А. Вознесенского, что весьма традиционно, а представителями «тихой лирики» называют Н. Рубцова, В. Соколова, А. Жигулина, С. Куняева, А. Прасолова и др., сводя суть проблемы к противопоставлению двух поэтических тенденций, одна из которых является реакцией на «оттепель», а другая – на ее кризис [200, с. 47]. При этом показательно, что поэты, не «связанные какими-либо групповыми отношениями» [200, с. 297], – А. Тарковский, Д.Самойлов, С. Липкин, Ю. Левитанский, Б. Ахмадулина, А. Кушнер, Б. Окуджава и др. вписываются в общий контекст 60-70-х гг.

Кроме того, говоря о ключевых тенденциях лирики этого периода, Лейдерман и Липовецкий справедливо указывают на поэтический авангард, который представляли «лианозовцы» (Г. Сапгир, Вс. Некрасов и др.) и «державшаяся особняком группа ленинградских поэтов (Е. Рейн, И. Бродский, А. Кушнер, Д. Бобышев, А. Найман, Г. Горбовский)» [199, с. 117], при этом исключая данное явление из логики противопоставления 60-х годов 70-м. Это связано с тем, что «в культурном пространстве тех лет, в восприятии современников... новый авангард вообще пребывал в основном в рукописном виде» [199, с. 117].

С. Чупринин иначе представляет себе проблему размежевания 60-70-х годов, вписывая «эстрадную» и «тихую» лирику в поэтическое единство 60-х. При этом критик поднимает вопрос: «что же пришло в 70-е годы на смену “эстрадной” и “тихой” лирике? Какая новая поэтическая волна нахлынула на читателя? Ответ очевиден: нет такой волны. Отличие последнего десятилетия от двух предыдущих в том и состоит, что поэзия как бы отказалась диктовать всем пишущим и читающим стихи некий сезонный “стиль эпохи”, новую единообразную “моду” <...>. Времена консолидации, ожесточенных “групповых” схваток за монопольное положение на театре российского стиха явно канули в Лету. Настала пора сосредоточенной, самоуглубленной работы, когда конфликтность, противоречия... естественнее находить не во взаимоотношениях между поэтами и “школами”, а внутри каждого, индивидуально взятого, крупного поэтического мира: мира Вознесенского и Самойлова, Ахмадулиной и Тарковского, Мориц и Жигулина» [368, с. 52, 53].

Ни в коем случае нельзя проигнорировать общепринятый взгляд на 60-е годы как на эпоху переломную в литературе в целом и поэзии в частности. Традиционно разделяя 60-е и 70-е годы, отечественное литературоведение исходит не столько из противопоставления эстетических тенденций, сколько из социально-исторического и поколенческого принципов [121; 297]. Ситуация преодоления общекультурного творческого кризиса на «выходе» из 60-х, в рамках данной точки зрения, успешнее осуществлялась в пределах

индивидуальных художественных систем, в творчестве тех авторов, которые сформировались не в 60-е годы, а значительно ранее. Это в существенной мере определило логику творческого самоопределения таких авторов, как Левитанский и Тарковский, в поэзии которых тем не менее довольно ярко проявились художественные установки, определившие эстетическое своеобразие 60-70-х годов как периода исключительно интенсивного лирического подъема, целостность которого заключается в единстве поэтики.

Безусловно, своеобразие лирики 60-70-х гг. заключается в целом ряде особенностей, во многом связанных с магистральными поэтическими течениями этого времени. При этом одной из общих тенденций отечественной поэзии указанного периода является ее установка на синтез с другими, не словесными формами творчества, что является следствием интегративных процессов, свойственных культуре XX в.: «Идея синтезирующего взаимообогащения искусства слова и музыки, живописного, пластического искусств явилась одной из ключевых в художественном сознании XX века. Глубоко осмысленная в теоретических построениях и творческой практике Серебряного века, данная тенденция и в последующие десятилетия литературного развития в значительной мере предопределила процессы обновления жанрово-родовой системы литературы, стимулировала возникновение характерных для постклассической эпохи синтетических жанровых образований» [267, с. 4]. Во второй половине XX столетия возникает феномен видеомы, авторской песни, рок-поэзии, эстрады.

Наиболее показательны творчество авторов, намеренно стремившихся к осуществлению синтеза (А. Вознесенский, Б. Окуджава, А. Галич, А. Городницкий, Н. Матвеева, В. Высоцкий, Ю. Визбор и др.). Но и в поэзии, где это стремление не столь очевидно, обнаруживают себя синтетические формы (Б. Ахмадулина, Р. Рождественский, Д. Самойлов, В. Соколов, Н. Рубцов, Б. Слуцкий).

Эстетическая мысль давно обратила внимание на синтетический характер поэтического искусства 60-70-х гг. – прежде всего, на явление авторской песни,

рожденной на пересечении нескольких форм художественного творчества и являющейся одним из показательных художественных течений данного историко-культурного периода (Б. Окуджава, Н. Матвеева, Ю. Визбор, А. Городницкий, А. Галич, В. Высоцкий, Е. Клячкин и др.)¹. Вопрос о синтетической природе этого художественного образования ставится и решается в работах В.А. Зайцева [101], В. Кожина [151], И.Б. Ничипорова [266], Л.П. Беленького [20].

Синтетическая природа авторской песни обусловлена «взаимопроникновением поэтического слова, музыки, исполнительского мастерства» [266]. В этой связи показательно, что Ю. Ким называет авторскую песню «маленьким спектаклем» [144], Ю. Лорес – «поющей разновидностью театра слова» [210], а В. Кожин – «театром одного актера» [151]. При этом, по замечанию Л.П. Беленького, определившего авторскую песню как «синкретическое искусство»², в ней «ни одна из компонент (музыка, стихи, исполнение) в процессе ее создания не претендует на самодостаточность, поскольку единицей измерения является песня в целом» [20]. Однако позицию Беленького не разделяет большинство крупнейших исследователей данного эстетического явления. Почти все сходятся на том, что, «при очевидной синтетической природе, обусловленной взаимопроникновением поэтического слова, музыки, исполнительского мастерства, авторская песня в своих вершинных художественных проявлениях была в первую очередь искусством слова, литературным феноменом, “новым руслом” в отечественной поэтической традиции» [266]. Авторская песня представляет собой «взаимодействие, синтез разных видов искусств на основе словесного искусства, поэзии. Это – звучащее песенное слово, звучащая, как правило, в

¹Следует, однако, учитывать, что авторская песня возникла не в 60-е гг., а ранее, в 50-е. Как указывает И.Б. Ничипоров, «целесообразность рассмотрения развития классической бардовской поэзии прежде всего в рамках 1950-1970-х гг., когда это направление достигло наибольших художественных высот, научно мотивируется и ключевой ролью авторской песни в литературном процессе этих десятилетий, “закономерностью её возникновения и подлинного расцвета именно в названный период, когда она органически встраивается в обусловленное самой жизнью движение литературы, в частности, поэзии”» [266].

² Ср. также с формулировкой А. Кулагина: «авторская песня — явление особое, синтетическое, в каком-то смысле даже синкретическое, некая “паралитература”» [169, с. 325].

исполнении самих её создателей поэзия, опирающаяся на давнюю историко-литературную традицию» [101, с. 77].

Таким образом, художественной доминантой авторской песни является поэзия. Эту мысль подчеркивает И.А. Соколова. Анализируя образцы авторской песни, характер и среду ее бытования, а также опираясь на высказывания бардов (М. Анчаров, Б. Окуджава, А. Гродницкий, А. Галич, Ю. Ким и др.), она дает следующее (предельно авторитетное в современных исследованиях) определение авторской песни: «это тип песни, который сформировался в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели и отчётливо противопоставил себя песням других типов. В этом виде творчества один человек сочетает в себе (как правило) автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора. Доминантой при этом является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения» [318, с. 52]. Таким образом, мастера авторской песни по-своему реализовали тип универсальной личности, заданный отечественным модерном и востребованный культурой XX века с ее общей установкой на синтез³.

Тем не менее сугубо литературоведческое осмысление синтетической природы авторской песни не идет дальше указания на очевидное взаимодействие музыки, слова и исполнительского мастерства. Необходимо обратиться к интегральным исследованиям, обзор которых дан И.Б. Ничипоровым в статье «Авторская песня как предмет литературоведческого, лингвистического и междисциплинарного изучения». Как указывает Ничипоров, в «музыковедческом плане пока лишь намечена плодотворная перспектива рассмотрения синергии музыки и поэтического слова в произведениях бардов» [266]. Так, в статье М.В. Каманкиной «Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни» [133] «убедительно устанавливаются корреляции между литературными и музыкальными жанрами в творчестве Б. Окуджавы (вальс, марш, романс и др.), что даёт основания на

³ Ср. слова Ю.М. Нагибина о Е. Евтушенко: «знаменитый поэт, рапсод, слагатель звонких песен, рассказчик, драматург, романист, борец за мир, артист кино и эстрады, режиссер, землепроходец и дипломированный речной капитан» (от себя добавим – фотограф). «Такая многогранность заставляет вспомнить о титанах Возрождения» [260, с. 190, 192].

новом уровне анализировать ритмические и иные особенности этих синтетических текстов» [266]. М.В. Каманкина анализирует песенность «как ключевое свойство многих произведений поэта, проявляющееся на уровне построения образной системы, поэтического синтаксиса, на основе чего делается убедительный вывод о том, что музыка у Окуджавы выступает как “чуткий и гибкий партнёр поэтического слова”» [там же].

Выводы Каманкиной совпадают с наблюдениями Е.Р. Кузнецовой [164], «представившей мелодичность как доминанту поэтики стихов-песен Б. Окуджавы» [266]. А в статье, посвященной творчеству В. Высоцкого [165], Кузнецова прослеживает «конкретные пути взаимодействия музыкального и поэтического начал на уровнях сюжетосложения, общей композиции и жанрового своеобразия произведений, где “музыкальный элемент делает ощутимыми гармонию и неповторимость лирического стиха”» [266].

«Актуальность же театроведческих исследований авторской песни, – пишет И.Б. Ничипоров, – может быть двоякой» [там же]. Во-первых, «речь идет об анализе комплекса особенностей сценического поведения поэта-певца в сопряженности с разноуровневым рассмотрением самих художественных текстов» [там же]. Исследователь обращает внимание на «предложенное Л. А. Аннинским [7, с. 84-86] глубоко содержательное сопоставление исполнительских и даже речевых манер Ю. Визбора и М. Анчарова в соотнесении не только с их индивидуальными поэтическими мирами, но и с теми различными стилевыми тенденциями в авторской песне, которые они наиболее ярко воплощают» [266]. При этом важно подчеркнуть, что «этот аспект научно практически не изучен, а осмысляется пока лишь на уровне отдельных эмпирических наблюдений» [там же].

Другой аспект проблемы взаимодействия слова и исполнительского мастерства – «влияние актёрского опыта художника на образный мир и поэтику его литературных произведений» [там же]. Ничипоров считает, что «особенно глубоко эта проблема разработана в связи с творчеством В. Высоцкого, прежде всего в сопряжённости с гамлетовской темой. Систематизирована и

методология такого рода исследования, которое остается актуальным и применительно к творчеству иных бардов-актёров (А. Галич, Ю. Ким, Ю. Визбор и др.). В работе М. Н. Капрусовой [138] выделены и взаимно соотнесены три уровня рассмотрения проблемы: воздействие на мироощущение лирического героя “черт характера, мировоззрения, настроения играемого персонажа”; интерес, внимание поэта-актёра к общему контексту творчества автора играемой пьесы; присутствие в поэтическом тексте “отсылок не только к характеру играемого персонажа, не только к тексту роли, но и к декорациям, реквизиту, сценографии спектакля”» [266].

Такой подход к исследованию проявлений художественного синтеза в авторской песне как своеобразном социокультурном феномене, объединившем целый ряд поэтов и музыкантов и отразившем мировоззрение эпохи, ее ценности, а также исторический опыт XX века, весьма продуктивен, но до сих пор находится в стадии разработки.

Эстрадная лирика, развивавшаяся параллельно с авторской песней, также представляет собой синтетическое явление. По словам А. Вознесенского, «60-е годы нашли себя в синтезе слова и сцены, поэта и актера» [55]. Публицистичный, декламационный характер эстрадной лирики обусловил характерную для нее связь с театральным началом. Но этот аспект практически не осмыслен: исследователи «громкой» поэзии ограничиваются лишь указанием на ее театральность.

Индивидуальные поэтические системы еще менее осмыслены в аспекте художественного синтеза. Как правило, наблюдения в этой области ограничиваются критическими интуициями.

Даже те критики, которые воспринимают Вознесенского как творческую индивидуальность вне «эстрадного» контекста, отмечают связь его поэзии с разными видами искусства. Это изначально предопределено биографией автора (он закончил Московский архитектурный институт): «Придя в поэзию из архитектуры, Вознесенский, наделенный видением живописца и слухом музыканта, соединил краски и звуки в одном празднестве перекликающихся

слов. Поэт стал создателем речи, вобравшей радугой искусств, так что цвет звучал, а звук светился» [201, с. 152]. Это «слитное цветозвуковое восприятие жизни» является для поэта «одной из возможностей ощутить бытие: истинно, непредвзято, цельно, нерасщепленно» [201, с. 139-140].

Архитектура и живопись – в целом визуальный способ восприятия жизни – важнейшие источники поэтики Вознесенского. «Вознесенский, архитектор по образованию, строит стихи с учетом прочности детали, соразмерности форм, цвета плоскости» [271, с. 244]. Ю. Озеров фиксирует: «в поэзии лирик мыслил линиями, объемами, плоскостями, геометрическими категориями, что отразилось на стройной архитектонике стихотворений, совершенстве их художественных форм» [277, с. 13]. Более того – исследователи говорят не только об архитектурности, но и о «витражности» [202, с. 153] поэзии Вознесенского (ср. название поэмы: «Витражных дел мастер»). Сам поэт в одной из авторефлексий отмечал: «Мужественная муза архитектуры полна ионического лиризма. Мне легче удастся зрительное. Дело не в метафоризме или “зрительной эре”, – увы, видно, так глаз устроен...» (Цит. по: [86, с. 470]).

Визуальность художественного образа Вознесенского позволяет соотносить лирику поэта с живописью: «Вознесенский вторгается в мир живописи, утверждая себя на стыке двух искусств» [249, с. 225]. Об этом развернуто пишет Дм. Молдавский: «Но если начинать разговор об учителях Андрея Вознесенского, то, пожалуй, прежде всего надо говорить не о поэтах, а о живописцах <...>. Поэту органично близки великие мастера от Рублева до Пикассо» [249, с. 224]. Так, критик отмечает, что «прекрасное стихотворение “Тбилисские базары”» написано «в манере фламандской живописи» [249, с. 225], стихотворение «Я – Гойя» отсылает к гравюрам Гойи, название «Треугольная груша» «вполне объяснимо той живописной отвлеченностью, которая пришла в прошлом веке вместе с Сезанном» [249, с. 226]. Но – что принципиально важно – Вознесенский «сумел прийти не только к Сезанну» [249, с. 226], но и к древнерусской живописи [там же]. «Живопись» Вознесенского, по мысли Л. Лавлинского, «напряженной духовностью» сродни

«древнерусской иконе» («Вообще Вознесенский прекрасно чувствует древнее искусство. Не зря же его кумир – Рублев, и обширная поэма посвящена строителям храма Василия Блаженного») [172, с. 248).

Интерес, проявленный Вознесенским к визуальным формам искусства, выразился не только в живописности и архитектурности поэзии, но и в создании поэтом принципиально нового вида искусства – видеомы, синтезирующей видовые признаки поэзии и живописи.

Таким образом, Вознесенский как художник творил на стыке слова и зрительного образа. Это установка обеспечена самим характером эпохи: «Визуальные формы захватывают сейчас все большее пространство, - говорил Вознесенский в одном из интервью. – Визуальные образы мгновенно входят в сознание, подключая таким образом самую широкую среду к искусству Сальвадора дали, Матисса, наших мастеров» [56]. 1960-70-е гг. – время кино и телевидения, которые воздействовали на культуру, что нашло отражение в поэзии А. Вознесенского. Тем не менее, эта подчеркнутая синтетичность творчества поэта до сих пор отрефлексирована только критикой, литературоведение же обошло этот вопрос стороной.

Установку на живописность как важную тенденцию лирики 60-70-х гг. на материале поэзии В. Соколова подтверждает В. Славецкий: «поэтический стиль Соколова в определенном смысле тесно связан с живописью, причем поэт живописует не цветом, а скорее настроением цвета, то есть преимущественно оттенками, имеющими примеси, или пятнами, которые резких границ тоже не имеют <...>. Вообще определенная импрессионистичность соколовской “живописи” и заключается в том, что он предпочитает писать незавершенными картинами» [313, с. 38]. Эту живописность творческой манеры В. Соколова констатирует также Д. Чернис [366, с. 58].

Исследуя творчество Р. Рождественского, А. Мальгин отмечает влияние эстетики кино на лирику поэта: «Резким укрупнением плана, контрастным монтажом – приемом кинематографическим, эйзенштейновским – Рождественский владеет мастерски» [226, с. 70].

Если поэтическая индивидуальность А. Вознесенского и Р. Рождественского определяется зрительной фактурой художественной образности, то мироощущению Б. Ахмадулиной прежде всего присуща органическая музыкальность. «Музыкальную природу поэзии Ахмадулиной отмечали почти все, писавшие о ее творчестве», – отмечает Р. Мустафин [257, с. 248].

Наиболее детально синтетический характер поэзии Ахмадулиной исследован И. Захариевой: «поэтическое слово для Ахмадулиной изначально существовало в двух ипостасях – в *написании* и в *звучании*. Слово *звучащее* естественно вело за собой музыкальные ассоциации. Преобладание звуковых ассоциаций в ее лирике мотивировано не только поэтическим даром, но и тем, что ею были восприняты основы музыкального образования. Первый ее сборник стихотворений назывался “Струна”(1962), а второй – “Уроки музыки”(1969). Так что биографическая и ментальная связь поэта с музыкой начиналась с паратекстуальных обозначений – с заглавий» [105, с. 7]. Музыкальность поэзии Ахмадулиной, как показывает исследователь, проявляется многоаспектно – на уровне использования «*языка музыки* как устойчивой системы аналогий в лирике», «фонетических особенностей речи», мелодики, на тематическом уровне (музыкальные темы) [105, с. 8-9].

Но, кроме этого, И. Захариева подчеркивает связь творчества Ахмадулиной «с изобразительным искусством, включающим живопись, графику, скульптуру, художественную фотографию» [105, с. 9]. «В пору, когда набирал силу поэтический голос Ахмадулиной, в публичном пространстве повторялся призыв Николая Заболоцкого, вернувшегося к творчеству: “Любите живопись, поэты!” Она и сама сознавала живописные качества словесного искусства: “какое блаженство ... созерцать этот мир несказанный...”» [105, с. 11].

Другая грань синтетической лирики Ахмадулиной – ее связь с театральным искусством. Исследователь говорит о «театрализованном действе подачи стиха», драматизации лирических средств [105, с. 11-12]. Как

резюмирует Захариева, «в своей творческой практике Белла Ахмадулина переносила специфические признаки бардовского искусства в поэтологический арсенал собственной лирики: развитие *мелодического* начала, усиление *зрелищно-изобразительной* составляющей, наконец *театрализация* в рамках лирического жанра. Выделенные три грани *интермедиальности* в лирике Ахмадулиной связывают авторскую поэтологическую разработку лирического жанра со смежными видами искусства – с музыкой, живописью и театром» [105, с. 10].

В статье И. Захариевой намечены возможные пути изучения синтеза искусств в лирике Ахмадулиной, показаны отдельные грани поэтической интермедиальности, но вопрос о функциональных возможностях межвидовых взаимодействий не разработан детально.

Несмотря на то, что уже была зафиксирована связь поэзии В. Соколова с живописностью, необходимо отметить тот факт, что его творчество рассмотрено литературоведами в еще одном важном аспекте проявлений художественного синтеза 60-70-х гг. XX в.

«Одна из наиболее характерных особенностей стиха Соколова, – пишет Д. Чернис, – его музыка. Причем речь идет не только о насыщенности аллитерациями и ассонансами, о звуковом рисунке строки или образа, а о совокупности всех звуковых ритмических, интонационных качеств стиха <...>. Музыкальная насыщенности многих стихотворений поэта – на грани риска, иногда и переступает эту грань» [366, с. 55].

Музыкальность – характерная черта поэтики Б. Слуцкого. Если Д. Сухарев, подробно исследуя звукопись и повторы в лирике Слуцкого, не употребляет термина «музыкальность», то А. Урбан прямо говорит об этом свойстве творчества поэта: «Ритм накладывается на ритм. Один ряд звучания усиливается и поддерживается другим... Так мы прикасаемся к лирическому нерву поэзии Слуцкого, к ее внутреннему строю, где царит особый ритм, где есть своя гармония и свой всеохватывающий закон» [367, с. 200]. Сухарев отмечает у Слуцкого «исключительное чувство ритма, инструментовку, игру

сложнейших повторов и звуковых переключек... фонетическую близость слов, цепочки изоощренных рифм, игру омонимов <...> ...поэт крупного таланта, он одухотворил стихи собственной неповторимой музыкой, выковал ямбы из неподатливого материала, тяжело раскачал ритм, наполнил паузы своим строгим звучанием» (200). Л. Лазарев подчеркивает функциональность связи лирики Б. Слуцкого с музыкой: «...его “прозаический стих” пронизан замечательной музыкой – это сочетание прозы и музыки и делает его большим поэтом. Внутренняя мелодия в стихах Слуцкого преобразует прозу, властно подчиняет ее себе, ведет за собой. Поразительны сила и энергия этой музыки» [174, с. 9].

О.Г. Сальникова в статье, посвященной музыкальным истокам поэзии Н. Рубцова, пишет о том, что конец 1950-х – начало 1960-х гг. – «период, отмеченный самым мощным после начала века тяготением поэзии и музыки друг к другу» [300, с. 103]. «Вспомним, например, тогдашние успехи бардов... бурный расцвет студенческого песенного фольклора. В 1960-е годы появляется “Поэтория” Р. Щедрина, укрепляется жанр вокальной симфонии в творчестве Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Балтина и др. Казалось, дело шло к новому, невиданному синтезу поэзии и музыки. Однако искусства остались в своих берегах: поэты не стали писать в стеснительных для слова музыкальных ритмах, и “Поэтория” – пока редкий эксперимент на пути расширения интонационно-выразительных средств музыки. Но могли ли эти поиски пройти бесследно для музыки и поэзии? Не здесь ли кроются источники обновления и обогащения поэтической речи?» [300, с. 104]. В этой связи О.Г. Сальникова анализирует поэзию Н. Рубцова, вписывая ее, таким образом, в общий контекст синтетических исканий 60-х гг. XX в. Указывая на то, что музыкальность рубцовской лирики является общепризнанной, исследователь выявляет музыкальные претексты стихотворений поэта. Эти претексты Сальникова находит в творчестве Шуберта. В частности, в статье подробно рассматриваются формальные и смысловые аналогии между стихотворением Н. Рубцова «Памяти матери» и песней Шуберта «Оцепенение». «Сравнение показывает, – пишет О.Г. Сальникова, – что дело не в простом заимствовании

текста, а в бессознательно-тонком, музыкальном воздействии на Рубцова ритмики Шуберта, фоники русского текста песни» [300, с. 106]. Принципиально важным является то, что музыкальность творчества Рубцова отмечена не только в связи с особой ролью ассонансов и аллитераций в лирике поэта, что весьма традиционно, но и в связи с музыкальными впечатлениями автора. Как показывает Сальникова, музыка в творчестве Рубцова не абстрактная категория, а вид искусства, оказавший на поэта существенное влияние.

В немногочисленных работах, посвященных творчеству Д. Самойлова, указывается на мелодичность, музыкальность слова поэта [173, С. 105-106; 281, с. 197-203]. Однако сам Самойлов масштабнее понимал связь собственной поэзии и музыки: «Я думаю, что оно [влияние музыки] ощущается прежде всего при создании крупных поэтических форм. Так, композиция современной поэмы, несомненно, связана с композицией классической симфонии, в частности романтической: ей необходимы те же интонации и эмоциональные перепады, те же контрасты, повторы смысловых фраз (так же, как в музыке - музыкальных) <...>. Мне кажется, что наиболее удачные мои поэмы и крупные стихотворения построены по сонатному принципу. Это трудно объяснить, поскольку предварительно такое построение не замышляется, хотя и существуют, например, поэмы, названные частями музыкального произведения. Я, кстати, в них как раз не верю: я говорю о самой нормальной поэме с нормальным сюжетом, которая все же обязательно строится по принципу большой сонатной формы. Все части обычно должны контрастировать друг с другом по темпу, сюжетам, повторам...» [302, с. 24].

Вообще вопрос о связи поэзии и музыки в искусстве 60-х-70-х гг. XX в. – один из самых актуальных, что обусловлено очевидным родством этих видов художественного творчества. Звуковая природа словесного и музыкального искусств позволяет находить между ними аналогии. Не случайно музыка – одна из устойчивых метафор поэзии.

Однако в том укрупненном аспекте, который сформулировал Д. Самойлов, осмысление связи поэзии и музыки только началось.

Общий итог обзора работ, посвященных проблеме взаимодействия поэзии 60-70-х годов с другими видами искусства, свидетельствует о том, что, несмотря на очевидное внимание исследователей к данной проблеме, вопрос о художественном синтезе не решен в его функциональном аспекте в рамках большинства конкретных поэтических систем, определяющих содержание литературного процесса 60-70-х годы. В частности, в таком аспекте мало изучено творчество Ю. Левитанского и А. Тарковского, лирика которых, на наш взгляд, представляет яркое синтетическое явление. При этом оба поэта не раз становились объектами как критического внимания, так и филологического изучения.

Ю. Левитанский органично вписан в поэтический контекст 60-70-х гг., когда вышли четыре книги поэта, с которыми к нему пришло подлинное поэтическое признание, – «Стороны света» (1963), «Кинематограф» (1970), «День такой-то» (1976), «Сюжет с вариантами» (1978) – но внимание критики к данной художественной системе началось со второй половины 50-х гг. – с выхода книги «Листья летят» (1956). Так, Ю. Гордиенко, автор рецензии на сборник, сделал важное указание: «Первое, что выгодно отличает книгу стихов Юрия Левитанского “Листья летят” – это ее сдержанность» [78]. По справедливому наблюдению львовского филолога А. Глотова, в дальнейшем этот тезис был подхвачен Л. Баландиным [16], Ф. Световым [305] и другими критиками, сосредоточившими внимание на этической стороне лирики поэта [74, с. 2].

Закономерным стало появление в 1983 г. статьи С. Чуприна «Евангелие от Сизифа», где речь идет прежде всего о месте человека и человечности в художественной системе Левитанского. В фокусе внимания С. Чуприна оказалась книга «Кинематограф» (1970), которая «заставила говорить о Левитанском как о зрелом, сложившемся художнике» и «привлекла к нему

поначалу сочувственное, а потом и влюбленное внимание читающей публики» [368, с. 94].

Чупринин применяет к творчеству Левитанского «этический подход» (А. Глотов), переходя от простой констатации «моральной положительности» к формулировке особенностей мировоззрения художника: «именно жалость возвышает и очищает человека, именно милосердием и добротой скреплен мир – звено со звеном, поколение с поколением, люди с людьми» [368, с. 198-199].

Говоря об особенностях поэтики Левитанского, Чупринин выявляет важную функцию поэтической детали в лирике поэта.

Что касается тематического комплекса творчества Левитанского, то критика справедливо отметила магистральность темы времени [176; 286], темы творчества [384], темы «маленького человека» [19; 286]. Безусловно, комментировался и фронтовой опыт художника, отразившийся в лирике. В 1985 г. вышла первая научная работа, посвященная творчеству Левитанского. А.Л. Глотов [74] предпринял анализ авторской рефлексии в поэзии Ю. Левитанского, осмыслив концепцию войны и концепцию творчества в художественной системе поэта.

Исследователи и критики Левитанского обращают внимание на глубокий историзм его творчества [32; 372], ироническую интонацию его текстов [19; 376], ритмическое разнообразие стихотворений [26; 162; 176; 264; 287; 376].

Закономерным итогом внимания к данной художественной системе стало появление в 1994 г. диссертационной работы К.С. Лицаревой «Творчество Ю.Д. Левитанского в контексте современной поэзии» [208]. По сути, работа подчинена задаче своеобразной презентации творчества Левитанского, не случайно одной из своих задач исследовательница считает «раскрытие художественной ценности поэзии Левитанского, ее самобытности» [208, с. 2].

Лицарева обращает внимание на темы памяти, творчества, нравственности, смерти, натурфилософскую проблематику в лирике Левитанского, говорит о специфике его поэтического синтаксиса [208, с. 13-24], особенностях его художественного языка, который, по мысли исследователя,

является импрессионистичным. Отдельно Лицарева останавливается на факте книготворчества поэта («Кинематограф» и «Сюжет с вариантами») и отмечает тематическое и композиционное своеобразие этих книг-циклов.

Факт книготворчества Ю. Левитанского вызвал интерес Г. Эмина [384], М. Поздняева [286], Ю. Болдырева [32], Д. Никулина [265], Н. Кузьминой [168], С. Моско [252], Ю.Б. Орлицкого [278], которые считали, что тяготение к созданию книг-циклов – одна из самых характерных особенностей творчества поэта.

Феномен книги-цикла в лирике Ю. Левитанского на настоящий момент достаточно детально и последовательно осмыслен в диссертационной работе Д.В. Никулина «Проблемы циклизации в творчестве Ю.Д. Левитанского», где в ходе анализа «Кинематографа», «Дня такого-то» и «Писем Катерине...» автор приходит к следующему выводу: «лирическая книга Ю. Левитанского представляет собой политематическое, полициклическое, полижанровое и полисубъектное метаобразование, единство которого обусловлено авторской концепцией» [265, с. 4].

К. Лицарева также обращает внимание на присутствие в творчестве поэта персонажей из мировой литературы, что позволяет говорить о способности художника к своего рода перевоплощению: «поэт обладает удивительной способностью “вжиться” в хорошо известные характеры данных литературных образов и открыть что-то совершенно новое в их трактовке» [208, с. 15].

Вопрос о традиции в лирике Левитанского ставится и решается Лицаревой в статье «О некоторых вопросах поэтики Ю.Д. Левитанского» (1995), где проводятся параллели между творчеством поэта и поэзией А. Твардовского и Б. Пастернака [207, с. 114].

Таким образом, в критическом и научном осмыслении лирики Левитанского следует выделить ряд аспектов: этическая составляющая поэзии; магистральность тем времени, искусства, войны, «маленького человека»; историзм творчества; иронический характер текстов; своеобразие ритмической

организации стиха; тяготение поэта к созданию целостных книг-циклов. Осмыслена связь творчества поэта с традицией русской и мировой литературы.

На синтетический характер творчества Левитанского критика и наука обратили внимание довольно недавно. Были отмечены явные связи поэзии Левитанского с кино, музыкой и живописью.

Исследованию кинематографичности языка Левитанского посвящена статья С.В. Моско «Образ времени в поэзии Ю.Д. Левитанского» (Казань, 2004), где на материале макрообраза времени (магистрального для лирики художника) рассмотрена специфика изобразительного языка поэта. Монтаж и смена планов, заимствованные у кинематографа, – отличительные особенности поэтики Левитанского: «Левитанский, используя поэтику кинематографа, переложенную на литературный язык, мастерски передает различные виды как объективного, так и субъективного времени» [253, с. 197]. Кинематографичность языка Левитанского, а также влияние на поэтику его книги конкретных кинематографических текстов XX в. отмечает Н.А. Кузьмина. Она говорит о монтажном построении «Кинематографа»: «В самом пространстве книги также вычленяются четыре части: куски-кадры человеческой жизни, монтируемые “равно гениальным и безумным режиссером” <...>. Таким образом, часть является некоторым метрическим единством, подобным кадру. Ритм создается как симметрией элементов внутри “кадра”-фрагмента, так и самой сменой “кадров” при “монтаже”» [168, с. 203]. Монтажный характер стихотворений и книг Левитанского, восходящий к технике кино, отметили Лицарева [208], Истогина [120] и др.

Критики обнаружили связь поэтики Левитанского с музыкальными формами. Так, Ю. Болдырев писал о том, что сквозь архитектонику «Кинематографа» просвечивает сонатное построение [32, с. 9], которое впоследствии было доказано Д. Никулиным: «Книга «Кинематограф» построена по принципам сонатно-симфонического цикла, имеет четырёхчастную структуру – аллегро (лето), анданте (осень), скерцо (зима), аллегро (весна) – с завершающим комплексом стихотворений (кодой). Каждая

формально не выделенная автором часть книги основана на мифопоэтическом восприятии времён года» [265, с. 3]. Система доказательств Д. Никулина, изложенная в автореферате диссертации, защищенной в ноябре 2010 года, во многом совпала с нашими наблюдениями.

В. Куллэ обратил внимание на живописность творчества поэта: «Поэзия его удивительно сопредельна искусству живописи. У Юрия Давыдовича были какие-то интимные – и в то же время устоявшиеся, очень выверенные – отношения со всем спектром красок <...>. Левитанский не создавал, подобно Гете, своей теории цвета, не составлял таблиц. Просто каждое слово родного языка обладало для него единственно верным цветом, который необходимо было выявить, увидеть, запечатлеть...» [170, с. 190-191].

Как видим, синтетический характер творчества Левитанского неоднократно был отмечен исследователями. Однако авторы научных и критических работ либо ограничивались указаниями на синтез искусств (Куллэ, Лицарева, Болдырев), либо касались этого аспекта попутно – решая другие задачи. Так, С. Моско говорит о кинематографичности поэтики Левитанского в связи с темой времени. Центральная задача Д. Никулина – «изучение особенностей процесса циклизации в лирике Ю. Левитанского» [265, с. 3]. Н.А. Кузьмина показала, как «происходит самоорганизация и становление Книги как *системы систем* – отдельных стихотворений» [168, с. 201].

Таким образом, проблема синтеза искусств в лирике Левитанского пока только поставлена. А между тем поэтика книги «Кинематограф» предрасполагает к системному решению вопроса о функциональной роли других видов искусств в художественной структуре лирического текста.

Вопрос о синтезе искусств в русской поэзии 60-70-х гг. XX века будет рассматриваться нами не только на материале поэзии Ю. Левитанского, но и А. Тарковского, чье творчество еще менее изучено в рамках данной проблемы, несмотря на то, что в других аспектах лирика поэта осмыслена достаточно подробно.

Как свидетельствует Е.В. Лысенко, «пик литературно-критической рефлексии, связанной с первым приближением к поэту Тарковскому, приходится на 1970-80-е годы. Статьи, где, так или иначе, упоминается или подробно обзревается творчество Тарковского, не выходят за рамки жанров обзора или рецензии, носят исключительно литературно-критический, порой публицистический или философский характер, не претендуя на научность. Однако в них намечены основные пути изучения, линии будущего научного осмысления наследия поэта» [223, с. 4]. В этой связи необходимо отметить работы А. Марченко, А. Хворощан, Б. Рунина.

В статье А. Марченко «Что такое серьезная поэзия?» (М., 1966) предпринимается попытка определить характерные особенности мировоззрения Тарковского. Критик анализирует концепцию мира и человека в лирике поэта и приходит к выводу о философском миропонимании автора: «Человек, в понимании Арсения Тарковского, бесконечен, потому что ему, стоящему “посередине мира”, единственному из всех живых существ дана власть над прошлым и будущим, не только над жизнью, но и над смертью, над временем и пространством» [234, с. 39]. «Способностью разорвать пространство», по мысли Марченко, «обусловлено и своеобразие историзма А. Тарковского, его дар – “вызвать любое из столетий, войти в него и дом построить в нем”» [232, с. 40]. Так критик подчеркивает самобытность и оригинальность художественной системы поэта, рассматривая творчество Тарковского как образец философской лирики. Философский характер поэзии художника подчеркивается в статьях Г. Ратгауза [292], А. Зорина [110], С. Руссовой [298], Н. Руссовой [299].

Б. Рунин подробно останавливается на принципиально важном аспекте поэтики Тарковского – на философии слова: «Заклятие слова и преклонение перед словом, муки слова и счастье слова, власть слова и владение словом... То и другое соседствует у А. Тарковского не только на смежных страницах, но и в смежных строчках» [296, с. 130]. Философскую концепцию слова в лирике Тарковского описывают А. Хворощан [359] и Ю. Халфин [356].

Категория слова становится объектом отдельного разговора. Так, М. Эпштейн, размышляя о своеобразии поэзии Тарковского, подчеркивает: «Природа у Тарковского духовно прозрачна, сквозь ее живую ткань проступает Слово» [386, с. 264].

Другой вектор изучения художественной системы Тарковского – истоки его поэтики. Этот вопрос весьма актуален. И. Винокурова выводит генезис поэта из лирики Любомудров (Веневитинов, Хомяков, Шевырев и др.) [53], С. Чупринин – из поэзии Державина, Анненского, Мандельштама, Ахматовой, Заболоцкого [368, с. 68, 72]. Н. Кузьмина отмечает пушкинские реминисценции в лирике Тарковского [167]. С. Бройтман определяет поэзию Тарковского как «образец натурфилософской лирики, русская традиция которой восходит к Тютчеву» [34, с. 217]. А. Марченко говорит о символистской традиции в лирике Тарковского [234, с. 49], В. Кожин подчеркивает «лефоакмеистские» истоки творчества поэта: «Именно в “комплексной” школе лефоакмеизма сложился в конце 20-х годов стих Тарковского и так и развивался последующие десятилетия в этом духе» [150, с. 185]. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий доказывают, что поэзия Тарковского «в наиболее близких отношениях» находится «с “классическим акмеизмом”» [200, с. 297]. Об акмеизме Тарковского также говорит Ю. Кублановский [163]. При этом исследователи ставят Тарковского в один ряд с Д. Самойловым и С. Липкиным [163; 200]. Как указывает С.А. Мансков, «все публикации дифференцируются следующим образом: работы, посвященные определению места А. Тарковского в современном литературном процессе... (через сопоставление с А. Кушнером, Л. Мартыновым, В. Казаковым); работы о месте традиции в поэзии А. Тарковского» [231, с. 4]. Последний аспект в настоящее время является наиболее разработанным. В 2005 году в Вологде Е.Н. Верещагина защитила диссертацию на тему «Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века». Автор исследования формулирует: «Наибольшее влияние на формирование творческой индивидуальности А. Тарковского оказали три поэта Серебряного века: В. Ходасевич, О. Мандельштам и А. Ахматова. В

творческом «споре» с Ходасевичем формировалась концепция человеческой души в поэзии А. Тарковского. От О. Мандельштама поэт унаследовал «культуроцентричность» творчества, особую концепцию художественного времени и мотив катастрофической истории, грозящей разрушением культуры. А. Ахматова стала учителем Тарковского в стремлении раскрыть «внутреннюю» метафоричность слова и актуализировать архетипическое значение поэтического образа» [50, с. 14].

Вслед за диссертацией Е.Н. Верещагиной, в 2007 году появилось диссертационное исследование Т. Чаплыгиной [364], где также решается проблема истоков художественной системы Тарковского. Устанавливая связи между поэзией Тарковского и творчеством Ахматовой, Мандельштама, Ходасевича, Чаплыгина подробно останавливается на символистской традиции в лирике Тарковского, чем обеспечивается научная новизна работы.

Попытка дать целостное описание поэтического мира А. Тарковского предпринята барнаульским филологом С.А. Мансковым [231]. «С. Мансков рассматривает поэтический мир Тарковского как целостную систему, в центре которой находится лирический субъект. Лирический герой Тарковского, согласно выводам Манскова, объединяет в себе образ человека и пророка, творящего свою Книгу Бытия» [231, с. 11]. Мифопоэтический подход к изучению художественной системы позволил Манскову показать архетипические основания поэтического мира Тарковского.

Осмыслению образов пространства и времени в творчестве поэта посвящена диссертационная работа И.Г. Павловской (Волгоград, 2007). В ключевых положениях диссертации фиксируется, что «одной из определяющих в творчестве Тарковского является модель исторического пространства. Историческому пространственно-временному континууму в лирике Арсения Тарковского присущ целый ряд типологических характеристик» [280, с. 12]. Среди таковых И.Г. Павловская отмечает «обращение к точным датировкам исторических событий; осмысление связи прошлого – настоящего – будущего через образ-символ дерево», а также «переживание событий истории через

образы вещного мира» [280, с. 12]. Поэтике вещного мира в лирике Тарковского посвящена статья Е.Г. Елиной «Предмет и вещь в поэзии А.А. Тарковского» [94].

Наконец, отметим те исследования, в которых предпринята попытка осмыслить цветовой и звуковой аспекты творчества поэта. О.С. Боковели говорит о значимости слуховых и зрительных ощущений в модели мира Арсения Тарковского [30]. Однако исследователь, по сути, анализирует не столько уровень ощущений (ср. название параграфа: «Восприятие мира посредством зрительных ощущений»), сколько лексический уровень поэзии Тарковского. Речь идет о ключевых лексемах («очи», «зрачок», «видеть»). При анализе слуховых ощущений Тарковского автор достаточно подробно рассматривает источники звука в его поэзии и делает следующий вывод: «Восприятие мира посредством слухового ощущения в лирике А.А. Тарковского проходит в области природного мира, человеческой речи и музыки. Звучащие смыслы мира, имея природное происхождение, постепенно переходят в область речи» [30, с. 66]. Параллельно с работой С. Боковели в 2008 году появилась диссертация Е.В. Лысенко (Саратов) «Звук и звучание в лирике А.А. Тарковского». В ключевом положении, выносимом на защиту, сформулировано, что «звукообразы, взаимодействуя с визуальными и колористическими образами, создают основу поэтики в лирике Тарковского» [223, с. 20]. Как подчеркивает Е.В. Лысенко, «самобытность лирического творчества Тарковского составляет синкретичность образности: в одном образе часто взаимодействуют звуковая и цветовая семантика, визуальный ряд ассоциаций соединяется с колористическим и слуховым» [223, с. 153].

Итак, лирика Тарковского осмыслена с точки зрения литературной традиции, принципов изображения пространства и времени, мифопоэтического, визуального и слухового кодов. При этом подчеркнем, что последний из указанных аспектов связан прежде всего с мотивным комплексом. Анализируется не столько поэтика ощущений, сколько соответствующие пласты художественной системы – цветовой и звуковой. Так, Лысенко говорит

о характерной интерпретаторской стратегии: «В основе аналитического прочтения множества произведений Тарковского лежит сложное синэстезивное восприятие поэтического образа. Интерпретация становится возможной в результате сложения в единое целое звукобуквенного, ассоциативного, чувственного и колористического планов выражения» [223, с. 44]. Е.В. Лысенко подчеркивает синтетический («синэстезивный») характер образности Тарковского. Кроме того, анализируя стихотворение «Феофан Грек», автор диссертации говорит о «диалоге двух видов искусства» в лирике Тарковского [223, с. 49], таким образом подводя к вопросу о художественном синтезе. Однако эту проблему она не ставит; цель исследования – «осмыслить лирическое творчество Тарковского в аспекте функционирования звука и звучания как непосредственной составляющей организации любого поэтического текста» [223, с. 19]. Но тем не менее в русле синтетического подхода отдельные выводы Лысенко важны, так же, как и сформулированные в этой связи выводы С.А. Манскова и Л. Костюкова.

А. Мансков подчеркивает, что «художественный мир Арсения Тарковского представляет собой сложный синкретизм, восходящий к механизму синестезии, с объединяющимися в ней разными формами искусства: музыка, живопись, кинематограф» [231, с. 120]. Но, формулируя этот вывод, исследователь не подкрепляет его обоснованными научными доказательствами. Более ценным оказывается указание на «материалы о синестезическом характере творчества поэта» [231, с. 4]. При этом ученый отмечает, что «механизм сопоставления смежных искусств, именуемый “механизмом синестезии”, изучается в искусствоведении [имеются в виду работы о лирике Тарковского. – И.К.] двояко» [231, с. 6]. Мансков говорит о двух типах цитирования, обозначенных в искусствоведческой литературе: «трансформация отдельных образов и мотивов из художественного мира отца в мир сына (дом, дерево, мотив детства) (А. Хворощан); непосредственное включение стихов Тарковского-старшего в фильмы сына, то есть использование имплицитных и эксплицитных цитат (А. Лаврин, В. Соловьев)» [231, с. 6]. Таким образом, речь

идет о художественных взаимосвязях поэта и режиссера Тарковских, о связи словесного искусства с искусством кино: «Соединение зрительного ряда со звучащей поэзией... воспринимается как кинематографическая калька в “диалоге культур” (отец – сын)» [231, с. 6].

Соотношение поэзии Тарковского с киноэстетикой рассматривается в работах В. Соловьева [319], Е. Климановой [147], Н. Болдырева [31].

В. Соловьев в статье «Двойное тяготение времени» (М., 1989), анализируя поэтику «Зеркала», выявляет художественные заимствования режиссера Тарковского у поэта Тарковского и находит их в сюжетных ходах «Зеркала», в стилистических приемах режиссера [319, с. 40]. «В свою очередь, – пишет В. Соловьев, – стихам дана новая жизнь – на экранной плоскости они звучат иначе, чем на поверхности книжного листа. Поэтические образы возобновлены и материализованы в кинофильме, искусство слова визуально подтверждено искусством кино» [там же]. Кроме того, В. Соловьев указывает на мотивные переключки в творчестве отца и сына: «Сквозь весь фильм А. Тарковского, как и сквозь всю поэзию его отца, проходит мотив дождя, причем некоторые кадры почти прямо возобновляют дождевые образы стихов» [319, с. 41]. Но основная мысль В. Соловьева сводится к определению концепции мира в творчестве режиссера. Истоки этой концепции – в поэзии Тарковского: «Мир – это не только процесс, но еще и одновременное единство сущего, историческая взаимосвязанность различных времен. Отсюда – свободное движение из “времени во время” лирических героев фильма “Зеркало” и поэзии А. Тарковского» [319, с. 42].

Е. Климанова рассматривает фильмы Тарковского как сложную систему, своеобразие которой определяется синтезом кинематографического и поэтического элементов: «Поэт указывает направление к смыслу, прямо именовать который нельзя» [147, с. 123]. Н. Болдырев подчеркивает, что «художественные миры Андрея Тарковского и его отца поразительно внутренне соприкосновенны» [31, с. 21]. Отмечая, что «разумеется, это не значит что кинематограф Тарковского не самодостаточен», исследователь

формулирует следующий вывод: «нельзя вполне понять Андрея Тарковского, не поняв его отца, поэта-мистика <...>. Не менее удивительно и обратное: на образ Арсения Тарковского мы уже не можем смотреть, отвлекаясь от мифологической вселенной Андрея Тарковского. Уже что-то сомкнулось, какие-то нити пересеклись» [31, с. 73]. По сути, только Н. Болдырев, сопоставляя миры двух художников, приблизился к проблеме синтетической природы поэтической системы Тарковского-отца, хотя и не развил тезис о влиянии творчества сына-режиссера на поэзию Арсения Тарковского в развернутое исследование. В. Соловьев и Е. Климанова касаются вопроса об интертекстуальных связях творчества сына и отца, выявляя поэтические реминисценции в фильмах Андрея Тарковского. Речь идет о синтетическом характере кинематографа.

Л. Костюков в статье «С той стороны зеркального стекла» (М., 1997) напрямую проводит мысль о кинематографичности творчества поэта [158]. Однако статья Костюкова не претендует на научность, система доказательств в ней предельно упрощена. Критику важно дать образное описание поэзии Тарковского (ср. выражение: «его [Тарковского. – И.К.] цель – некое небесное кино» [там же]), поэтому выводы Костюкова во многом основаны на читательской интуиции, на эмпирических наблюдениях.

Приведенный обзор материалов, посвященных проблеме синтеза искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского, свидетельствует о достаточном внимании критики и литературоведения к данной проблеме. Однако обе художественные системы не осмыслены с этой точки зрения на внутривидовом уровне. Не сформулированы функциональные аспекты художественного синтеза, реализованные в индивидуальной художественной практике, обеспечившие оригинальность поэтики, которая, в свою очередь, определила законное место Левитанского и Тарковского в истории русской поэзии XX века. Этим обстоятельством определяется **актуальность** данного исследования.

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

Предмет исследования – поэтическое творчество Ю. Левитанского и А. Тарковского 1960-70-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».

Поставленные задачи определяют структуру работы. Первые три задачи решаются в первой главе диссертационного исследования, где последовательно раскрывается и корректируется содержание понятия «синтез искусств».

Вторая глава посвящена рассмотрению лирики Ю. Левитанского в аспекте синтетической природы кино как вида искусства.

В третьей главе предпринимается попытка решения проблемы художественного синтеза в творчестве Арс. Тарковского.

Такое расположение глав, посвященных конкретным поэтическим системам, имеет свое объяснение.

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 будет рассмотрено нами в первую очередь. Это определяется тем, что связь «Кинематографа» с эстетикой кино имеет эксплицитный характер и объясняется художественным замыслом поэта. Очевидных отсылок к поэтике конкретных видов искусства как таковых в книге Тарковского «Вестник» не представлено. Причем 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 внутривидовом 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 1960-70-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 1960-70-х гг.,

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. осмысливаются 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. Тименчик, 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. Боров, 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. Свидерская, 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. Кляцки).

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.

Основные результаты исследования изложены в двадцати одной опубликованной работе.

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, соотнесенный 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 347 страниц, основной текст диссертации изложен на 312 страницах, библиографический список включает 393 наименования.

Глава I. Основные вопросы теории синтеза искусств

Синтез искусств – одно из центральных понятий эстетики. Будучи дифференцировано на виды, художественное творчество представляет собой целостную систему, элементы которой (отдельные виды), не могут не находиться во взаимосвязи: «Искусства не существуют в отдельности, сами по себе, но проникают, перекрывают друг друга» [125, с. XVII].

В данной главе нам необходимо суммировать накопленный в отечественной и мировой науке опыт по изучению синтеза искусств как эстетического феномена, ответить на вопрос о специфике синтеза, его механизмах и разновидностях и в итоге сформулировать потенциальные возможности синтеза в художественной практике. Этой цели подчинена задача сопоставления понятий «синтез искусств», «синкретизм» и «синтестезия». Данное сопоставление необходимо осуществить в силу того, что в теоретических работах, посвященных интегративным процессам в искусстве, эти понятия, будучи соотнесенными друг с другом, в некоторых случаях смешиваются.

Поскольку синкретическая целостность представляет собой начальную фазу бытия искусства, в первом параграфе будет раскрыто содержание понятия «синкретизм». Таким образом, в основу исследования положен хронологический принцип изложения материала.

Так как центральной эстетической категорией для нас является категория «синтез искусств», то именно этому эстетическому феномену будет преимущественно посвящена данная глава – тем более что нам важно проследить состояние теории синтеза на разных историко-культурных этапах. Обращаясь к теориям синкретизма и синестезии, мы акцентируем актуальные аспекты их пересечения с теорией межвидовых контактов в искусстве. Этим обстоятельством объясняется объем соответствующих параграфов.

§1. Синкретизм в истории искусства

В современной теории межвидовых взаимодействий понятие «синтез искусств» тесно связано с понятием «синкретизм». Явления, обозначаемые этими понятиями, соотносятся друг с другом. «Художественное развитие человечества – два встречных процесса: 1) от синкретизма к образованию отдельных видов искусства (от нерасчлененного, слитного художественного мышления в древности отпочковались танец, пение, музыка, театр, литература...); 2) от отдельных искусств – к их синтезу» [33, с. 277].

Действительно, проблема синтеза искусств уходит корнями в эпоху первобытного синкретизма (от греческого *synkretismos* – соединение), для которого характерно не только «единство видов искусства, соотносимое со всей сферой жизнедеятельности человека, но и нерасчлененность в отдельных видах искусства их родовой или жанровой структуры» [108, с. 6].

Интерес к феномену синкретизма, как указывает Ю.В. Архипова, возник только в XIX в., что связано с появлением работ по первобытной культуре (Э.Б. Тайлор, Д.Д. Фрэзер, Э. Дюркгейм) [8, с. 14]. 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. Тем не менее, как отмечает В. Кабо, «понятие первобытного синкретизма не ново, им давно пользуются, но в него не всегда вкладывается одно и то же содержание» [127]. Об этом также говорит А.Ф. Еремеев: «Синкретизм первобытного сознания вопреки кажущейся устойчивости и определенности термина, не имеет единого толкования» [96, С. 53]. Исследователь, анализируя литературу о первобытной культуре, выделяет три типа значений термина «синкретизм», выведенных отечественными учеными. «Одни понимают под этим слитность как различных форм общественного сознания между собой, так и их вплетенность в производственную, практическую жизнь людей» (С.А. Токарев), другие толкуют синкретизм как нерасчлененность в первобытном искусстве видов и

жанров (В.Р. Кабо), третьи считают, что синкретизм есть то и другое (М.С. Каган)» [96, с. 53].

Основоположником теории первобытного синкретизма приято считать А.Н. Веселовского, который в «Исторической поэтике» сформулировал основные особенности древнейшей поэзии. Веселовский отмечает нерасчлененность форм творчества в первобытном искусстве – танца, музыки, драмы, поэзии, указывая также на родовую и жанровую недифференцированность [51]. Обнаружив в древнейшем обряде («хоровом синкретическом действе») корни «мусических искусств» (М.С. Каган), автор «Исторической поэтики», таким образом, через понятие «синкретизм» выразил специфику первобытного искусства, заключенную в нерасчлененности видов и жанров духовной культуры. Нерасчлененность первобытного искусства на виды и жанры отмечается во всех работах, посвященных культуре эпохи верхнего палеолита (примерно 40 тыс. лет назад): «эстетика давно уже говорит о синкретичности ранних форм искусства, морфологическим же выражением такой синкретичности является *аморфность*, то есть отсутствие выкристаллизовавшейся структуры» [130, с. 183].

Как указывает М.С. Каган, «использование первобытным искусством разнообразных средств материализации не было первоначально сколько-нибудь дифференцированным. Напротив, в одном и том же художественно-творческом акте свободно сочетались самые разные материальные средства. <...> человеческие силы были еще так слабы, а “техника” всех человеческих действий столь примитивна, что естественным было стремлении применять в любом действии все возможные средства и приемы, способствующие достижению цели» [130, с. 183]. С этим связано характерное для архаических культур стремление «сочетать разнообразные материалы и приемы – танец и пантомиму, пение и звучание инструментов, раскраску тела и его украшение всевозможными ожерельями, браслетами, подвесками... - все доступные на данной ступени производства средства и способы художественной деятельности» [130, с. 184].

Важно учитывать, что уже в архаической культуре обнаруживалась «изначальная группировка искусств, как бы выраставших двумя “пучками”, или “кустами”, или “комплексами”»: в одном из них вызревали древнейшие формы словесного, музыкального, танцевального и актерского творчества, в другом – древнейшие формы прикладного искусства, архитектуры, скульптуры, живописи, графики» [130, с. 187]. Эта концепция принадлежит М.С. Кагану, назвавшему первый комплекс «мусическими искусствами», а второй – «техническими» и подчеркнувшему, что «о синкретизме первобытного творчества правомерно говорить лишь применительно к тому и другому “пучку” искусств» [130, с. 189].

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, о чем писал В.Р. Кабо: «Под синкретизмом первобытного искусства обычно понимают слитность, нерасчлененность в нем основных форм художественного творчества – изобразительного искусства, драмы, музыки, пляски и т.д. Но отметить только это еще недостаточно. Гораздо важнее, что все эти формы художественного творчества тесно связаны со всей многообразной жизнью коллектива» [128, с. 277]. На эту особенность древнейшей культуры указывают почти все исследователи первобытного искусства: «В отличие от искусства эпохи цивилизации первобытное искусство не составляет автономной области в сфере культуры. В первобытном обществе художественная деятельность тесно переплетается со всеми существующими формами культуры: мифологией, религией. С ними она существует в нерасторжимом единстве, образуя то, что называется первобытным синкретическим культурным комплексом» [241, с. 11]; «это еще не было собственно религией, собственно искусством и собственно познавательной деятельностью... но было первоначальным синкретическим единством всех этих форм сознания» [89, с. 14]; первобытное искусство «имело в своей основе утилитарное назначение и жизненно-

практическое содержание» [130, с. 177]. В этой связи неслучайно, что «изначально человеческое сознание... не видело даже принципиальных отличий между искусством, ремеслом и знанием» [130, с. 12]. «Первобытное искусство, – фиксирует С.А. Токарев, – пронизано магическими представлениями; с другой стороны, оно то и дело обнаруживает свои коммуникативные, то есть чисто утилитарные цели; оно же – особенно музыка, пляски, театральные действия – связывается постоянно с трудовой деятельностью, с охотой, войной, посвящением юношей, в области познания окружающего мира здравые понятия густо пересыпаны фантастическими представлениями» [229, с. 278].

Таким образом, важной особенностью синкретической культуры является нерасчлененность форм человеческой деятельности. М.С. Каган подчеркивает, что содержание понятия «синкретизм» оказывается намного шире, чем просто недифференцированность древнего искусства на виды: «..изначально границы между художественной и нехудожественной (жизненно-практической, коммуникативной, религиозной и т. д.) сферами человеческой деятельности были весьма неопределенными, расплывчатыми, а подчас просто неуловимыми. В этом смысле часто говорят о *синкретизме* первобытной культуры, имея в виду характерную для нее *диффузность* разных способов практического и духовного освоения мира» [130, с. 183].

Другая особенность древней культуры (связанная с первой) заключается в том, что в первобытном обществе «вследствие низкого уровня развития производительных сил индивидуальная специализация в тех или иных видах деятельности еще только намечается <...>. В первобытном обществе каждый человек одновременно и художник и зритель» [128, с. 276]. «Зритель, слушатель и исполнитель в первом случае сливаются в одном лице: ритм музыки, танца охватывает присутствующих, делая их всех активными участниками художественного процесса» [241, с. 46-47].

Важно зафиксировать, что синкретизм первобытной культуры не сводится к синкретизму видов и жанров художественно творчества.

Синкретизм – это своего рода мировоззрение, которое является свидетельством «неразвившейся еще способности к аналитическому освоению мира» [107, с. 117]. Древний человек еще не знал альтернативы синкретизму – анализа, не представлял явления социальной и духовной жизни «очищенными» от религиозных, мифологических и утилитарных представлений, «познание, осмысление и оценка человеком мира не были еще самостоятельными актами и могли осуществляться только в единстве с актами практическими» [130, с. 180]. Эта «нерасчлененность первобытного общественного сознания, – указывает А.С. Токарев, – была закономерным порождением нерасчлененности самого производства материальной жизни, то есть самого общественного бытия» [339, с. 278-279]. В этой связи обратимся к тому обзору форм первобытного искусства, который представлен И.И. Иоффе в книге «Синтетическая история искусств» (Л., 1933).

Говоря о «живописи в первобытном искусстве» (следует учитывать, что в контексте разговора о синкретизме древней культуры термин «живопись», равно как и другие видовые номинации, является весьма условным), Иоффе отмечает: «Зрительная форма неотрывна от практики вещи, от хозяйственного ее применения <...>. При неотрывности рисунка дикаря от жестов и трудовых движений тематика его ограничена не вообще видимым миром, а миром, имеющим хозяйственное и культовое значение <...>. Рисунки дикаря – это часть ритуала, часть культовых вещей и действий, и они отражают в себе из магический смысл, являются выражением магического кинетического⁴ мышления» [125, с. 15,16]. Анализируя характер «литературы и музыки» в первобытной культуре, Иоффе указывает на то, что она «не знает песни как самостоятельного голосового действия. Протяженность голоса и обрывистые выкрики являются частными элементами трудовых и культовых магических действий <...>. Здесь песня получает объективное бытие магического акта <...>. Крики, возгласы, мимика, пантомима являются необходимыми

⁴ Кинетизм, с точки зрения И.И. Иоффе, – один из ключевых (наряду с синкретизмом) признаков стиля первобытной культуры. «Кинетизм – движущееся, действующее человеческое тело, коллективные трудовые акты с их вещами и орудиями – основа искусства; слитность протяженности и длительности, человека и мира; множественность мира как функционального комплекса действующих сил и тел» [125, с. 14].

дополнительными элементами этого языка. Этот импровизационный моторный язык неотрывен и от условий общения – орудий, вещей, самого трудового процесса» [125, с. 30, 32].

Таким образом, синкретизм представляет собой форму первобытного мышления, суть которой заключается в недифференцированности видов общественной деятельности, а также в «недифференцированности способностей человека; слитности органов чувств и органов движения; неотрывности речевых и трудовых действий, актов мышления и поведения; единстве пространственных и временных языковых средств» [125, с. 14]. При этом необходимо понимать, что нерасчлененность первобытного искусства есть частное проявление синкретической целостности древней культуры.

Однако, как отмечает В. Кабо, «было бы неверно полагать, что культурный синкретизм присущ лишь первобытному обществу. Он сохраняется в известной мере и на более поздних этапах общественного и культурного развития, когда идет все более интенсивный процесс кристаллизации в насыщенном растворе целостной культуры отдельных форм общественного сознания. Он существовал в античной древности и в средние века, на Западе и на Востоке» [127].

Несмотря на то, что первые попытки провести морфологический анализ искусства относятся к эпохе античности (Аристотель, Платон, Симонид Кеосский) (см. об этом: [130, с. 1-21], процесс дифференциации искусств в это время только начинается, и античное сознание еще во многом синкретично. Не случайно мифологичность является неотъемлемым свойством античной культуры, а миф есть одно из непосредственных воплощений синкретизма (М. Элиаде, А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, Я.Э. Голосовкер). Миф – «универсальная, нерасчлененная (синкретическая форма сознания)», объединяющая в себе «зачатки знаний, религиозных верований, политических взглядов, разных видов искусств, философии» [46, с. 13-14].

Так, говоря об античной культуре, А.Ф. Лосев пишет: «Гомер не только не отличает искусства от ремесла, но он не отличает его и от науки; и для

общих понятий существует опять-таки тот же самый единственный термин – *techne*» [214, с. 208]; «Античные музы и есть та тронная область, понимаемая как нечто единое и нераздельное, как нечто не тронутое никакой рефлексией и никакой профессиональной изоляцией» [211, с. 13]; «На ступени гомеровского отношения к искусству мы только в порядке исключения могли бы находить музыку и пение во взаимно-дифференцированной форме, а музыка и пение, в свою очередь, здесь очень часто не разъединяются с танцами. Все эти искусства даны здесь на ступени, еще очень близкой к первобытному синкретизму, хотя ничего “первобытного” у Гомера, вообще говоря, нет: это – очень развитая культура» [214, с. 201]. Тем не менее, по замечанию М.С. Кагана, «античная эстетика исходила из ясного сознания» различия двух художественных комплексов, соотнося первый «с деятельностью предводительствуемых Аполлоном муз и называя ее соответственно “мусическими” искусствами, а вторую именуя «техническими» искусствами, родственными ремеслу и вообще всей области практического созидания — “техне”. Покровителем этой группы искусств был бог огня Гефест и отчасти Афина Паллада, к Аполлону же они прямого отношения не имели» [130, с. 189).

Как видим, античная культура синкретична в своей основе. В равной степени синкретизм является характерной чертой Средневековья⁵, если принять концепции М.В. Зубовой, М.С. Кагана, В. Кабо, А.Я. Гуревича.

«Необходимость принципа целостности для изучения культуры средневековья отметил А.Я. Гуревич. Если в средневековой культуре “математические символы суть вместе с тем символы богословские”, а число является “сакральным символом”, – не уводит ли это в глубь времен, не только к Пифагору, но еще дальше, в ту первобытную эпоху, где наука еще не отделилась от религии? В средневековой культуре “членение мира на природный космос и космос социальный... условно, во многих же обществах его, по существу, и вовсе невозможно обнаружить: космос антропоморфен, и

⁵ При этом необходимо учитывать, что первобытный синкретизм «более синкретичен», чем культурный синкретизм последующих эпох. «Специфика первобытной культуры состоит в том, что эти формы переплетены здесь значительно теснее, чем на более высоких уровнях развития <...>. Феномен синкретизма историчен, он меняется в ходе истории.» [127].

вместе с тем мир человека не отделен или слабо отделен от мира природы”. Но ведь то же, и в еще большей степени, относится к первобытной культуре и первобытному сознанию» [127].

М.В. Зубова, анализируя другой аспект Средневековой культуры – архитектуру романской эпохи, отмечает: «известно, что в средневековой культуре отмечаются некоторые черты, свойственные синкретизму. Они проявились в слитности, нерасчлененности архитектурных и скульптурных форм, их полихромности» [112, с. 85].

Кроме того, как указывает М.С. Каган, для искусства Средневековья характерен «религиозный и по-своему магический характер», который в эту историко-культурную эпоху «не менее определен и определяющ, чем в искусстве родовой общины» [130, с. 184]. В этом смысле четкая граница между искусством и религией Средневековья отсутствует, что позволяет говорить об их диффузности на данном этапе развития культуры.

Разграничения между искусством, ремеслом и наукой в это время еще не произошло. Изобразительные искусства в силу того, что они «привязывают человека к вещам и отдаляют от творца», объединялись с ремеслами, а в качестве «свободных искусств» провозглашаются грамматика, риторика, диалектика, арифметика, музыка, геометрия, астрономия [130, с. 23]. Более того, А.Я. Гуревич подчеркивает, что «материал средневековой культуры вообще вряд ли поддается тому расчленению, к какому мы привыкли при изучении культуры современной. Говоря о средневековье, едва ли можно выделить в качестве достаточно обособленных такие сферы интеллектуальной деятельности, как эстетика, философия, историческое знание или экономическая мысль <...>. Средневековое мирозерцание отличалось цельностью, – отсюда его специфическая недифференцированность невычлененность отдельных его сфер. Отсюда же проистекает и уверенность в единстве мироздания» [81, с. 27].

В этой логике понятие «синкретизм» 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 и Средневековья.

На определенном историко-культурном этапе архаический синкретизм распался. Для художественного творчества его «быстрый и последовательный распад» оказался «органичным», и он привел к «самоопределению разных видов искусства» [130, с. 212].

За периодом распада синкретизма последовал период художественного синтеза. Синтез искусств – вторичное по отношению к синкретизму явление. Раскроем содержание понятия «синтез искусств» как философско-эстетической категории и в итоге соотнесем его с явлением синкретизма. Это соотнесение необходимо, поскольку в современных научных работах «синкретизм» и «синтез» нередко отождествляются.

§2. Синтез искусств как философско-эстетическая категория

Виды искусства, стремясь к сохранению видового своеобразия, тем не менее существуют не изолировано друг от друга, а во взаимосвязи. «В истории художественной культуры, – пишет Ю. Борев, – наряду с усилением расхождения и выявлением специфики каждого из искусств протекает встречный процесс: усиление их взаимодействия и синтеза, увеличение многообразия типов синтеза» [33, с. 312]. Эти две тенденции развития искусства – тяготение к синтезу и сохранение суверенности – отмечаются всеми теоретиками искусства.

Прежде чем дать определение понятия «синтез искусств», раскроем содержание понятия «синтез». И.Ф. Муриан в статье «К проблеме синтеза в искусстве стран Азии» (М., 1993) дает расширенное определение термина «синтез»: «Понятие “синтез определяет в первую очередь ментальное свойство

человека сводить отдельные стороны анализируемой действительности в единую системную модель (обобщение, не лишенное относительности в сравнении и искомой истиной)». Эта способность человеческого разума используется в самых разных видах его деятельности, являясь логической основой не только наук, но и искусств» [255, с. 9].

Синтез искусств – это органическое соединение двух или нескольких видов искусств в сложную, полифоничную систему – художественное целое, не сводимое к сумме составляющих его элементов.

Стремление искусств к синтезу, который всегда «представляет собой определенную систему художественного мышления, отражающую эпоху, ее социально-экономический уклад и господствующие идеи времени» [340, с. 8], – процесс очевидный и неизбежный уже в силу того, что различные отрасли художественного творчества являются компонентами более крупной целостности – искусства как семиотической системы. Однако в истории синтеза искусств можно выделить как периоды подъема, когда синтез становится центральной эстетической задачей, так и периоды спада – когда данная проблема оказывается неактуальной, малозначащей. Теория синтеза искусств, безусловно, строится на исследовании эстетических феноменов, возникших в исторические периоды, связанные с актуализацией синтетических концепций. В этой логике следует отметить, что проблема синтеза носит исторический характер, и каждая конкретная историко-культурная эпоха выдвигает свою модель синтеза искусств, которая всегда находится в отношениях преемственности с предшествующей моделью. Это связано с тем, что вектор развития взаимосвязей между искусствами имеет только одно направление – к такой целостности, в рамках которой все имеющиеся виды будут дополнять друг друга и служить задаче максимально полного и всестороннего отражения бытия, единства, нераздельности и гармонии компонентов мироздания.

Поскольку проблема синтеза искусств имеет исторический характер, обратимся к этапам становления данного эстетического феномена. Это позволит выявить ключевые моменты теории, поскольку периоды подъема

синтетических тенденций, как правило, сопровождались философско-искусствоведческой рефлексией.

Считается, что роль интегративных процессов возрастает в культуре в ее переломные, кризисные эпохи. Как отмечает А.Г. Образцова, говоря об экспериментах в области английского театра рубежа XIX и XX веков, «это [то есть эстетические эксперименты. – И.К.] происходит в кризисные эпохи, когда энергия, направленная к синтезу, пронизывает одновременно все виды творчества или по крайней мере большинство из них, когда искусству надо вновь определить свое отношение к жизни и обществу» [269, с. 3]. К переломным моментам, когда активизируются интегративные процессы, относят, как правило, следующие: Средневековые – Возрождение, конец XVIII в. – начало XIX в., рубеж XIX и XX вв. и рубеж XX и XXI столетий. Но единого взгляда на этот вопрос, как отмечает Ю. Малышев, не существует: «А. Зись считает, что XIX век был веком дифференциации отраслей духовной культуры. В. Тасалов утверждает, что искусство как целое возрождается в начале XIX столетия. Он же называет Возрождение эпохой прогрессирующей автономизации видов искусства, а Е.Мурина подчеркивает “ренессансные представления о значении объединения искусств в деле совершенствования мира”» [227]. Показательно в этом плане, что устоявшееся в науке представление о XX в. как времени актуализации интегративных процессов, оспаривается В.П. Толстым и Д.О. Швидковским, которые отмечают «распад органического единства всех искусств во второй половине XIX и особенно в XX в.» [340, с. 16]. Об этом распаде также говорит И.Е. Данилова [82, с. 6].

Е.Б. Мурина отмечает, что самый ранний этап проявления синтеза искусств приходится на Возрождение: «Начиная с эпохи Возрождения тенденция синтеза уже только сопутствует процессу дифференциации единого прежде искусства на разветвленную систему видов и жанров» [256, с. 7]. Таким образом, исследователь показывает, что для Возрождения в равной степени характерны оба процесса – взаимодействие и размежевание искусств. Именно с процессом дифференциации, осмысленным эпохой как все большее отдаление

от первоначального единства, соответственно, связана противоположная тенденция ренессансной эстетики – стремление различных отраслей духовного творчества к взаимодействию. Отметим при этом, что «в эстетике эпохи Возрождения... вопрос о синтезе искусств неоднократно поднимался в связи с объединением пластических пространственных искусств на основе архитектуры» [43, с. 293]. Это не случайно, поскольку в эпоху Возрождения наблюдается значительный перевес пластических искусств – живописи, архитектуры, скульптуры [294, с. 14]. А музыка и театр «в ренессансную эпоху переживали только стадию зарождения или первоначального становления своих основных форм, и по масштабности результатов, по их художественной значимости не могли еще встать в один ряд с литературой и тем более с пластическими искусствами» [там же]. Таким образом, и сам вопрос о синтезе искусств в эпоху Ренессанса должен касаться преимущественно этих трех видов (живопись, архитектура, скульптура).

Но по этому поводу в науке существует другая, противоположная, точка зрения, не признающая за Ренессансом синтетических идей. По мысли В. Тасалова, именно в эпоху Ренессанса искусство «впервые стало рассматриваться “по частям”, как “состоящее” из живописи, поэзии, скульптуры, архитектуры, театра» [337, с. 24]. М.В. Алпатов отмечает: «Научное и художественное мышление Возрождения предпочитало исходить из частного, индивидуального, единичного» [2, с. 158].

И.Е. Данилова, ссылаясь на Л. Пинского, говорит, что в современной искусствоведческой науке утвердился следующий взгляд на эпоху Возрождения: это эпоха «распада эпического мышления и формирования индивидуального сознания». «В области искусства это проявляется в разрушении целостного, нерасчлененного ансамблевого восприятия, господствовавшего вплоть до конца средневековья и в обособлении и развитии отдельных самостоятельных видов искусства – “чистой” архитектуры, скульптуры и так называемой станковой живописи» [82, с. 6].

Таким образом, речь идет о дифференциации искусств. В этом смысле переход от Средневековья к новой историко-культурной эпохе оказывается переломом не только в мировоззрении (теоцентризм первого и антропоцентризм второго), но и во взгляде на искусство. Так, Г. Вельфлин фиксирует «развитие от множественности к единству». «В системе классической [ренессансной. – И.К.] слаженности отдельные части, как бы прочно они ни были связаны с целым, все же всегда обладают какою-то самостоятельностью. Это не беспомощная самостоятельность примитивного искусства: отдельная часть обусловлена целым и все же не перестает быть самою собой. Все это требует от зрителя артикулирования, последовательного обозрения отдельных частей, которое является операцией весьма отличной от восприятия, направленного на целое...» [48, с. 18]. В этой связи Е.И. Роттенберг говорит о принципе *координации*, в соответствии с которым строится ренессансный синтез. Этот принцип предполагает «образное *равноправие* всех видов искусства в рамках единого художественного комплекса, где архитектура играет организующую, но отнюдь не господствующую роль. Система координации оставляет возможность для определенной меры обособления входящих в данный комплекс произведений скульптуры и живописи, их, так сказать, самостоятельного существования» [294, с. 53]. Так проводится мысль о полной дифференциации видов искусства в эпоху Ренессанса.

Действительно, художественная мысль Возрождения впервые в мировой эстетике противопоставила искусство ремеслу, включила в число «свободных искусств» все отрасли изобразительного творчества [130, с. 25]. Это было существенным достижением ренессансной эстетической мысли. Видимо, в связи с тем, что Возрождение предприняло осуществить первую серьезную попытку морфологического анализа искусства (выделение изобразительных искусств как «свободных» и противопоставление их ремеслу), в науке сложилось представление о возникновении окончательной дифференциации видов искусства в эпоху Ренессанса. Безусловно, для этого заключения

имеются свои основания. Так, именно Возрождение размежевало искусство поэта и искусство живописца, поскольку «слово не знает подобных [пространственных и временных границ. – И.К.] и не в состоянии дать зеркальный образ предмета» [90, с. 48]. Леонардо да Винчи в «Книге о живописи», разводя живопись и поэзию, отмечает следующее: «Между воображением и действительностью существует такое же отношение, как между тенью и отбрасывающим эту тень телом; и то же самое отношение существует между поэзией и живописью. Ведь поэзия вкладывает свои вещи в воображение письмен, а живопись ставит вещи реально перед глазом, так что глаз получает их образы не иначе, как если бы они были природными. Поэзия дает их без этих образов, и они не доходят до впечатления путем способности зрения, как в живописи» [123, с. 539].

Но с другой стороны, как пишет М.С. Каган, в эпоху Ренессанса «отделение художественной деятельности от научной в пределах “свободных искусств” не происходило» [130, с. 25]. Показательно, что Леонардо называет живопись и скульптуру науками, но не искусствами. Для Ренессанса, по Кагану, характерна «тенденция к универсальному и синтетическому охвату мира, сделавшая интегрирующие устремления творчества безусловно преобладающими над тенденциями дифференцирующими» [130, с. 36]. Это выразилось не только в синтетичности искусства, но и в универсальности творческой личности. В этом смысле сама проблема синтеза в эпоху Возрождения снимается. Искусство Возрождения столь же синкретично, как и искусство Средневековья, что подчеркивает Е.И. Ротенберг: «Нужно учитывать, что и в эпоху Возрождения духовная культура выступала еще во всей своей целостности, в особой слитности многих форм... Искусство и наука в ту пору как бы дополняли друг друга: у ренессансных ученых эмпирические наблюдения и логические выводы совмещались с художественно-образной подосновой многих их догадок; в свою очередь, художники того времени видели в фактах и выводах науки необходимую базу для своего искусства... Все это находилось в соответствии с одной важной тенденцией ренессансной эпохи:

человеческая мысль же, как и созидательная энергия художника, на этом раннем этапе своей эмансипации стремилась к всеохватывающим представлениям, к созданию синтетической картины мира, компенсируя пробелы в своих знаниях о нем обостренной интуицией» [295, с. 7]. Только при условии четкой дифференциации форм творчества в культуре возникает стремление к синтезу. Если же эта дифференциация себя не обнаруживает, то и о синтетичности говорить не следует. Возрождение не могло сформировать теорию синтеза, поскольку с Ренессансом связывается только начало процесса дифференциации искусства на виды, но отнюдь не его окончание. Эта мысль подтверждается наблюдением И.А. Смирновой: «Переход от средневековой эпохи к Возрождению был ознаменован распадом системы средневекового синтеза, разрушением традиционной символично-смысловой и композиционной связи между архитектурой, скульптурой и живописью. Возникла тенденция к их обособлению друг от друга и самостоятельному развитию. В то же время ренессансные росписи поражают не только своей образной значительностью, но и несомненным, ясно ощутимым единством живописи и архитектуры» [315, с. 121]. «Действительно, – заключает И.Е. Данилова, – в эпоху Возрождения начинается тот процесс деления искусства на отдельные виды его, который затем в 17 веке и в первую очередь в искусстве Голландии завершится возникновением различных жанров живописи, таких, как портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая картина, картина историческая». Но при этом необходимо понимать, что Ренессанс – «эпоха промежуточная», поэтому «речь может идти лишь о начале определенного процесса... Картина эпохи возрождения в подавляющем большинстве случаев создавалась для ансамбля и существовала в ансамбле» [82, с. 7].

Как сказал С.М. Даниэль, «дело не в том, чтобы взвешиванием аргументов определить, какая эпоха “синтетичнее” <...>... проблема состоит в различении исторических форм синтеза» [83, с. 23]. Нам важно было показать, что интеграция художественных образований в эпоху Возрождения, столь актуальная для ренессансной культуры, еще во многом наследует традицию

средневекового синтетизма, восходящего в синкретизму древней культуры. «Недаром до 17 столетия, – пишет Е.И. Ротенберг, – искусство было чрезвычайно тесно связано с мифологией, с религией, то есть с факторами, несущими в себе специфическую интерпретацию закономерностей реального бытия в некоей особой системе понятий и представлений <...>. Мифология, религиозный культ выступают в таких случаях в качестве обязательного посредствующего звена между самой действительностью и различными формами ее отражения в художественных образах <...>. Это также неизбежный и необходимый этап мирового художественного процесса. Сама специфика этого процесса состоит в том, что до определенного исторического рубежа искусство развивается не в формах связи с действительностью, а в формах связи опосредованной, пролегающий через обширный пласт мифологических и религиозных представлений <...> Как раз 17 век и составляет то время, когда рушится обязательность этого посредствующего звена» [294, с. 13].

«Многие исследователи склонны полагать, – резюмирует С.М. Даниэль, – что идея Синтеза в высшей степени присуща именно эпохе барокко» [83, с. 22]. Эта тенденция проявилась не только в искусстве, но и в науке XVII века, что связано прежде всего с неотвратимым процессом дифференциации форм духовной жизни: «Чем более дифференцированным и углубленным становится знание о мире, тем более активно и разнообразно проявляет себя идея Синтеза – такова диалектика развития культуры» [83, с. 25].

Эпоха барокко – время интеграции различных областей научного знания, которое начинает стремиться к синтетическому охвату явлений бытия. «Идея единства физического мира оказалась связанной с идеей единства биологических форм»; «создается универсальный язык, на базе которого осуществляется синтез естественно-научных достижений»; «широкое развитие получает идея “всеобщей математики”»; Лейбниц выдвигает проект «“всеобщей науки”, основу которого составляет идея универсальной формализации мышления»; возникает «тенденция к коллективному решению научных проблем – тенденция, выразившаяся в создании научных сообществ

нового типа» [83, с. 24-35]. Подобные явления характерны в это время и для сферы искусства. Причем, стремление к синтезу в искусстве барокко обеспечивается спецификой барочного мировосприятия и мышления. Об этом подробно говорит М.И. Свидерская в статье «Барокко XVII столетия. Система художественного видения и стиль» (М., 1997): «В самом “полдне жизни” (Л. Пинский) барокко видит черты увядания, пятна тления и разрушения, об руку с красотой идет уродство, величие оттеняется ничтожным и смешным, мудрость – безумием. Это отсутствие четкой дистанции между добром и злом...» [306, с. 150]. «В системе собственно барочного мышления роль образной доминанты, подчиняющей себе и жизненную неповторимость конкретной реальности и статические контуры идеальной догмы, выполняет универсальный барочный гротеск-оборотень, воплощенное единство бесконечно малого и бесконечно великого, части и целого, человека и мира в динамике их неустанного слияния и распада, сращения и отталкивания <...>. В барокко они [обе стороны противоречия. – И.К.] сливаются в некоей бесконечности, во всепоглощающем синтезе по принципу – “крайности сходятся”» [306, с. 151].

Итак, синтетичность барочного мышления предопределила синтетический характер искусства данной историко-культурной эпохи. При этом отметим, что, осмысляя проблему синтеза искусств в эстетике барокко, исследователи очень часто имеют в виду синтез пространственных искусств – архитектуры, живописи, скульптуры, зодчества, наиболее предрасположенных к объединению в рамках единого целого. Это касается также работ, посвященных синтезу в искусстве древних цивилизаций [250; 279], Средневековья [295] и Возрождения [2; 47; 82; 139; 315]. О синтезе пишут, имея в виду объединение монументальных искусств на основе архитектуры. Поэтому необходимо учитывать, что само понятие «синтез искусств» в такого рода исследованиях оказывается уже его терминологического значения – «органическое сочетание различных видов изобразительных и зрелищных искусств, музыки и архитектуры» [353, с. 145]. Это отнюдь не значит, что в указанные эпохи синтез не проявлял себя в рамках других искусств – музыки,

театра, слова [291]. Но такой фокус исследования имеет свое объяснение и свидетельствует о том, что сама теория синтеза искусств в настоящее время является недостаточно разработанной. Авторы обращаются прежде всего к явлению синтеза монументальных искусств, «чтобы сосредоточить внимание на тех областях художественного творчества, которые объединены общей задачей формирования пространственной среды жизнедеятельности людей» [340, с. 5] и наиболее показательно отражают модель мироздания, разработанную той или иной эпохой. На первоначальном этапе изучения роли художественного синтеза в мировом искусстве обращение к синтезу пространственных форм творчества, формирующих в своем единстве такую модель, оказывается весьма оправданным. С другой стороны, именно объединение архитектуры, скульптуры и живописи долгое время являлось наиболее адекватной формой воплощения синтеза в мировом искусстве. Подобный феномен характерен и для барокко. Свидерская говорит о «единении искусств на базе архитектуры (в дворцовом и культовом зодчестве, городском и садово-парковом ансамбле)» [306, с. 156], называя такие имена, как Джакомо делла Порта, Карло Мадерна, Карло Ринальди, Доменико Фонтана, Пьетро да Кортона, Лоренцо Бернини, Франческо Борромини [306, с. 163]. «Если архитектура выполняет в этом единстве роль первоосновы, а живопись служит общей моделью и одновременно верхним, разрешающим пределом, то скульптура является звеном, обеспечивающим самую связь, выступает главным инструментом синтеза» [306, с. 165]. Анализируя творчество Бернини, этого «гениального средоточия итальянского барокко в скульптуре и зодчестве» [306, с. 153], М.И. Свидерская раскрывает основные направления художественного синтеза в барочном искусстве: «стремлении “определенным образом сочетать живопись и скульптуру” путем внедрения принципа живописности»; «соединение архитектуры и скульптуры... на основе во многом специфически живописного эффекта» [306, с. 155]. Таким образом, живописность становится общей особенностью всех пространственных искусств [306, с. 167], «одним из основных формообразующих элементов художественного синтеза» [306, с.

168], причем наиболее востребованным свойством живописи оказывается так называемая «оптическая иллюзия». «Искусство итальянского барокко сделало оптическую иллюзию одним из основных средств достижения конечной цели осуществляемого им художественного синтеза – создания образа единой, драматически насыщенной эмоциональной среды <...>. Живописная иллюзия оказалась способной головокружительно убыстрять динамику перспективы, сообщать ей субъективную остроту, бесконечно расширять пространство, углубляя его неожиданными “прорывами”, преодолевать ограниченность архитектурной конструкции, но не разрушая, а смело “достраивая” ее наперекор законам тяжести и сопротивления материалов. Барокко использовало эти возможности живописи не только для всестороннего обогащения ансамбля, но и для завершающего развития основных тенденция художественного замысла. Как правило, именно с помощью живописи эффектнее всего достигается эмоциональный подъем, бурная красочность и стихийный размах барочного образа, и очень часто на ее долю выпадает роль образной доминанты» [306, с. 167].

Отмечая существенную роль пространственных искусств в воплощении барочного синтеза, Свидерская также говорит о важном значении театра, указывая на его взаимодействие с живописью. Живописное оформление спектакля «несло на себе особую образную нагрузку, и очень часто мастерское воссоздание обстановки и эмоциональной атмосферы действия производило на зрителей более сильное впечатление, нежели игра актеров и перипетии событий» [306, с. 169].

«Однако для судеб итальянской живописи XVII столетия пожалуй, важно не только то, что живопись приходит в театр, но и то, что театральное начало входит в живопись... переживание реальности изображенного в картине достигает такой остроты и непосредственности, что “стеклянная стена” исчезает, а зритель оказывается лицом к лицу с актерами, погруженными в атмосферу спектакля, но находящимися в том же пространстве и так близко от него, что он почти ощущает их дыхание... Герои картин усваивают повадки

театральных персонажей» [306, с. 169]. С.М. Даниэль вообще говорит о живописи как главенствующем искусстве в культуре XVII века: «Если мастера Ренессанса разворачивали свою деятельность во многих областях творчества, то Рубенс, Пуссен, Рембрандт и их современники стремятся интегрировать все многообразие творческого опыта преимущественно в одной области – в живописи. Но тем самым их искусство выходит далеко за пределы живописи в узком смысле слова и поднимается на уровень “коллективных” искусств, синтетических по своему характеру. В живописи ведущих мастеров XVII в. находит свое завершение процесс синтеза художественно выразительных средств, почерпнутых из различных искусств – музыки, поэзии, пластики, архитектуры и т.д.» [83, с. 38].

Синтетические тенденции, столь актуальные для барочного искусства, связаны со стремлением представить «образ бытия как оптически целостной, динамической среды существования». «Он [синтез] лишь отчасти противостоит ему [человеку] как со стороны созерцаемое зрелище, но больше вбирает его в себя как органическая, живая атмосфера, впитывается им, как природные стихии пространства, воздуха и света, а потому воздействует как бы единым, отверзающим душу всплеском, передавая человеку свой преобладающий эмоциональный тон и динамический порыв... В этом соединении непосредственности и ударности эмоционального воздействия – истоки агитационной силы искусства барокко, его способности изумлять, воспламенять, потрясать, увлекать, обольщать. И, разумеется, причины активного социального использования этой силы – в религиозно-пропагандистских, официально демагогических, прославительских, мемориальных и прочих целях» [306, с. 156].

Показателен и сам характер синтеза. Е.И. Роттенберг говорит о принципе *субординации* в барочном искусстве: «в субординационной системе мы наблюдаем не только единство элементов различных видов искусства, но и их взаимное *слияние*, когда в общем художественном целом, по существу, исчезают четкие границы между архитектурой, скульптурой и живописью»

[294, с. 53-54]. В появлении и реализации такого типа синтеза «определяющую роль играла барочная концепция бытия как спонтанно изливающейся стихии» [306, с. 156]. Показательно в этом плане, что искусство барокко дает немало примеров того, как архитектура, скульптура, зодчество, живопись переходят, «переливаются» друг в друга: «фигурная группа, выполненная в мраморе или стукко, продолжается в росписи, которая без всякого видимого скачка переводит изображение из реальной среды, где находится зритель, в иллюзорную реальность картины» [306, с. 167].

Однако, несмотря на очевидную синтетичности барочного искусства, XVII век не разработал теории художественного синтеза – более того, «ни в Италии, где оно родилось, ни за ее пределами барокко не создало своей развитой художественной теории» [306, с. 152]. М.С. Каган, говоря о морфологической проблематике в эстетике XVII и первой половины XVIII вв., указывает на то, что XVII в. довольствовался разве что «признанием родства поэзии и живописи». При этом речь идет о классицизме как втором (наряду с барокко) художественном стиле XVII столетия [130, с. 30-40].

Теория синтеза оказывается в это время не разработанной в связи с тем, что сам морфологический анализ искусства к концу XVII в. еще не проведен, а если «дифференциальные признаки» отдельных форм художественного творчества не осмыслены, то и интегративные процессы по определению оказываются за пределом рефлексии.

Собственно теория синтеза искусств, как свидетельствуют Е.Б. Мурина, В.В. Ванслов, М.С. Каган, возникает только в конце XVIII века – в работах йенских романтиков. «Искусство как целое теоретически возрождается в начале XIX в. В эстетике романтизма универсализм “эстетической вселенной” впервые принимает вид “идеального художественного произведения” как интегрального единства всех качеств, присущих специфическим видам искусства, то есть как чего-то даже более художественно конкретного, чем каждый вид искусства в отдельности» [337, с. 24].

Однако не только представители йенской школы романтизма размышляли над этой проблемой. Эстетическая мысль второй половины XVIII столетия вообще показательна в этом отношении: «в истории художественной культуры Нового времени, начиная с конца XVIII в., мы встречаемся со своеобразной ностальгией, тоской по утраченному единству искусств с более или менее настойчивыми попытками возродить их былую взаимосвязь» [130, с. 239]. Так, немецкий философ и писатель Вильгельм Круг впервые в истории эстетики говорит о «простых» и «составных» искусствах: «при классификации изящных искусств следует тщательно различать простые способы изображения и сложные, составные (например, пение как объединение литературы и музыки, высший вид танца как объединение обыкновенного танца и искусства жеста). Соответственно, произведения искусства принадлежат либо к одному виду (например, стихотворение или соната), либо к нескольким, которые взаимно друг друга опосредуют и выступают в результате как одно целое (например, песня)» (Цит. по: [130, с. 49]). Подобного рода классификационные вопросы, очевидно, возникали в связи с задачей создания целостного образа мира, возвращения мирозданию целостности. Эта задача ставилась перед искусством как способом отражения и в итоге универсализации жизни. Так, И. Кант в работе «Критика способности суждения» (1790)⁶ выделяет три вида изящных искусств: словесное (поэзия и красноречие), изобразительное (пластика, живопись), искусство игры (музыка как игра ощущений слуха и искусство красок как игра ощущений зрения) – и приходит к мысли о возможности объединения изящных искусств в пределах одного художественного произведения. «Красноречие, – фиксирует Кант, – может сочетаться с живописным изображением и своих субъектов, и своих предметов в драме; поэзия – с музыкой в пении; пение – живописным (театральным) изображением в опере; игра ощущений в музыке – с игрой фигур в танце и т.д.» [137, с. 344]. Таким образом эстетика конца XVIII века приходит к мысли о взаимодействии искусств в пределах синтетических художественных образований. Но поиск

⁶ Теория искусства И. Канта глубоко и последовательно осмыслена в работе О.Н. Ивановой [119].

синтетических форм отвечает не только узко эстетическим задачам, но и выходит за их предел – в область философских исканий. По мысли Канта, преодоление границ между отдельными видами искусства ведет к рождению целостного и однородного единства, которое представляет собой «совершенство» [137, с. 180-181]. Это «совершенство», по Канту, есть наивысшая форма гармонизации бытия, достичь которой можно только в результате художественного синтеза. Так синтез связывается с жизнестроением, что будет актуально для всей последующей культуры.

Вообще идея синтеза оказалась одной из самых востребованных в культуре конце XVIII столетия и как философская категория была разработана в философско-эстетических учениях И.И. Винкельмана, И.В. Гете, Ф. Шиллера, рассматривавших природу как целостность, как синтетическое образование, которому должен подражать художник при создании произведения искусства. В этой связи Гете и Шиллер идеальной реализацией идеи синтеза в искусстве провозгласили драму [119].

Таким образом, бытие и искусство оказывались взаимосвязанными: как синтетическое искусство является способом гармонизации бытия, так и порядок бытия (природа) определяет необходимость объединения художественных форм.

В контексте философско-эстетических исканий эпохи весьма оправдано то стремление к синтезу, которое обнаружилось в творчестве йенских романтиков (Э. Гофман, Л. Тик, Новалис, А. Шлегель, Ф. Шлегель, Ф. Шеллинг). «Пафос романтизма, наиболее ярко выраженный йенской школой, состоит в том, что синтез как принцип культуры противопоставляется разъединяющему принципу цивилизации, успехи которой связаны с самоопределением специализированных областей науки, искусства, техники, промышленности» [256, с. 13].

Подробный анализ проблемы синтеза искусств в теории и практике немецкого романтизма дан В.В. Вансловым в книге «Эстетика романтизма» (М., 1966), Е.Б. Муриной в книге «Проблемы синтеза пространственных

искусств» (М., 1982), О.Н. Ивановой в диссертационном исследовании «Gesamtkunstwerk: культурофилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера» (Кострома, 2007).

Исходной предпосылкой рассуждений Ванслова о характере синтеза искусств является следующий факт: «В эстетических сочинениях романтиков-художников вопросы о своеобразии отдельных видов и жанров искусства, об их способности участвовать в решении общих задач, о границах между искусствами, об их взаимодействии и взаимосвязи, о синтезе искусств и другие были предметом неоднократного обсуждения» [43, с. 233]. Работая над морфологическим анализом искусства, романтики пришли к важной мысли – о том, что каждое из искусств в силу своей видовой специфики способно отражать только определенный аспект действительности, только одно из множества проявлений мира, и поэтому оно обладает «как известной неполнотой, так и особыми преимуществами в отображении “подведомственной ему сферы жизни”» [43, с. 236]. Только в синтезе искусств можно преодолеть эту неполноту и ограниченность, создать целостный и органичный образ мира. Принципиально важно, что «проблема общности и взаимоотношений искусства была актуальна для них [романтиков. – И.К.] в связи с их универсализмом, стремлением выразить в творчестве проблемы мирового, общечеловеческого значения. Романтики стремились осознать всеобщие основы бытия, выразить коренные причины сущего. Они подчеркивали условность и относительность резких разграничений и перегородок между явлениями как в искусстве, так и в мире вообще. Поскольку, согласно романтической “натурфилософии”, в бытии нельзя выделить сферу “живописного”, “музыкального” или “пластического”, постольку и каждое из искусства потенциально содержится в другом, а язык искусства в целом может рассматриваться как единая стихия общего художественного мышления» [43, с. 246]. Е.Б. Мурина отмечает, что «феномен синтеза занимал романтиков в связи с разрабатывавшимся ими утопическим учением о “всекультуре”, в которой сталкиваются и взаимодействуют такие

различные явления, как наука и искусство, искусство и философия, язык и мифология, фольклор и естествознание и т.д. и т.п.» [256, с. 8]. Так, Ф. Шлегель пишет: «Вся история современной поэзии есть непрекращающийся комментарий к краткому тексту философии; всякое искусство должно стать наукой, всякая наука – искусством; поэзия и философия должны объединиться» [124, с. 250].

В этой связи эстетическая мысль романтизма, безусловно, апеллирует к явлению слитности всех областей духовной жизни, характерному для первобытной культуры и получившему название «синкретизм»: «Универсализм романтического идеала “согласованного космоса всех искусств” выражал притязания аккумуляризованной культуры стать новым, гуманистическим культом служения “целостному человеку”. Отсюда ориентация романтиков на те эпохи, где культура, по их суждению, еще не вычленялась из культа и где способ освоения мира был отмечен чертами архаики, “синтетичности”, как, например, в Древней Греции, являющей для них пример гармоничности всеобъемлющего синтеза» [256, с. 10]. В этом обнаруживается один из основных законов развития мировой культуры. Как пишет И.Ф. Муриан, «каждое начало нового цикла содержит в себе, видимо, некоторые элементы “первоначала” человеческой культуры, хотя бы вкратце, намеком повторяя пройденные этапы» [255, с. 13]. Романтизм, которым ознаменовался рубеж XVIII и XIX вв., очевидно, был нацелен на такое повторное осуществление синкретизма с целью преодоления хаоса, порожденного цивилизацией. Об этом стремлении говорит, например, Ф. Шлегель, призывая современное ему искусство встать на путь мифотворчества: «...у нас нет мифологии <...>... новая мифология должна быть произведена из сокровеннейших глубин духа, она должна быть самым художественным из всех художественных произведений, ибо она должна охватывать все остальные, - новое вместилище и сосуд древнего первоисточника поэзии и бесконечная поэма, содержащая зачатки всех остальных поэм» [124, с. 250]. Обращение романтиков к мифу, понятие которого является одним из центральных в их теории, объясняется тем,

что именно миф понимается как синтетическое по своей природе образование, отсылающее к универсальным категориям.

Центральным видом в системе искусств романтики провозгласили музыку как самый экспрессивный и суггестивный вид творчества, способный выразить то, что не вырази́мо ни словом, ни цветом, - всю гамму душевных переживаний человека: «В зеркале звуков человеческое сердце узнает самого себя, эти звуки учат нас по-настоящему чувствовать, они пробуждают к сознательной жизни спящие в тайниках души идеи и одаряют нас новыми таинственными силами чувства» [124, с. 275]. Поэтому их концепцию синтеза можно назвать панмузыкальной. У романтиков «через музыку определяются все виды искусства» [256, с. 9] (ср. слова Новалиса: «Во всех ремеслах и искусствах, во всех орудиях, органических телах, в наших каждодневных занятиях, всюду: ритм, метр, лад, напев» [124, с. 285]; «Взаимное проникновение музыки и изобразительных искусств – дело идет не о простом взаимном опосредовании» [124, с. 287]). Это является одной из предпосылок синтеза искусств, к которому так настойчиво стремились представители йенского кружка.

В.В. Ванслов подробно анализирует случаи взаимодействия искусств в художественной практике немецкого романтизма и отмечает следующие проявления синтеза:

- 1) влияние музыки на поэзию, которое выражается в «насыщенности поэзии музыкальностью ритмов и интонаций», а также в актуализации «музыкальных тем, музыкальных форм в литературе»;
- 2) влияние музыки на живопись, которое обнаруживает себя в ориентации живописных картин на музыкальные темы и формы;
- 3) влияние литературы и живописи на музыку, которая «начинает тяготеть к сюжетности, с одной стороны, картинности – с другой»;
- 4) влияние живописи на литературу, которое «сказывается в яркой картинности описаний, свойственных романтикам в большей мере, чем

писателям предыдущих эпох», «повышенной ролью наглядности» в структуре литературного образа [43, с. 282-290].

В теории синтеза искусств такой тип взаимодействия впоследствии получил соответствующее название – «влияние»: «Первый и самый распространенный тип взаимосвязи между видами – влияние одной формы творчества на другую и их взаимовлияния. Эта взаимосвязь основана на том, что виды существуют не только в определенных пространственных и временных отношениях, но и в художественно-смысловых, образно-композиционных, в том числе и стилевых контекстах. Между ними возникает связь – как правило, на уровне автономных художественных явлений» [357, с. 125].

Но важно понимать, что романтики «ставят теоретически вопрос о синтезе как отдельных искусств, так и всех их в едином художественном произведении» [43, с. 292]. «Пластическое произведение искусства, – пишет Новалис, – никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтическими же произведениями следует наслаждаться лишь с тем и другим совместно» [124, с. 284]. Как комментирует В. Ванслов, «Новалис считает, что каждое искусство может в принципе переходить в любое другое, “перелагаться” в него. А поэтому совместное действие нескольких искусств должно дать необыкновенный художественный эффект. В этой мысли намечено уже предвосхищение идеи всеобщего синтеза» [43, с. 292]. Конечной целью осуществления синтеза, как его понимали романтики, должен стать “гезамткунстверк” – «универсальное художественное произведение», «основанное на совместном воздействии различных искусств и претендующем на всеохватывающее содержание» [256, с. 10].

В разработке теории синтеза романтики сделали принципиально важное открытие, которые будут весьма существенно для всей последующей истории искусства. Оно связано с идеей «видовости» [43, с. 244].

Но, хотя В.В. Ванслов говорит о том, что у романтиков «специфические особенности отдельных искусств впервые в истории эстетики приобретают категориальное значение», то есть речь идет «не только об особенностях поэзии, живописи, музыки, скульптуры как отдельных искусств, но и о поэтичности, живописности, музыкальности, пластичности как свойствах искусства и даже мира вообще» [там же], в действительности на эту категориальность указал еще Лессинг в трактате «Лаокоон» (1766). «Каждая отдельная черта, – отмечает Лессинг, – каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова, употребляемые для его описания, такое сочетание и составляет то, что мы называем поэтической картиной, живописью в поэзии, ибо этими чертами поэт больше всего приближает нас к той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись и которая прежде и легче всего создается при виде картины» [202, с. 183]. По сути, то, что Лессинг фиксировал относительно взаимодействия двух видов искусства (поэзия и живопись), у романтиков приобретает характер всеобщего механизма синтеза искусств. «Эти свойства [поэтичность, живописность музыкальность и т.д. – И.К.] находят в соответствующих видах искусства свое наиболее полное и яркое адекватное выражение, но по существу они могут обнаруживаться не только в одном каком-нибудь виде, а в любом искусстве <...>. Отсюда – типичные для романтиков замечания о музыкальности стиха, о пластичности и певучести линий рисунка, о живописности музыки и красочности ее гармоний, о цветовых аккордах в живописи, о картинности поэтических описаний и т.д. Понятие вида искусства превращается в понятие “видовости”, вырастает до значения всеобщей эстетической категории <...> именно это и ведет к сближению искусств, перекрещивающихся друг с другом не только в своих общих, но и специфических свойствах» [43, с. 244]. Таким образом, по мысли Ванслова, «видовость» способствует синтезу искусств. Но, с другой стороны, если искусства «перекрещиваются» друг с другом в своих специфических свойствах,

то это говорит уже не только о возможности синтеза искусств, но и факте синтетичности каждого из видов как такового. Каждое искусство синтетично в своей основе, поскольку, не располагая материалом других искусств, располагает их свойствами (хотя и располагает ими опосредованно). Так, например, Новалис пишет о поэзии: «Поэзия в строгом смысле слова кажется почти промежуточным искусством между живописью и музыкой. Разве не должен соответствовать такт фигуре, а звук – цвету?» [124, с. 285]. По мысли В.А. Жуковского, «все другие художества не иное что, как поэзия в разных видах» (Цит. по: [43, с. 248]. Этот тезис можно понять и таким образом: поэзия отсылает одновременно ко всем искусствам. Так, в начале XX века Г.Г. Шпет зафиксировал: «слово – пластично, музыкально, живописно <...>. Пластика, музыка, живопись – словесны» [378, с. 291].

Таким образом, романтики поставили вопрос не только о синтезе искусств, но и о синтезе в искусстве, об априорной синтетичности искусства. Эти концепции являются взаимосвязанными, поскольку о синтезе в искусстве можно говорить только учитывая возможность взаимовлияния форм художественного творчества.

Романтики настаивали на важности объединения искусств в деле совершенствования мира. Как писали Вакенродер и Тик, «человеческое искусство отделяет друг от друга скульптуру, живопись и музыку... Но мне всегда казалось, что музыка может существовать в мире самодовлеющем и замкнутом, чего нельзя сказать о живописи: каждому прекрасному изображению в красках несомненно соответствует родственное музыкальное произведение, так что у обоих лишь одна душа. И когда начинает звучать мелодия, новые лучи жизни загораются на полотне и с нами заговаривает более могущественное искусство – и звуки, и линии, и краска проникают друг в друга, сливаясь воедино в пламенном союзе» [124, с. 276]. Более того, Шеллинг говорил о необходимости создания универсального произведения искусства, которое бы строилось как сочетание всех других искусств. По мысли Шеллинга, таким самым синтетическим искусством является драма [371, с.

444]. Именно драма должна стать средством преобразования мира, которого так чаяли романтики, и это имеет свое объяснение. Драма с древнейших времен (Великие Дионисии, Элевсинские Мистерии) мыслилась одной из самых продуктивных моделей мира. Созерцая драматическое произведение, максимально воздействующее на все органы чувств, что определяется синтетичностью данного искусства, человек должен испытать просветление и очищение, которые в итоге привели бы к коренному преобразованию общества. Жизнетворчество (равно как и мифотворчество) – ключевые задачи синтеза искусств, как он был осмыслен в культуре рубеже XVIII и XIX столетий.

Идеи немецкого романтизма вскоре нашли отражение в эстетической теории и художественной практике Р. Вагнера, композитора и философа. Причем, «если у романтиков мечта о слиянии *всех* (курсив наш. – И.К.) искусств носила характер беспредметного теоретизирования,... то у Вагнера она оформилась в законченное учение и перерастает в основной принцип всей его обширной творческой деятельности» [256, с. 13]. Замыслы его музыкальных драм («Кольцо Нибелунга», «Тристан и Изольда») были пронизаны идеей синтетического взаимодействия искусств. 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»).

По выражению А.Ф. Лосева, Вагнер «в большей мере, чем все другие представители искусства XIX века, был охвачен предчувствием катастрофы старого мира» [213, с. 16]. В статье «Искусство и революция» он яростно критикует современное состояние мироустройства, говоря о «гнилом общественном строе, пустом, бездушном и противоестественном» [37, с. 119]. По мысли Вагнера, только искусство, революционное в своей основе, способно преобразовать мир. У искусства будущего и революции – одна цель: «Эта цель – человек – прекрасный и сильный: пусть революция даст ему Силу, Искусство – красоту» [37, с. 132].

Прототип идеального искусства Вагнер находит в античности – в древнегреческой драме. «Греческая драма во времена Эсхила и Софокла вполне осуществляет идеал той “коммунистической” драмы, о которой грезил и которую желал восстановить для своих современников и будущих поколений Вагнер» [209, с. 214]. Греческая драма, с точки зрения Вагнера, была дважды «коммунистической»: «она являлась результатом не только братского содействия людей, но и братского содействия искусств» [209, с. 215] – поэзии, музыки, танца, архитектуры. Это было «общественное искусство» [37, с. 122], «совершенное искусство», которое «синтезировало все, что существо греческой духовной культуры считало достойным воплощения, являлось символом всей глубины греческой культуры» [37, с. 127]. В.В. Ванслов, комментируя теоретические изыскания немецкого романтика, отмечает: по Вагнеру, «античный театр как бы сливался с самой жизнью, будучи особым выражением присущей ей художественности (красоты, свободы, гармоничности, цельности). В свободном единстве объединялись в нем все искусства, обращаясь ко всему многообразию способностей и чувств всесторонне развитой личности. Он как бы вбирал в себя и стройность архитектуры, и пластику скульптуры, и философскую мысль поэзии, и красоту, изящество музыки. И это прекрасное синтетическое искусство имело огромную общественную действенность: оно помогало самой жизни, людям, обществу быть такими же прекрасными, свободными, цельными и всесторонними» [43, с. 294].

Вся последующая культура – культура рабства, пронизанная духом частных, а не общественных интересов, – уже не могла дать такого цельного и универсального искусства, как это было в Древней Греции. Истинное искусство, по Вагнеру, «есть высшая свобода и оно может провозглашаться только высшей свободой» [37, с. 112]. После распада афинского государства и упадка трагедии прежде единое искусство, отражающее всю многосторонность человеческой жизни и мира, распалось на отдельные виды. «Драма распадалась на свои составные части: риторика, скульптура, живопись, музыка и т.д. покинули замкнутый круг, в котором они все действовали в унисон, и каждая

из них пошла своей дорогой, продолжая свое самостоятельное, но одинокое и эгоистическое развитие» [37, с. 128]. «С тех пор искусство развивалось только как совокупность различных видов, подобно тому, как общество развивалось только как совокупность отдельных эгоистически действующих индивидов» [43, с. 295].

По мысли Вагнера, виды искусства должны возвратиться в лоно утраченного единства, поскольку «любое из них стремится к синтезу, к слиянию с другим, и процесс развития каждого из них такой, что подводит в конечном итоге к этому синтезу» [43, с. 296]: «Танец, музыка, поэзия – так зовутся три старшие сестры, которые сплетаются в хороводах повсюду, где только создаются условия для появления искусства. Их нельзя разрушить друг с другом, не расстроив хоровода; в этом хороводе, который и есть само искусство, они сплелись физически и духовно с такой чудесной силой во взаимной склонности и любви, что каждая из них, оторванная от сестер, обречена влачить лишь жалкое существование» [37, с. 164-165].

Вагнер говорит о необходимости органического единения отдельных форм художественного творчества, при котором будут стерты все видовые и жанровые границы: «полное взаимопроникновение, растворение одного вида искусства в другом, полностью уничтожает границы. После того как уничтожены границы, перестают существовать и отдельные виды искусства и остается лишь *искусство* – единое, неограниченное искусство» [37, с. 167].

На этот синтез возлагается надежда революционного изменения мира – возврата ему некогда утерянного «коммунистического» духа, духа единения, свободы и созидания. «Только Революция, а не Реставрация может дать нам вновь такое величайшее произведение искусства <...>. Если произведение искусства греков воплощало собой дух великой нации, то произведение искусства будущего должно заключать в себе дух всего свободного человечества вне всяких национальных границ» [37, с. 129]. «По представлениям Вагнера, – отмечает Ванслов, – в будущем свободном коммунистическом обществе искусство сольется с самой жизнью. Жизнь

каждого человека будет напоминать прекрасное художественное творение, а процесс создания искусства будет одновременно творчеством самой жизни. Искусство тем самым превращается из особой, специфической деятельности в форму строительства и развертывания самой действительности» [43, с. 199]. В этом смысле Вагнер явился продолжателем идеи жизнетворчества, сформулированной романтиками и впоследствии востребованной в искусстве рубежа XIX и XX вв.

«Вследствие развития естественных наклонностей, – пишет Вагнер, – самые разнообразные искусства и самые разнообразные в них течения достигнут в своем развитии неслыханного великолепия; и, подобно тому как знания всех людей получают наконец религиозное выражение в живом активном познании свободного, объединенного человечества, все эти богато развившиеся искусства сойдутся в одной точке – в драме, в великой человеческой трагедии, которая выразит глубочайший смысл человечества» [37, с. 134]. «Совершенным художественным исполнителем поэтому будет единичный человек во всей полноте своего существа, ставший существом родовым. Местом, где совершится этот чудесный процесс, явятся театральные подмостки; целостным произведением искусства, с помощью которого это совершится, будет драма» [37, с. 245].

Причем, Вагнер говорит об особой драме – музыкальной как «полной нерасчленимости поэзии и музыки» [213, с. 29]. В пределах музыкальной драмы «все отдельные виды искусства не уничтожаются, а полностью раскрывают свои возможности. Они преодолевают свою ограниченность и выявляют присущую им силу» [43, с. 310]. «Каждый из видов искусства, – пишет Вагнер, – может в совершенном, свободном произведении искусства обрести вновь самого себя, увидеть свое существо в этом произведении искусства как бы расширившимся» [37, с. 209].

Искусством, которое объединит отдельные виды в совершенное произведение, провозглашается музыка: «Музыка, оставшаяся *полностью собою*, выйдя за пределы своей привычной стихии, нашла в себе силы для

великого самопожертвования: владея собой, поднявшись над собой, она протянула спасительную руку другим искусствам. Она показала, что может быть *сердцем*, объединяющим голову и члены» [37, с. 191].

Вагнер, видевший прообраз идеального произведения искусства будущего в античном театре, имеющем мифологические истоки, говорил о необходимости возвращения искусства в лоно мифотворчества (см. об этом: [263]). «Подлинной музыкальной драмой может быть только такая драма, в основе которой лежит миф, ибо в мифе дано не само явление как таковое, а “сгущенная картина самого явления, в которой оно становится понятным людям”» [256, с. 16]. Таким образом, Вагнер «поставил проблему синтеза искусства в прямую связь с изначально мифологической природой искусства» [106, с. 16]. Как пишет А.Ф. Лосев, «Вагнер... искал “чистой человечности”, но не мог найти ее в грубых, дробных и противоречивых фактах современного ему лицемерия и постоянно колеблющихся юридических отношений. Вагнер не употребляет здесь слова “обобщение”. Но когда он здесь же заговаривает о *мифе*, то делается понятным, что не что иное, как именно обобщенная человечность, не мелкая и всегда изменчивая, всегда ненадежная современная человечность, но именно обобщенная человечность привела его к мифу. Он обращается сначала именно к античности и сталкивается там с этой обобщенной человечностью мифа в аттической трагедии. Но то же самое искание обобщенной человечности, как говорил Вагнер, привело его к родной немецкой старине, и прежде всего – к общенародному мифу о Зигфриде. “Я сбрасывал с него (то есть с мифа о Зигфриде) одну одежду за другой, безобразно накинутае позднейшей поэзией, чтобы, наконец, увидеть его во всей целомудренной его красоте. И то, что я увидел, была не та традиционная историческая фигура, в которой драпировка интересует нас больше, чем ее действительные формы, – это был во всей своей наготе настоящий живой человек, в котором я различил нестесненное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов: это был истинный человек вообще”» [213, с. 30].

Только на почве мифа, отсылающего к универсальному и общечеловеческому, могло родиться синтетическое произведение искусства, поскольку миф изначально синтетичен: в нем нет привязки ни к конкретному времени, ни к конкретному пространству, но ко всем временам и пространствам одновременно. Миф выражает вечное и обобщенное.

Таким образом, социально-философская теория синтеза, разработанная Вагнером, стала шагом вперед по сравнению с концепцией, предложенной йенскими романтиками. Если романтики говорили о простой совокупности отдельных видов искусства, то Вагнер выдвинул идею их полного слияния в пределах музыкальной драмы как «общего искусства», имеющего мифологическую подоснову, предопределяющую синтетическую форму и универсальное содержание.

Теория Вагнера явилась существенным этапом в развитии идеи художественного синтеза. «Отныне стремление опосредованно воздействовать на жизнь общества, участвовать в борьбе за высшие идеалы и ценности и даже решать его социальные проблемы неизменно связывается с синтезом искусств. Утопизм – это неизменный признак теории синтеза, “оправдывающий” соединение размежевавшихся искусств высокими внехудожественными задачами, как бы компенсирующими утрату тех духовных идеалов и целей, которым служило монументальное искусство эпохи синкретических культов. Характерно, что обострение интереса к проблемам синтеза искусств, как правило, сопровождается более широкими попытками построения социокультурной концепции “спасения” традиционных ценностей мировой культуры от разрушительного наступления цивилизации, опирающейся на технический прогресс» [256, с. 25].

Эстетические искания немецких романтиков и Р. Вагнера наиболее последовательное продолжение находят в русской культуре рубежа XIX и XX веков. Именно в России на стыке двух столетий идея синтеза искусств оказывается ключевой идеей времени, которая ложится в основу теоретических

и художественных поисков символизма и модерна и оказывается конкретным воплощением синтеза как принципа культуры.

В настоящий момент проблема синтеза искусств в эстетике Серебряного века осмыслена достаточно глубоко – и как феномен культуры рубежа веков, и как результат взаимовлияния видов искусства, и как своеобразие творчества отдельного художника или группы художников. Эту проблематику 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: «Проявив себя практически во всех сферах культуры, синтетизм стал основой философии и эстетики “серебряного века”» [44, с. 3]. В этой связи приведем широко известные слова А. Блока: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя быть и не надо быть “специалистом”. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте, тем более – прозаик о поэте и поэт о прозаике... Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг друга – философия, религия, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток культуры, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке; Глинка и Чайковский выносят на поверхность “Руслана” и “Пиковую даму”, Гоголь и Достоевский – русских старцев и К. Леонтьева, Рерих и Ремизов – родную старину. Это – признаки силы и юности» [28, с. 422]. Синтез, по Блоку, – характерная черта русской культуры, ее основополагающий принцип, залог ее жизнеспособности.

Синтез в отечественной культуре рубежа XIX и XX веков проявился весьма широко – и как синтез «всех явлений жизни» (Вяч. Иванов) – религии, философии, творчества, и как синтетическое взаимодействие видов искусства, и как межжанровый синтез. Все эти формы синтеза возникали в результате попыток создания универсальных художественных образований, которые бы

несли в себе идею гармонии и цельности, единства бытия. Этих поисков, связанных с идеей жизнеутверждения, потребовала сама действительность конца XIX столетия, исполненная катастрофических чаяний.

О синтезе как важнейшей задаче новой культуры первым заговорил В. Соловьев, «духовный отец» русского символизма, указавший на то, что человечество идет к «великому синтезу», который есть «осуществление положительного всеединства в жизни, знании и творчестве» [320, с. V]. «Синтеза возжаждали мы прежде всего», – писал Вяч. Иванов в 1905 году [116, с. 37]. Этот синтез, по мысли крупнейших философов и художников эпохи Серебряного века (Н. Бердяев, Вяч. Иванов, А. Белый), должен осуществиться прежде всего силами творчества, осмысленного в религиозном, теургическом ключе. К В. Соловьеву восходит теургическая идея, составляющая концептуальный центр символистской эпохи. Так, Н. Бердяев в работе «Смысл творчества» фиксирует: «Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» [24, с. 235]. В связи с этим, как пишет Бердяев, «искусство теургическое не может быть дифференцированным и индивидуалистическим. Теургическое искусство – синтетическое и соборное, это некое неведомое еще, не раскрытое пан-искусство» [24, с. 238].

Чаяния нового искусства, основу которого составят принципы теургии, соборности, синтеза, связаны прежде всего с глубоким кризисом культуры, осмысленным интеллигенцией рубежа веков как глобальный кризис. «То, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни»

[23, с. 400]. Только в результате объединения всех форм творческой деятельности в единую синтетическую форму может быть преодолен кризис культуры. Задачей нового искусства, религиозного в своей основе, должно стать преобразование жизни, житиетворение. Так, А. Белый в статье «Театр и современная драма» писал: «Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни... Жизнь и есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству, творчески ее пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. Искусство есть начало плавления жизни» [22, с. 154].

«Пересоздание жизни – ключ эстетической программы символизма и модерна. Источником этой программы были идеи Достоевского о красоте, которая “спасет мир”, идеи Льва Толстого о всенародности искусства и его полезности, заключающейся в “заражении” людей идеями добра и справедливости, и пронизанная религиозной мистикой философия Владимира Соловьева. Идеи Достоевского, Толстого, Соловьева о целях и смысле жизнеобразующей миссии искусства, понимаемого как новая религия, всезначимая, внеклассовая, внесловная, несмотря на все различия и даже противоречивость их конкретной разработки, сопрягаются с концепцией соборности искусства» [1, с. 29].

Идеей создания соборного искусства, способного вернуть обществу цельность, были охвачены все крупнейшие представители русской культуры рубежа – А. Белый, Вяч. Иванов, В. Кандинский, К. Малевич, Ф. Шехтель, А. Скрябин (см. об этом: [1]), выступавшие не только как художники, но и как критики, теоретики и мыслители, воплощая тем самым тип универсального сознания, столь востребованного эпохой. Вяч. Иванов в указанном ряду – пожалуй, самый последовательный и убежденный провозвестник идеи художественного синтеза, основанного на принципе соборности.

В качестве соборного искусства Вяч. Иванов, следуя теоретическим и художественным открытиям Р. Вагнера, провозглашает театр. Но если Вагнер

говорил о музыкальной драме, то Иванов говорит о мистерии: «Борьба за демократический идеал синтетического действия, которой мы хотим и которую предвидим, есть борьба за оркестру и за соборное слово. Если всенародное искусство хочет быть и теургическим, оно должно иметь орган хорового слова <...>. Мы хотим собираться, чтобы творить – “деять” – соборно, а не созерцать только... Довольно лицедейства, мы хотим действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”» [117, с. 76, 81]. Именно в мистерии, где рушится преграда между зрителем и актером («театральная рампа»), Иванов видел путь преобразования мира, именно в мистерии, «которая приобщит к искусству весь народ» [360, с. 104], автор книги «По звездам» искал наиболее адекватное воплощение концепции жизнотворчества – ключевой для искусства конца XIX – начала XX вв.: «Проблема же синтеза искусств, творчески отвечающая внутренне обновленному соборному сознанию, есть задача далекая и преследующая единственную, но высочайшую для художества цель, имя которой – Мистерия. Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего» [115, с. 347].

Безусловно, опора эстетических исканий Иванова – не только философия и творческая практика Вагнера, но и древняя синкретическая культура, где собственно искусство, религия, наука, мифология являлись в своем нерасчлененном виде. В этой связи миф – основа первобытной культуры и «постулат коллективного самоопределения» (Вяч. Иванов) становится для Иванова обязательным условием синтетического искусства будущего: «... искусство в своем тяготении к мифотворчеству, тяготеет к типу большого всенародного искусства» [118, с. 75]. «Новый синтез искусств, – говорит Е.Б. Мурина об эстетических поисках Серебряного века, – складывался в контексте жизнотворчества и мифотворчества» [256, с. 26].

Соборный театр Иванова строится как синтетическое единение всех видов искусства на основе театра: «Живопись хочет фрески, зодчество –

народного сближения, музыка – хора и драмы, драма – музыки; театр – слить в одном “действе” всю стекшуюся на празднество веселия соборную толпу» [118, с. 71]. Как отмечает И. Азизян, «тесное единство видов искусства в их всенародном служении и жизнепреображении мыслилось символистами не как единство автономных, параллельно развивающихся, замкнутых в себе видов искусства, но как живой процесс взаимопроникновения и взаимообогащения различных видов. Символизму свойственна тенденция выйти за пределы замкнутого вида искусства, переплавить одну область искусства в другую» [1, с. 89]. Утопичные идеи Вяч. Иванова (хотя, например, Е.Б. Мурина отмечает, что «“соборное действо” реализовалось в практике революционных празднеств в 20-е гг» [256, с. 42]) разрабатывались им параллельно с той теорией синтеза, которая воплотилась в реальной художественной практике рубежной эпохи. Она прежде всего связана с панмузыкальностью искусства Серебряного века.

Идея панмузыкальности (см. об этом: [71; 100; 175; 240]), безусловно, восходит к концепциям йенских романтиков, Вагнера и Ницше, по мысли которого «всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки» [22, с. 101].

Панмузыкальность нашла свое отражение в творчестве К. Бальмонта, А. Белого, В. Хлебникова, Е. Гуро и др. (см. об этом: [71]), живописи М. Врубеля, Борисова-Мусатова, В. Кандинского. Но эта панмузыкальность выразилась не только во взаимодействии музыки и других видов искусства. Важно учитывать, что именно музыка, ставшая «эталонотипическими качествами» различных искусств [100, с. 3], была осмыслена культурой Серебряного века как основа мистерии, которой так жаждали Вяч. Иванов, Н. Бердяев, А. Скрябин, А. Белый. Именно А. Белому принадлежит теория «рождения мистерии из духа музыки», в основу которой, безусловно, легли открытия Ф. Ницше, заявившего, что «трагедия при исчезновении духа музыки та же неизбежно гибнет, как и рождена она может быть только из этого духа» [268, с. 131]. «...существующие формы искусства, – пишет А. Белый, – стремятся к распаду: бесконечна их дифференциация; этому способствует развитие техники. С другой стороны,

разнообразные формы сливаются друг с другом; это стремление к синтезу выражается не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства: стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр. Так возникает преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистерии как к синтезу всех возможных форм» [22, с. 142].

Таким образом, теоретики искусства конца XIX – начала XX вв. говорят о необходимости синтетического единения всех форм художественного творчества, их взаимопроникновении, которое приведет к рождению универсального искусства будущего, религиозного в своей основе, способного преобразовать жизнь по законам красоты. В этой логике синтез искусств приобретает стилеобразующий статус. Так, Е.Б. Мурина называет модерн «стилевой реализацией гезамткунстсверка» [256, с. 25].

К концепциям Вагнера, Вяч. Иванова, А. Белого, безусловно, восходит и мейерхольдовская идея «театра будущего» как союза всех муз, и идея В. Кандинского о «подлинном монументальном искусстве» (см. об этом: [1; 40; 41]. Причем, если Иванов и Белый проводили мысль о том, что взаимодействие искусств возможно только при условии устранения противоречий между отдельными видами, то Кандинский говорит о необходимости конфликта, разрабатывая, таким образом, теорию контрапункта (книга «О духовном в искусстве»). Резюмируя его теоретические разработки, И. Азизян заключает: «художник делит принципы сочетания-соединения, т.е. синтеза различных искусств, на параллельное развитие средств выразительности – созвучие, и на противоречивое, противоположное развитие – противозвучание, отдавая предпочтение неизведанному еще второму пути» [1, с. 96].

Мысль о художественном синтезе – идейный центр теории искусства, разработанной русской эстетикой конца XIX – начала XX вв. – безусловно, не только эстетикой символизма, на которой мы сделали принципиальный акцент, что оправдано в связи с особым статусом символизма в культуре рубежа столетий, но и футуризма с его идеей города будущего. В нем, по мысли

представителей русского авангарда, не только исчезнут границы между видами искусства, но и та грань, которая отделяет эстетическое от утилитарного: «Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой *Свободное Слово* творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан. Пусть самоцветными радугами перекинутся *картины* (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего» [236, с. 212-213].

Так теория синтеза, впервые возникавшая в лоне немецкого романтизма, достигла своего апогея в эстетической рефлексии рубежа XIX-XX веков, обретая в ней социально-философский смысл. Но подлинным воплощением синтетических исканий начала XX столетия стал кинематограф, уже в первые десятилетия своего существования осмысленный не только отечественной, но и мировой культурой как искусство будущего, вобравшее в себя опыт других форм художественного творчества. «Кино – счастливый наследник старших искусств» – литературы, театра, музыки, живописи [104, с. 13-14].

Развитие советского кино сопровождалось активной рефлексией. В этом смысле наиболее серьезные теоретические разработки были сделаны С. Эйзенштейном.

В статье «Гордость» (1940) Эйзенштейн писал: «Кино является действительным, подлинным и конечным... синтезом, который распался после греков и который безуспешно старались найти Дидро в опере, Вагнер в музыкальной драме, Скрябин в цветных концертах» [382, с. 86]. Осмысляя кино как предельно синтетическое искусство, Эйзенштейн делает принципиальный акцент на синтезе музыки и пластики в кинематографе: «нужно уметь ухватить движение данного куска музыки и нужно взять след этого движения, то есть линию или форму его, за основу той пластической композиции, которая должна соответствовать данной музыке» [380, с. 241]. При этом звук и визуальный образ должны соотноситься друг с другом контрапунктически: «Строго говоря, звукозрительное кино, как особая область выразительности в искусстве,

начинается с того момента, когда скрип сапога был отделен от изображения скрипучего сапога и приставлен не к сапогу, а к... человеческому лицу, которое в тревоге прислушивается к скрипу» [381, с. 585]; «На контрапунктическом конфликте между зрительным и звуковым обертонами рождается композиция советского звукового фильма» [380, с. 50]. Разрабатывая теорию кино как подчеркнуто синтетического вида искусства, Эйзенштейн тем не менее не рефлектирует по поводу философской функции синтеза искусств, универсализации мира посредством художественного синтеза. Цель контрапунктической соотнесенности цвета и звука – эстетическая. Как резюмирует В.В. Иванов, «суть эйзенштейновской концепции цвета состояла в освобождении цвета (как и звука) в фильме от предметной изобразительности при придании ему максимальной выразительности эмоциональной (или символической)» [114, с. 174].

Представив этапы формирования теории синтеза искусств и – соответственно – зафиксировав характерные черты синтеза как эстетической категории, подчеркнем теперь принципиальное отличие явления синтеза от феномена синкретизма.

Причины соотнесенности этих двух понятий оказываются очевидными. Первая причина связана с функциональными возможностями первобытного синкретизма. Как пишут В.П. Толстой и Д.О. Швидковский, в подоснове первобытного искусства – «стремление выразить в предметно-осязательной форме представления о цельности мира, месте в нем человека и его отношении к внешним силам» [340, с. 9]. Аналогичная задача поставлена перед синтезом искусств. Если «многообразие видов искусства дает возможность эстетически осваивать мир во всей его сложности и богатстве» [33, с. 277], то «целостное ощущение мира примиряет противоположные признаки в едином, но многообразном, то есть в синтезе» [261, с. 74].

Вторая причина смешения понятий «синтез» и «синкретизм» – терминологическая неопределенность последнего понятия. Полагаем, что именно в связи этим в теории синтеза искусств возникло смешение двух

различных явлений, оказалось возможным их сопоставление и идентификация. Так, оказывается возможным выражение «“синкретические” дарования», то есть «творческие личности, сочетающие в себе поэта и прозаика, писателя и ученого, поэта и живописца и т.д.» [240, с. 19], «синкретическое взаимодействие зрения, слуха, голоса, осязания, обоняния» [223, с. 139]. М.С. Каган, говоря о синтетических художественных структурах, указывает на их подобие синкретичным искусствам древности и фольклора (но в то же время отмечает их существенное различие) [130, с. 234]. Г.Н. Пospelов называет содержание искусства «художественно-синкретическим познанием жизни» [288, с. 149]. Г.А. Чистов, говоря о современной культуре, отмечает, что «источником взаимодействия видов искусства является синкретизм духовного бытия человека, бытия общества» [367, с. 84].

Как было показано, в кризисные, переходные эпохи в культуре возникает желание вернуть некогда утраченное единство, следствием чего являются попытки возродить синкретическую целостность на новом историко-культурном этапе (Р. Вагнер, Вяч. Иванов, А. Скрябин). Однако можно ли считать понятия «синтез» и «синкретизм» взаимозаменяемым? В работах, поднимающих вопрос теории синтеза искусств (Е. Мурина, И. Муриан, М. Котовская, В. Харитонов, М. Каган, В.И. Тасалов, Ю. Борев, В. Харитонов), как правило, не уделяется принципиального внимания существенному отличию явления синкретизма от явления синтеза искусств. Тем не менее, эти понятия необходимо развести, чтобы избежать концептуальной путаницы.

А. Зись, утверждая, что синтетический характер искусства – явление исторически более раннее, чем дифференциация отдельных областей человеческого творчества, и таким образом сближая понятия «синтез» и «синкретизм», тем не менее считает необходимым оговориться: «синкретизм и синтез – однопорядковые, но не тождественные категории. Синкретизм – ранняя форма не столько синтетичности, сколько нерасчлененности человеческого мышления, не развившейся еще способности к аналитическому освоению действительности. В строгом смысле синтетичность – более высокая

степень художественного мышления, сложившаяся на основе взаимообогащения различных форм художественного творчества» [108, с. 6]. И.Л. Набок жестко противопоставляет синтез синкретизму, отмечая, что для первого характерно «взаимопроникновение сложных, имеющих свой собственный язык художественных систем», когда второе – «простая совокупность в единстве воздействия» [259, с. 77].

Поскольку в современной философской науке понятие «синкретизм» оказывается предельно широким и более объемным, чем «синтез» [8], то первое может заменять второе, но, как нам представляется, исключением должны стать работы, посвященные проблемам эстетики, в обратном случае возникает концептуальная неточность и даже ошибка. М.С. Каган отмечает следующую особенность первобытной культуры: «на этом уровне ее существования целостность системы проявляется скорее в ее аморфности, нежели в четкой структурной организованности» [129, с. 113]. Напротив, в результате синтетического взаимодействия видов искусства границы между отдельным видами не размываются, «исходные компоненты не исчезают бесследно, чтобы дать качественно новое произведение, но и не остаются безразличными к такому взаимодействию» [340, с. 6].

Следует принципиально развести понятия «синкретизм» и «синтез искусств», определяя первый как форму первобытного мышления, суть которой заключается в недифференцированности форм общественной деятельности, понимая, что нерасчлененность первобытного искусства – частное проявление синкретизма. Синтез искусств в нашей концепции – органичное соединение видов искусства в художественное целое, не сводимое к сумме составляющих его компонентов. И хотя в некоторые эпохи (показателен в этом плане рубеж XIX и XX веков) философско-эстетическая мысль стремилась к созданию такой целостности, в которой искусство, наука, религия будут нераздельны, то есть ориентировалась в своих исканиях на синкретизм древней культуры, в этих случаях следует говорить о синкретизме только как о прототипе художественных поисков, но не в коем случае не как о результате. Это связано

со спецификой мышления нового человека. Оно аналитично, а следовательно, современная культура во всевозможных ее трансформациях уже не может рассматриваться как синкретическая, но только как синтетическая. Процесс синтеза предполагает наличие противоположного процесса – анализа, в то время как синкретическое сознание воспринимало мир исключительно сквозь призму взаимообусловленности всего и вся.

В этой связи показательны споры, возникшие вокруг концепции Р. Вагнера. Вопрос о том, через какое понятие определять характер вагнеровского *Gesamkuntsnwerk* – синтез или синкретизм, является весьма актуальным в науке. Ссылаясь на вагнеровскую критику оперы как ущербного искусства, не способного выполнить высокую миссию преобразования мира, О.Н. Иванова отмечает, что «если *Gesamkuntsnwerk* мыслится Вагнером по образцу древнегреческого театра, в основе которого лежал синкретизм, то опера все же представляет синтез <...>. Отличительная же особенность синкретизма состоит в том, что он не есть просто со-ставление или смешение, но даже не предполагает отсутствие различия между определенными родами искусства. Синкретизм есть особое состояние сознания. Как раз об этом состоянии сознания, когда человек воспринимал мир инстинктивно, в его единстве, где не существует отдельно “звуков, красок, движений”, ведет речь Вагнер» [119, с. 91-92]. Однако Вагнер проводит мысль о не о возрождении универсального искусства, но о его новом рождении [37, с. 128-129]. На современном Вагнеру этапе развития человечества уже невозможно повторить первобытный синкретизм, как бы к этому ни стремились культура и цивилизация, и Вагнер это понял. Его *Gesamkuntsnwerk* – не воскрешение первобытного «синкретического действия» (А.Н. Веселовский), а новая фаза целостного освоения мира путем синтеза искусств, генетически, безусловно, восходящего к синкретизму, но учитывающего специфику мировосприятия современного человека. А это мировосприятие уже не может быть только инстинктивным, поскольку оно разумно. Вагнер говорит о необходимости возрождения инстинктивности, утраченной человеком в ходе развития культуры, но он не

призывает отказаться от разумности (см. об этом: [209, с. 244]). «В одном случае – смешение, в другом – синтез», – заключает А. Лиштанберже [там же]. Чистая инстинктивность порождает синкретизм, но инстинктивность, подчиненная разумности, – синтез. Безусловно, конкретным проявлением аналитизма мышления, его разумности и следует считать дифференциацию искусства на виды.

Таким образом, явление синтеза искусств могло быть осознано как проблема только тогда, когда, во-первых, сформировалась сама категория искусства как особого способа познания мира, а во-вторых, когда внутри художественной деятельности обозначились различные области – виды искусства, осмысленные человеком с точки зрения их видовой специфики. К снятию проблемы синтеза мы приходим, углубляясь к корням «древа культуры», достигая ее первооснов, древнейших представлений человека о мире [279, с. 31].

Осмыслив содержание понятий «синкретизм» и «синтез искусств», обратимся к анализу явления синестезии в искусстве – феномена, смежного синтезу, – и попытаемся определить природу синестезии и ее потенциальные возможности в художественном творчестве.

§3. Синестезия и ее роль в искусстве

Проблема синестезии (от греч. *synaisthesis* — соощущение) как сущностного свойства художественного мышления впервые была поставлена и разработана представителями йенской школы романтизма. С точки зрения немецких романтиков, синестезия определяет саму возможность взаимодействия искусств: «Предпосылкой взаимопроникновения искусств является у романтиков родство самих чувственных восприятий человека, их взаимное соответствие» [43, с. 246].

«Опираясь на взаимосвязь чувственных восприятий, романтики любили подчеркивать общие черты разных искусств» [43, с. 247]. Приведем в этой

связи показательный отрывок их «Фрагментов» Ф. Шлегеля (хотя слова Шлегеля имеют в данном случае отношение не к романтическому, а к ренессансному искусству): «Произведения великих поэтов нередко дышат духом смежных искусств. Не так ли и в живописи? Разве в известном смысле Микеланджело не пишет как ваятель, Рафаэль – как зодчий, Корреджо – как музыкант? И, конечно, от этого они не в меньшей степени живописцы, чем Тициан, который был живописцем и только» [124, с. 254].

Синестезия как тип межвидовых связей в искусстве является одним из способов преодоления той ограниченности, которой обладает каждая из форм художественного творчества в своей автономности. Это связано, прежде всего с психологической функцией межчувственных ассоциаций – они являются залогом «активности и надежности перцептивного освоения мира» [65, с. 82]. Как пишет Б. Галеев, ведущий теоретик синестезии в отечественной эстетике, «ностальгия по утраченной синкретичности прошлого наличествовала и наличествует в искусстве всегда, как целостным остается и является по сей день эстетическое созерцание многозвучного и многоцветного мира. Синестезия как раз и служит своего рода компенсаторным механизмом, способствующим преодолению издержек дифференциации искусств» [59, с. 258].

Это поняли йенские романтики. В своем стремлении к универсальному произведению искусства они настойчиво заговорили о важности «слияния чувств», на основе которого осуществляется синтез. Как свидетельствует Б.М. Галеев, произведения Гофмана, Новалиса, Тика насыщены синестетическими описаниями музыки [63, с. 45].

Таким образом, ключевым механизмом синтеза, необходимость которого была провозглашена представителями йенского кружка, является синестезия. На основе активизации межчувственных ассоциаций осуществляется взаимовлияние искусств, а следовательно – каждое искусство само по себе провозглашается синтетичным, полисенсорным, универсальным.

Синестетические идеи немецких романтиков были восприняты и продолжены русской и французской эстетической мыслью конца XIX – начала XX вв.

Как свидетельствует Б. Галеев, проблема синестезии по-настоящему остро впервые в истории искусства была поставлена А. Рембо в известном сонете «Гласные» (1871). Но еще в 1857 году Ш. Бодлер создал стихотворение «Соответствия», в котором открыто проводилась мысль о «слиянии чувств». Однако необходимо помнить, что задолго до опытов французских поэтов А. Шлегель дал таблицу соответствий гласных звуков и цветов: «...А – соответствует светлому, ясному, красному и означает молодость, дружбу и сияние. И – отвечает небесно-голубому, символизируя любовь и искренность. О – пурпурное, Ю – фиолетовое, а У - ультрамарин» (Цит. по: [380, с. 202]).

Тексты Бодлера и Рембо были восприняты русскими символистами как своего рода декларации синестезии. Причем «у символистов в отличие от романтиков гармонизация чувств сводилась к поискам конкретных, нарочито детализированных “соответствий”, зачастую на “атомарном уровне”» [63, с. 13], и собственно только в конце XIX века, во многом благодаря творческим открытиям символизма, синестезия привлекла внимание психологов и физиологов.

Поиски идеального искусства, связанные в искусстве символизма прежде всего с театральными трансформациями, на практике имели выход в реальные синтетические образования – музыкальная поэзия или живопись, синтез музыки и живописи, влияние живописи на литературу, влияние архитектуры на поэзию, взаимодействие архитектуры, скульптуры и живописи и т.д.⁷. Эти проявления синтеза, в основе которых – синестезийные ассоциации, были отрефлексированы эстетикой рубежа веков. Прежде всего, это, конечно, касалось опытов синтетического единения слова, музыки, и цвета в различных

⁷ «Традиционное разграничение пространственных и временных искусств не всегда оправдывается с исторической точки зрения. Бывают эпохи, когда временные искусства сближаются между собой (например, ориентация поэзии символистов на музыку), но известны и такие случаи, когда литература тяготеет не к музыкальным построениям, а к зрительным образам, к живописи <...>. Едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубофутуризма в России» [358, с. 18].

вариациях – слова, цвета, звука в символистской поэзии, звука и цвета в «поющей» живописи Чюрлениса и цветомузыке А. Скрябина. Отметим при этом, что в основу теории синестезии как варианта художественного синтеза ложится представление о воздействии отдельных видов искусства на конкретные органы чувств. Так, музыка воздействует на слух, живопись, пластика, архитектура – на зрение.

В порубежную эпоху синестезия декларируется как неперенное условие истинного произведения искусства. Актуализация синестезии, которая «интенсивно и необузданно культивируется в поэзии символистов» [63, с. 14], объясняется «стремлением к рафинированности и утонченной алогичности, противопоставляемой “рационализму”, проповедью элитарности в конце концов» [там же].

В плане теоретического обоснования синестезии заслуживает внимание статья К. Бальмонта «Светозвук в Природе и Световая симфония Скрябина»: «Творчески мыслящий и чувствующий художник... знает, что звуки светят, а краски поют, и запахи влюбляются» [17]. Бальмонт возводит слухо-зрительные ассоциации, столь характерные для нового искусства и прежде всего для творческого метода Скрябина, к тому единству света и звука, которое обнаруживается в природе и является нераздельным в ней: «Небесный огонь, молния, говорит внезапным желтокрасным цветовым изломом, но одновременно же он говорит звуком грома» [там же]. Однако «полнотой ясновидения» дано обладать не каждому, но только «творчески мыслящему художнику», объемлющему мироздание в его цельности и гармоничности и поэтому способному создать единое живописно-музыкальное искусство. В этой логике «цветной слух» мыслится как особый дар, признак гениальности, провидческой сущности: «Эльф среди людей, Скрябин, обладал цветным слухом, как до него им обладал могучий Берлиоз, пламенный Лист, и зиждительно-свежий Римский-Корсаков. Цветовой слух выражается в том, что звуки или певучие суммы звуков, гармонии, тональности, сочетаются с ощущением цвето-света. Это способность личная, обособленная» [там же].

Принципиально важно, что для Бальмонта синестезия в искусстве – это прежде всего отражение психофизических особенностей художника. Однако Галеев, комментируя синестетические опыты в искусстве, отмечает: «Но не надо забывать о том, что и само понятие “смешение чувств” (как и “цветной слух”) – чисто метафорического, а не буквального свойства. Ибо речь идет именно об ассоциациях, о продуктах воображения, о “со-представлениях”, пусть, быть может, иногда и весьма интенсивных, но никак не о “со-ощущениях”, как пытаются часто объяснять художественные, образные синестезии Скрябина, Римского-Корсакова (считая, что такие композиторы-синестеты видят реально цвета при слушании музыки) [60, с. 79]. Тем не менее, признаем ли мы точку зрения, согласно которой Скрябин был синтетистом, или не признаем, для понимания роли синестезии в искусстве необходимо учитывать тот психологический план, о котором пишет Бальмонт. Синестезия, так или иначе основанная на человеческой способности постигать явления мира посредством комплекса ощущений, вносит в произведения художественного творчества психологический подтекст, поскольку синестезийное искусство нацелено на актуализацию чувственных ассоциаций. На этот аспект указывал также В. Кандинский, говоря о взаимосвязи зрительных, тактильных, вкусовых, слуховых, ощущений [134, с. 60-62]⁸. Этой же функции подчинена светомузыка А. Скрябина («Прометей», «Поэма Экстаза»), синтезирующая опыт музыки и живописи. Причем, в случае светомузыки как бисенсорного вида искусства, цвет и звук присутствуют в одной временной плоскости, то есть реально (ср. музыкальную, живописную, кинематографическую поэзию, где звуковые и зрительные ощущения возникают лишь в сознании реципиента). Результатом этого становится максимально полное «преодоление психологического отчуждения целостности восприятия» [65, с. 129], формирования единого целостного образа мира, гармоничного в своей основе. Эта целостность достигается не только в результате актуализации «соответствий» (аудиовизуального параллелизма), но и в результате контрапунктического

⁸ О синестезии в теоретической практике В. Кандинского см.: [282].

расположения световых и звуковых рядов, о чем говорил и что пытался реализовать в своей художественной практике А. Скрябин⁹, мечтая о полисенсорном универсальном искусстве, подчиненном житнетворческой задаче и нацеленном на то, чтобы восстановить утраченную «взаимосвязь всего», вернуть в мир синтез как всеединство.

Концепции А. Скрябина весьма близка концепция С. Эйзенштейна [62]. Синестезия – одна из центральных проблем его эстетики. Так, в размышлениях о природе театра и своих театральных опытах Эйзенштейн настаивает на философской идее возвращения к целостности мира посредством театрального искусства, синестезийного в своей основе: «У меня это [сцены и герои спектакля «Валькирия». – И.К.] рождалось из общей концепции еще недифференцированной атмосферы “Первобыта”, которая должна была лежать на постановке в целом... связующим элементом в основном было *движение* – движение персонажа... как бы волнами расходилось по вторящему ему своему индивидуальному хору... Сам принцип подобной связи рос из принципа связи “всего со всем” в сценическом решении этого спектакля <...>. Идея синтеза искусств есть повтор в третьей фазе первичной нерасчлененности искусств... И синестезия в формах спектакля – благодарнейшее средство воплощения идеи синтеза в основе самого действия» (Цит. по: [114, с. 178]). Эта философская функция синестезии в театре соотносилась в эстетике Эйзенштейна с эстетической функцией синестезии в кинематографе («Вертикальный монтаж», «Неравнодушная природа») (см. об этом: [311]).

По мысли режиссера, кинематограф – единственный способ «возвести “в перл создания” то, что еще пытался осуществить российский чародей Скрябин, создавая цветовую палитру в тон музыкальной” [382, с.195]. Однако в работах Эйзенштейна, посвященных кино, термин «синестезия» не встречается. Автор использует другое понятие – «синэстетика», понимая под ним «способность сводить воедино все разнообразные ощущения, приносимые из разных областей разными органами чувств» [381, с. 336]. При этом Эйзенштейн отмечает, что

⁹ О синестетических опытах А. Скрябина см.: [40; 41].

синэстетика «есть типичная черта так называемого *чувственного раннего мышления*. С развитием дифференцирующего сознания мы только путем внутреннего усилия, или в порыве вдохновения, или под влиянием захвата произведением искусства способны вновь припадать к живительности этих первичных источников мысли и чувства, где самое удивительное в том, что там нет еще разделения на чувство и мысль» [381, с. 423-424].

Синэстетика в теории Эйзенштейна напрямую связана с концепцией звукозрительного контрапункта: «звукозрительная полифония все более и более глубоко слиянного письма возможна лишь при строжайшей “синэстетизации” отдельных областей звуковой и зрительной выразительности между собой» [381, с. 338]. В этой связи в работах Эйзенштейна (равно как и А. Скрябина) речь все-таки идет именно о синтезе, но не о синестезии, хотя автор постоянно касается вопроса чувственного восприятия. Это объясняется тем, что звукозрительный контрапункт ориентирован на одновременную актуализацию у реципиента и слуховых, и зрительных ощущений, в то время как при синестезии чувственные ощущения возникают опосредованно.

Современная теория синестезии начала разрабатываться во второй половине XX столетия – при этом исключительно в рамках научной, а не творческой рефлексии (ср. с эстетической рефлексией рубежа XVIII-XIX вв. и XIX-XX вв.). В этой теории отмечается, что «до сих пор нет единообразия в определении границ этого понятия [синестезии. – И.К.]» [61, с. 5]. Термин «синестезия» имеет несколько толкований: 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» [63, с. 6].

Искусствоведческое понимание синестезии предполагает взаимосвязь всех указанных определений: при взаимодействии форм художественного творчества, различных в плане канала восприятия, у реципиента возникает межчувственная ассоциация.

Синестезийный образ в искусстве является сам по себе синтетическим, поскольку отсылает к различным ощущениям, но в то же время посредством этого образа осуществляется взаимодействие искусств, то есть уже не «внутренний», а «внешний» синтез.

В основе синестезии – способность человеческой психики активизировать те или иные органы чувств без непосредственного воздействия раздражителя на них. Зрительные ощущения могут сопровождаться слуховыми, тактильными, обонятельными, слуховые – зрительными, тактильными и т.д. (см. об этом: [221]). Суть синестезии – «взаимодействия в полисенсорной системе чувственного отражения, возникающие по принципу ассоциации... наиболее значимые для искусства – это “ассоциации по сходству”. Сходство может быть сходством по форме, структуре, гештальту слухового и зрительного образов (например, на этом строится синестетическая аналогия: мелодия - рисунок). Сходство может быть и по содержанию, и по эмоциональному воздействию (на этом основаны, например, синестетические аналогии “тембр - цвет”, “тональность - колорит”)» [63, с. 5]. Так в сознании человека формируется целостное представление об объекте. «Синестезия является не только побочным продуктом восприятия, а неотъемлемым элементом познания, своего рода “стенографией чувствования”. Она из основных ее ролей – суммирование результатов чувственного познания удобным и экономичным путем» [65, с. 88]. При этом Галеев подчеркивает, что синестезия – это специфическая форма «невербального мышления», которая возникает «в виде “со-представления”, “сочувствования”, но не в коем случае не “соощущения”» [63, с. 8].

Кроме той важной роли, которую играет синестезия, участвуя в чувственном познании человеком действительности, она еще и является «сущностным свойством художественного мышления» [65, с. 46].

Б.М. Галеев отмечает, что синестезия характерна как для моносенсорных, так и для полисенсорных видов искусства. Но в то время как синтетические искусства воздействуют одновременно на разные органы чувств и разные модальности присутствуют в них «реально» [63, с. 50], в моносенсорных

художественных образованиях эти модальности «наличествуют лишь идеально» [63, с. 50]. Так, Галеев говорит о «синестетических» видах искусства, относя к ним светомузыку – полисенсорную форму, и «синестетических» жанрах – программная музыка, музыкальная живопись [63, с. 5]¹⁰. В этом смысле, на наш взгляд, только во втором случае можно говорить о синестезии в ее терминологическом значении – явление восприятия, когда при раздражении данного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств. На это обратил внимание один из первых теоретиков синестезии Ж. д'Удин, писавший о танце следующее: «между обоими искусствами, то есть музыкой и танцем, уже “не ассоциирование, а тождественные ощущения, скорее изэстетия, чем синестезия”» [63, с. 50]. А.А. Оганов, поднимая эту проблему, подчеркивает: «случай прямого воздействия внешнего стимула на два и более органов чувств не имеет ничего общего с синестезией. Возникновение в эстетическом сознании цветовой картины в процессе прослушивания произведений, скажем, К. Дебюсси или А. Скрябина – это явление синестезии. Однако восприятие собственно светомузыки уже нечто другое, определяемое понятием художественного синтеза» [271, с. 20]. В равной степени это относится и к опытам С. Эйзенштейна, о чем мы уже писали.

В этой логике синестезия искусств, будучи проявленной в рамках моносенсорного вида искусства, по сути, представляет собой тот же феномен, что и «видовость». Так, Б.М. Галеев, анализируя синестетическую валентность поэзии, отмечает, что «словесный образ может обладать любой модальностью, а значит – возбуждать синестетические ассоциации» [65, с. 131]. Живописец, «казалось бы, фиксирует мгновение, но и движение, и звучание, и теплота присутствуют на полотне, “довоспринимаюсь”, “домысливаясь” синестетически» [65, с. 136]. В случае архитектуры «могут возникнуть и

¹⁰ О синестезии в музыке см.: [60] Ср. в этой связи противоположную точку зрения, принадлежащую Т.А. Дьяковой: «Когда речь идет о синтетических видах искусств, то явление синестезии предусматривается самой целью таких искусств – вовлечь в процесс восприятия художественного произведения несколько органов чувств <...>. Однако эффект синестезии часто обнаруживает себя и в искусствах, основанных на сохраняющих монополию в восприятии произведения традиционных художественных средствах» [92].

обобщенные слухозрительные представления, точнее, образные сопоставления, которые, казалось бы, детерминированы уже не собственно чувственно-вещественным материалом, а абстрактным от него ритмом» [65, с. 138]. Как пишет В.В. Ванслов, «музыка невидима, а живопись неслышима, но ассоциативно можно “видеть” музыку и “слышать” живопись. Эти представления опираются на реальные связи нашего жизненного опыта, где звуковое неотделимо от зримого и от других ощущений при целостном охвате и восприятии действительности в практике» [42, с. 63]¹¹.

Понятие «синестезия» вносит в теорию синтеза принципиально новый аспект. Синестезия снимает «модально-видовые ограничения в пользу уникальной (идеальной) “полисенсорности” художественного образа» [63, с. 127], усиливая таким образом «эстетическую реакцию» (Л.С. Выготский). В свою очередь полисенсорность художественного образа определяет его психологизм, поэтому этот новый аспект может быть назван психологическим.

В этом смысле понятие «синестезия искусств» оказывается уже понятия «синтез»: первое может быть выведено из второго. Под синестезией следует понимать межчувственные ассоциации, возникающие у реципиента в процессе созерцания художественного произведения, синтетичного в своей основе, то есть строящегося на пересечении нескольких видов искусства. Синестезия, таким образом, связывается с коммуникативной сущностью искусства, с его направленностью к сознанию человека, в то время как понятие «синтез» оказывается очищенным от этого коммуникативно-психологического аспекта, являя собой феномен конструктивного взаимодействия художественных образований.

Раскрыв смысловое наполнение трех взаимосвязанных терминов, более подробно обратимся теперь к центральному понятию данного исследования –

¹¹ Ср. в этой связи точку зрения А.С. Мигунова, считающего, что синестезия представляет собой сущностную специфику авангардного и посмодернистского искусства: «В традиционном доавангардном искусстве синтез образовывался, скорее всего, по механическому принципу дополнения, соединения и накладывания, принципу аппликации <...>. Другой вариант синтеза находим в авангардном искусстве, сначала в раннем, и затем наиболее интересный вариант – в позднем, современном художественном авангарде. Уже В. Кандинский в 1912 г. создает в Мюнхене (с композитором Гартманом) композицию “Желтый звук”, где основой синтеза является не механическая аппликация, а внутренняя синестезия звука и цвета» [238].

понятию синтеза искусств, как он осмыслен в современной науке, и попытаемся ответить на вопросы о специфике, механизмах и разновидностях межвидовых взаимодействий в искусстве.

§4. Основные положения теории синтеза искусств в эстетической мысли второй половины XX в.

В отечественной науке теория синтеза возникает в 1960-70-е гг. и связана прежде всего с именами В.И. Тасалова, Ю.Б. Борева, А.Я. Зися, М.С. Кагана, В.В. Ванслова, Вяч. В. Иванова. Именно с середины XX столетия проблема художественного синтеза становится одной из центральных и наиболее актуальных искусствоведческих проблем.

Но вопрос осложняется тем, что теория синтеза искусств является мало разработанной. Так, мысли, высказанные отечественными исследователями еще на рубеже 70-х – 80-х гг. XX в., не утратили своей актуальности: «само понятие синтеза представляется мало разработанным» [107]; «необходим обобщающий труд по теории синтеза» [256]. «Эта проблема еще недостаточно изучена», - отмечают В.П. Толстой и Д.О. Швидковский [340, с. 5]. В научных исследованиях «преобладает тематический анализ явлений искусства вне их глубинных связей с “собратьями” по виду, а тем более – с произведениями других форм художественной деятельности», – указывает В.В. Харитонов [357, с. 4].

Действительно, несмотря на все возрастающее количество научных работ, посвященных проблеме художественного синтеза в творчестве конкретного художника (группы художников) или в искусстве конкретного исторического периода, обобщающих исследований, отвечающих на вопрос о природе, механизмах, разновидностях синтеза искусств, об этапах становления теории синтеза на настоящий момент в отечественной науке еще не существует. В этом плане наиболее полно (хотя не исчерпывающе) вопросы теории синтеза искусств освещены Е.Б. Муриной в книге «Проблемы синтеза

пространственных искусств». К этому исследованию мы будем неоднократно обращаться.

Интерес, который советские ученые 1960-70-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. Вот что пишет М.Т. Котовская о специфике искусства этого времени: «Художественная практика XX в. выдвинула проблемы синтеза искусств в ряд наиболее актуальных в современной художественной культуре, требующих теоретического осмысления. Интеграция искусств как известная издавна данность художественной деятельности проявляется в наше время как никогда масштабно и разнохарактерно. Общий характер интегрирующих тенденций художественной культуры во многом способствовал активизации процессов взаимодействия и взаимопроникновения различных видов искусств как в самих синтетических по своей природе формах – театре, кинематографе, телевидении, так и в других – музыке, архитектуре, скульптуре, живописи» [160, с. 3].

К середине XX в. «богатейшие возможности художественного объединения пространства и времени» [130, с. 240] были реализованы с максимальной полнотой. Синтез стал «одной из действенных и коренных тенденций» [160, с. 4] художественного творчества второй половины XX века. Так, именно на это время приходится расцвет кинематографа. «Та “соборность” искусства, о которой мечтали русские символисты и пытались осуществить ее в формах претенциозных, элитарных – совершенно просто предоставлялась в зале кинематографа. Возникла иллюзия коллектива, некая новая общность причастных к таинству» [111, с. 81]. Киноискусство, радиоискусство, телевизионное искусство, реклама и дизайн – все эти художественные образования, утвердившиеся в отечественном искусстве с середины XX века, являются предельно синтетическими, поскольку используют не только средства различных искусств (живопись, музыка, архитектура, фотография и др.), но и техники. Кроме того, в 60-70-е гг. возрождается интерес к светомузыкальным

опытам. Так, М.С. Каган пишет: «о цветомузыкальном синтезе мечтал еще в XVIII в. Р. Кастель, затем – Р. Вагнер, А. Скрябин, но серьезные работы в этом направлении разворачиваются лишь в наше время. Вот краткий перечень того, что сделано советскими художниками и конструкторами в этом направлении (по обзору Б. Галеева): “Светомузыкальные эффекты используются в цветном телевидении и кинематографе..., для декоративного оформления интерьеров и бытовой аппаратуры..., в клинических исследованиях..., в инженерной психологии... Широкое распространение получает применение светозвуковых эффектов в кинетическом искусстве, а также при создании “световой архитектуры” (СКБ “Прометей”). В определенной мере связаны с этой областью искусства и идея беззвучной “музыки света”, и попытки живописать музыку на полотне. Пропаганду подобных опытов, наряду со светомузыкой, ведет клуб Чюрлениса в Одессе”» [130, с. 240-241]. Показательно, что 9 мая 1970-го года в Казани состоялся светозвуковой спектакль «Звук и свет» [64].

Нетрудно заметить, что в поисках синтетических форм эстетика 60-70-х гг. во многом опиралась на открытия, сделанные Серебряным веком. Это внимание к художественным поискам рубежа веков оказывается в логике характерного для отечественной культуры второй половины XX столетия интереса к эстетическим опытам начала века. Поэзия, ставшая в 60-70-е гг. «формой времени», была принципиально ориентирована на футуристскую традицию. Прежде всего это, конечно, касается лирики А. Вознесенского (высоко ценившего А. Крученых), но и творчество других «шестидесятников» (Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, Р. Рождественского, Б. Окуджавы) являло собой пример поэтического авангарда. Кроме того, в живописи 1960-70-х гг. отчетливо проявила себя маргинальная тенденция, связанная с возникновением культа К. Малевича, – вспомнить хотя бы «бульдозерную выставку» 1974 года. В равной степени установка на футуризм характерна и для оформительского искусства (дизайна) 1960-70-х гг.

Культовые художественные открытия XIX – начала XX веков, проявившийся в эстетике середины столетия, связан, безусловно, с тем, что именно в это

время «большое» искусство Серебряного века, долгое время замалчивавшееся, находившееся в забвении, возвращается в культуру и обретает в ней жизнь в форме традиции. А поскольку центр художественных исканий рубежа веков составляли поиски синтетического искусства, то именно под этим углом осуществляется преемственность (ср. «видеомы» А. Вознесенского, светозвуковое кинетическое искусство, опыты по написанию музыки на полотне, кино как самый синтетический вид художественного творчества, претендующий на статус «всеискусства»). Однако синтетические тенденции в данную историко-культурную эпоху, равно как и в последующее время, отслеживаются и фиксируются не творческой, а научной мыслью: решается вопрос о характере связей между отдельными художественными образованиями, вступающими во взаимодействие друг с другом. При этом делается акцент на синтетической природе художественной деятельности как таковой: «подлинное творчество есть всегда неделимый, средоточный процесс и результат, стягивающий эту множественность в единство, которое и может осознаваться как некий “синтез”» [3, с. 34]. Так, Н.Г. Анарина в качестве примеров такого синтеза называет симфонизм живописи Чюрлениса, музыкальность драмы Б. Шоу, сценический аспект английской живописи [3, с. 34-35]. Рассматривая этапы становления теории синтеза, мы привели множество подобных примеров. В этой связи уместно заключение И.Ф. Муриан: «само понятие “синтез” можно понимать и как явление (синтетическая структура произведения искусства), и как потенцию (синтетическая сущность художественного творчества)» [255, с. 14].

Говоря о характере связей, возникающих между художественными образованиями, вступающими во взаимодействие, все теоретики синтеза разделяют ту мысль, что «синтезом не может быть назван механический конгломерат или простой симбиоз самостоятельных художественных организмов» [340, с. 6]. Синтез – это «эстетическое единство» (Э. Неизвестный), такое соединение, «в результате которого возникают новые художественные качества, которыми не обладало ни одно из составляющих его

искусств» [там же]. Поэтому синтез противопоставляется таким явлениям, как монтаж, коллаж, эклектика («синтез не эклектика, где собрано все волей случая» [261, с. 74]), в основе которых – механическое объединение художественных элементов. В этом смысле связь искусств не всегда представляет собой синтетически феномен. Как отмечает Н.Г. Анарина, «проблема связи искусств в новых условиях XX в. часто трактуется как проблема синтеза, чем вносится терминологическая путаница в искусствоведческую науку. Однако эти две отдельные проблемы, которые могут как встречаться, так и расходиться. И очень часто мы видим, что там, где художник программно эклектичен, ему приписывают синтез <...>. Где действительно синтез, а где нередко объявлявшаяся принципом культуры XX в. “мозаичность”?» [3, с. 36-37]. Тем не менее, существует и противоположный взгляд, вследствие чего вопрос о синтезе искусств приобретает проблемный характер. Эта точка зрения принадлежит Т.М. Афасижеву, рассматривающему коллаж (монтаж) как «один из наиболее характерных способов синтеза в искусстве модернизма», «метод организации, нередко эклектичного соединения различных стилевых и жанровых фрагментов изобразительного искусства» [11, с. 48-49]. Не случайно в этой связи вступительная статья к сборнику «Проблема синтеза в художественной культуре» (1985 г.) открывается следующими словами: «Синтез – слово решительное. Может быть, даже чересчур решительное. И к сожалению, модное. Потому и применяется оно весьма широко. Под синтезом часто понимают и синкретичность, и пограничность, и монтажность, и компилятивность, и коллажность, а подчас и простое механическое соединение» [289, с. 3]. Таким образом, возникает необходимость четко обозначить те критерии, на основании которых можно говорить о синтетическом характере данного художественного образования.

Важно, что в результате художественного синтеза исходные элементы (виды искусства) не теряют своих видовых качеств, не уничтожаются, не исчезают бесследно, не нивелируются. Напротив, «осуществляется, как правило, процесс взаимообогащения», искусства «черпают друг у друга силы

для более глубокого и совершенного освоения новой исторической, социальной действительности с тем, чтобы с предельной эффективностью донести до современников свои идеи и идеалы» [270, с. 3]. Как указывает Г.А. Чистов, взаимодействие форм художественного творчества имеет «принципиальное значение для развития искусства как феномена, явления» [367, с. 85]. Во-первых, благодаря синтезу «расширяются границы возможностей самого вида, обнаруживая новые резервы изобразительно-выразительных средств за счет заимствования» [там же]. Во-вторых, «взаимодействие выступает дополнением для того или иного вида искусства, позволяет в другом виде искусства находить дополнительную точку опоры для собственного бытия» [там же]. При этом компоненты синтеза при взаимодействии «могут быть более или менее разнородными по своей природе, развитыми, равными в своих правах» [258, с. 79]. Однако подлинное и полное их равноправие возникает крайне редко: «чаще всего эти компоненты подразделяются на основные и дополнительные» [там же].

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. По замечанию Б. Галеева, «цель синтеза – не тривиальное увеличение количества информации, не усиление воздействия или облегчение восприятия какого-либо из его компонентов. Синтез – оригинальный способ творчества, способ создания общественно необходимых художественных ценностей, которые недостижимы иными средствами» [65, с. 170]. Перед синтезом поставлена задача универсального охвата мира, всестороннего отражения явлений действительности. «Благодаря интеграции может достигаться “стереоскопичность” образного отражения, повышаться уровень семантической определенности, в итоге усиливаться суммарный эффект воздействия на различные каналы восприятия» [258, с. 80]. При этом синтез, как пишет Н.Г. Анарина, – это не любое взаимодействие, а только такое, «в результате которого снимается противоречие между взаимодействующими

искусствами и рождается качественно новое искусство» [3, с. 38]. Снятие противоречий, по мысли Анариной, – «высший признак синтеза» [там же]. Однако в современной теории синтеза существует и противоположная точка зрения на механизм осуществления синтеза. Так, Д. Сарабьянов подчеркивает, что синтез предполагает конфликтное сопряжение художественных организмов [303, с. 188] (ср. с теорией контрапункта А. Скрябина, В. Кандинского, С. Эйзенштейна).

М. Якушевич в диссертационном исследовании «Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи» (Новосибирск, 2004), отмечает, что «современные теории синтеза искусств основаны на принципах классификации разных видов соединений художественных элементов и научно обосновывают закономерности этих соединений» [392, с. 14]. Анализируя эти классификации, М. Якушевич выделяет пять типов межвидовых контактов, на которые так или иначе указывают все крупнейшие теоретики синтеза искусств:

- «1. Интеграция – соединение разных видов искусства, которое не приводит к возникновению качественно нового явления;
2. Соподчинение или синтетизм – возникновение нового синтетического целого на основе сохраняющих самостоятельность видов искусства с выделением одного из них в качестве доминанты-интегратора;
3. Синтез-симбиоз — растворение отдельных видов искусства в качественно новой художественной реальности;
4. Объединение искусств не в результате непосредственных языковых контактов, а на уровне общих закономерностей художественного мышления (т.н. «дополняющий синтез» или «снятие»);
5. Психологический феномен объединения различных видов искусства на основе сходных характеристик (красочность, звучность, яркость, массивность и т.д.), принадлежащих всем видам искусства одновременно, что позволяет им пересекаться в плоскости единой эстетической чувственности (синестезия искусств)» [392, с. 16].

Кроме видов синтеза, представленных в диссертационном исследовании М. Якушевич, следует также учесть следующие типы межвидовых контактов, выделяемых теоретиками синтеза:

6. Перевод одного художественного ряда в другой;

7. Трансляционное сопряжение.

Рассмотрим эти виды взаимодействия искусств подробнее.

Интеграция, или конгломеративный синтез, как его определяет М.С. Каган, – это «механическое объединение произведений разных искусств в некоем отрезке пространства или времени, так что каждый компонент образующегося конгломерата оказывается связанным с другими чисто внешне, полностью сохраняя свою художественную самостоятельность» [130, с. 234]. Примером конгломеративного синтеза является сочетание искусств в концертной программе. При таком объединении каждое из видов искусства сохраняет свои свойства, и, по сути, рождения качественно нового образования не происходит. В этой связи интеграцию, на наш взгляд, следует рассматривать за пределами синтеза. Это «способ сочетания искусств» (М. С. Каган), но не результат их взаимодействия.

Второй тип межвидовых контактов – соподчинение (по Ю. Борову), или ансамблевый синтез (по М.С. Кагану). При соподчинении «один вид искусства доминирует над сотрудничающим с ним другим видом» [33, с. 312], «каждый компонент обладает не абсолютной, а относительной самостоятельностью» [130, с. 134]. Такой синтез характерен для пространственных искусств (живопись, мозаика, скульптура), объединяющихся в архитектурном ансамбле. Литература в виде надписи или цитаты из художественного текста может вступать в отношение соподчинения с зодчеством, органная музыка – с готическим собором и т.д. [33, с. 312].

При синтезе-симбиозе (Ю. Боров), или органическом синтезе (М.С. Каган), искусства, взаимодействуя, растворяются в качественно новом художественном образовании, «сливаются в нечто новое» [33, с. 312]. Как пишет М.С. Каган, «только научный анализ способен вычленивать их [искусства]

из этого структурного единства» [130, с. 234]. Так, именно синтез-симбиоз представляет собой театр, где музыка, живопись, литература, архитектура, искусство актерской игры объединяются в принципиально новое явление, существование которого невозможно хотя бы без одного из указанных слагаемых. При этом театр не сводится к простому слагаемому названных форм художественного творчества. По сути, понятие «органический синтез» объединяет синтетические виды искусства (театр, кино, опера, балет), то есть такие, которые, вбирая в себя другие искусства, тем не менее остаются собой, сохраняют свою художественную природу, свою поэтику.

Следующая форма синтеза – «перевод созданий искусства из одного художественного ряда в другой» [108, с. 11]. Так, А. Зись в качестве примеров такого типа взаимодействия приводит пьесу В. Розова «Вечно живые» и фильм М. Калатозова «Летят журавли», подчеркивая, что «фильм отличается от пьесы отнюдь не одним только изобразительным решением. Средства кино позволили раскрыть и представить такие стороны жизни, которые в театре показать не было возможности. <...>. “Летят журавли” не кинематографический вариант пьесы “Вечно живые”. Это действительно новый художественный ряд, новое художественное произведение» [108, с. 13].

Пятый тип межвидовых контактов (его выделяет Ю. Борев) – трансляционное сопряжение: «один вид искусства становится средством передачи другого. Например, телевидение, кино и фотография порою передают в пространстве и от эпохи к эпохе художественные результаты театра, эстрады, балета, живописи и других видов искусства» [33, с. 313]. Ю. Борев отмечает, что эта форма синтеза характерна «для новейшего времени» и возникает «преимущественно на основе “технических” искусств XX в.» [там же].

Наконец, шестая форма синтеза – дополняющий синтез, или снятие [33, с. 312; 373]: «одно искусство становится основой другого, напрямую не участвуя в художественном результате основными своими элементами и присутствуя лишь в “снятом” виде» [33, с. 312]. В. Харитонов называет такой тип синтеза влиянием. Эта взаимосвязь искусств, по мысли Харитонова, «основана на том,

что виды существуют не только в определенных пространственных и временных отношениях, но и в художественно-смысловых, образно-композиционных, в том числе и стилевых контекстах. Между ними возникает связь – как правило, на уровне автономных художественных явлений» [357, с. 125]. Именно такой тип синтеза представляет собой живописная архитектура барокко, музыкальная поэзия символистов, кинематографичный театр современности и т.д. И.П. Шитов отмечает, что при снятии «одно из искусств всегда остается ведущим», хотя и – что важно – претерпевает изменения, «однако сохраняет при этом наибольшую относительную самостоятельность по сравнению с другими видами искусства, вошедшими в синтез» [373, с. 87].

В случае «снятия» видовые свойства искусств приобретают категориальное значение («видовость»), о чем писал В.В. Ванслов в связи с проблемой синтеза искусств в эстетике немецкого романтизма. При «снятии» синтез обнаруживает себя не только как межвидовое взаимодействие (синтез искусств), но и как *синтез в искусстве*. Отдельное искусство, обладая свойствами других искусств, проявляет, таким образом, свою синтетическую природу.

Седьмой тип синтеза – синестезия искусств, проблеме которой мы посвятили отдельный параграф. Сейчас же подчеркнем, что понятия «синестезия искусств» и «категориальность» сближаются и как будто оказываются синонимичными. Действительно, художественное произведение отдельного вида искусства, испытывающее на себе влияние качественных особенностей другого вида, его принципов, обладает синестезийной природой. Но если категориальность как понятие указывает на собственно эстетические свойства отдельного искусства (художественного произведения), то синестезия – на его психологическую модальность.

Синтез искусств проявляет себя многообразно и многоаспектно. При этом необходимо учитывать, что в пределах отдельного художественного образования очень часто представлены разные типы синтеза, что объясняется самой спецификой бытия произведения искусства: «чем сложнее внутренняя

жизнь произведения, чем больший круг явлений вбирает оно в себя, чем симфоничнее переживания, тем больше частей, больше разнообразия» [261, с. 74]. Синтез искусств, будучи конкретным проявлением художественного синтеза, 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 художественного синтеза 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 этой связи можно говорить о полифункциональности синтеза искусств – его эстетической, философской и психологической валентности.

Синтез искусств был не только одной из центральных проблем искусствоведческой науки 60-70-х гг. XX в., но он отчетливо проявился в творческой практике этого времени. Вторая и третья главы исследования будут посвящены синтезу искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского и выявлению функциональных возможностей межвидового взаимодействия.

Глава II. Эстетика кино и книга Ю. Левитанского «Кинематограф»

Выход в 1970 г. книги Ю. Левитанского «Кинематограф» стал знаковым событием в истории русской поэзии второй половины XX в. В основу текста легла идея художественного синтеза. Она составила эстетическое ядро и структурный стержень книги.

Синтетическое начало «Кинематографа» проявлено, во-первых, на уровне организации стихотворений в «целостное сверхстиховое образование», как об этом пишет Ю.Б. Орлицкий. В этом смысле книга вписывается в логику эстетических установок поэта: «Манифестируемая практикой книгоиздания целостность поэтических книг [Левитанского. – И.К.] находит свое подтверждение и на уровне внутренних связей между отдельными стихотворениями, создающими единый пространственно-временной континуум книги» [278, с. 115]. «Кинематограф» представляет собой лирический макроцикл, состоящий из четырех частей – по количеству времен года (отсюда названия структурообразующих стихотворений: «Как показать лето» – «Как показать осень» – «Как показать зиму» – «Как показать весну»).

Во-вторых, идея жанрового синтеза подчинена в «Кинематографе» идее синтеза искусств. Своей книгой Левитанский отозвался на принципиально важную для литературы XX в. тенденцию сближения с другим, не словесным, видом художественного творчества.

Цель первой главы исследования – выявить функцию художественного синтеза в лирике Ю. Левитанского, для чего необходимо решить вопрос о принципах организации художественной структуры «Кинематографа».

Для русского и западного искусства XX века характерна тенденция к преодолению прежних традиционных форм. В равной степени это касается и литературы, в частности – поэзии. Активный процесс взаимодействия литературы и других видов искусства начинается на рубеже XIX и XX в. В это время становится очевидной ориентация поэзии на музыку (ср. поэтические опыты символистов, для которых было характерно «акустическое понимание

стиха», как назвал это явление Б. Эйхенбаум [383, с. 119]) и живопись, «в частности, на эстетику импрессионизма», как отмечает А.И. Владимирова [54, с. 146]. Установка на импрессионистскую поэтику очевидна в творчестве П.Верлена [246], К. Бальмонта, И.Анненского [152], М. Волошина [171] и других символистов. Воплощением концепции визуализации слова стали калираммы Аполлинера и «футуристическая книга», изобретенная Хлебниковым и Маяковским. Как отметил Н. Харджиев, «едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько сприкасаются между собой, как это было в период кубофутуризма в России» [358, с. 18].

Сближение с кинематографом позволило слову максимально полно реализовать свой синтетический потенциал. Как указывает С.И. Фрейлих, «кино возникло как бы на пересечении других искусств. С живописью и скульптурой его сближает непосредственное воздействие зрительного образа; с музыкой – ощущение гармонии и ритма через мир звуков; с литературой – способность сюжетного отображения мира во всех его связях и опосредованиях; с театром – искусство актера <...>. Кино объемлет всю целостность этих искусств и в то же время выражает все их различие <...>. Речь идет именно о синтетическом, но не универсальном искусстве» [351, с. 304-305]. От себя добавим, что речь идет не просто о синтетическом, но, пожалуй, самом синтетическом виде искусства.

Задача, состоящая в перенесении киноприемов на почву поэзии, ставилась и так или иначе разрешалась и до Левитанского – Аполлинером, Прустом, Джойсом, русскими модернистами, в частности, М. Кузминым («Форель разбивает лед»), который, по мнению Е. Шварц, «первый в истории поэзии строил свои поздние поэмы по принципу киномонтажа. То крупный план, то панорама, то резкая стыковка нестыкующегося...» [370, с. 188]. В. Божович, говоря о поэзии Аполлинера, отмечает, что «в стихотворениях такого типа [монтажного. – И.К.] каждая строка – картина: “стих-картина”, говорит М. Декоден, а мы бы могли сказать – “стих-кадр”. Некоторые пассажи Аполлинера

даже по внешнему виду напоминают сценарий - раскладовку: отдельные строки и целые фрагменты его поэмы [имеется в виду поэма «Зона», 1913 г. – И.К.] связаны между собой и взаимодействуют по принципу монтажа» [29, с. 120-121]. Но, пожалуй, никому до Левитанского не удалось создать такого словесного текста, в котором бы киноэлемент не сводился исключительно к монтажу.

На начальном этапе развития кино последнее понималось как синоним монтажа. В. Шкловский отмечает, что «кинематография родилась также тогда, когда появилась возможность моментального фотографирования. Поэтому она суежилась, снимала погони, она принимала техническую частность за основу нового искусства» [375, с. 211]. В этой логике кинематографичность в поэзии прежде всего связывалась с монтажностью.

Концепция монтажной природы кино восходит к теоретическим разработкам Ю. Тынянова. В работе «Об основах кино» Тынянов выявил принцип формальной соотнесенности двух видов искусства (однако, этим принципом, по мнению исследователя, не ограничивается связь двух искусств): «Кадры в кино не “развертываются” в последовательном порядке – они *сменяются*. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим – на точной границе. Кино делает *скачки* от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственно законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом» [347, с. 338]. Как доказывает Ю. Тынянов, общим свойством кино и поэзии является ритм [347, с. 338-340].

Язык кино обогащался постепенно – через преодоление действия и обращения к психологии персонажа, к внутреннему монологу. Левитанскому удалось преодолеть односторонность в восприятии кино: он создал принципиально отличный от монтажных текстов текст: его «Кинематограф» характеризуется не только актуализацией киноприемов, что очень узко, но и обращенностью к эстетике кино. В этом выразилась глубинная связь поэзии с

кинематографом. Как заметил Ю. Тынянов, «дело, по-видимому, не только в том, что кинематограф – техника, сколько в том, что кино – искусство» [347, с. 326].

Соотнесенность поэзии и кино обеспечивается не только «общим для обоих видов искусства качеством – дискретностью в развертывании сюжета» (границы стиховой строки и границы кинокадра) [325, с. 12-13]. По мысли И. Сэпман, автора книги «Кино и поэзия», «исходным моментом, позволяющим соотносить искусство кино и искусством поэзии, оказывается некая общность в способе эстетической трансформации материала на пути превращения его в художественный образ» [там же]. «Как слово в поэтической строке обладает большей смысловой значимостью, чем в обыденной речи, так и кинематографическая реальность в кадре оказывается намного богаче физической, натуральной реальности, попавшей в объектив кинокамеры» [325, с. 14] (ср. также с высказыванием С.А. Герасимова: «...литература и кино родственны не только генетически, с точки зрения своей истории, своего развития, – их родство коренится в неразрывном эстетическом единстве образного воспроизведения жизни в этих двух видах искусства» [70, с. 154]).

В своих рассуждениях Сэпман во многом следует концепции Ю. Тынянова, на которого неоднократно ссылается: «Кадр – такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка. В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поэтому смысл стихового слова не тот, другой по сравнению не только со всеми видами практической речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи – становятся в стихах необычайно заметны, значимы. Так и в кадре – его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносима с другими и с целым кадром» [347, с. 336]. Таким образом, «единство и теснота стихотворного ряда» (Ю. Тынянов) находят свою параллель в единстве и тесноте кинематографического кадра.

Попытка Левитанского ориентировать поэтическую книгу на кинематографический текст оказывается оправданной с точки зрения глубинных связей между кино и поэзией.

Говоря об основах кино, Тынянов выделяет следующие аспекты киноискусства: слово, музыка, сценарий, сюжет и фабула. Этот ряд следует дополнить цветовым аспектом. Тынянов не обращается к нему, поскольку работа посвящена поэтике черно-белого кино, еще не освоившего знаковой функции цвета. В «Кинематографе» Ю. Левитанского все эти элементы эстетики кино находят свое отражение. В этом смысле актуальным для книги поэта оказывается то значение слова «кинематограф», которое раскрывается через понятие кинематографии, киноискусства. Кинематограф у Левитанского – это прежде всего киноэстетика, мир кино. В этой связи название книги ориентирует не на рассказ, а на показ: «В кино все не рассказывается, а показывается», – писал В. Шкловский [375, с. 211].

Ю. Лотман, говоря о двух типах знаков – условных (то есть тех, «в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована» [219, с. 291]) и иконичных (подразумевающих, «что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение» [219, с. 294]), отмечал, что «словесные искусства, поэзия, а позже и художественная проза стремятся из материала условных знаков построить словесный образ, иконическая природа которого наглядно обнаруживается хотя бы в том, что чисто формальные уровни выражения словесного знака: фонетика, грамматика, даже графика – в поэзии становятся содержательными. Из материала условных знаков поэт создает текст, который является знаком изобразительным» [там же].

Слово в «Кинематографе» стремится перенять функции изобразительного знака, что обеспечивается синтетической природой поэтической книги Левитанского. Установка на визуальный образ – одна из ключевых установок поэта (ср. начальные строки книги, напоминающие первые кадры киноленты):

Это город. Еще рано. Полусумрак, полусвет.

А потом на крышах солнце, а на стенах еще нет.

А потом в стене внезапно загорается окно [191, с. 137].

Левитанский создает текст, который должен стать аналогом кинофильма. Читатель призван быть уже не столько читателем, сколько зрителем. Эта заявленная Левитанским ориентация на зрительное восприятие литературного текста в контексте современной поэту культуры, стремившейся к визуализации, вполне закономерна.

Теоретик кино Н. Хренов говорит о том, что кинематограф, внеся в культуру визуальный слой, привел к ситуации, «когда “потребитель” формируется прежде всего визуальной, точнее, кинематографической, а не литературной культурой, как это было раньше. Поэтому на смену литературному этапу в развитии культуры постепенно приходит кинематографический этап. Для этого этапа будет характерным то, что при сохраняющейся престижности литературы в обществе в восприятии искусства целые поколения будут исходить из кинематографических установок, в том числе и при восприятии литературы <...>. На кинематографическом этапе читатель был уже зрителем, то есть при восприятии литературы исходил из визуальных установок» [361, с. 176-177].

Левитанский не мог не учитывать произошедшей в первой половине XX в. смены культурных парадигм – литературной на кинематографическую, что логически вытекает из принадлежности поэта тому поколению, для которого кинематографические установки стали весьма существенными. Рождение метафоры «жизнь есть кино» («Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!») как модификации шекспировской формулы «жизнь есть театр» обеспечено художественными пристрастиями эпохи, провозгласившей кино главным искусством (ср. с декларативным заявлением Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»). Всеобщее увлечение кино, с которым связывался не только художественный, но и идеологический аспект (ср. кино как транслятор идеологических ценностей) не могло не оказать воздействия на поэтическое мышление Левитанского. Внимание поэта к киноискусству

следует выводить из эстетических посылов эпохи, охарактеризовавшей предельным вниманием к визуальным формам искусства. Левитанскому кино важно как форма проявления визуального мышления, которое – под влиянием кинематографа – трансформировалось в кинематографическое мышление, отличающееся от просто визуального ориентацией на движущееся изображение.

Наконец, синтетические установки Левитанского обеспечиваются особенностями культуры 60-70-х гг. XX в.. В это время возобновляется интерес к модернистской эстетике, искусству авангарда (возникает культ Малевича), экспериментам в области формы [75, с. 380-381; 361, с. 428;]. Как справедливо отмечает И. Сэпман, «что касается отношений кинематографа с поэзией, то тут общекультурная ситуация особенно значима, так как она зачастую определяет самый факт взаимодействия: оно активизируется в те моменты, когда повестку дня встают вопросы поиска новых художественных форм, когда поэзия начинает играть авангардную роль в художественной культуре, а кинематограф – искусство, в самой природе которого заложен феномен массовости, – становится мощным средством демократизации поэтического авангарда» [325, с. 5-6]. Таким образом, обращение Левитанского к поэтике кинематографа является отражением ключевых тенденций эстетики 60-70-х гг., проходившей под знаком «левого» искусства.

Смысловое единство визуальных рядов в кинематографе обеспечивается благодаря наличию структуры, в которую эти ряды организованы. Соответственно, в поэтической книге, созданной по модели кино, также должны обнаруживаться структурные модели, на которых основывается стиховое единство. Описанию этих моделей будет посвящена первая глава данного исследования, в каждом параграфе которой будет раскрыто содержание конкретной структурной модели. Это позволит сделать вывод о функции синтеза поэзии и кино в творчестве Ю. Левитанского.

§1. «Кинематограф» Ю. Левитанского и поэтика сценария

Ю.Б. Орлицкий, говоря о структуре «Кинематографа», отметил, что «в нем особенно сильна целостнообразующая роль “внутренних жанров”, равномерно распределенных по всему пространству книги, но составляющих, несмотря на это, своеобразные циклы» [278, с. 116]. Таких циклов (и соответственно – «внутренних жанров») в «Кинематографе» пять: «Фрагменты сценария», «Воспоминание о...», «Как показать...», «Сон о...», «Человек».

«Фрагменты сценария» – это дистанцированные друг от друга стихотворения «Время слепых дождей», «Время улетающих птиц», «Время зимних метелей», «Время раскрывающихся листьев». В совокупности эти четыре текста формируют сюжетную линию «Кинематографа», лейтмотивом которого является, по объективному замечанию М. Поздняева, «история одной любви – тема не сугубо интимная, но философская, мировоззренческая: это тема преодоления разлада и обретения гармонии» [287].

Первоначальное обращение именно к сценарному аспекту книги Левитанского продиктовано особой ролью кинодраматургии в кинематографе. «Драматургия является идейной и художественной осью кинопроизведения, ей в конечном счете подчинены все составные элементы фильма <...>. Занимаемся ли мы вопросами слова, образа, музыки или звука, мы всегда задаем себе один и тот же вопрос: “как рассматриваемые нами образно-изобразительные средства служат драматургии фильма, как выражают идейную концепцию произведения?”» [304, с. 197]. Сценарий – кинодраматургическое произведение, в котором содержится композиционное и концептуальное решение будущего фильма.

До сих пор представляется проблемной квалификация киносценария с точки зрения его принадлежности литературному или кинематографическому дискурсу. Трудно сказать однозначно, литература дала кинематографу сценарий или кинематограф дал сценарий литературе. В начале XX века, при зарождении кино, господствовала первая точка зрения. Так, ее приверженцем

был Ю. Тынянов, настаивавший на необходимости освобождения кино от литературы. Сценарий он понимал именно как литературный элемент, хотя и подчеркивал: «неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть» [347, с. 323]. В середине века, в результате приобретения кинематографом статуса «важнейшего из искусств», сценарий был осмыслен как собственно кинематографический жанр. Как свидетельствует И. Андроников, А.П. Довженко, считал, «что в ближайшие годы именно кинематографический жанр – сценарий – должен стать ведущим в нашей литературе, определить свое положение в ней» [4, с. 210]. М. Зак в книге «Мир экрана», говоря о взаимодействии литературы и кино, констатирует факт обретения сценарием художественной самостоятельности: «Ныне сценарий является новым самостоятельным видом искусства» [104, с. 13].

Сам же Левитанский выводил сценарий из лирической поэзии: «лирическая поэзия еще задолго до кино уже содержала в себе некоторые элементы сценария как жанра <...>. Поэзия же, и особенно это относится к поэзии балладного типа, - это зачастую почти в целом виде – сценарий: тут и свободные переходы из одного времени или пространства в другое, тут и наплывы, и перебивы, и смещения планов, и весьма вольный монтаж кадров <...>. Так что в определенном смысле лирическое стихотворение было предтечей сценария, и недаром Маяковский говорил, что работа сценариста и что само лирическое стихотворение в чем-то напоминает сценарий неснятого фильма» [179, с. 178].

Так или иначе, киносценарий занимает промежуточное место в системе «литература – кино». О.Ф. Нечай дает следующее определение киносценария: «Киносценарий – литературно-кинематографическое произведение, рассчитанное на будущее экранное воплощение, литературная модель фильма, его словесный прообраз. Сценарий является произведением литературы и имеет ряд общих черт с другими видами словесного художественного творчества, поскольку в нем также художественный образ создается вербальными средствами. В то же время основное его отличие от других литературных

произведений в том, что он рассчитан на последующую реализацию в зрительно-звуковых пластичных экранных образах» [262, с. 30]. Как справедливо отметил И.В. Вайсфельд, «киносценарий – это постсобытие, и в этом смысле он с литературой сходен вообще, а с другой стороны, сценарий – это предсобытие, потому что за ним должно последовать рождение фильма» [39, с. 59]. Н.А. Кузьмина, ссылаясь на работу И.А. Мартыановой «Киносценарий как тип текста, ориентированный на перевод в семиотическую систему киноискусства», отмечает, что в сценарии «“переведены” на язык текста звук, цвет и свет, и в этом смысле он изначально синтетичен и полифоничен» [168, с. 204].

Таким образом, поэтика киносценария как синтетического жанра по определению должна объединять в себе элементы поэтики и литературы, и кино. Попытаемся выявить эти элементы в цикле Ю. Левитанского «Фрагменты сценария». Априорное наличие и литературной, и сценарной составляющих во «Фрагментах сценария» объясняется тем, что, с одной стороны, «Кинематограф» представляет собой чисто литературный феномен, с другой – он конституируется киноэстетикой XX века.

Известно, что существует две разновидности киносценария – литературный и режиссерский. «Литературный сценарий – литературная запись сценария кинодраматургом. В нем автор живым, образным языком ведет повествование, давая режиссеру и всему съемочному коллективу импульсы для дальнейшей экранной реализации драматургических идей и образов <...>. Режиссерский сценарий – сценарий, написанный режиссером на основе литературного сценария. В нем действие разбито на сцены, эпизоды, определены места действия, мизансценирование, способы съемок оператором, технические приспособления и оптика, использование света, музыки, речи героев, шумов и т.д.» [262, с. 30]. Сценарий Левитанского по определению ориентирован на литературный сценарий. Более того – он представляет собой форму «эмоционального сценария», если использовать типологию, предложенную С. Эйзенштейном, – с характерной для него суггестивностью

слова и приоритетом «эмоционального порыва» [380, с. 298-299]. Эта установка на суггестивность слова обеспечена самой природой лирики. «Лирическое слово, – пишет Л.Я. Гинзбург, — концентрат поэтичности. Оно должно обладать несравненной силой воздействия... В лирике поэтическая мысль, сложный внутренний опыт должны быть переданы сгущенными поэтическими формулировками, устанавливающими с читателем молниеносный и безошибочный контакт» [72, с. 7-8].

Цикл «Фрагменты сценария» открывается стихотворением «Время слепых дождей». Начальная строка стихотворения («Вот начало фильма» [191, с. 138]), выступает в качестве сигнала: она призвана обратить читателя в зрителя, нацелить его на то, что перед ним: 1) киносценарий, претендующий на последующую реализацию на экране; 2) словесный текст, строящийся как аналог кинофильма. Строкой «Вот начало фильма» Левитанский предваряет появление самой «киноленты», подчеркивает границу киноплёнки, одновременно вынося за предел существования все, что оказывается за пределом этой границы. Таким образом, текст изначально ориентирует на дискретность изображаемого мира: «Мир кино, – пишет Ю.М. Лотман, – предельно близок зримому облику жизни... Однако этот мир наделен одним довольно странным признаком: это всегда не вся действительность, а лишь один ее кусок, вырезанный в размер кадра <...>. Так возникает существенное различие между зримым миром в жизни и на экране. Первый не дискретен (непрерывен) <...>. Мир кино – это зримый нами мир, в который внесена дискретность» [219, с. 306].

Безусловно, указание на то, что фильм начинается, может содержаться только в структуре литературного текста, поскольку начало кино как такового зритель идентифицирует или с первым кадром фильма, или с первым его титром. Таким образом, с одной стороны перед нами – установка на киносценарий, а с другой, – на сам показ, на фильм, что говорит о двойственной природе данного текста, который может быть квалифицирован по-разному – и как собственно аналог кинодраматургии, и как аналог

кинокартины. Так или иначе, при анализе поэтики сценария мы всегда будем вынуждены обращаться к самому кинофильму, поскольку киносценарий как таковой существует исключительно в рамках системы «киносценарий – фильм». С этим связан прогнозирующий характер кинодраматургии, о чем пишет И.В. Вайсфельд: «Кинодраматург прогнозирует восприятие зрительскими аудиториями еще не поставленного фильма» [39, с. 59].

Строки «Дождь идет, / Человек по улице идет, / На руке – прозрачный дождевик... / Он идет сквозь дождь не торопясь» [191, с. 138] сопоставимы со сценами, на которые разбито действие, с кадрами (кадр «идуший дождь» + кадр «идуший человек» + кадр «дождевик на руке» + кадр «идуший человек»). Отметим, что под кадром мы вслед за И.В. Вайсфельдом понимаем «кусочек пленки, снятый непрерывно, от включения камеры до ее остановки» [39, с. 69] (ср. с представлением, что сценарист мыслит кадрами). Таким образом, выстраивается последовательность изображений, причем каждое изображение в известной степени самостоятельно: «кадр – основной носитель значений киноязыка» [219, с. 309].

Как было отмечено, «мир кино – это зримый нами мир, в который внесена дискретность» [219, с. 306]. И сценарий Левитанского эту дискретность отображает – за счет выделения в моделируемом мире фрагментов, которые «склеиваются» друг с другом по принципу монтажа: «Кадр преодолевает отдельность во временном движении благодаря монтажу – последовательности двух кадров <...>. Собственно кинематографический эффект возникает лишь с момента, когда один кадр сопоставляется с другим, то есть на экране возникает *рассказ*» [219, с. 312, 334].

Все кадры, открывающие стихотворение «Время слепых дождей», лишены статичности: мы видим и падающий дождь, и идущего человека, и дождевик, который движется вместе с несущим его героем. Фрагменты «сыгранной жизни» расставляются в определенном порядке, который задан принципом смены планов – от общего к крупному:

Дождь идет [общий план]

Человек по улице идет [средний план]

На руке прозрачный дождевик [крупный план].

Ясно, что моменты внутренней реальности, которые литература может изобразить с помощью слова, кинематограф способен передать только при «воссоздании внешней выразительности физических проявлений» [361, с. 27], что и наблюдается в сценарии Левитанского. О психологическом состоянии героя, который идет как бы мимо дождя, свидетельствует его внешнее поведение: ненадетый дождевик и неторопливая походка.

Таким образом, ключевой фигурой данного фрагмента текста является фигура героя. Ю. Лотман говорит о том, что «центральное место в мире “слов” кинематографа занимают образы человека. Образ человека входит в искусство кино как целый мир сложных культурных знаков» [219, с. 322]. Далее в сценарий фильма вводится образ женщины, и два отдельных микросюжета венчаются сюжетом мужчины и женщины:

А навстречу женщина идет.

Никогда не видели друг друга.

Вот его глаза.

Ее глаза.

Вот они увидели друг друга [191, с. 138-139].

Вновь актуализируется «внешняя выразительность физических проявлений»: только при соответствующем выражении глаз героев зритель фильма сможет понять, что они «никогда не видели друг друга». По сути, зритель поймет, что они «никогда не видели друг друга» только после того, как «они увидели друг друга», читатель же – наоборот, так как автор сценария сделал соответствующую оговорку.

Поскольку язык человеческого тела (и вообще телесная реальность) становится в кинематографе основным объектом изображения, то неслучайна в этой логике установка на символизм человеческого тела (глаз, лица, рук и пр.), на что указывает Лотман, выделяя этот символизм как один из полюсов пространства культурных знаков (наряду с другим полюсом, на котором

находится проблема игры актера) [219, с. 322]. Особенно существенное значение этот символизм приобретает в немом кино, которое, по замечанию О.Ф. Нечая, «говорило пластическим языком фотографии в ее движении» [262, с. 12]. Казалось бы, Левитанский писал свой «сценарий» (точнее, фрагмент сценария) не для звукового, а для немого кино: «Дождь идет, / но мы не слышим звука» [191, с. 139]. Но если обратиться к другим «Фрагментам сценария», то обнаружится ориентация как раз таки на звуковой фильм:

слышен трубный голос парохода,
голос проходящих поездов,
гул вокзала... [191, с. 155]

А весенний гром...

тихо погромыхивает где-то [191, с. 186].

Отметим, что отсутствие словесных партий героев в «Кинематографе» Левитанского не свидетельствует в пользу немоты фильма. Немое кино, где, по замечанию Ю. Тынянова, музыка «дает речи актеров последний элемент, которого ему не хватает, – звук» [347, с. 321], в конце 20-х гг. уступает место звуковому фильму. «Мир природы и человека, представший на экране в величавом безмолвии, к концу 20-х гг. прогремел мощной симфонией звуков. В ней слышен был шелест листвы и пронзительный гудок паровоза, шум морского прибоя и звук лопнувшей струны, громовые раскаты и стук упавшей на пол игрушки ребенка. Лейтмотив этой звуковой симфонии вел человеческий голос» [104, с. 12].

Тот факт, что зритель не должен услышать звука во время изображения глаз героев, объясняется отсутствием этого звука не в пределах всей кинокартины, а только в пределах данного ее куска. Слуховое восприятие должно свестись на нет за счет максимализации зрительного восприятия, отодвигающего на задний план звуковую сторону видимого мира. Глаза, показанные крупным планом, вытесняют картину дождя из кадра. Ю. Тынянов отмечает, что «крупный план становится самостоятельным приемом выделения

и подчеркивания вещи как смыслового знака – вне пространственных и временных отношений» [347, с. 333]. В «сценарии» Левитанского дождь как бы вообще выносится за границу изображения, а поскольку он перестает быть видимым, он перестает быть и слышимым. Отсутствие же звукового наполнения фильма позволит зрительскому вниманию предельно сфокусироваться на предложенном кинообразе – на человеческих глазах.

В русской культурной традиции глаза представляются «зеркалом души». А поскольку кинематограф, в отличие от литературы, делает ставку на физическую реальность, то именно она призвана стать зеркалом внутренней реальности. Глаза, изображенные во весь экран, выступают не только в качестве метонимии человека. Герои смотрят друг на друга – и это знаменует их духовное сближение. «Как средство заострения черт характера, жизненного факта или явления он [крупный план. – И.К.] остается одним из сильнейших ударных средств эмоционального воздействия на кинозрителя», – пишет В. Ждан [99, с. 26]. Резкая смена среднего плана («Вот они увидели друг друга» [191, с. 139]) на сверхкрупный («Лишь во весь экран – одни глаза» [191, с. 139]), в результате чего на экране оказывается уже не объект, а его часть, должна навести зрителя на мысль о значительной семантической нагруженности образа, показанного крупным планом.

Эмоциональный сценарий Левитанского строится на взаимодействии собственно литературного и кинематографического языков. У последнего поэт заимствует, прежде всего, принцип киномонтажа и игры планов. Литературный элемент данного стихотворения сводится к существенной роли образно-языковых средств, серия которых включаются при описании человеческих глаз:

два бездонных,
два бессонных круга,
как живая карта полушарий
этой неустроенной планеты [191, с. 139].

Сюжет сменяется описанием, по определению не имеющим в себе эпической составляющей. Метафорическое описание глаз говорит о том, что

автор в данном тексте выступает не только в роли сценариста, но и в роли зрителя, поскольку поэтическое сравнение глаз с полушариями планеты может возникнуть только у воспринимающей кинообраз стороны (ср. со словами Левитанского: «Старый зритель, я готов / занимать любое место в тесноте твоих рядов» [191, с. 138]). Но в логике прогнозирующей функции киносценария это перевоплощение в зрителя кажется вполне закономерным: «кинодраматург... проецирует в конечном итоге переживания будущего зрителя» [39, с. 59].

С другой стороны, возможно предположение, что Левитанский-сценарист действительно хотел использовать для изображения глаз круги земных полушарий, которые в принципе способны ассоциироваться с исходным образом. Глаза в этом случае сравнивались бы с полушариями планеты: «используется сама вневременность и внепространственность крупного плана как средство стиля, для фигур сравнения, метафоры и т.д.» [347, с. 333]. «Превращение» глаз в полушария планеты подчеркнуло бы всечеловеческий, всевременной и всепространственный характер события встречи мужчины и женщины и вписало бы это событие в мировой масштаб. Это предположение тем более верно, что далее Левитанский актуализирует прием наплыва, переносящего «центр тяжести на *одновременность, симультанность* кадров» [347, с. 334]: на огромные глаза, сравнимые по величине с половинами земного шара, наплывают образы из предыдущего кадра, изображающего идущих мужчину и женщину:

и сквозь них [глаза],
сквозь дождь,
неторопливо
человек по улице идет,
и навстречу женщина идет,
и они
увидели друг друга [191, с. 139].

Автор дублирует сюжет, который уже был прописан в самом начале стихотворения, при этом почти дословно повторяя строки. Прием повтора не связан в данном случае с киносюжетом: один и тот же фрагмент дважды актуализируется в тексте стихотворения, но в тексте сценария и тем более фильма дважды он актуализироваться не должен, поскольку первая встреча может произойти только один-единственный раз. Дело в том, что стихотворение с подзаголовком «Фрагменты сценария» представляет собой не просто имитацию сценария, близкого по степени художественности литературному тексту, но и текст, осмысленный автором и репрезентированный как черновик сценария. В этом отношении текст Левитанского отражает характерную для искусства XX века тенденцию «распада абсолютного единства чистовика», когда «появляется так называемое черновое художественное сознание: художественный текст строится по принципам чернового» [203, с. 173]. «Перечитывая ваш “Кинематограф”, – говорила Т. Бек Ю. Левитанскому, – я отметила и такую весьма своеобразную особенность. Творческая мастерская поэта, ход его черновой мысли сделаны здесь предметом обозрения, вынесены на поверхность, “на экран”. Стихи как бы становятся одновременно и картиной жизни, и рассказом о создании этой картины» [179, с. 179]. В этом смысле можно говорить об автометаописательности как характерной особенности сценарных стихотворений Левитанского: «Место службы, / месячный бюджет, / мнения, / обсужденья, / сожаленья, / заявленья / в домоуправленье – / это все не входит в мой сюжет» [191, с. 139]. Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тищенко и др. указывают: эффект *метапоэтического комментария*, или «автометаописания» заключается в том, что «автор осознанно или даже специально вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого же текста» [177]. В стихотворении Левитанского эффект автометаописания возникает как следствие авторской рефлексии по поводу сюжета будущего кинофильма.

Смысл черновиковой природы стихотворения «Время слепых дождей» (и ряда других текстов «Кинематографа») – становится очевидным во второй

части стихотворения, где разворачивается история героев после встречи друг с другом:

Я не знаю,
что он ей сказал,
и не знаю,
что она сказала,
но —
они уходят на вокзал.
Вот они под сводами вокзала.
Скорый поезд их везет на юг.
Что же будет дальше?
Будет море.
Будет радость —
или будет горе —
это мне неведомо пока [191, с. 139].

Герои начинают вести себя как герои жизни, существование которых отдельно от существования авторского «я»: «Я не знаю, / что он ей сказал». Сценарист уже не столько пишет историю своих персонажей, сколько наблюдает за ходом этой истории, которая как бы развивается по собственным законам. В этой логике можно вспомнить слова А. Пушкина, сказанные по поводу того, что героиня его романа в какой-то момент повела себя независимо от воли автора: «А моя Татьяна-то взяла да и замуж выскочила!» Таким образом, «сыгранная жизнь» (выражение Ю. Лотмана) на какое-то время трансформируется в реальную, а сценарист, равно как и герои, — в ее участника, которому, в отличие от всезнающего и всеведающего автора, известно далеко не все о других участниках этой жизни.

Если учесть, что «Фрагменты сценария» исключают всякий диалог, то в новом смысловом контексте можно говорить о немоте как о своеобразной сюжетной основе фильма. В традиции немого кино слово изображалось на экране (в виде титров), но, помимо этого, актеры произносили слова, хотя

зритель их не слышал, а видел лишь «открытые ямы говорящих ртов» [347, с. 322]. Так и в «Кинематографе»: герои говорят, но зритель не имеет представления о содержании их диалога, поэтому – «Я не знаю, что он ей сказал...».

В стихотворении Левитанского будущее представляется материалом для моделирования вариантов развития сюжета, и оно уже целиком в области творческого акта художника, от воли которого в соответствии с традиционной концепцией автора как творца и должен в данном случае зависеть и ход фильма, и судьба мужчины и женщины. Но автор акцентирует внимание на самостоятельности сюжета, не детерминированного волей сценариста, но и не навязанного ему извне: сюжет существует как бы сам по себе, но – внутри художника, призванного вывести этот сюжет из латентного состояния в состояние динамики и развития, позволить сюжету состояться:

А сюжет живет во мне и ждет,
требуется развития,
движенья [191, с. 140].

Автор намечает лишь некие контуры сценария, который так и не получает должного развития:

Бьюсь над ним
до головокруженья,
но никак не вижу продолженья.
Лишь начало вижу.
Дождь идет.
Человек по улице идет [там же].

Таким образом, и героиня, и сама встреча выводятся за рамки прописанной фабулы, тоже оставаясь в пределах черновиковых записей. Автором узаконено только начало сюжета (и, как следствие, начало киносценария и будущего фильма), репрезентирующего идущего под дождем человека, а значимость прочих образов и событий аннулируется, поскольку их не включает беловой вариант текста. «Фрагменты сценария» – это

действительно только его фрагменты, указывающие на начальные кадры фильма, но фильма как такового еще не задающие, поскольку не задающие композиционно выверенной последовательности событий (хотя и намечающие их возможный разворот). Теоретик кино Э.М. Ефимов говорит об идеальном «фильме воображения» как одной из форм бытия кинофильма: «Идеальный “фильм воображения”... создается художником на этапе рождения первоначального замысла, его дальнейшего развития, изменения, уточнения во время написания сценария, работы с оператором, актерами, художником, композитором и т.д.» [98, с. 113]. По сути, черновой «сценарий» Левитанского как раз представляет собой такой «фильм воображения», в котором существенное значение отведено уточнениям и корректировкам первоначального замысла, его оформлению в композиционно выверенное смысловое единство, в результате что возникает автометаописательный текст.

Итак, рассмотренное стихотворение, ориентируясь на поэтику сценария, тем не менее, не ограничивается этой поэтикой. Автору важно продемонстрировать движение художнической мысли, а вовсе не ее конечный продукт. Перед нами – творческая лаборатория сценариста, которая осмысливается эстетически: ей приписывается самоценность и значимость, а существенным оказывается не сюжет как таковой, но поиск возможных вариантов развития этого сюжета. Кинематографический момент сводится, по сути, только к начальным и финальным строкам стихотворения, сопоставимым не просто с кадром, а с кадром «состоявшимся», остальная же площадь текста строится как цепь предположений возможного хода развития истории героя. Показ стремится к рассказу о сотворении показа, отчего на передний план выходят автометаописания, категория авторского «я», что характерно для литературного (лирического), но не для кинематографического текста.

Таким образом, литературное начало вытесняет кинематографическое, но вытеснение происходит не за счет отказа от ориентации словесного текста на картину (мы понимаем, что даже несостоявшиеся кадры уже как бы и существуют, поскольку они названы), а за счет обнажения процесса создания

этой картины, отчего возникает ощущение отмены уже показанного. Увидев друг друга, герои одновременно и не увидели друг друга, поскольку событие встречи автором сценария вычеркнуто из основного варианта сюжета. Этот мотив не-встречи корреспондирует с названием стихотворения: «Время слепых дождей».

Но даже при учете того, что в конечном итоге автор остановился на кадре идущего человека и узаконил его, кадры, изображающие женщину, встречу и поездку на море, будучи однажды прописанными в черновой записи, остаются в сознании читателя-зрителя и воспринимаются им в качестве событий кино, а не только в качестве фактов черновика. 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 «Фрагменте сценария» (стихотворение «Время улетающих птиц»), Левитанский развивает не образ идущего человека, а мотив юга, который был заявлен в предыдущем «Фрагменте»: «Скорый поезд их везет на юг». В этом сказывается парадокс черновика: черновой набросок, от которого киносценарист вроде бы отказался, вдруг становится актуальным и тоже становится составляющим окончательного варианта «фильма», но уже мыслится не началом, а продолжением сюжета:

Южный город. Море и песок.

Берег пляжей. Выжженная зона [191, с. 154].

Начало стихотворения «Время улетающих птиц» содержит в себе указание на место действия, что для сценария как жанра киносценаристики вполне характерно. Если в предыдущем «Фрагменте...» местом действия был избран город, на что указывают такие маркеры, как улица и вокзал, то в данном «Фрагменте...» автор переносит место действия на берег моря.

Известно, что «кино по природе своего материала знает лишь настоящее время» [219, с. 297]. Следуя этой особенности кинематографа, Левитанский во всех «Фрагментах сценария» использует грамматическое настоящее время

(«Человек по улице идет», «А навстречу женщина идет», «Скорый поезд их везет на юг», «Южный город», «Море и песок»), учитывая, таким образом, стоящую перед кино задачу пробудить у зрителя чувство реальности, о чем неоднократно писала Ю. Лотман: «Одно из основных свойств кино – иллюзия реальности, стремление постоянно возобновлять в зрителе чувство подлинности происходящего на полотне, внушение, что не знаки вещей, а сами вещи предстоят перед ним» [219, с. 291]. Кроме того, как указывает Н.А. Кузьмина, говоря о «сценарных» стихотворениях Левитанского, «в грамматическом отношении такие тексты представляют собой ряды коротких предложений, большинство из которых содержит так называемый “именительный темы”, или “именительный представления”»: “Южный город. Море и песок. Берег пляжей. Выжженная зона”» [168, с. 205]. Преобладание такого рода синтаксических конструкций объясняется самой спецификой кино как вида искусства, ориентированного не на рассказ, а на показ. Кино показывает объект, оперируя при этом иконическими знаками, которыми, несмотря на то, что они «по самой своей знаковой природе не созданы для того, чтобы служить средством повествования, человек неизменно стремится рассказывать» [219, с. 294]. В этом смысле Левитанский следует одной из ключевых установок эпохи – установке на визуальное мышление: «Визуальное мышление в кинематографических формах – это мышление, в котором ведущую роль играет сам объект, воспроизводимый в его реальных, видимых формах» [361, с. 660]. Причем необходимо учитывать, что «видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака» [347, с. 330]. Герой «Фрагментов сценария» ассоциируется с рядом вечных образов, что делает его фактом художественного творчества:

Остаются считанные дни
до конца курортного сезона.

Человек,
распятый на песке.
Он сейчас похож на Робинзона.
Человек,
лежащий у воды,
не спеша песок ладонью роет,
на песке
песочный домик строит,
крепость воздвигает на песке [191, с. 154].

Герой ассоциируется сначала с Христом («человек, распятый на песке»), а впоследствии – с Робинзоном («он сейчас похож на Робинзона»). При этом между Христом и Робинзоном устанавливается ассоциативная связь, что не противоречит механизмам памяти культуры. Говоря о них, Ю.М. Лотман отмечает, что «сквозь один символ может “просвечивать” другой, память о котором, в этом случае, может иметь бессознательный характер, что не препятствует ей, в определенные исторические моменты или в художественных текстах, актуализироваться и превращаться в осознанную связь культур» [217, с. 620]. Обращаясь к вечным образам мировой культуры, Левитанский наделяет образ главного героя вневременным звучанием. В этой логике «южный город», «море», «песок», «берег» выступают в качестве метонимии мирового пространства, на котором разыгрывается драма человеческой жизни. Автор вписывает коллизию мужчины и женщины во всемирную историю человечества, подчеркивая универсальность и типичность этой коллизии.

Эффект вневременности моделируемой ситуации достигается, как уже было сказано, за счет актуализации в памяти будущего зрителя культурных кодов, имеющих архетипический характер. Первым таким архетипом является фигура распятого на песке человека, отсылающая к фигуре Христа. В интересующем нас контексте символ (распятие) не представляется привязанным к исходному образу (человек), но он служит формой, представляющей

прошедшее как пребывающее, что и подчеркивает панхронность изображаемых событий.

Следующий образный ряд, к которому обращается Левитанский, также лишен семантической однозначности и несет в себе общекультурный смысл: автор изображает человека, строящего «песочные замки», что само по себе весьма символично. Воздвижение «песочного замка», символизирующего эфемерность, неподлинность бытия, в хронологическом плане совпадает с «концом курортного сезона», сигнализирующем о конце лета как периода расцвета и полноты жизни. В этой логике особую семантическую нагрузку приобретает название стихотворения – «Время улетающих птиц», отсылающее к идее осени и замирания жизни, в конечном итоге к идее энтропии. Но разрушительное начало осени как бы компенсируется созидательной деятельности героя, который – вопреки зыбкости осеннего мира и наступлению конца праздника (курортный сезон) – «крепость воздвигает на песке».

В это время женщина приходит,

По песку ступая, как по морю [191, с. 154].

Фигура женщины также наделяется культурным значением. Она ассоциируется с идущим по воде Христом (ср. в Евангелии от Иоанна: «Проплыв около двадцати пяти или тридцати стадий, они [ученики] увидели Иисуса, идущего по морю и приближающегося к лодке, и испугались» [6: 19-20])¹². Таким образом, оба ключевых образа (и мужчина, и женщина) оказываются культурно маркированными, причем оба они сближены с одним и тем же образом – с образом Христа.

Если в предыдущем «Фрагменте...» были обозначены такие элементы композиции сценария, как экспозиция и завязка, то в данном «Фрагменте...» перед нами перипетии жизни героев (развитие действия):

Женщина с мужчиной на песке,

но мы видим —

¹² Ср. также с характерным для лирики Левитанского мотивом женщины - Христа (стихотворение «Как показать зиму»).

женщина уходит,
по песку ступая, как по морю [191, с. 154].

За счет повтора фразы «по песку ступая, как по морю», которая прикрепляется к двум противоположным ситуациям – появления героини и ее ухода, картина исчезновения женщины создается как бы за счет перематывания киноплёнки назад: меняется только вектор движения. А далее Левитанский вновь, как это было в сцене с человеком, идущим сквозь «карту полушарий», прибегает к приему наплыва: последующий кадр «зацепляет» образы предыдущего, отчего возникает ощущение одновременности двух событий – встречи мужчины и женщины и ухода последней:

Женщина с мужчиной на песке,
но уходит женщина,
уходит.
Час проходит
или день проходит –
женщина с мужчиной на песке,
и все дальше женщина уходит [191, с. 154].

Так – посредством повтора кадра, изображающего идущую женщину, – создается эффект длительности ее ухода. «Для утверждения *длительности* какого-нибудь положения существует в кино *повторность* кадра... если повторный кадр будет перебивать большое количество кадров, – эта “длительность” будет велика, несмотря на то что “видимая длительность” повторного кадра будет ничтожна» [347, с. 333].

Безусловно, уход героини сигнализирует не просто о расставании как удалении, но о расставании как отдалении, духовном расставании. И в этой логике название стихотворения – «Время улетающих птиц» – обнаруживает новую ступень развертывания смысла, связанную с параллелизмом образа улетающих птиц и уходящей женщины.

В стихотворении «Время слепых дождей» значимость встречи мужчины и женщины усиливалась за счет неподвижных крупных планов, в ракурсе

которых изображались глаза героев, и эти неподвижные крупные планы были лишены какого бы то ни было звукового сопровождения («мы не слышим звука»). В стихотворении «Время улетающих птиц» расставание героев, по мысли сценариста, должно сопровождаться речью одного из них:

Человек чего-то еще ждет.
Он еще надеется на что-то.
Но едва он открывает рот,
слышен трубный голос парохода,
голос проходящих поездов,
гул вокзала
и аэродрома,
цирка,
стадиона,
ипподрома,
и еще каких-то людных сборищ
слившиеся в грохот голоса [191, с. 155].

Скорее всего, человек хотел окликнуть уходящую женщину, но слово так и не произносится, поскольку оно перебивается целой серией звуков, целой серией слившихся в какофонию голосов других людей. Как пишет Ю. Лотман, «монтажный эффект можно считать одной из форм соединения кадров на низшем уровне. Другой способ можно назвать рифмой: в двух соседних кадрах повторяется одна и та же деталь, включенная, однако, в другой контекст, так что создается типично рифменная ситуация сближения различного и разграничения сходного. Тривиальный и многократно повторявшийся в разных фильмах прием: крик женщины, обнаружившей труп, переходит в свисток паровоза, который увозит убийцу» [218]. Именно такого рода «рифма» возникает в стихотворении Левитанского при соотнесении кадра, изображающего человека, который окликает женщину, и кадров, воспроизводящих голоса парохода, вокзала, аэродрома. Эта «рифма» знаменует ситуацию ухода героини, расставания героев: «Естественные звучания

включаются в художественную ткань фильма не потому, что они дополняют зримую картину жизни, а потому, что, используемые в качестве знака, способны ее заменить (шум поезда может заменить изображение поезда)» [73, с. 68].

Кроме того, хаос звуков, прервавших отдельный голос, имплицитно антитезу гармонии и разлада. Если гармония (единение) героев сопровождалась тишиной, то разлад (расставание) – шумами, которые, к тому же, оказываются порождениями культурного пространства (города), когда расставание мужчины и женщины происходит в пространстве природного мира.

Но очевидно, что цель, с которой кинодраматург встраивает голос культуры в хронотоп природы, не ограничивается только указанным смыслом. Безусловно, голос города звучит в данном контексте как напоминание о «первой серии» сценария / фильма, где в качестве места действия был избран именно городской локус.

В данном контексте голос города приобретает значение голоса конкретного времени и конкретного (хотя и не названного по имени) пространства. Таким образом, с одной стороны, события лишены привязки к современности и показаны в панхронном ракурсе, а с другой – современность вытесняет панхронность, становясь одной из составляющих всемирного времени, что еще более подчеркивает типичность и архетипичность коллизии мужчины и женщины как центральной коллизии истории человечества.

Возникающая перспектива («И уходит, / медленно уходит / вдаль береговая полоса...» [191, с. 155]) призвана продемонстрировать огромность расстояния, отделившего мужчину от женщины. Но эта перспектива становится и символом пути, и символом затерянности человека в мироздании, что подчеркнуто за счет актуализации такого киноприема, как «вид сверху», при котором очевидна мизерность масштаба женщины в сравнении с масштабом окружающего ее необъятного пространства:

и мы видим сверху –
с самолета,

с вертолета,
с птичьего полета –
по бескрайней выжженной пустыне
маленькая женщина идет [191, с. 155].

Традиционно в культуре пустыня несет в себе смысл бесплодности. Но для Левитанского, полагаем, важно иное семантическое наполнение данного образа, связанное с мифопоэтической маркированностью пустыни. Как известно, в иудейской (а позже и христианской) культуре пустыня первоначально была осмыслена как место Откровения (ср. с блужданиями ветхозаветного пророка Моисея по пустыне Синайской и обретение им на горе Синай скрижалей с «десятью заповедями»). Именно пустыня стала источником зарождения иудаизма (а позднее – христианства). Таким образом, собственно христианский символ (крест) соотносится в стихотворении Левитанского с собственно иудейским символом (пустыня). Но указаниями на христианство и иудаизм обращение Левитанского к мировым религиям (и культурам) не исчерпывается. Автор обращается и к другой, исторически более ранней религии, – буддизму:

И тогда возникнет панорама
множества экранов,
циркорама –
на ступенях рухнувшего храма
маленькая женщина стоит
у подножья каменного Будды,
и мы видим каменного Будды
каменные жесткие глаза...[191, с. 155]

Кульминационность момента подчеркнута на уровне формы: один и тот же кадр должен синхронно дублироваться множеством экранов.

Уход женщины от мужчины венчается ее приходом к рухнувшему храму со статуей Будды у подножия. Конечно, приход этот не следует осмыслять буквально. Женщина приходит не к артефакту, а к истокам человеческой

истории. В этой логике означенный символический ряд – христианство – иудаизм – буддизм – принимает вполне прозрачный смысл. Каждая из заявленных (скрыто или явно) религий (по сути, культур) зародилась буквально на заре нашей эры, на заре всемирной истории. Приход женщины к рухнувшему храму вновь символизирует панхронность вечной истории, героями которой являются Он и Она. По сути, имплицитно показывая ретроспекцию пути человечества (современный город – буддийский храм), Левитанский говорит не об уходе героини, но о выходе любовной коллизии из глубин человеческой истории, о ее всегдашней актуальности, о ее центральном положении в ряду событий жизни человека и человечества, о ее архетипическом характере. Эта мысль о внеисторичности сюжета мужчины и женщины доведена до апогея в финальных строках сценария:

а потом отдельно –
южный город,
берег пляжей,
море и песок
и отдельно –
хроники старинной
некий завершающий кусок,
и, как смесь пролога с эпилогом,
будут в заключительном куске
очертанья рухнувшей Помпеи,
след полузабытой эпопеи,
домик, возведенный на песке [191, с. 155].

«Смесь пролога с эпилогом» – это «смесь» современности с историей, что возводит частное в статус всеобщего, мирового. В финале сценария возникает очевидная отсылка к первому «кадру» («южный город, берег пляжей, море и песок»), который монтируется с кадром, контаминирующим в себе смыслы образов «пролога» и «эпилога»: домик, возведенный на песке, ассоциирующийся с рухнувшей Помпеей (ср. типологический ряд христианство

– иудаизм – буддизм – античность). Но если руины символизируют в данном контексте крушение (в самом общем смысле), что корреспондирует с темой крушения надежд человека («Он еще надеется на что-то»), то песчаный домик становится символом вечной надежды на вечное возвращение женщины.

Итак, во втором стихотворении цикла поэтика черновика уступает место поэтике сценария: сюжет уже исключает варианты развития, пишется «набело».

В третьем стихотворении – «Время зимних метелей» – силуэты героев выписаны не на фоне истории человечества, показанной в символах, а на фоне современности, явленной через обращения автора к маркерам современной ему эпохи. Мужчина и женщина, совершившие путешествие в «детство человечества», возвращаются в город XX века:

Посредине фильма снег идет.
Человек по улице идет...
Снег валит на город густо-густо,
снег гребут лопатой с тротуара,
грузят на машины –
и в машинах
за город торжественно везут.
Снег лежит на шапках у прохожих,
на плечах прохожих и на спинах,
и они его неутомимо
на себе по городу несут [191, с. 169].

Вспомним экспозиционные кадры первых «Фрагментов...»: «Вот начало фильма. Дождь идет. Человек по улице идет». Новые «Фрагменты...» начинаются с модификации этой фразы. Конечно, только на уровне литературного текста мы можем говорить о таком языковом приеме, как синтаксический параллелизм. Кино оперирует динамическими звукозрительными образами, и его язык принципиально отличается от кинематографического. Но в любом случае, в соответствии с замыслом сценариста «середина фильма» должна вызвать у зрителя воспоминание не

только о его «начале». Так «возникает ритмический ряд, который, являясь мощным средством смысловой насыщенности, одновременно скрепляет отдельные кадры в единый ряд» [218].

Вновь на экране возникает идущий человек, но идет он уже не на фоне летнего дождя, а на фоне зимнего снега. Таким образом, меняется только модус действительности, сама же ситуация героя остается неизменной. Функция такого повтора весьма символична, и выводится она из заложенной в природе вещей повторяемости явлений.

Время движется циклично (лето – осень – зима – весна). История человек также стремится к циклизации. На уровне сценария это выражается в актуализации «начальных кадров». В третьей части фильма сюжет как бы возвращается к исходной точке своего развития. Герои вновь «идут» навстречу друг другу:

Где-то в этом городе огромном
человека звонит из автомата.
Женщина звонит из автомата
где-то на другом конце земли,
где-то на другом конце Вселенной,
на какой-то улице соседней –
долгие протяжные гудки... [191, С. 169].

Пространство из конкретного трансформируется в условное. Возникает парадоксальная ситуация: «другой конец земли» оказывается «какой-то улицей соседней». Самое далекое оказывается одновременно самым близким.

Если в предыдущем стихотворении смешивались времена, то в настоящем смешиваются пространства. Пространственный диапазон, образованный двумя крайними точками, равен по протяженности целой Вселенной. Таким образом, история мужчины и женщины, предельно «локальная», является в то же время предельно «мировой», лишенной привязки к конкретному времени и к конкретному пространству, что вновь подчеркивает

ее универсальность и свойственность и каждой эпохе, и каждой точке мироздания.

Левитанский создает стихотворный текст, имитирующий сценарный текст. Сам же текст получает в этом случае тройной код: он конституируется поэтикой стихотворения, сценария, черновика. В результате этого взаимодействия рождается специфическое жанровое образование. Явления, недоступные зрительному восприятию, изображаются в чисто поэтическом ключе, зрительные же образы прописываются по законам сценарного искусства - с ориентацией на принцип кадровости. Так, окликающие друг друга «телефонные гудки», доступные лишь слуховому восприятию, представляются в большей мере принадлежностью литературного мира (вряд ли возможно буквально перевести на язык экрана из взаимное «окликанье»), а телефонные диски, факт зримой реальности, способны стать материалом для создания визуального кинообраза. Более того, на язык экрана может быть переведен и весь ассоциативный ряд, появление которого провоцируется круглой формой диска:

Все быстрее,
быстрее вращенье круга,
диски,
телефонные круги,
все быстрее –
диски,
диски,
диски,
бешено вертящиеся диски,
диски,
телефонные круги,
диски – сумасшедшие колеса
паровоза
и электровоза,

электрички
и автомобиля,
диски,
телефонные круги,
диски-бубны,
диски-барабаны,
цирки,
карусели,
балаганы,
диски,
телефонные круги
радиолы и магнитофона,
в городском саду аттракциона –
чертово вращенье колеса [191, с. 169-170].

Пожалуй, весь этот весьма внушительный ассоциативный список актуализируется не столько ради самого предмета, вызвавшего ассоциацию (диск телефона), сколько ради изображения кругооборота дурного порядка, лежащего в основе бешеного бытия города и мира вообще. Не случаен в этой логике акцент на свойстве диска – на его вращении, которое находит свою параллель в ряде других вращений. В итоге – за счет нагромождения все быстрее вращающихся предметов – возникает картина хаоса, несмотря на то, что само по себе движение по кругу мировой культурой осмыслено как воплощение идеи порядка (ср. с кругооборотом Космоса).

Финальным звеном цепи «кругов» являются человеческие глаза, показанные сверхкрупным планом.

Человек звонит из автомата,
женщина звонит из автомата,
вот его глаза,
ее глаза,
два бездонных,

два бессонных круга [191, с. 170].

Глаза, с одной стороны, становятся метонимической заменой человека, а с другой – призваны открыть зрителю внутренний мир героев. В мире же этом совершается борьба отчаяния и надежды. Метафорическим выражением этой борьбы становится образ неистовствующей вьюги как воплощения хаоса и символической пелены, лишаящей человека зрения. В этой связи раскрывается смысл названия стихотворения: «Время зимних метелей» – время еще одного не-видения. Аналогия со «Временем слепых дождей» – прямая: героями обоих стихотворений оказываются человеческие глаза, ищущие и не находящие друг друга. Но если в первом «Фрагменте...» эта мысль была намечена лишь пунктиром и задавалась названием (в пространстве черновика герои все-таки увидели друг друга), то в данных «Фрагментах...» она реализуется до конца. В сущности, приведенный отрывок из «Времени зимних метелей» почти цитата из «Времени слепых дождей».

Итак, третье стихотворение цикла во много отсылает нас к первому стихотворению – многократными и синтаксическими и лексико-семантическими сцеплениями со «Временем слепых дождей». Сюжет, с одной стороны, развивается, а с другой, его развитие тормозится за счет постоянной отсылки к предыдущему событию. Последующий сюжет как бы дублирует предыдущий, но дублирует частично. Именно в результате неполного повторения проводится идея возвращения – не только героев друг к другу, но и каждого явления действительности к предшествующему. Тенденция к повторяемости ситуаций позволяет и зрителю, и читателю прогнозировать ход событий. Тотальная разъединенность, кульминация всего фильма (не случайно она падает на «мертвое» время года – на зиму) должна завершиться единением героя и героини. И если в третьих «Фрагментах...» развитие получил сюжет разъединенности, завязь которого содержалась в «начале фильма», то в финальных «Фрагментах сценария» («Время раскрывающихся листьев») развитие получает сюжет соединения, зерна которого также содержались в начальном тексте («И они увидели друг друга»).

«Время раскрывающихся листьев» – так метафорически обозначает Левитанский время весны. Начальные строки «сценария», как ни странно, не корреспондируют с другими стихотворениями цикла. В них акцент делается не на фигуре человека, не на месте действия, а на музыкальной стороне будущего фильма. Это неслучайно, поскольку «музыка в кино эмоционально обогащает пластический образ, выявляет в нем главные темы, придает им глубинное значение» [262, с. 143]:

Клавиши рояля, чей-то палец,
пробежавший по клавиатуре,
и сейчас же тысячи сосулес
с грохотом летят на тротуар [191, с. 185].

Это музыкальное вступление, знаменующее пробуждение звучащего мира, разрешается картиной торжества возрождающейся природы:

Человек сидит в весеннем сквере,
в сквере,
где сейчас творится чудо,
чудо непрерывного творенья,
сотворенья ветки и куста,
чудо воссоздания,
повторенья,
завершенья круга,
воскрешенья
линий изначального рисунка,
формы прошлогоднего листа [191, с. 185-186].

Особенно важной представляется не столько идея создания нового, звучащая в процитированном фрагменте, сколько идея повторения уже некогда бывшего. Мотив прошлого года, эксплицируемый поэтом, свидетельствует о выстраивании модели времен по принципу круга, где начальная и конечная точка совпадают («завершение круга»). Эта мысль особенно важна, поскольку

она проводится Левитанским не только на уровне художественного времени и пространства, но, прежде всего, на уровне героя, который

....сидит в весеннем сквере,
в сквере,
переполненном грачами,
их высокомерными речами,
вздорностью грачиных пересуд.
Черные пасхальные старухи
с древними рублевским очами
белые платочки с куличами
мимо сквера бережно несут [191, с. 186].

Человек – центр сквера, в самом общем смысле сводящегося к модели мира. Все окружающие человека предметы подаются в свете его субъективного восприятия: зрителю предлагается как бы посмотреть на мир глазами героя. Здесь, по замыслу сценариста, должен сработать следующий принцип кино: кадр смотрящего человека сменяется ландшафтом, отчего зритель воспринимает этот ландшафт как увиденный человеком из прошлого кадра [157]. Таким образом, зритель видит именно то, что видит герой; зрителю как бы навязывается точка зрения героя. Особенно это ощутимо в сцене с играющими детьми:

Человек сидит в весеннем сквере,
улыбаясь грусти безотчетной,
смотрит,
как в песке играют дети,
хлебцы выпекают на песке,
как они песок упрямо роют,
на песке
песочный домик строят,
крепость воздвигают на песке [191, с. 186].

Казалось бы, герой смотрит на играющих в песочнице детей, и в его памяти всплывает «давнее виденье» – собственный песочный домик, столь походивший на «рухнувшую Помпею». Однако действительно вспоминает читатель/зритель, но не сам герой. Герой не видит в знаках настоящего знаки прошлого – для него знаки все происходит как бы впервые: впервые наступает весна, впервые пробуждается сквер, впервые мимо проходят люди, наконец, впервые возникает видение домика, некогда ставшего символом разлуки с женщиной. Время лишило героя воспоминаний, смыло их, как дождь, и обновило душу, как дождь обновляет мир:

А весенний гром,
еще несмелый,
первый,
еще робкий,
неумелый,
тихо погромыхивает где-то,
громыхает, душу веселит.
А весенний дождик все смывает,
облегчает
очищает душу,
обещает радостное что-то,
что-то неизвестное сулит,
что-то позабывшееся будит –
что-то будет,
что-то еще будет,
что-то еще здесь произойдет [191, с. 186].

Но оказывается, что время смыло только «лишние» воспоминания, оставив человеку незабвенное:

И тогда в дожде,
как в наважденье,
возникает давнее виденье –

женщины забытые глаза,
два бездонных,
два бессонных круга,
и сквозь них,
сквозь дождь неторопливо –
человек по улице идет,
и навстречу женщина идет,
и они
увидели
друг друга [191, с. 186-187].

В «начале фильма» тоже шел дождь и тоже он служил указанием на состояние внутреннего мира героя. Тот дождь мешал зрению. Этот, новый, весенний дождь открывает зрению перспективу, и в него попадает – как будто впервые – женщина. Формально эта первая подлинно состоявшаяся встреча дублирует первую «черновую» встречу. Но смысл соединения героев в последнем стихотворении цикла коренным образом противостоит смыслу их временного соединения в первом стихотворении. Таким образом, аналогичная форма наделяется антитетичным содержанием. Впрочем, за счет актуализации той же ситуации в ином контексте, насыщенном знаками и символами нового сотворения мира (весна), сама ситуация утрачивает статус повторившейся, осмысляясь как впервые произошедшая. Герои и возвращаются друг к другу, и как бы впервые встречаются друг друга, впервые действительно видят друг друга.

Таким образом, формально завязка аналогична развязке. Сюжет как бы и не движется. События релевантны не для героев, а для автора сценария, который за счет актуализации этих событий (уход героини, телефонные звонки) вписал коллизию мужчины и женщины в мировой масштаб, придав ей статус центральной драмы истории человечества.

Итак, мы попытались выявить жанровое своеобразие «кинематографических» стихотворений Левитанского. Собственно, целостный сценарий возникает при склеивании читателем четырех стихотворений в единое

целое, изображающее историю отношений мужчины и женщины как историю поиска и обретения гармонии. Проводя ту мысль, что в основе цикла стихотворений «Время...» лежит киносценарная модель, мы обнаружили, что жанровое своеобразие сценария Левитанского во многом конституируется поэтикой черновика.

Жанровая специфика текстов Левитанского состоит еще в том, что это не «сценарий», ориентированный на художественную литературу, а образец художественной литературы, ориентированный на сценарий. По сути, жанр сценария функционально переосмысливается Левитанским и подается как собственно литературный жанр: перед читателем стихотворение, а не текст киносценария (конечно, автор как бы и становится киносценаристом, но при этом четко осознает, что он *в роли* киносценариста). При этом цикл функционирует не исключительно в пределах системы «литература», но 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.

Как правило, сюжет в кинематографе имеет музыкальное сопровождение. Связи книги Левитанского с искусством музыки будет посвящен следующий параграф.

§2. Музыкальная композиция книги Ю. Левитанского

Особенности композиции книги «Кинематограф» неоднократно оказывались в фокусе внимания критиков и литературоведов. При этом специфика построения текста сводилась, как правило, к двум моментам: монтажности (В. Огнев [274], Л. Гомберг [76], В. Куллэ [170], Н. Кузьмина [168]) и музыкальности (Ю. Болдырев [32], Н. Кузьмина [168]).

Принцип киномонтажа (ключевой для поэтики книги) получил достаточно глубокое осмысление в литературоведческой науке. Как пишет Н. Кузьмина, «соотношение частей книги стихов Ю. Левитанского построено по монтажному принципу киноискусства... в книге нет авторского структурирования на разделы, но есть своего рода рамка: четыре стихотворения с названиями “Вступление в книгу”, “Прощание с книгой” и два “отступления” (“Тревожное отступление” и “Второе тревожное отступление”). В самом пространстве книги также вычленяются четыре части: куски-кадры человеческой жизни, монтируемые “равно гениальным и безумным режиссером” <...>. Таким образом, часть является некоторым метрическим единством, подобным кадру. Ритм создается как симметрией элементов внутри “кадра”-фрагмента, так и самой сменой “кадров” при “монтаже”» [168, с. 202-203].

Наличие у «Кинематографа» особой, музыкальной, композиции также неоднократно утверждалось критиками и литературоведами. Обращает на себя внимание тот факт, что все наиболее авторитетные высказывания о музыкальности построения книги, по сути, представляют собой отсылки к авторефлексивной фразе самого поэта: «В книге “Кинематограф”, как вы могли заметить, формально нет никаких разделов, хотя в ней вполне отчетливо просматриваются четыре составляющие ее части, грубо говоря (метафорически), соответствующие четырем временам года. Выражаясь в несколько высоком штиле, она построена по принципу сонатного построения, принятого обычно в симфонии, – аллегро, анданте, скерцо, аллегро» [179, с. 178-179]. Неизвестно, действительно ли автор ориентировался при создании книги на сонатно-симфонический цикл, но с его легкой руки в «Кинематографе» стали видеть сонатное построение. В. Шохина в рецензии на книгу «Годы» (1987) проводит мысль о музыкальной форме «Кинематографа», цитируя слова Левитанского, приведенной выше, – кстати, не опуская оборот о «высоком штиле» [376, с. 206]. Ю. Болдырев прямо заявляет: «В “Кинематографе” легко разглядеть четырехчастное сонатное построение» [32,

с. 9]. «Украинский поэт и ученый М. Бажан сравнивал отдельные стихотворения Ю. Левитанского с фугами, а сам Ю. Левитанский говорил в интервью, что книга “Кинематограф” построена по принципу сонатной формы: аллегро, анданте, скерцо, аллегро», – пишет Н. Кузьмина [168, с. 203].

Но если сонатное построение книге все-таки свойственно, то оно представлено отнюдь не прозрачно, и без глубокого литературоведческого анализа уловить его почти невозможно. Как справедливо отмечает Б.Г. Реизов, «говорить о влиянии музыки на литературное творчество особенно трудно, потому что литература как искусство ей неадекватна» [293, с. 114].

Д.В. Никулин в диссертационном исследовании «Проблемы циклизации в творчестве Ю.Д. Левитанского» предпринимает попытку доказать, что «книга «Кинематограф» построена по принципам сонатно-симфонического цикла, имеет четырёхчастную структуру – аллегро (лето), анданте (осень), скерцо (зима), аллегро (весна) – с завершающим комплексом стихотворений (кодой). Каждая формально не выделенная автором часть книги основана на мифопоэтическом восприятии времён года» [265, с. 3]. При этом исследователь анализирует мотивную структуру «Кинематографа», соотнося эмоциональное содержание каждой части сонатно-симфонического цикла с кругом мотивов, выделяемых в соответствующем разделе книги Левитанского: «Первая часть – аллегро (лето) – символизирует торжество жизни, её зенит, наивысшую точку творческого процесса – связи поэтического и музыкального образа («Музыка, свет не ближний...»); реализует значения и мифы летнего времени года: брак, священная свадьба («Время слепых дождей»), посещение рая («Воспоминанье об оранжевых абажурах», «Воспоминанье о костёле», «Воспоминанье о куске сала»). Лирический герой этой части книги предстаёт в «зените» своих лет» [265, с. 10]. Такой подход, безусловно, оправдан, но представляется наиболее продуктивным исследование не только мотивного, но и музыкального аспекта отдельных стихотворений «Кинематографа», поскольку поэтический текст музыкален по своей природе. Эта музыкальность задается ритмической, а также

фонетической сторонами стиха – его инструментовкой (ассонансы, аллитерации, анафоры, звуковые повторы).

Кроме того, сонатное построение книги, по мысли исследователя, – частный случай «монтажной техники композиции», которая является «наиболее важным признаком проявления “литературной кинематографичности” произведения» [265, с. 9]. Но при таком подходе к исследованию музыкальной композиции «Кинематографа» не учитывается синтетический характер кино – искусства, на которое целиком ориентирована книга Левитанского. Музыкальная композиции в данном случае – не просто одно из проявлений монтажной техники (при этом нужно учитывать, что монтаж не всегда является критерием кинематографичности: «Монтаж в кино – частный случай монтажного мышления в искусстве вообще» [262, с. 25]). Музыкальность обеспечена синтетической природой кинематографа: «...название книги можно рассматривать и как индексальный знак, основанный на фактической, реально существующей смежности кино с другими видами искусства, если исследовать живописные и музыкальные прототексты книги» [168, с. 203]. При этом необходимо понимать, что связь кино с другими видами искусства выражается, как пишет А.Я. Зись, «не в простом использовании выразительных средств других видов искусств, а в их кинематографической трансформации..., в создании нового кинематографического языка, служащего рождению именно кинематографической образности» [108, с. 11]. В этой логике при анализе музыкального построения книги Левитанского по определению должна быть учтена функция музыки в кино.

Л.Л. Гервер в книге «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)» сформулировала основной критерий музыкальности литературного произведения: «В “музыкальном” произведении литературы обращают на себя внимание “лишние” повторы, но повторяемость лежит в основе любой музыкальной формы. Одна и та же вещь может показаться и сонатой, и фугой, и рондо <...>. Следование образцу

сводится в конечном счете к вопросу о числе и расположении повторов» [71, с. 148-149, 150].

«Кинематограф» Ю. Левитанского в этом смысле оказывается показательным текстом. Повторы (синтаксические, лексические, мотивные) составляют стержень книги. Они обнаруживаются как в пределах одного стихотворения, так и в пределах целостного стихового образования. В качестве примера можно привести стихотворения цикла «Фрагменты сценария», где повтор оказывается конструктивным принципом и отдельного текста, и цикла в целом (курсивом выделены повторяющиеся элементы):

Вот начало фильма.

Дождь идет.

Человек по улице идет.

На руке прозрачный дождевик.

Только он его не надевает.

Он идет сквозь дождь не торопясь,

Словно дождь его не задевает.

А навстречу женщина идет.

Никогда не видели друг друга.

Вот его глаза.

Её глаза.

Вот они увидели друг друга.

Летний ливень. Поздняя гроза.

Дождь идет,

но мы не слышим звука <...>.

Лишь во весь экран - одни глаза,

два бездонных,

два бессонных круга <...>

человек по улице идет,

и навстречу женщина идет,

и они

увидели друг друга.

Я не знаю,
что он ей сказал,
и не знаю,
что она сказала <...>

А сюжет живет во мне и ждет,
требуется развития,
движенья.

Бьюсь над ним
до головокруженья,
но никак не вижу продолженья.

Лишь начало вижу.

Дождь идет.

Человек по улице идет.

(Время слепых дождей) [191, с. 138-140]

*Человек сидит в весеннем сквере,
в сквере,*

где сейчас *творится чудо,*
чудо непрерывности творенья,
сотворенья ветки и куста,
чудо воссоздания,
повторенья,
завершенья круга,
воскрешенья

линий изначального рисунка,
формы прошлогоднего листа.

*Человек сидит в весеннем сквере,
в сквере,
переполненном грачами,*

их высокомерными речами,
вздорностью грачиных пересуд <...>.
Человек сидит в весеннем сквере,
улыбаясь грусти безотчетной,
смотрит,
как в песке играют дети,
хлебцы выпекают на доске,
как они песок упрямо роют,
на песке
песочный домик строят,
крепость воздвигают на песке.
А весенний гром,
еще несмелый,
первый,
еще робкий,
неумелый,
тихо *погромыхивает* где-то,
громыхает,
душу веселит.
А весенний дождик все смывает,
облегчает,
очищает душу <...>
И тогда в дожде,
как наважденье,
возникает давнее виденье —
женщины забытые глаза,
два бездонных,
два бессонных круга,
и сквозь них,
сквозь дождь,

неторопливо —
человек по улице идет,
и навстречу женщина идет,
и они
увидели
друг друга.

(*Время раскрывающихся листьев*) [191, с. 185-187].

Безусловно, повторы составляют конструктивное свойство не только музыкального искусства, но и стихотворного текста как такового. В этом смысле установка на музыкальность обеспечивается самой структурой поэтического произведения. Связь поэзии со стихией мелоса восходит к синкретизму древнего искусства, где слово было неотделимо от музыки.

Наиболее важная роль в «Кинематографе» отводится структурным повторам, которые задают книге четырехчастную композицию. Благодаря этим повторам обеспечивается характерный для музыкального произведения литературы «принцип производности одного из другого» [71, с. 154]. Как указывает Н. Кузьмина, «каждая из частей содержит обязательные, повторяющиеся, и вариативные элементы: так, в каждую часть входит стихотворение с названием-метафорой времени года: “Время слепых дождей”, “Время улетающих птиц”, “Время зимних метелей”, “Время раскрывающихся листьев”, причем все стихи имеют одинаковый подзаголовок “Фрагменты сценария”. Кроме этой модели заглавия, существуют еще четыре структурно-смысловых типа: “*Как показать...*”, включающие прямую номинацию времени года, “*Сон о...*” (“Сон о забытой роли”, “Сон о рояле”, “Сон о дороге”, “Сон об уходящем поезде”), “*Человек + атрибутивный признак*» (“Иронический человек”, “Квадратный человек”, “Старая женщина с авоськой”, “Человек с транзисторным приемником”) и “*Воспоминанье о...*”... Перед нами 4 времени года, 4 времени суток, 4 периода человеческой жизни и 12 месяцев-воспоминаний, причем числовая символика коррелирует с семантикой: время жизни (детство – юность – зрелость – старость) осознается как часть природных

(лето – осень – зима – весна) и суточных (день – вечер – ночь – утро) циклов» [168, с. 203].

Очевидная четырехчастность композиции книги Левитанского позволяет проецировать «Кинематограф» на сонатно-симфоническую форму (ср. индикаторы: «последнее адажио», «трагический финал», «Шопен. Соната №2»), тем более что эмоциональный характер частей сонатно-симфонического цикла (аллегро – траурный марш – скерцо – allegro) прозрачно соотносится с семантикой частей «Кинематографа». В этой связи сам мифопоэтический подтекст годового круга (лето – осень – зима – весна; жизнь – замирание жизни – смерть – воскресение) ориентирует книгу на музыкальность. Как пишет Л. Гервер, говоря о «симфонизме» в творчестве А. Белого, «и в теории, и в “симфонической” практике Белый пришел к осознанию того, что, устремляясь к музыке, максимально приближая слово как материал своего искусства к музыкальному материалу, писатель с неизбежностью приходит к мифу» [71, с. 159]. Внимание на конгениальность музыки и мифа обратил внимание К. Леви-Строс в книге «Сырое и приготовленное»: «музыка похожа на миф» [178, с. 24]. В частности, единство музыки и мифа проявляется в схожей временной организации этих форм человеческого творчества. Так, характерный для мифа «изоморфизм циклических структур: день (утро-ночь), год (весна – зима), жизнь (рождение – смерть) и тождество внутри каждого вертикального ряда (утро – весна – рождение и т.п.)» соотносится с «“рождением – жизнью – смертью” волны музыкального развития» [71, с. 160]. Кроме того, мифопоэтическая идея вечного возвращения, которой подчинена временная структура книги Левитанского, созвучна характерной для музыкального произведения «проблеме тождества», суть которой в «производности, трансформации музыкального материала, определяющей роли начального тематизма, повторах как основе формообразования» [71, с. 161].

Таким образом, музыкальность «Кинематографа» во многом обеспечена его мифопоэтичностью. В этой связи можно предположить, что, создавая цикл «кинематографических» стихотворений «Фрагменты сценария», Левитанский

ориентировался на образцы фильмов, в основе композиционного решения которых лежат принципы музыкальной драматургии, – в частности, фильмы Ингмара Бергмана [131].

С другой стороны, в книге, построенной как аналог кинофильма, наличие музыкального аспекта обусловлено эстетическими причинами: видеоряд в кинематографе, как правило, имеет музыкальное сопровождение. «Киномузыка, инструментальная и вокальная, является одним из особо выразительных драматургических компонентов сюжета, она своими средствами выражает музыкальную концепцию фильма» [262, с. 143]. В этом смысле опыт музыкального построения, воспринятый Левитанским через тексты мировой литературы, по определению подвержен трансформации в соответствии с особенностями кино как вида искусства. Так, ориентация на музыкальную форму характерна для целого ряда литературных текстов – роману Г. Гессе «Игра стеклянных бус» («Игра в бисер») [25], «Контрапункту» О. Хаксли [93], «Жану Кристофу» Р. Роллана [9], «Симфониям» А. Белого, «Египетской марке» О. Мандельштама, стихотворениям Е. Гуро «Концерт», М. Кузмина «Сонатина», поэмам «Ангелы» В. Хлебникова [71] и «Двенадцать» А. Блока [389]. Во всех указанных произведениях с разной степенью выраженности проявлен синтез литературы и музыки, в то время как текст Левитанского синтезирует опыт литературы и кино как самого синтетического искусства, связанного с другими формами художественного творчества, в частности, с музыкой.

Цель данного параграфа – доказать тяготение «Кинематографа» к крупной музыкальной форме и, в итоге, определить смысл ориентации книги на музыкальную структуру. При этом наиболее продуктивным методом анализа представляется исследование мелодического аспекта стихотворений «Кинематографа». С этой точки зрения книга Левитанского не была изучена, поэтому данный разворот проблематики обеспечивает научную новизну нашему исследованию. Отметим, что его сверхзадача сведется к определению логики соотношения музыкального аспекта текста с собственно

кинематографическим, вне которого целостное прочтение текста Левитанского кажется немыслимым.

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

Первую часть составляют 13 текстов: «Время слепых дождей (Фрагменты сценария)» – «Горящими листьями пахнет в саду...». В логике принятой нами концепции первая часть должна формально соответствовать первой части симфонии – сонатному аллегро.

«Первая часть сонатно-симфонического цикла – сонатное *allegro* – его образно-художественный центр. Характер музыки этой части может быть различным – жизнерадостным, шутливым, драматичным, героическим и др., но всегда ей присуща активность, действенность. Общее настроение, выраженное в первой части, определяет эмоциональный строй всего цикла» [254, с. 205]. Сонатное аллегро пишется в быстром, энергичном темпе и основано на «конфликте» двух партий, резко контрастирующих друг с другом в тональном отношении.

Уже одно из начальных стихотворений книги «Кинематограф» («Время – бесстрашный художник...») содержит в себе очевидный мелодический потенциал, а именно – установку на стремительность и отрывистость речи, на быстроту темпа говорения, заданную трехстопным дактилем:

Но его [человека] просьбы не слышит
правды взыскующий мастер.
Вот он отбросил фломастер,
тоненькой кисточкой пишет.

Взял уже перышко в руку –
пишет предсмертную муку.
Самый последний штришочек.

Малую черточку только...[191, с. 140-141].

К финалу стихотворения – за счет многочисленных повторов и актуализации градационных рядов (фломастер – тоненькая кисточка – перышко; эра – столетье – эпоха) – темп речи все ускоряется, что передает ситуацию загнанности человека в колесе времени:

Так нас от первого крика
и до последнего вздоха
пишет по-своему время
(эра, столетье, эпоха).

Пишет в условной манере
и как писали когда-то.
Как на квадратной фанере
пишется скорбная дата.

.....

Вот человек среди поля
Пал, и глаза опустели.
Умер в больничной постели.
Выбыл из вечного боя.

Он уже в поле не воин.
Двинуть рукою не волен.
Больше не скажет: – Довольно! –
Все. Ему больше не больно [191, с. 141].

Следующее стихотворение, ориентирующее первую часть «Кинематографа» на темп аллегро, – «Музыка, свет не ближний...».

Музыка, свет не ближний,
дождь, на воде круги.
Музыка, третий лишний,
что же ты, ну, беги!

Выдохлась? Притомилась?
Хочешь не хочешь – пой?
Музыка, сделай милость,
Очередь за тобой.

С каждой перебежкой –
дождь, на воде круги.
Музыка, ну, не мешкай,
музыка, ну, беги! [191, с. 143-144]

Для понимания этого текста необходимо учесть тот факт, что «музыка» (и семантические аналоги этого слова) у Левитанского зачастую служит метафорой поэзии («Музыка моя, слова...», «Когда земля уже качнулась», «Последнее»). Жизнь «музыки», ее «бег» – это жизнь творчества, непрерывающееся осуществление искусства.

Конструктивную роль в стихотворении выполняют не аллитерации и ассонансы (впрочем, они присутствуют и легко обнаруживаются), что традиционно для «музыкальной поэзии», а ритм. По-видимому, задача поэта главным образом сводилась к изображению стремительного бега музыки («Музыка, ну, не мешкай...» [191, С. 144]), а не столько ее звучания. Отсюда, кстати, и образность игры в «третий лишний», и мотив льющегося дождя. Бег музыки имитирован метром (четырёхстопный дактиль с хореем) и многократными повторами ключевого слова «музыка», отчего действительно возникает ощущение «по роковому кругу замороженного бега». Причем, за счет использования приема контекстуальной антонимии (флейта – бубенец; вьюга – песенка дрозда) создается эффект изменчивости музыкальной фактуры, которая балансирует между лирикой и героикой, что, в общем-то, является характерной чертой сонатной формы, строящейся на переплетении двух контрастных партий (ср. тему трагического века и иронического человека в следующем за данным стихотворением книги – «Иронический человек»).

В качестве еще одного доказательства тяготения первой части книги к темпу аллегро можно представить стихотворение «Утро-вечер, утро-вечер, день и ночь...», где во многом за счет ритмического рисунка, имитирующего движение маятника, воспроизводится картина современной Левитанскому эпохи бешеных скоростей, в которой не остается места для отношений между человеком и человеком:

Утро - вечер, утро - вечер, день и ночь.
Стрелки, цифры, циферблаты, сутки прочь.
Гири, маятники, цепи, медный гуд.
Все торопятся куда-то, все бегут.
.....
Нету времени присесть, поговорить,
покалякать, покумекать, покурить.

Нету времени друг друга пожалеть,
от несчастья от чужого ошалеть [191, с. 146].

Кругооборот позитивного порядка (музыка как знак гармонии) уступает место кругообороту дурного порядка (маятник, часы). «Музыка» ускользает из первой части «Кинематографа», что не противоречит идее изображения мира в темпе аллегро. Чувство быстроты движения жизни создается при помощи ритмических средств, поэтому ориентация на сонатную форму осуществляется опосредованно – не столько через отсылку к музыкальной стихии как таковой, сколько через отсылку к ритмической и темповой основе музыкальной формы. В дальнейшем тема быстро проходящего времени, заявленная в стихотворении «Утро – вечер...», продолжается в стихотворении «Собирались наскоро...», что вполне соответствует логике композиции сонатной формы, где темы, заявленные в экспозиции, получают развитие в разработке:

Собирались наскоро,
обнимались ласково,
пели, балагурили,

пили и курили.

День прошел – как не было.

не поговорили [191, с. 151].

Аллегро в первой части книги наделяется амбивалентными смыслами. С одной стороны, оно выступает в качестве знака вечной жизни искусства («этот, / из века в век, / по роковому кругу / замороженный бег» [191, с. 144]), а следовательно, знака непрекращающейся гармонизации мира, с другой, – в качестве символа хаоса эпохи («как на бомбе с механизмом часовым» [191, с. 147]). Однако численно преобладают тексты, где аллегро создает настроение игривости и жизнерадостности. Такой мажорный лад во многом обусловлен художественным временем первой части: лето у Левитанского – время расцвета мира и царствия живительного дождя. Аллегро часовых механизмов сменяется аллегро ливня, вносящим в первую часть «Кинематографа» стихию самой жизни:

Но тут ударит ливень проливной,
и улица мгновенно опустеет,
и женщина упрячется в подъезд,
где очень скоро ждать ей надоест,
и, босоножки от воды спасая,
она помчит по улице босая,
и это будет главный эпизод,
где женщина бежит,
и босоножки
у ней в руках,
и лужи в пузырьках,
и вся она от ливня золотится.
Но так как резко ливень прекратится,
и побежит по улице толпа,
и тополя засветится вершина,
и в сквере заработает фонтан,

проедет поливальная машина,
в окно киоска будет солнце бить,
и пес из лужи будет воду пить [191, с. 149].

Музыкальный лад первой части книги создается за счет обращения автора к ритмическому потенциалу стиха. При этом тексты, следующие за стихотворением «Время слепых дождей», где задан сюжетный вектор, выполняют двоякую функцию. С одной стороны, они являются самостоятельными единицами лирического сюжета (следует обратить внимание на приоритетную для них бессобытийность, за исключением, пожалуй, только стихотворения «Как показать лето», поскольку этот текст также тяготеет к сценарным образцам), а с другой, – выполняют роль музыкального (в темпе аллегро) фона к сквозному сюжету – истории любви. Поскольку словесное искусство, в отличие от кинематографического, не способно синхронизировать в одном временном промежутке несколько образных рядов (музыкальный, изобразительный, словесный и т.д.), то эти ряды выстраиваются последовательно: сначала – сюжет, а затем – его музыкальное сопровождение, которое создается мелодическими средствами стихотворной речи.

Последнее стихотворение первой части «Кинематографа» звучит как подступ ко второй части книги: в него прорывается тема осени, сменившей короткое лето:

Горящими листьями пахнет в саду.
прощайте,
я больше сюда не приду.
Дымится бумага,
чернеют листы.
Сжигаю мосты [191, с. 153].

В данном тексте речь идет не только об отказе от собственного прошлого, но и о преодолении некоего творческого этапа, в который художник по определению уже не вернется. В более узком смысле речь идет об окончании

первой части. Она написана – и этим завершен один из пунктов творческого замысла.

«Вторая часть [сонатно-симфонического цикла. – И.К.] – медленная – лирический центр, средоточие напевного мелодизма, выразительности, связанной с собственными переживаниями переживаниями человека» [254, с. 205]. Вторая часть сонатно-симфонического цикла, как правило, пишется в темпе *andante* и пронизана песенно-романсовой интонацией. Но возможны отступления от этого правила. Так, в «Героической симфонии» Бетховена во второй части звучит траурный марш.

Вторую часть «Кинематографа» образуют 13 текстов, охватывающих стихотворения «Время улетающих птиц» и «Сколько нужных слов я не сказал...».

Эта часть ориентирована на медленный темп. В первую очередь он задается ритмическим рисунком. Почти все стихотворения написаны двудольными размерами, в то время как для первой части более приоритетным были трехдольные метры. Ямб и хорей вносят во вторую часть струю лирики и стихию созерцательности. Характерным примером может послужить стихотворение «Сон о рояле», где образность смерти пропускается сквозь призму эпического мирозерцания:

Рояль был старый, фирмы Беккера,
и клавишей его грядя
казалась тонкой кромкой берега,
а дальше – черная вода.
А берег был забытым кладбищем,
как бы окраиной его,
и там была под каждым клавишем
могила звука одного [191, с. 163].

Во-вторых, на медленный темп второй части указывают эпитеты-индикаторы: «Я медленно учился жить» [191, с. 156], «Мы ступали осторожно»

[191, с. 156], «и тихо она по саду брела» [191, с. 161], «И листья будут медленно кружиться» [191, с. 162].

В-третьих, если в первой части важную смыслообразующую функцию выполняли стихотворения на тему бешеной скорости времени, то во второй части контрастирует с темой несуетного существования:

Но вечером,
но в тишине,
но сам с собой наедине,
когда звезда стоит в окне,
как тайный соглядатай... [191, с. 159-160]

Медленный темп основного корпуса текстов второй части «Кинематографа» звучит как параллель к медленному шествию женщины – через целые эпохи – в начало истории человечества:

И уходит,
медленно уходит
вдаль береговая полоса,
и мы видим сверху...
по бескрайней выжженной пустыне
маленькая женщина идет [191, с. 155].

Эти «Фрагменты сценария» и последующие за ними тексты, которые продолжают основную лирическую эмоцию, заявленную во «Времени улетающих птиц», имеют минорное звучание. К этому добавляется и то, что расставание отмечено осенью, логически связанной с идеей смерти. Стихотворение насыщено маркерами негативного семантического поля: «выжженная зона», «человек, распятый на песке», «трубный голос парохода», «слившиеся в грохот голоса», «каменного Будды / каменные жесткие глаза», «очертанья рухнувшей Помпеи» [191, с. 154-155]. Все это в комплексе дает основание включить в структуру второй части тексты, несущие не просто трагическое, но траурное настроение. Имеются в виду два «музыкальных» стихотворения – «Как показать осень» и «Сон о рояле», которые служат

своеобразным музыкальным сопровождением к «фрагментам сценария» «Время улетающих птиц».

Вторая часть сонатно-симфонического цикла может тяготеть не только к мелодиям типа песни или романса, но и к траурному маршу. Вторая часть «Кинематографа» генетически восходит именно к последнему («сквозь часть последнюю, мажорную, / пошел трагический мотив» [191, с. 164]). Так, предсмертное кружение листьев ассоциируется с мелодией траурной сонаты Шопена:

А листья будут падать, будут падать,
и ровный звук,
таящийся в листве,
напомнит о прямом своем родстве
с известною шопеновской сонатой [191, с. 162].

Отсылка к траурной сонате Шопена служит наиболее полному отражению трагического ощущения приближающейся смерти. Вспоминая музыку Шопена, читатель должен максимально глубоко прочувствовать эмоцию, заключенную в поэтическом тексте: «Музыка выражает ощущение, еще не осознанное мыслью, не обработанное сознанием, поэтому она значит больше, чем слово, и поражает слушателя как непосредственное откровение. Благодаря этому музыка может точно воспроизвести то, что недоступно слову. Это самое понятное, самое простое искусство, не требующее ни размышлений, ни доказательств, поскольку оно воздействует без посредства разума» [293, с. 112].

«Сон о рояле», в основу которого лег военный опыт поэта, целиком строится на актуализации образов смерти: кладбище, могила звука, тризна, трупы, запах падали, Страшный суд, черная земля, обугленная крышка. Текст задает сложную семантическую ситуацию: черный рояль уподобляется черной земле, а могилы звуков под клавишами – могилам павших в бою. Метафорой жизни оказывается «какая-то праздничная симфония, / какая-то музыка большая» [191, с. 163], имеющая «трагический финал», то есть смерть: «И лишь

иной, сожженный заживо, / еще с трудом припоминал / ее последнее адажио, / ее трагический финал» [191, с. 163]. Мир, показанный Левитанским в стихотворении «Сон о рояле» – это как бы перевернутый мир: мертвецы под гипнотическим воздействием музыки, извлекаемой «безумным музыкантом» из клавиш рояля, начинают заново проживать военный опыт. Причем, вся образность боя строится на его уподоблении с симфоническим оркестром:

Забыв, что были уже трупами,
под сенью нотного листа
они за флейтами и трубами
привычно заняли места.

Была безоблачной прелюдия.
сперва трубы гремела медь.
Потом пошли греметь орудия,
пошли орудия греметь.
Потом пошли шеренги ротные,
шеренги плотные взводов,
линейки взламывая нотные,
как проволоку в пять рядов.

Потом прорыв они расширили,
и пел торжественно металл.
Но кое-где уже фальшивили,
и кто-то в такт не попадал.

Уже все чаще они падали.
Уже на всю вторую часть
распространился запах падали,
из первой части просочась.

И сладко пахло шерстью жженою,
когда, тревогой охватив,
сквозь часть последнюю, мажорную,
пошел трагический мотив [191, с. 164].

Вообще во второй части «Кинематографа» погребальная тематика выносится на передний план. Так, «Темный свод языческого храма...» имеет своей ключевой темой тему памяти, а воспоминание осмысляется лирическим героем как воскресение объекта воспоминания:

и копать под черными пластами,
в памяти просеивать, как в сите,

слыша, как под черными крестами –
откопайте! – просят – воскресите!...

Я копаю, день и ночь копаю,
осторожно почву разгребаю,

на лопату опершись, курю.
– Бедный Йорик! – тихо говорю [191, с. 167-168].

Финальное стихотворение, являясь своеобразным заключением, отсылает к проблеме ненаписанного текста: «Тихий свет над черною травой. / Полночь неподвижна и тиха. / Кланяюсь повинной головой / праху Неизвестного стиха» [191, с. 168]. В последней строке – словесная игра: «прах Неизвестного стиха» звучит как трансформация выражения «могила Неизвестного солдата» (ср. «Сон о рояле»). Так, разработка образа смерти основана на переключении регистра буквальных смыслов (могила солдата) в регистр смыслов метафорических и чисто художнических (могила стиха).

Если в первой части книги, имеющей своим музыкальным образцом форму сонатного аллегро, позитивные смыслы основного стихового комплекса генерировались сюжетом о встрече, то во второй части «Кинематографа»,

эмоционально тяготеющей к траурному маршу, на поверхность выступают негативные в своей семантической основе образы, импульсом к актуализации которых во многом служит трагическая история расставания мужчины и женщины, а также то художественное время, в котором эта разлука протекает, – осень. Негативные эмоции нарастают по мере приближения второй части к финалу, где поэтика утраченного и преданного смерти (уход женщины, гибель военного поколения) уступает место поэтике ненайденного и вообще нерожденного (нужное слово и написанный стих).

Настроение и ритм второй части «Кинематографа» задаются в соответствии с настроением и ритмом второй части сонатной циклической формы, – анданте траурного марша. Параллель выстраивается здесь даже более отчетливо, чем это было в первой части книги.

Третью часть «Кинематографа» составляют тексты «Время зимних метелей» – «Второе тревожное отступление». Как помним, Левитанский указал на то, что третья часть его «симфонии» – скерцо (хотя термином «скерцо», в отличие от «аллегро» и «анданте», обозначается не темп, а соответствующая часть симфонии: ср. «скерцо» в переводе с итальянского языка – «шутка»).

«Третья часть [симфонии. – И.К.] переключает внимание на образы внешнего мира, быта, стихии танца. У Й. Гайдна и В.А. Моцарта это – менуэт. Л. Бетховен... вводит скерцо (изредка встречавшееся в квартетах Гайдна). Скерцо, пронизанное игровым началом, обычно отличается упругим движением, неожиданными переключениями, остроумными контрастами» [254, с. 205]. Скерцо – небольшое музыкальное произведение задорного характера, обладающее четким, заостренным ритмом, иногда имеющее драматическую окраску. В основе скерцо – внезапность чередования музыкальных образов – лирических, фантастических, драматических, даже зловещих.

Вся третья часть «Кинематографа» строится на контрасте стремительных и лирических картин. «Время зимних метелей» настраивает на быстроту внутреннего ритма происходящих событий, строфикой своей работая на идею воссоздания бешеного коловращения мира (кругооборота дурного порядка):

«Все быстрее, / быстрее вращенье круга...» [191, с. 169]. В основе стихотворения «Новый год у Дуная» – противопоставлении двух пространств, вызывающих у автора две противоположные эмоции – восторга и грусти. Текст в логике законов скерцо создается по принципу игры контрастными по настроению образами:

Под куполами, золотом, синевою
Я с непокрытой шествую головою.

Колокол, солнце, елка стоит, сверкая.
День новогодний – Боже, теплынь какая!

День новогодний, теплый, весенний, синий.
А в эту пору снег идет над Россией.

Что там за снегом – что он, кого он прячет?
Кто там за ним вздыхает, смеется, плачет? [191, с. 170]

«Воспоминанье о Нибелунгах» вносит в структуру «Кинематографа» струю зловещих смыслов, связанных с трагедией военного поколения, умиравшего на снегу сорок первого года:

Оставалось несколько месяцев
до начала той войны,
с которой мы возвращались
долгие годы,
с которой не все мы вернулись,
мы от души хохотавшие
над этой отличной шуткой –
Зигфрид
умывается кровью дракона,
умывается
кровью,

ха-ха,

умывается кровью! [191, с. 171-172]

Еще один характерный пример – «Старая женщина с авоськой», где на фоне картины жизнерадостного, куда-то бегущего города («Ах город, все куда-то он спешит» [191, с. 173]) выписан портрет уходящего человека, переживающего трагедию конца существования:

А вот явление грусти бесконечной,

хотя,

на первый взгляд,

и беспричинной.

На остановке где-нибудь конечной

Старушка из автобуса выходит.

Ах, город,

эти новые дома,

керамика,

стекло

и алюминий!

Какая пестрота и легкость линий

в меняющихся контурах его,

какая гамма цветосочетаний! <...>

Ах, город,

все куда-то он спешит,

торопится на ярмарки,

на рынки,

на свадьбы,

на рожденья,

на поминки...[191, с. 173]

Прием контраста ложится и в основу стихотворения «Как показать зиму»: этапы человеческой жизни (женщины) проецируются на этапы существования новогодней ели, которая в пределах своего присутствия на новогоднем

празднике как бы проходят жизненные циклы: юность – зрелость (расцвет) – старость.

Своеобразной развязкой третьей части является «Диалог у новогодней елки». Дело в том, что до «Диалога...» преобладали тексты с негативными в плане эмоционального и семантического содержания образами. Это подкреплялось и выбором зимы в качестве художественного времени. Особое смысловое значение несет вьюга, центральный зимний образ книги (ср. название начального текста: «Время зимних метелей», а также строки: «неистовствует вьюга» [191, с. 170], «ветер гудит по северным нашим рекам» [191, с. 171], «...мы увидим елочку лежащей / среди метели, / медленно кружащей / в глухом прямоугольнике двора» [191, с. 176], «этот, с картинками вьюги, старинный букварь» [191, с. 177]). Вьюга (аналог скерцо на уровне природных звуков) символизирует мировой хаос, за которым главные герои книги – мужчина и женщина – не могут увидеть друг друга. «Диалог у новогодней елки» служит подготовкой к четвертой, заключительной и самой мажорной части «Кинематографа»: в него прорывается тема весны, становящейся знаком оживания мира и гармонизации природного и внутреннего хаоса: «– Чем же все это окончится? – Будет апрель...» [191, с. 177].

Два «Тревожных отступления» (ср. строение третьей части: 13 + 2), основная тема которых – поэтическая немота и ее преодоление, вносят в третью часть книги новую интонацию – интонацию надежды, которая сменяет интонацию тревоги:

Нет, дудки! Ищите себе дураков!
Моих журавлей начинается лет!
И ветер охоты подул на листья,
и пороховницы мои не пусты,
и ход моих мыслей сегодня таков,
что впору с богами соседствовать мне!
Да что там – с богами! Я сам из богов!

Движенье созвездий и ход облаков
решительно благоприятствуют мне.
И все-то мне на руку, все мне с руки,
И все на мою только мельницу льет.
Так что же случилось?
Пока ничего.

Но тронулся, тронулся, тронулся лед [191, с. 184].

Образный ряд, к которому поэт обращается, воссоздавая ситуацию преодоления поэтического молчания, а также повторы («тронулся, тронулся, тронулся лед») и аллитерационные ходы (кл-вл-см-с-сл-лс-лс-л), воистину исполнены стихией аллегро, характерной для жизнерадостных интонаций скерцо:

Но клекот, шуршанье, и сдавленный зов,
Да множество смутных еще голосов...
Да что же случилось? Пока ничего.
Но тронулся, тронулся, тронулся лед [191, с. 183].

Таким образом, финалом третьей части так же, как и первой и второй, являются стиховые фрагменты на тему творчества, но в данном случае эти тексты оказываются как бы промежуточными: трудно однозначно квалифицировать их с точки зрения принадлежности стиховому комплексу, открываемому «Временем зимних метелей», или стиховому комплексу, открываемому «Временем раскрывающихся листьев». Они располагаются на рубеже и в одинаковой степени тяготеют и к третьей части книги, и к четвертой.

Четвертая часть (финал) с самых первых своих «аккордов» звучит в мажоре легкого аллегро: «Клавиши рояля, чей-то палец, / пробежавший по клавиатуре, / и сейчас же тысячи сосулес / с грохотом летят на тротуар» [191, с. 185]. И далее разворачивается мелодия встречи мужчины и женщины, подкрепленная семантикой воскресения. Это действительно мелодия, о чем свидетельствует формальная структура стихотворения «Время

раскрывающихся» листьев. Текст полностью строится на повторах и параллелизмах, придающих ему известного рода музыкальность:

в сквере,
где сейчас творится чудо,
чудо непрерывности творенья,
сотворенья ветки и куста,
чудо воссоздания,
повторенья,
завершенья круга,
воскрешенья
линий изначального рисунка,
формы прошлогоднего листа [191, с. 185-186].

«Финал цикла, возвращая характер музыки первой части, часто воспроизводит его в более обобщенном, народно-жанровом аспекте. Для него типична радостная подвижность, создание иллюзии массового действия. Формы, которые встречаются в финале, – рондо, сонатная, рондо-соната, вариации» [254, с. 205]. Подобно первой, четвертая части пишется в темпе *allegro*. Но ее смысл принципиально отличается от смысла первой части: конфликт образов уступает место утверждению. В этой логике оправданно, что финалы зачастую создаются в форме рондо, которое строится на вращении вокруг одной и той же темы (идеи).

Структура четвертой части не проецируется на рондо. Но именно в этой форме пишутся некоторые стихотворения. В первую очередь, «Время раскрывающихся листьев», где завершается сюжетная линия книги. В тексте можно выделить две части. Рефрен первой части стихотворения – строка «Человек сидит в весеннем сквере» [191, с. 185], называющая зрителя картины весны. Каждый же из эпизодов изображает какой-либо фрагмент этой картины, тот кусок действительности, который попадает в поле зрения наблюдателя в данный момент: распускающиеся листья (I-ый эпизод) – прилетевшие птицы, пасхальный сюжет (II-ой эпизод) – играющие дети, песочный домик (III-ий

эпизод). Музыкальность первого эпизода создается многочисленными созвучиями (творенье – сотворенье – повторенье; воссоздание – воскрешенье; завершение – воскрешенье), а также специфической строфикой: строку зачастую составляет одно слово, что, с одной стороны, придает речи скорость, а с другой, – за счет многочисленных созвучий – плавность и мелодичность. Рефреном (хотя и не вполне полноценным) второй части стихотворения служит полустигия «А весенний...» [191, с. 186]. В первом эпизоде, насыщенном аллитерациями, рисуется картина гремящего грома («А весенний гром, / еще несмелый, / первый, / еще робкий, / неумелый, / тихо погромыхивает где-то, / громыхает» [191, с. 186]). Во втором эпизоде робкий гром уступает место смелому дождю, выступающему в роли символа новых надежд. Следует обратить внимание на место повторов в этом втором эпизоде: повтор становится здесь конструктивным принципом, звуча как заговаривание, чуть ли не как магический жест. Повторенное слово должно воплотиться в образ: «...дождик все смывает, / облегчает, / очищает душу, / обещает радужное что-то, / что-то неизвестное сулит, / что-то позабывшееся будит – / что-то будет, / что-то еще будет, / что-то еще здесь произойдет» [191, с. 186].

Музыкальность стихотворения создается и за счет его ориентации на форму (рондо), и за счет специфической строфической организации, и за счет актуализации повторов, звучащих параллельно к теме кругооборота времени, и аллитераций (вибрирующий звук «р» словно несет идею возвращения на уровне артикуляции: «с грохотом летят на тротуар», «чудо непрерывности творенья, / сотворенья ветки и куста, / чудо воссоздания, / повторенья, / завершенья круга, / воскрешенья...»). Звучание текста в позитивном ключе и мажорном ладу настраивает читателя на жизнеутверждающие смыслы всего финала.

Вообще, финальная часть «Кинематографа» – самая музыкальная часть книги. Музыка, проявляющая себя здесь в различных аспектах, представлена в финале как магистральная тема: «появлялся шарманщик, / появлялась шарманка, / появлялся мотивчик» [191, с. 187]; «и все сосульки, / виснувшие с крыш, / запели, / как серебряный орган» [191, с. 188]; «Они творили, словно

пели, / и, так возвышено творя, / нарисовали звук капли / среди зимы и января» [191, с. 190]. Финальные строки заключительного стихотворения («Сон об уходящем поезде») содержательно воспроизводят характерное для четвертой части сонатно-симфонического цикла аллегро, которое у Левитанского приобретает смысл головокружительного аллегро мироздания: «и в замкнутом кругу / сплетающихся трасс / вращение земли / перемещает нас» [191, с. 195]. Именно сквозь призму этих строк прочитываются те моменты «Фрагментов сценария», где возникают образы вращения и движения (поезда, пароходы, диски, балаганы, колеса и т.д.).

Кругооборот дурного порядка (машинный мир) уравнивается кругооборотом позитивного порядка (смена времен года), частным случаем которого служит идея возвращения, лежащая в основе любовной истории. В сущности, коллизия мужчины и женщины есть не что иное, как подтверждение действенности закона «вращения земли», по которому «все возвратится на круги своя». В итоге и музыкальной стороне книги возвращается утверждающий смысл. Так замыкается музыкальный цикл Левитанского: «амбивалентное» аллегро, смененное затем траурным маршем, прорвавшимся в стремительно-лирическое скерцо, снова звучит финале, но уже утратив свою амбивалентность: остаются лишь позитивные смыслы, которые и придают оптимистический пафос не только финалу «Кинематографа», но и книге в целом, поскольку стоят в сильной позиции. По пути заметим, что выбор циклической музыкальной формы работает на такую важную для эстетики Левитанского идею, как идея вечного возвращения: на возвращение героев друг к другу накладывается (и усиливает этим основной смысл сюжета) возвращение музыкальной темы. На уровне музыкального построения книги решается проблема обретения миром гармонической стройности. Таким образом, музыкальная композиция «Кинематографа» призвана «организовать поток кадров согласно законам гармонии и ритма» [104, с. 13], придать ему структурно-семантическую целостность и усилить эмоциональный тон каждой из четырех частей «Кинематографа».

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.

Рассмотрев соотношение событийного и музыкального аспектов «Кинематографа», обратимся к цветовой композиции книги, поскольку цвет в кино – «элемент общей драматургии фильма» [381, с. 582].

§3. Цветовая композиция книги Ю. Левитанского

Визуальный аспект – по определению важнейший в искусстве кино и – как следствие – в книге Левитанского. Смотрение всегда предполагает восприятие мира в цвете. В сущности, первое, что мы воспринимаем при столкновении с тем или иным видимым феноменом – это его цвет. То же самое касается и восприятия киноленты. Но, как отмечает С.С. Гинзбург, «функции цвета в процессах восприятия жизни и произведений искусства различны. В жизни цвет является только одним из признаков явления или предмета, позволяющим выделить это явление или предмет из ряда аналогичных. А в искусстве, как писал С. Эйзенштейн в статье «Вертикальный монтаж», “мы сами предписываем цветам... служить тем назначениям и эмоциям, которые мы находим нужными”. В фильме цвет должен быть естественным или приближающимся к естественному лишь настолько, насколько это нужно для опознания явления или предмета. А затем, когда он заявлен как признак, он

превращается в самостоятельный голос драматической партитуры фильма» [73, с. 49].

Изучение книги Левитанского с точки зрения его цветовой композиции актуально потому, что этот уровень текста до сих пор не подвергался научному осмыслению. Выделение в книге особой, цветовой, линии позволит ответить на вопрос о тех функциях цвета, которые были заимствованы автором у кино и перенесены на почву поэзии.

Уже в начальных строках книги (стихотворение «Вступление в книгу») акцентируются переходные состояния цвета – полусумрак («получерное») и полусвет («полубелое»): «Это город. Еще рано. Полусумрак, полусвет» [191, с. 137].

Далее это едва намеченное противопоставление двух антитетичных цветов достигает апогея в формуле «Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!» [191, с. 137].

Образ «черно-белого кино» – семантически максимально емкий, поскольку включает в себе не только указание на одну из возможных искусственных моделей мира и человеческой жизни (ср. театр, балаган), но и указание на характер этой модели, строящейся по принципу двойчатки. Белое и черное полушария этой модели образуют в совокупности единое целое.

Бинарная оппозиция «белое – черное» функционирует в культуре как наиболее универсальное выражение идеи парности объектов. Безусловно, «белое» связано с позитивной гранью бытия, когда «черное» охватывает негативные его полюс (см. об этом: [341]): «Как свободно он [режиссер] монтирует различные куски / ликования и отчаянья, веселья и тоски!» [191, с. 137]. Так образ черно-белого кино в философско-онтологическом аспекте можно трактовать как модель жизни, что целиком уместается в рамки культурной традиции.

Как известно, развитие мирового кинематографа шло по линии «черно-белое – цветное кино». «От “великого немого” – к звуковому кино, от звука – к цвету...», – так схематично этот путь обозначил Ю. Бореев [33, с. 303]. До

появления цветного кино черно-белые куски ленты не были функциональными и знаковыми, поскольку им не противопоставлялись «антитетичные», цветные фрагменты. По сути, категория цвета вообще не могла быть применимой к черно-белому кинематографу (равно как и к черно-белой фотографии). Цвет как таковой был перенесен в область условности: «окружающий нас реальный мир многокрасочен, поэтому отображение его в черно-белой фотографии – условность. Только привычка к этому типу условности, принятие связанных с ним правил дешифровки текста позволяет нам, глядя на небо в кадре, воспринимать его без каких-либо затруднений как безоблачно-синее» [219, с. 302]. В черно-белом кино, как и в искусстве графики, роль играет не противопоставление цветов, а противопоставление тонов, которое декодируется реципиентом кинообраза. Нецветной фильм – лишь условно нецветной, поскольку цвет в него привносится из жизненного опыта зрителя.

История обретения черно-белым кинематографом цвета проецируется Левитанским на биографию человека:

Жизнь моя кинематограф, черно-белое кино!
Я не сразу замечаю, как проигрываешь ты
От нехватки ярких красок, от невольной немоты <...>
Ты накапливаешь опыт, и в течение этих лет,
Хоть и медленно, а все же обретаешь звук и цвет.
Звук твой резок в эти годы, слишком грубы голоса.
Слишком красные восходы. Слишком синие глаза.
Слишком черное от крови на руке твоей пятно...
Жизнь моя, начальный возраст, детство нашего кино
А потом придут оттенки, а потом полутона,
То уменьше, та свобода, что лишь зрелости дана [191, с. 138].

«Да, это не история кино», – говорил Левитанский [196, с. 8]. Это история человеческой жизни – от ее «бесцветного» начала, через яркую молодость (образы красных восходов, синих глаз, черного от крови пятна уходят корнями во фронтовой опыт поэта) до умудренной опытом зрелости, ее «оттенков и

полутонув». Но почему, выдвигая и цветное («Жизнь моя, мое цветное, панорамное кино!») и черно-белое кино в качестве двух, противоположных друг другу моделей жизни, поэт в итоге останавливается на нецветном варианте: «Вступление в книгу» завершается рефренной строкой «Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино»?

В структуре книги отчетливо выделяются четыре части, каждой из которой соответствует определенное время года. Так, в первой части воссоздается картина лета («Время слепых дождей»), во второй части перед зрителем – осень («Время улетающих птиц»), в третьей – зима («Время зимних метелей»), и заканчивается «Кинематограф» торжеством весны, несущей идею возрождающейся жизни («Время раскрывающихся листьев»).

В мировой культуре за каждым из сезонов годового цикла закреплена своя цветовая гамма. Но у Левитанского мы не найдем цветных образов времен года (за исключением сине-голубого апреля), поскольку кино, показанное зрителю/читателю, действительно является черно-белым. Из 53 стихотворений книги 24 содержат в себе цветовые образы, причем в ряде из них цвет оказывается сюжетообразующим фактором и именно ему отводится роль структурного стержня. В качестве подтверждения представим цветовые эпитеты «Кинематографа»: *черно-белое кино, красные восходы, синие глаза, черное пятно, цветное кино, прозрачный дожdevик, оранжевые абажуры, черная пахота, черная ночь, черный крест, черные гвозди, оранжевый свет, розовое сало, зеленая звезда, зеленый плод, червонные плоды, белый лист афиши, белый-белый снег, черная вода, обугленная крышка, черная земля, красный снег, красные помидоры, золотые шары, красные булыжины, стеклышко цветное, яблоко зеленое, черные пласты, белая равнина, желтые пятна, черные старухи, белые платочки, синяя рубаха, черная яма, цветная веранда.*

Цветовые кадры выстраиваются художником в определенной последовательности, соотносясь с временными пластами книги.

В «Кинематографе» – два времени: прошлое и настоящее. Будущее возникает в стихотворениях на тему «Как показать...» (лето, осень, зиму, весну). Но собственно фактами «кино» являются события, происходящие «здесь и сейчас», в настоящий момент. Как пишет Ю.М. Лотман, «на экране оказываются совмещенные глагольные категории – временные и аспектуальные. Воспринимаемое участником экранного действия как настоящее и реальное (даже если оно изображает исторически прошедшее) время зритель приглашается принимать за настоящее. Безусловно-настоящее для героев фильма, оно является условно-настоящим для зрителей...» [218]. В книге Левитанского протекающими в настоящем времени воспринимаются события «Фрагментов сценария», задающие основной сюжетный вектор. В настоящем времени существуют все герои (Иронический человек, квадратный человек, старая женщина с авоськой, человек с транзисторным приемником). Таким образом, сюжет «Кинематографа» разворачивается на глазах у зрителя, который становится одновременно соучастником событий, поскольку сосуществует в едином времени с героями.

Рассмотрим с точки зрения цветового кода образы и события, помещенные в настоящее время.

Оказывается, что мир, запечатленный Левитанским в «Кинематографе», – действительно черно-белый. Перед нами не черно-белое изображение цветной реальности, а «цветное» изображение черно-белого мира. Белый цвет здесь – по преимуществу цвет снега. Черными же или вообще лишенными цветовых характеристик оказываются прочие предметы действительности:

мой грозный командор,
мой черный человек <...>.
мой прошлогодний снег [191, с. 158].

и белый лист афиши на стене <...>.
Но тут уже повалит белым-белым,
повалит густо-густо,

белым-белым,
но это уже – в полной тишине [191, с. 162].

Посредине фильма снег идет.
Человек по улице идет.
Снег валит на город густо-густо,
Снег гребут лопатой с тротуара [191, с. 168].

два огромных круглых обелиска
на равнине белой, на снегу [191, с. 170].

Я ведь давно эту белую книгу читаю,
Этот, с картинками выюги, старинный букварь
[191, с. 177].

Черные пасхальные старухи
с древними рублевскими очами
белые платочки с куличами
мимо сквера бережно несут [191, с. 186].

все гуще падает снег,
и вот уже санки пропали из виду,
и на снегу остается
лишь след
их узких полозьев,
а потом и его заметают
снегом [191, с. 192].

так что вата между рам,
показанная крупным планом,

подобна будет снегу
и горам [191, с. 192].

Несмотря на то, что основу композиции «Кинематографа» составляет картина извечной смены времен года, возникает ощущение, что основным объектом изображения является все же зимний сюжет, который отчетливо прослеживается и в частях, посвященных осени и весне.

Черно-белым оказывается не только кинолента настоящего, но и кинолента прошлого («Была зима, как снежный перевал...»). Черно-белыми оказываются и предметы снов. В стихотворениях «Сон о рояле» и «Сон об уходящем поезде» в фокусе внимания героя – исключительно черно-белые составляющие мира:

В конце концов, с чертами вымысла
смешав реальности черты,
передо мной внезапно выросло
мерцанье этой черноты.

Как бы чертеж земли, погубленной
какой-то страшною виной,
огромной крышкою обугленной
мерцал рояль передо мной.

Рояль был старый, фирмы Беккера
и клавишей его гряда
казалась тонкой кромкой берега,
а дальше – черная вода [191, с. 163].

(«Сон о рояле»)

Он [поезд] снегом занесен,
он в угле и в дыму.

И я приговорен

пожизненно к нему.

Мне нужен этот снег.

мне сладок этот дым,

Встающий высоко

над всем пережитым [191, с. 195].

(«Сон об уходящем поезде»)

Вследствие отсутствия противопоставления по цвету между кадрами реальности и кадрами сна последние должны восприниматься тоже как куски реальности, и зритель в этом случае попадает в ситуацию неразличения действительности от условности. По сути, он и не должен понять, что перед ним – картина снов героя, которые не лишены известной доли реалистичности («с чертами вымысла / смешав реальности черты») или все то же сюжетное повествование.

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. «Показательно, – пишет Ю. Лотман, – что в современных фильмах, использующих монтаж цветных и черно-белых кусков ленты, первые, как правило, связаны с сюжетным повествованием, то есть “искусством”, а вторые представляют отсылки к заэкранной действительности» [219, с. 302]. Этими отсылками к заэкранной действительности «Кинематограф» насыщен довольно плотно. Каждая из частей книги (а их мы выделили четыре по количеству времен года) содержит в себе три «Воспоминанья», которые чередуются со снами и «Фрагментами сценария». Но Левитанский действует не в традициях «современных фильмов». В «Кинематографе» черно-белые кадры являются маркерами настоящего времени, цветные – прошедшего. Это 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, важным здесь оказывается влияние традиций кинематографии. Окрашенные кадры, лишенные оттенков и полутонов, изначально использовались для определенных сюжетов и сцен. «С самого начала было очевидно, – пишет С. Гинзбург, – что цвет в ряде случаев не увеличивал иллюзию реальности, но, напротив, ее разрушал <...>. Один из основных для черно-белого кино феноменов восприятия – иллюзия реальности – в значительной мере утрачивает свое значение в цветном» [73, с. 45, 52]. Наконец, на цветовую композицию книги вполне мог повлиять фильм К. Лелюша «Мужчина и женщина» (1966), где впервые в истории мирового кинематографа цветные фрагменты, соотносящиеся не с настоящим, а с прошлым, как раз таки не разрушали иллюзии реальности, поскольку цвет в кадрах полностью дублировал цветовую гамму действительности. Возможно, именно продолжая линию Лелюша, Левитанский «окрашивает» сцены стихотворений-воспоминаний («Воспоминанье об оранжевых абажурах / о красном снеге / о цветных стеклах»).

Отметим, что жанровая принадлежность текстов, фиксирующих события прошлого, выносится Левитанским в название. «Воспоминанья о...» – это стихотворения-воспоминания, фиксирующие «время наиболее значимых событий в жизни лирического героя. Все они относятся к его прошлому, которое продолжает жить в памяти» [253, с. 196].

Всего «Воспоминаний» в книге двенадцать. События каждого последующего «Воспоминанья» в хронологическом плане оказываются более давними по сравнению с событиями предыдущего. Жизнь как бы движется в обратную сторону, кинолента перематывается назад.

В стихотворениях-воспоминаниях реконструируется история жизни лирического субъекта. Так, показанные на экране события чужой жизни (мужчина и женщина, иронический человек, человек с транзисторным приемником) дополняются событиями жизни героя (столь много общего

имеющего с биографическим автором). Можно прописать историю лирического субъекта:

- 1) ранее детство: картина цветной веранды; санки; шарманщик.
- 2) пионерские годы («Я был барабанщиком в нашем отряде»);
- 5) канун войны: просмотр немецкого фильма «Нибелунги»;
- 7) война;
- 8) история любви;
- 9) возвращение с войны.

С. Эйзенштейн, у которого «образы биографии [Пушкина] роились цветовыми представлениями», ввел в употребление термин цветовой биографии (применительно к фильму «Любовь поэта») [381, с. 492]. Левитанский также осмысляет биографию своего героя в цветовом ракурсе, и ее в полной мере можно назвать цветовой, причем цветовые представления связываются с двумя периодами жизни героя – с периодом детства и с периодом военных лет.

Мы выделили три цветовых фрагмента «Кинематографа», переносящих зрителя в ретроспективный план повествования. «Воспоминанье об оранжевых абажурах» открывает «Кинематограф», «Воспоминанье о красном снеге» маркирует его структурный центр, «Воспоминаньем о цветных стеклах» книга завершается. Три цветовых сцены задают трехчастную цветовую композицию текста, которая как бы накладывается на основную, четырехчастную, композицию. «Линию движения цвета через фильм» (С. Эйзенштейн) можно изобразить следующим образом: оранжевое – черно-белое – красное – черно-белое – цветное.

В стихотворении «Воспоминанье об оранжевых абажурах» возникает образ «оранжево-белого» кино, центральная зрительная фигура которого – оранжевые абажуры:

В этом городе шел снег
и светились оранжевые абажуры,
в каждом окне по оранжевому абажуру [191, с. 141].

Антитезе «оранжевое – белое» сопутствует антитеза «внутреннее – внешнее». Абажуры – маркер домашнего мира, за гранью которого оказывается герой: «ходил я по улицам / и заглядывал в окна. / Под оранжевыми абажурами / люди пили свой чай» [191, с. 142]. «Белые» кадры открывают картину снежного города, а «оранжевые» – домашнего космоса с источником света. В итоге на экране одновременно изображаются и цветное, и белое:

А в городе шел снег
и светились оранжевые абажуры,
оранжевые тюльпаны
за тюлевой шторкой метели,
оранжевая кожура мандаринов
на новогоднем снегу [191, с. 142].

Кинолента «Воспоминанья о красном снеге» оказывается исключительно монохромной, и здесь поводом для включения «партии кроваво-красных тонов» (С. Эйзенштейн) служит пламя пожара: «Близко горела деревня, / небо было от этого красным, / и снег подо мною был красным» [191, с. 166]. В пространство прошлого включается еще и пространство сна, события которого тоже обращены в прошлое. Красный снег войны пробуждает память о «цветном» детстве:

и я уже засыпал,
засыпал,
возвращаясь в детство
на веранду,
застекленную красным,
где красные помидоры в тарелке
и золотые шары у крылечка [191, с. 166].

Все эти предметы, связанные с пространством дома, с мирным временем, противопоставляются страшной реальности войны. В последнем стихотворении «Кинематографа» («Воспоминанье о цветных стеклах») вновь возникают образы «цветной веранды» и «красных помидоров»:

Первое воспоминанье,
самое первое,
цветное,
цветная веранда,
застекленная красным,
зеленым и желтым,
красные помидоры в тарелке [191, с. 196].

Таким образом, герой Левитанского предпринял бегство не только от красного снега, но и от черно-белого настоящего – бегство в теплое цветное детство:

И только цветная веранда
мигает вдали
красным, зеленым, желтым,
игрушечным светофором
на том перекрестке,
куда мне уже не вернуться [191, с. 196].

В этом смысле схематично изображенную нами линию движения цвета можно дополнить, связав цвет с цветовыми темами: оранжевые кадры (послевоенное время) – черно-белые кадры – красные кадры (война/детство) – черно-белые кадры – цветные кадры (детство). Как видим, с цветными кадрами сопряжена идея возвращения в прошлое, причем, чем более удален кадр от начального кадра, тем более ранние моменты жизни героя он фиксирует. Пленка движется вперед, а время на пленке – назад.

Симптоматично, что «Воспоминанье о цветных стеклах» выходит за предел рамочной композиции «Кинематографа», задаваемой двумя текстами – «Вступление в книгу» и «Прощание с книгой». Цветовое воспоминание звучит как своеобразное многоточие. Заканчиваясь, «Кинематограф» несет с собой идею начала, которая реализуется на двух уровнях – на уровне тематики (детство как символ начала жизни) и на уровне цвета (последний кадр возвращает к первому). Как пишет С. Гинзбург, цвет «превращается в

самостоятельный голос драматической партитуры фильма. Он ассоциативно связывает последующее событие с предшествующими, в которых был заявлен, то есть становится своеобразным лейтмотивом. Он рождает ассоциации с ранее запечатлевшимися в памяти картинами жизни и образами искусства, окрашенными в тот же цвет и связанными с теми же эмоциями» [73, с. 49].

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

Мы последовательно рассмотрели три аспекта «Кинематографа»: киносценарийный, музыкальный, цветовой – и выяснили, что эти аспекты обеспечивают художественную целостность книги Левитанского. Три аспекта, три структурных стержня книги оказываются сцепленными друг с другом по принципу монтажа. Таким образом, «Кинематограф» предстает как предельно сложный с формальной точки зрения текст, 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.

Рассмотрев художественную ткань «Кинематографа» как смысловое и композиционное целое, попытаемся выявить кинематографические претексты в книге Левитанского.

§4. Фильм в фильме

(кинопретексты в «Кинематографе» Ю. Левитанского)

В заключительном параграфе исследования логично обратиться к проблеме художественных связей книги Левитанского с кинематографическими текстами. Феномен «фильма в фильме» проявляет себя в «Кинематографе» на двух уровнях. Первый касается внутренней ткани самой книги: «Фрагменты сценария», которые представляют собой одновременно и сценарный, и кинематографический тексты, способствуют восприятию книги как кино. Второй уровень – внешний – конституируется тематическими переключками текста с образцами мирового кинематографа.

Самым прозрачным претекстом является фильм немецкого режиссера Фрица Ланга «Нибелунги» (1924), к которому поэт обращается в стихотворении «Воспоминанье о Нибелунгах». Для Левитанского актуальным оказывается не сюжет фильма, в основу которого положен средневековый немецкий эпос, а те смыслы, которые он приобрел, будучи пропущен сквозь призму военного опыта поэта.

«Нибелунги» имели успех в советском кинопрокате перед Второй мировой. Очевидно, Левитанский смотрел этот фильм во время учебы в ИФЛИ – за несколько месяцев до начала войны:

Это было
почти перед самой войной,
мы смотрели немецкий фильм,
Песню о Нибелунгах,
фильм, конечно, немой,
и веселый тапер
из студентов
наяривал лихо на пианино
что-то смешное,
и мы хохотали,

когда белокурый красавец Зигфрид
умывался кровью дракона
под мелодию
популярной в ту пору
спортивной песни [191, с. 171].

Нарисованная картина оказывается оксюморонной: Зигфрид умывается кровью под мелодию спортивной песни. Зловещая по своей изначальной сути сцена звучит как нелепость, способная вызвать лишь смех. Речь, конечно, идет не о фильме, и оценка дается не столько ему, сколько реакции, вызванной у молодого поколения кровавой сценой. Прямой оценки текст не содержит. Левитанский намеренно отстраняется от нее, и за счет отстранения возникает действительно драматический смысл: никто из студентов-ифлийцев не знает, что и ему предстоит пережить свою битву с «драконом». Таким образом, под влиянием военного опыта Левитанский наделяет факт просмотра немецкого фильма новым смыслом – смыслом своеобразного пророчества.

Кстати, немецкая тема вводится в «Воспоминанье о Нибелунгах» и посредством упоминания институтского курса зарубежной литературы:

Мы изучали тогда
немецкое средневековье,
миннезанг,
майстерзанг,
мы любили щегольнуть
каким-нибудь звучным именем,
каким-нибудь Вальтером
фон дер Фогельвейде [191, с. 171].

Обращение к немецкой литературе и немецкому кинематографу имеет своей целью не только актуализацию немецкой темы, характерной для текста о войне, и не только отстранение от воспоминаний о войне, но (что самое важное) дифференциацию понятия «фашистская» Германия и «немецкая культура». Для носителя культурного сознания (представителем которого и

является герой Левитанского) второе не перечеркивается первым. А под влиянием военного опыта переосмыслиется не сам культурный факт как таковой, а его рефлексия.

Тема войны вводится в стихотворение опосредованно – за счет воспоминания о просмотре немецкой киноленты, причем, ключевым образом воспоминания оказывается Зигфрид, умывающийся кровью:

Оставалось несколько месяцев
до начала этой войны,
с которой мы возвращались
долгие годы,
с которой не все мы вернулись,
мы,
от души хохотавшие
над этой отличной шуткой –
Зигфрид
умывается кровью дракона,
умывается
кровью,
ха-ха,
умывается кровью! [191, с. 171-172]

Но в контексте военной тематики легкомысленное осмеяние кровавой сцены звучит трагически, тем более что текст фиксирует не сиюминутную реакцию героя на сюжет фильма, но осмысление юношеского легкомыслия сквозь призму опыта смерти.

Итак, данный претекст из мирового кинематографа выполняет в стихотворении «Воспоминанье о Нибелунгах» функцию некоего пророчества: военный опыт накладывается на впечатление от фильма, что оттеняет художественные смыслы киноленты как факта искусства, высвечивая мистический смысл, связанный с драматической судьбой военного поколения.

Кроме фильма «Нибелунги», книга не содержит прямых указаний на кинематографические тексты. Однако кинематографический ряд указанной картиной не исчерпывается. Полагаем, магистральный сюжет «Кинематографа» (история любви) имеет явные образно-тематические переключки с фильмом французского режиссера Клода Лелюша «Мужчина и женщина» (1966). Конечно, сходство может оказаться чисто типологическим, но, очевидно, что Левитанскому был известен фильм (поскольку в 60-е гг. он имел небывалый успех у советского зрителя). Возможно, указанная кинолента так или иначе повлияла на замысел художника и, скорее всего, современный Левитанскому читатель «Кинематографа» ассоциировал сюжет мужчины и женщины с популярным тогда фильмом К. Лелюша. Неслучайно в этой связи появление пародии Л. Филатова, главные образы которой – Муха и Комар – очевидные пародийные маски героев «Фрагментов сценария». Последние строки пародии весьма показательны:

За окном. В мерцанье сонных луж,
чувствуется острый Клод Лелюш [349, с. 346].

Во всяком случае, обращение Левитанского к вечной истории, где действующими лицами оказываются Он и Она, созвучно идее французского режиссера. Но, с другой стороны, текст Левитанского дает прямые основания говорить о влиянии фильма на создание «Фрагментов сценария»: ср. картины дождя, пляжа в «Мужчине и женщине», фигуру поезда, сюжет расставания и встречи героев, а также многочисленные кадры, на которых крупным планом показаны глаза героев (ключевой образ «Фрагментов сценария») и резкую смену кадра «его глаза» кадром «ее глаза» в финале фильма («вот его глаза, / ее глаза...»). Кроме того, к фильму Лелюша восходит и цветовая композиция «Кинематографа», о чем мы говорили в третьем параграфе исследования.

Претексты из мирового кино в «Кинематографе» Левитанского указанным визуальным рядом не ограничиваются. Так, Н. Кузьмина указывает на то, что сама структура книги («фильм в фильме») восходит к традициям интеллектуального кино, в частности – «8½» Феллини [168, с. 208]. Но важно

показать хотя бы на примере двух кинематографических текстов, эксплицитно или имплицитно присутствующих в книге, что «Кинематограф» 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.

Основной предпосылкой для исследования поэтики «Кинематографа» Левитанского стала идея синтеза искусств, тенденция к которому наметилась еще на рубеже XIX и XX вв. Выбор макрообраза кинематографа в качестве смысло- и структурообразующего образа книги позволил поэту не только «показать целую жизнь человека», но и дать новое решение проблеме формы художественного текста – выйти за рамки одной системы в систему систем (литература, кино, музыка). В «Кинематографе» отчетливо выявляются четыре пласта – цветовой, литературный (сценарный), музыкальный и собственно кинематографический, конституирующий художественную целостность книги. Синтетическая поэтика «Кинематографа» обусловила возможность прочтения текста под разными углами зрения, при этом каждое прочтение оказывается самоценным и позволяет выделить в «Кинематографе» соответствующий сюжет, который по законам кинематографического монтажа накладывается на другой сюжет.

«Кинематограф» стал первой значительной книгой Левитанского и одновременно – центральной книгой поэта, поскольку художественные принципы, отработанные в нем, во-первых, были намечены в предыдущих текстах (ср. стихотворение «Пейзаж» из «Сторон света», где прием киномонтажа соседствует с поэтикой сценария), а во-вторых, легли в основу последующих текстов Левитанского («День такой-то», «Письма Катерине, или

Прогулка с Фаустом», «Белые стихи»). В частности, в «Письмах Катерине...» по принципу монтажа «склеиваются» в единое целое разножанровые текстовые единицы (лирические и лироэпические стихотворения, дневниковые записи, драматические сцены). Вообще с «Кинематографа» в творческом сознании поэта начинается поиск формы, идеальной для воплощения художественной концепции. Как признавался сам Левитанский, «“Кинематограф” в этом смысле книга особая, в ней принцип монтажа выдержан наиболее последовательно и строго. Но и в следующей – «День такой-то» – нетрудно заметить признаки определенного построения, хотя и менее сложного, чем в “Кинематографе”» [189, с. 3]. Представленный в нашем исследовании анализ поэтики «Кинематографа» много разъясняет в плане характерной для поэта акцентуации формы художественного текста. Полагаем, описание художественной системы Левитанского весьма продуктивно с точки зрения ее формальной стороны, с точки зрения структуры той или иной книги, поскольку именно на уровне структуры поэтических книг проявился неповторимый поэтических почерк художника.

Что же касается места «Кинематографа» в системе русской лирики шестидесятых годов и XX в. в целом, то книга оказалась действительно современной, поскольку в ее основу лег эстетический опыт первой половины XX столетия. Обращение поэта к кинематографу вышло за пределы отражения содержательной стороны тех или иных текстов, по линии которого преимущественно осуществлялось восприятие кинематографа в словесном искусстве первой половины XX века («Июльский полдень. Синематограф» И. Северянина, «От немой простыни говорящая...» и «Кинематограф. Три скамейки...» О. Мандельштама). Левитанским были отрефлексированы 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. «Кинематограф» Левитанского – своего рода результат эстетической игры.

Глава III. Проблема художественного синтеза в лирике Арсения Тарковского

А. Тарковский заявил о себе как о поэте на рубеже 20-30-х гг., хотя первая книга – «Перед снегом», куда вошли стихотворения 1941-1962 гг., – вышла только 1962 году. Первая книга имела итоговый характер, поскольку в ней были представлены результаты двадцатилетнего творческого пути. Вторую книгу, «Земле - земное» (1966), также составили стихотворения, созданные в довоенное и послевоенное время – с 1941 по 1966 годы. Таким образом, творчество Тарковского открылось читателю только в 60-е гг. XX столетия. Однако формирование Тарковского как поэта пришлось отнюдь не на эпоху шестидесятых.

Как отмечает Т.Л. Чаплыгина в диссертационном исследовании «Лирика А. Тарковского в контексте традиции Серебряного века», «Арсений Тарковский начинал свою поэтическую деятельность в конце двадцатых годов... С детства ему прививали любовь к музыке, поэзии, философии. Он посещал с отцом поэтические вечера Ф. Сологуба, К. Бальмонта, И. Северянина. Непосредственное общение с поэтами большой культурной традиции: Ф. Сологубом, Г. Шенгели, О. Мандельштамом, М. Цветаевой, А. Ахматовой – оказало большое влияние на его творчество...» [364, с. 4]. В этой связи Тарковский неслучайно был назван «последним поэтом Серебряного века» [356]. По замечанию Чаплыгиной, «попытка критиков вписать творчество поэта в современный ему литературный процесс не увенчалась успехом. Это связано с тем, что истоки творчества Тарковского необходимо искать в поэзии Серебряного века... Образы, темы поэта несут в себе слишком высокую степень обобщений, чтобы говорить о связи творчества Тарковского только с литературой послереволюционного времени» [364, с. 11].

Таким образом, если Левитанский безусловно относится к кругу поэтов-шестидесятников (Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Д. Самойлов, Б. Окуджава), то относить Тарковского к этому кругу ошибочно. Эта

мысль для нас принципиально важна. Маргинальная, «левая» эстетика 60-х гг. с характерным для нее поиском новых, синтетических, форм художественной выразительности, не могла не повлиять на поэтику художника. Но при этом необходимо учитывать, что это влияние не было определяющим.

Как было показано, в «Кинематографе» Левитанским были отрефлексированы ключевые моменты культурного сдвига, произошедшего под влиянием киноэстетики и формирования визуального мышления. Установка на синтез оказалась предопределена эстетической парадигмой 60-х гг. Книга Левитанского представляет своего рода эксперимент, результат эстетической игры, под знаком которой проходило искусство шестидесятых.

Творчество Тарковского также отличается установкой на синтез. Но этот синтез – принципиально иного рода. Его специфика раскрывается не через понятие «синтез искусств», а через понятие «синтез в искусстве», в частности – в словесном искусстве. Так, синтетическая природа слова была отрефлексирована Тарковским в одной из автобиографических заметок: «поэзия обладает элементами всех искусств вплоть до балета и цирка, поскольку она оперирует представлениями (музыка – нет), ритмом, цветом, звуком, временностью (живопись, скульптура и другие – нет)» [332, с. 205]. Эта мысль не является теоретическим открытием поэта, но она имеет важное значение в контексте индивидуально-авторского понимания природы поэтического слова.

В «Кинематографе» Левитанского установка на художественный синтез была задана самим названием книги. В лирике Тарковского мы не найдем таких показательных текстов. Следовательно, логика исследования должна быть принципиально иной и исходить из особенностей целостной художественной системы.

Чтобы говорить о синтетической природе творчества, необходимо обосновать синтетический характер поэтического образа как центральной единицы художественной системы. Именно этому обоснованию будет посвящен первый параграф главы. При этом объектом внимания станет

синтетическая природа слова А. Тарковского, поскольку именно она обеспечивает синтетический характер образа, воплощенного в этом слове.

§1. Природа художественного образа в лирике Арс. Тарковского

В критике и литературоведении неоднократно говорилось о синтетическом характере поэзии Тарковского. Так, Е. Климанова соотносит слово Тарковского с молитвенным словом: «слово стиха Арсения Тарковского не прямо родственно слову молитвы, но есть подобие внутренней формы» [147, с. 123]. Однако развернутого и доказательного сопоставления стиха Тарковского с молитвой Климанова не приводит. В рамках ее критической статьи, по тону и образности близкой к эссе, это оказывается избыточным.

С.А. Мансков в диссертационной работе «Поэтический мир А.А. Тарковского» (1999) указал на синтетический характер лирики Тарковского: «Художественный мир Арсения Тарковского являет собой сложный синкретизм, восходящий к механизму синестезии с объединяющимися в ней разными формами искусства: музыка, живопись, кинематограф» [231, с. 120]. Но этот тезис не получил развития в работе Манскова, а поэтому прозвучал не вполне убедительно.

Е.В. Лысенко в диссертации «Звук и звучание в лирике А. Тарковского» (2008) в рамках анализа фоно-цветосемантического содержания стихотворения «Феофан Грек» говорит об ориентации данного текста на древнерусскую иконопись [223, с. 49], тем самым указывая на связь слова Тарковского с иконографическим языком. А в стихотворении «Пусть меня простит Винсент Ван Гог...» исследователь выявляет живописный пласт [223, с. 58-60]. Однако примеры, которые автор диссертации приводит в подтверждении своей концепции о «диалоге искусств» [223, с. 58] в творчестве Тарковского, оказываются единичными. В это смысле ориентация слова на другие виды искусства, в частности, на живопись, больше рассматривается как свойство отдельных стихотворений, чем художественной системы в целом. При этом

парадоксально, что Е.В. Лысенко в работе, посвященной звуку и звучанию в лирике Тарковского, не говорит о связи поэзии Тарковского с музыкой, а эта связь очевидна (ср. стихотворения «Медem», «Ноты», «Струнам счет ведут на лире...»). Не случайно на вопрос о влиянии других видов искусства – музыки и живописи – на становление Тарковского как поэта, Тарковский ответил: «Прежде всего музыка» [329, с. 4] (ср. также самоопределение лирического героя (первое стихотворение цикла «Степная дудка»): «Я не живописец, мне детали / Ни к чему, я лучше соль возьму»).

Наиболее убедительной с точки зрения доказательства синтетической природы творчества Тарковского является статья Л. Костюкова «С той стороны зеркального стекла» [158]. Исследователь говорит о синтетическом характере всего творчества поэта, делая при этом обобщающие выводы. Поэтому целесообразно остановиться на работе Костюкова и рассмотреть ее более детально.

Ядро данной концепции составила идея кинематографичности, а точнее – монтажности стихотворений Тарковского: «В поэзии пластика и энергетика важнее идей. Принципом сцепления слов и строк у Тарковского явился кинематографический монтаж <...>. Причем всегда монтаж и никогда не панорама, не перечисление – кроме, может быть, двух-трех исключительных стихотворений о старых вещах и забытых ремеслах <...>. Сверхбыстрый монтаж позволяет Тарковскому освоить вселение в другого, в другое через смену кадров на подсознательном уровне. Его цель – некое небесное кино» [158].

В поэзии Арсения Тарковского действительно можно обнаружить «кинематографические» тексты, то есть такие, где художественный образ, обладающий визуальной природой, представлен в его временном бытии. Например, стихотворение «Град на Первой Мещанской»:

Бьют часы на башне,
Подымается ветер,
Прохожие – в парадные,

Хлопают двери,
По тротуару бегут босоножки,
Дождь за ними гонится,
Бьется сердце,
Мешает платье,
И розы намокли [332, с. 41].

Перед читателем разворачивается ряд визуальных объектов, показанных в динамике и сцепленных друг с другом по принципу киномонтажа. Это и формирует эффект «движущейся картины». Логично предположить, что появление подобного рода текстов в лирике Тарковского (к этому ряду можно отнести стихотворения «Река Сугакля уходит в камыш...», «Когда купальщица с тяжелою косою...», «Прохожий», «Юрьевец», «Охота», «Из окна», «Как сорок лет тому назад...» и целый ряд других) объясняется особенностями художественного мышления поэта. Евгения Дейч в воспоминаниях о Тарковском писала: «Дзига [Вертов. – *И.К.*] и Арсений Александрович особенно чувствовали оригинальность мышления друг друга. Беседа их касалась разных тем – от поэзии до группы «киноков», от современных фильмов и журнала «Кино-Правда» до Брехта и Чаплина. Дзига не раз говорил нам, что Арсению надо было заниматься киноискусством, что он создан для кино. То же, между прочим, утверждал и вернувшийся из ссылки Алексей Каплер, который встретил у нас Арсения Александровича» [85, с. 24].

Л. Костюков, доказывая связь искусства Тарковского с искусством экрана, в качестве подтверждения своей концепции приводит стихотворение «Река Сугакля уходит в камыш...» (1933). Рассматривая каждый стих как кадр, исследователь прописывает «на полях» текста последовательность смены планов и моменты включения «звука». В результате «литературный сценарий» Тарковского словно перерабатывается в «режиссерский сценарий» Л. Костюкова:

«Река Сугакля уходит в камыш – средний план.

Бумажный кораблик плывет по реке – крупный план.

Ребенок стоит на песке золотом – средний план.

В руках его яблоко и стрекоза – крупный план.

Покрытое радужной сеткой крыло – сверхкрупный план.

Звенит, и бумажный корабль на волнах – звук, движение.

Качается, ветер в песке шелестит – звук, движение.

И все навсегда остается таким – обращение в фото» [158].

«Реку Сугаклею...» вполне можно представить в виде киносценария. Однако надо понимать, что тяготение к поэтике сценария не является прерогативой текстов Тарковского. Еще проза и «сюжетная» поэзия XIX века актуализировали те формы мышления, которые затем были востребованы киноискусством, не говоря уже о литературе XX столетия. Как пишет С.А. Герасимов, «любой пример из классической литературы от античности до наших дней открывает природу литературного творчества в законах, необыкновенно сближающих с законами, сложившимися в современном художественном кинематографе» [70, с. 147]. Несмотря на то, что в разборе, предложенном Костюковым, есть свой резон, этот разбор, по сути, не проясняет главного – *смысла* текста, собственно той художественной задачи, которой подчинена монтажная композиция стихотворения. И хотя само указание на стремление «движущейся картины» обратиться в «застывшее фото» весьма ценно, но остается неясным, для чего Тарковскому понадобился этот ход – превращение «кинематографического» полотна в «фотографическое». Поэтому необходимо представить целостный анализ текста, что позволит выявить художественную логику автора.

Все герои стихотворения имеют культурный шлейф. Река с плывущим по ней «бумажным корабликом» (условность: модель корабля), пущенным, надо полагать, ребенком, отсылает к идее проходящего времени и имплицитно тему смерти («Куда ж нам плыть?»). Она уравнивается темой жизни, проводимой посредством включения в текст образа ребенка, стоящего на «золотом песке». «Золотой песок» также функционален: речь идет не просто о цвете. Посредством указания на цвет загадываются сюжеты солнца, света,

избранности, наконец, «золотого века». Как указывает Н.Е. Тропкина, в стихотворении «Река Сугакля впадает в камыш...» «возникает моделируемый поэтом идиллический пейзаж. Атрибуты этого пейзажа нарочито традиционны: река, золотой песок, росистая трава. Моделируется обобщенный образ парадиза, образ рая, опирающийся на широкий пласт мировой культуры». Текст связан «с мотивом золотого века, жизнь в фазе детства оказывается составляющей рая» [343, с. 360].

Образ ребенка несет в данном случае идею преодоления разрушающей силы времени в акте рождения (ср. с представлением, что люди в Золотом веке оставались вечно молодыми). У Тарковского время, выраженное посредством образа реки как метафоры, действительно проходит, течет мимо ребенка, как бы и не касаясь его: «Река Сугакля уходит в камыш, / Бумажный кораблик плывет по реке, / Ребенок стоит на песке золотом» [332, с. 31]. В руках ребенок держит «яблоко и стрекозу» – предметы, сквозь которые также пульсируют символические смыслы. Яблочный шар в руке ребенка – уменьшенная до игрушечного масштаба модель мироздания, которое в лирике Тарковского предстает как «пространство шаровое» [332, с. 173]. «Стрекоза», «покрытое радужной сеткой крыло» в художественной системе поэта – одна из ключевых метафор слова:

И когда запевала свой гимн стрекоза,
Меж зеленых ладов проходя, как комета,
Я-то знал, что любая росинка – слеза.
Знал, что в каждой фасетке огромного ока,
В каждой радуге яркострекочущих крыл
Обитает горящее слово пророка» [332, с. 65].

В стихотворении «Поэты» (1952) образ стрекозы также напрямую связывается с темой поэтического голоса:

Мы звезды меняем на птичьи кларнеты
И флейты, пока еще живы поэты,
И флейты – на синие щетки цветов,

Трещотки стрекоз и кнуты пастухов.

Как странно подумать, что мы променяли
На рифмы, в которых так много печали,
На голос, в котором и присвист и жесть,
Свою корневую, подземную честь [332, с. 194].

Ребенок, держащий «яблоко и стрекозу», будто несет в своих руках земной шар и звучащее слово («Покрытое радужной сеткой крыло / Звенит...» [332, с. 31]), над которыми не властна губительная сила времени и которые словно покоятся на весах вечной жизни, будучи уравновешены и равновелики.

Это прочтение возможно именно в силу визуальности художественного пространства текста. Как указывает теоретик искусства И. Иоффе, «язык кино – образы вещей, движимые и связываемые. Этот язык имеет своими границами границы самого зрения» [125, с. 558]. Говорящий, выступающий в роли зрителя картины мира, предлагает читателю увидеть «связываемые» объекты именно в той последовательности, которая способна пробудить в сознании воспринимающей стороны смыслы, культурно маркированные. Отобранные образы составляют композицию «кадра». «Кадра» – потому что в показанном фрагменте реальности присутствуют и звук («крыло звенит»), и движение («бумажный корабль на волнах / Качается, ветер в песке шелестит» [332, с. 31]). С другой стороны, звук и движение могут привноситься в этот фрагмент воображением зрителя. Дело в том, что при восприятии статического изображения субъект зрения способен динамизировать его, превращая фрагмент внешнего мира в факт внутренней реальности. В стихотворении «Река Сугаклея...» субъект как будто бы отсутствует – по крайней мере, он не назван. Но поскольку видение всегда является чьим-то, то и наличие визуального объекта по определению обуславливает наличие субъекта зрения. В этой логике возникает вопрос: какова же природа визуального объекта, изображенного Тарковским в стихотворении «Река Сугаклея...»? Иными словами, что открывается зрению – действительно реальный пейзаж,

изображение, документирующее его, или след, оставленный им в сознании зрителя? И здесь настало время вспомнить схематический комментарий, данный Л. Костюковым стихотворению Тарковского.

По Костюкову, текст разворачивается подобно кинематографическому полотну, которое в итоге застывает в фотографию. Но если принимать во внимание монтажность композиции стихотворения, на чем настаивает исследователь, то «превращению в фото» в этой логике может подвергнуться только последний кадр: «кино» останавливается – соответственно, «движущаяся картина» оборачивается фотографическим снимком (ср. с обратным процессом, который и привел к возникновению кинематографа). Поэтому «обернется в фото» только «бумажный корабль на волнах». А у Тарковского «...все навсегда остается таким». Эта строка представляет собой семантический центр стихотворения, и именно от нее необходимо отталкиваться при разговоре о специфике синтетической поэзии художника в целом. Дело в том, что поэт актуализирует противоположную ситуацию: не «кино» превращается в «фотографию», но «фотография» превращается в «кино» в результате актуализации зрительского воображения. Зритель же рассматривает не реальный пейзаж, о чем свидетельствует ключевая формула «И все навсегда остается таким»: реальный пейзаж протекает во времени («А где стрекоза? Улетела. А где / Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла»), в то время как *рассматриваемый* пейзаж существует вне его тяготения. «И все навсегда остается таким» – эта формула искусства, документирующего мир, то есть фотографии.

Итак, фрагмент реального мира запечатлен в виде статичного изображения, объекты которого в соответствии с психологическими законами человеческого восприятия приводятся субъектом видения в динамическое состояние. Но при этом очевидно, что подразумеваемый зритель не имеет дела с фотографическим снимком как результатом работы техники. Скорее всего, перед ним – мыслимая фотография, изображение, удерживаемое в зрительной памяти, «след, который сохраняется на достаточно продолжительное время и

при соответствующих условиях проявляется вновь и становится предметом сознания» [221, с. 192]. Этот «фотографический снимок» представляет собой так называемый эйдетический образ, происхождение которого имеет свое психологическое объяснение.

Эйдети́зм, эйдети́ческий в данном случае, этимологически восходя к слову «эйдос» (греч. – образ, форма), в системе общей психологии связан с концепциями древнегреческой философии.

В рамках досократической философской традиции (милетская школа, Гераклит, Эмпедокл, Анаксагор, Парменид, Демокрит) понятие «эйдос» связывалось с представлением о внешней структуре объектов мироздания. В концепции Платона, разработавшего учение об эйдосах как умопостигаемых сущностях, содержание данного понятия также сопряжено с идеей «явленности», «видимости», поскольку условием существования эйдоса является его воплощенность в видимых формах [10; 122; 135; 212; 215; 245].

Именно соотнесенность «эйдоса» и «видимого» мотивирует выбор термина «эйдети́зм» для обозначения особого феномена восприятия.

Явление эйдетизма – особой разновидности зрительной памяти – впервые было описано немецкими психологами братьями Йенш. В отечественной психологии этот феномен получил осмысление в психологической практике и теоретических трудах Л.С. Выготского и А.Р. Лурии. «Явление наглядных (эйдетических) образов... заключается в следующем: у некоторых людей... можно наблюдать яркие и отчетливые образы показанного предмета или целые картины, сохраняющиеся длительное время после того, как предъявленные предметы или картины были убраны» [221, с. 207]. Образы, которые предстают перед внутренним взором человека с эйдетической памятью, «сохраняются без всяких изменений четкости, не обнаруживают никаких явлений расплывчатости и флюктуации, могут произвольно вызываться в любой момент, в том числе и через очень большие промежутки времени после того, как они были зафиксированы» [221, с. 208]. Эйдетический образ подобен фотографии, поэтому эйдетическую память называют также фотографической:

субъект как бы проецирует запечатленную в памяти картину на своего рода экран, который предстает пред открытыми или закрытыми глазами¹³. Кроме того, этот тип воспоминаний можно соотносить с так называемыми «яркими воспоминаниями» (термин психологов Р. Брауна и Дж. Кулика): «неожиданные и непродолжительные события фиксируются в памяти с фотографической ясностью, включая детали как самого события, так и контекста, в котором это событие воспринималось. Другая особенность ярких воспоминаний – это то, что они персонально важны <...>. Браун и Кулик полагают, что яркие воспоминания создаются в момент, когда происходит событие, и объясняют это явление активацией команды “Печатать сейчас”, которая постоянно фиксирует это событие» [321, с. 196].

Именно к такому феномену восприятия, надо полагать, отсылает стихотворение Тарковского «Река Сугакля...»: перед внутренним взором субъекта зрения открывается изображение, представляющее собой результат фиксации в эйдетической памяти говорящего фрагмента некоего пейзажа, детали которого воспроизводятся с удивительной подробностью: «золотой песок», «яблоко», «стрекоза», «покрытое радужной сеткой крыло». При этом визуальные образы «звучат» («крыло звенит», «ветер в песке шелестит»). Это свидетельствует об одновременной актуализации и зрительной и слуховой памяти, что психологически мотивировано и отрефлексировано героем Тарковского:

И странно – от всего живого

Я принял только свет и звук, –

¹³ Необходимо отличать эйдетические образы от последовательных. Они представляют собой элементарную форму сенсорной памяти. «Явление последовательного образа состоит в следующем: если на некоторое время предъявить субъекту простой раздражитель, например, предложит ему смотреть на ярко-красный квадрат 10-15 сек, а затем убрать этот квадрат, то испытуемый продолжает видеть на месте убранного красного квадрата отпечаток такой же формы, но обычно сине-зеленого (дополнительного к красному) цвета. Этот отпечаток появляется сразу же, иногда через несколько секунд и сохраняется некоторый период (от 10-15 сек до 45-60 сек), затем постепенно начинает бледнеть, терять свои четкие контуры, как бы расплывается, затем исчезает; иногда он снова появляется. Чтобы уже полностью исчезнуть. У разных испытуемых как четкость, так и четкость и продолжительность последовательных образов может быть различной <...>. Последовательные образы отражают прежде всего явления возбуждения, протекающие на сетчатке глаза <...>. В отличие от последовательного образа эйдетические образы имеют более сложную природу и вовсе не являются следами возбуждений, вызванных на сетчатке глаза <...>. Эйдетические образы имеют центральные механизмы и, следовательно, представляют собой более сложный вид чувственной памяти» [221, с. 206-207, 208].

Еще грядущее ни слова

Не заронило в этот круг... [332, с. 191].

Будущее неслучайно вымещено за предел зрительно-слухового опыта: запечатленные в памяти зрительные и звуковые образы являются фактами прошедшего.

Анализ стихотворения «Река Сугаклея...» позволяет признавать за данным текстом не кинематографический, а фотографический принцип изображения реальности. В центре внимания – сознание субъекта зрения, активизирующего пред своим внутренним взором воображаемый экран, на который проецируется запечатленный в эйдетической памяти образ мира. Этот образ настолько отчетлив, что субъект способен переводить взгляд с одной детали на другую, поэтому резоннее говорить не о смене планов, на чем настаивает Л. Костюков, но о движении зрительского взгляда. Зрительный образ усилием воображения подвергается динамизации, что и приводит к формированию кинематографического эффекта: субъект словно смотрит некое внутреннее кино, в котором задокументирован фрагмент реальности. Память сохраняет его нетленным. «Река Сугаклея...» в этом смысле спорит с философией державинского фрагмента «Река времен в своем стремленье...» и выглядит как его перевернутое зеркальное отражение. Если у Державина и миру, и слову «общей не уйти судьбы» и быть погребенными «в пропасти забвенья», то Тарковский провозглашает обретение бессмертия миром («яблоко») и словом («стрекоза») посредством их явленности в памяти.

Наконец, эйдетическое представление объективируется в художественном слове. В этой логике субъекта зрения следует соотносить с биографическим автором, который, надо полагать, отразил в поэтике «Реки Сугаклеи...» индивидуальный мнемонический опыт, поскольку стихотворение располагает биографическим подтекстом: Сугаклея – река в окрестностях города Кировограда, родины Тарковского. Кроме того, обращение к визуальному аспекту в контексте художественного произведения соотносится с тем интересом к зрительному началу, который был столь характерен для

Тарковского. Выражением этого интереса явилось не только прекрасное знание поэтом мировой живописи и мирового кинематографа, но и увлечение астрономией. Оно не ограничилось освоением астрономической теории – Тарковский создал собственную домашнюю обсерваторию. При этом опыт наблюдения за космическими телами был претворен поэтом в художественном слове. Тарковскому принадлежат так называемые «астрономические» стихи – «Телец, Орион, Большой пес», «Звездный каталог», «Из окна».

Итак, не кинематографичность, а фотографичность составляет принципиальное свойство поэтики Тарковского. При этом надо понимать, что кинематограф первых десятилетий XX века, генетически связанный с низовым искусством, почти не имел влияния на индивидуальный стиль поэта. В одном из стихотворений конца 30-х годов – и это единственный случай в лирике художника, когда тема кино составила сюжетную основу отдельного стихотворения, – кинематограф предстает именно в качестве низового (балаганного) вида творчества:

Я, как мальчишка, убежал в кино.

Косая тень легла на полотно.

И я подумал: мне покоя нет.

Как бабочка, трещал зеленый свет.

И я увидел двухэтажный дом

С отворенным на улицу окном,

Хохочущую куклу за окном

С коротким носом над порочным ртом.

А тощий вислоухий идиот

Коротенького за руку ведет...[333, с. 47]

Как ни парадоксально, но кино, некогда увиденное героем этого стихотворения, впоследствии также возникает пред ним как факт внутреннего видения. Герой продолжает видеть исчезнувшие из поля зрения образы. Их фотографическое отражение проецируется на воображаемый экран.

Этот психологический процесс – видение исчезнувшего визуального объекта – обнажен в стихотворении «Ялик» (1940):

Что ты бредишь, глазной хрусталик?
Хоть бы сам себя поберег.
Не качается лодочка-ялик,
Не взлетает птица-нырок <...>.

Все, что свято, все, что крылато,
Все, что пело мне: «Добрый путь» –
Меркнет в желтом огне заката.
Как ты смел туда заглянуть?

Там ребенок пел загорелый,
Не хотел возвращаться домой,
И качался ялик твой белый
С голубым флажком над кормой [332, с. 56].

Созданию подобного рода текстов по определению предшествует вызывание визуальных образов в памяти. При этом необходимо понимать, что первичным субъектом зрения/памяти выступает биографический автор, который переносит личный эйдетический опыт на лирического героя. Однако об идентичности биографического автора и лирического героя говорить неверно: «Сопоставление эмпирического и лирического имеет смысл лишь в том случае, если мы, не ограничиваясь простой констатацией сходства или несходства, идем дальше – к установлению закономерностей претворения эмпирического, жизненного – в художественное, лирическое» [155, с. 321]. Эта

мысль Б.О. Кормана будет актуальна для нас на протяжении всего нашего разговора о лирике А. Тарковского.

Память осмысливается героем Тарковского как «бред глазного хрусталика»: прошлое человека невосвратно. Но именно этому «бреду» и дано воскресить картины минувшего времени. На них лирический герой остался «загорелым ребенком», поющим на «белом ялике с голубым флажком». «Заглянуть туда» – значит, силой воспоминания вызвать отсутствующую картину. В реальности – «Не качается лодочка ялик / Не взлетает птица-нырок», а на мысленном экране зеркально отражаются образы детства. В этой логике можно говорить о принципе зеркальности как краеугольном камне эстетики Тарковского.

Принцип зеркальности – ключевой для пространственных видов искусств – впервые был утвержден эстетикой Возрождения, которое противопоставило слово изображению. «В сущности, именно ренессансная изобразительная концепция предполагала наибольшую эмансипированность изображения от слова, поскольку она базировалась на наивысшей чувственной достоверности изображения. Переворот, произведенный Ренессансом в сфере пластических искусств, был связан с утверждением принципа изображения реальных предметов наподобие зеркала, т.е. так, как они являются нашему глазу в определенный краткий момент с фиксированной точки зрения <...>. Именно в это время, по мысли А.Ф. Лосева, «человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительный эмпиризм, но то, что мы видим своими глазами, – это и есть на самом деле» [215, с. 49]. «Ренессансный принцип, поставив строгие временные и пространственные границы визуальному образу, решительно отмежевал искусство живописца от искусства поэта, ибо слово не знает подобных границ и не в состоянии дать зеркальный образ предмета. Ренессансная изобразительная концепция сохранила господствующее положение вплоть до конца XIX века» [90, с. 46-47]. В начале XX века, ставшего временем интеграции различных отраслей духовной культуры [108, с. 15], это размежевание искусства

живописца и искусства поэта, на котором, в частности, настаивал Лессинг в своем трактате «Лаокоон» (1766), было преодолено: установка на взаимодействие искусств определила синтетический характер поэтического слова.

Эйдетический образ становится в творчестве Тарковского тем зеркалом, которое с предельной точностью отражает реальный мир.

Принцип зеркальности сопряжен в стихотворениях поэта с мотивом отражения. Он возникает еще в лирике 30-х годов и оказывается сквозным для всего корпуса текстов: «В дом вошел я как в зеркало, жил наизнанку» [332, с. 32], «Я первый гость в день твоего рожденья, / И мне дано с тобою жить вдвоем, / Входить в твои ночные сновиденья / И отражаться в зеркале твоём» [332, с. 380], «Через ступень сбегала и вела / Сквозь влажную сирень в свои владенья / С той стороны зеркального стекла» [332, с. 217]. Но наиболее выразительно и семантически многомерно образ зеркала был разработан в цикле «Посвящение» (1934-1937) и стихотворении «Молодости» (1938), где сюжет зеркальности связан с сюжетом двойничества: «Вся жизнь моя пришла и стала рядом, / Как будто вправду много лет прошло, / И мне чужим зеленоватым взглядом / Ответило зеркальное стекло» [332, с. 378] («Посвящение»), «Не приходи: теперь со мною диво, / Теперь со мной зеркальное стекло. // И мнится мне, что жизнь моя двоится, / Что я с тобою в зеркале моем» [332, с. 95] («Молодости»). Следует полагать, что под «зеркальным стеклом» в данных примерах как раз таки и подразумеваются мысленные картины, которые разворачиваются перед глазами говорящего. Эти картины памяти зеркально воспроизводят биографию – «всю жизнь» («Вся жизнь моя пришла и стала рядом») и молодость («я с тобою в зеркале моем»).

Столь значимая для лирики Тарковского эйдетическая поэтика, сопряженная с поэтикой зеркальности, объясняет тот факт, что в творчестве поэта не кинематографу, а именно фотографии придается значение ценности:

А любовь на фотопленке,
Душу держит за рукав,

У забвения, как птица,
По зерну крадет – и что ж?
Не пускает распылиться,
Хоть и умер, а живешь <...>.

Все, что мило, зримо, живо
Повторяет свой полет,
Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет [332, с. 167].

Функция фотографического текста – запечатлевать саму жизнь навсегда и этим оберегать ее от забвения. Фотография, по мысли героя Тарковского, есть некая иная реальность, отменяющая смерть, которой равнозначно забвение («Хоть и умер, а живешь»), и отбирающая у жизни только самое сокровенное («любовь», «все, что мило, зримо, живо»). Этой же задаче служит зрительная память.

В качестве еще одного показательного примера, подтверждающего мысль об эйдетической природе поэтики Тарковского, можно привести стихотворение «Под сердцем травы тяжелеют росинки...», которое на уровне образной организации очевидно корреспондирует с «Рекой Сугаклеей»:

Под сердцем травы тяжелеют росинки,
Ребенок идет босиком по тропинке,
Несет землянику в открытой корзинке,
А я на него из окошка смотрю,
Как будто в корзинке несет он зарю [332, с. 34].

Визуальные образы возникают как воспоминания о реальном событии. Картина, целостность которой конституируется образом ребенка, состоит из ряда мелких деталей – трава, росинки, корзинка, земляника. Пространство словно втягивает в себя зрителя: он чувствует даже тяжесть намокшей травы. Взгляд героя движется от одной детали этого «фотографического снимка» к

другой. Причем важной составляющей образного мира этого снимка является сама фигура лирического героя. Он вспоминает, не только то, что он видел, но и то, как он смотрел.

Герой Тарковского – это человек зрения («Меркнет зрение – сила моя, / Два незримых алмазных копыя...» [332, с. 344]), открывающий мир глазами («О явь и речь, зрачки расширьте мне, / И причастите вашей царской мочи» [332, с. 211], «Листья, братья мои, внушите мне полную веру / В силы и зреньё благое мое» [332, с. 356]). Но зрение служит не только восприятию визуального аспекта реальности. Оно устремлено к тому, чтобы сфотографировать ее и затем воспроизвести в акте воспоминания: «И каждый вспомнит светлый город детства, / Аул в горах, станицу над рекой» [332, с. 379], «Клен под мелким дождем, / Переулок твой узкий, // Под холодным дождем / Слишком яркие фары» [332, с. 52]. Зрительный характер этих воспоминаний позволяет сопоставлять их со сновидениями, поэтому неслучайно, что у Тарковского в ряде поэтических текстов «сон» выступает как аналог эйдетического образа: «Я вспомнил далекие годы, / Мне снится – я снова стою / Под ранней звездой свободы» [332, с. 397]. Вот еще один показательный пример, где «присниться» равнозначно «вспомниться»:

Что с нами ни случится,
В мой самый черный день,
Мне в черный день приснится
Криница и сирень,
И тонкое колечко,
И твой простой наряд,
И на мосту за речкой
Колеса простучат.

На свете все проходит,
И даже эта ночь
Проходит и уводит тебя из сада прочь.

И разве в нашей власти

Вернуть свою зарю? [332, с. 151]

Именно на воспоминание возлагается функция символического возвращения «своей зари». Причем память о счастливых моментах жизни должна нивелировать негативный опыт героя, озарить «черный день», расцветить его лиловой краской сирени («И крестики сирени / В росе у самых глаз» [332, с. 151]).

Импульсом для возникновения эйдетических картин в сознании лирического героя, как правило, служат те события настоящего, в которых он узнает знаки прошлого: «Открыла мне память моя / Таинственный мир соответствий: / И кружка, и стол, и скамья / Такие же точно, как в детстве», «Как сорок лет тому назад / Сердцебиение при звуке / Шагов. И дом с окошком в сад» [332, с. 320].

Ситуации и предметы воскресают на мысленном экране, подобно фотографическим снимкам, в которых зафиксирован фрагмент мира во всех его деталях – с указанием на цвет и форму объектов видения: «Еще любил я белый подоконник, / Цветок и воду, и стакан граненый, / И небосвод голубизны зеленой. /.../ Расставлено все в доме по-другому» [332, с. 51].

При этом необходимо подчеркнуть, что 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 – особого психологического феномена, при котором ведущим каналом восприятия мира является зрение. Синтетизм поэтики Тарковского связан с ориентацией слова на зрительный образ. Но эта ориентация особого рода, в чем и состоит принципиальная новизна поэзии Тарковского. Как объясняет Н.А. Дмитриева, «речь есть непосредственная действительность мысли... Но она не есть чувственное подобие мира <...>. Чувственное подобие предмета лежит в фундаменте изобразительных искусств <...>. Речь не эквивалентна чувственно

воспринимаемым вещам, но эквивалентна их переработке в сознании <...>. В художественной прозе и поэзии окольная, опосредованная изобразительность – почти общий закон. Есть словами “нарисованные” пейзажи, которые также кажутся зримыми» [90, с. 48-49]. Но, говоря о специфике поэтического образа Тарковского, мы имеем в виду отнюдь не «окольную изобразительность», в результате которой условный знак приобретает иконическую природу. Фотографичность образа Тарковского обеспечивается не эстетическими причинами, а «психологическим» происхождением этого образа. Его генезис выводится из особенностей восприятия героя и – соответственно – автора. Поэтический образ является образом памяти, фиксирующей детали мира с фотографической точностью. Подчеркиваем, что под фотографичностью мы понимаем общее для искусства фотографии и – соответственно – эйдетической памяти свойство фиксировать объекты мира с предельной точностью и детальностью. Способность к фотографической фиксации мира является важной особенностью лирического героя Тарковского.

При этом данный феномен восприятия присущ герою «от рождения»:

Я в этот день увидел свет,
Шумели ветви за окном,
Качаясь в пузырьках стекла,
И стала на пороге лет
С корзинами в руках и в дом,
Смеясь, цветочница вошла.

Отвесный дождь упал в траву,
И снизу ласточка взвилась,
И этот день был первым днем
Из тех, что чудом наяву
Светились, как шары, дробясь
В росе на лепестке любом [332, с. 395].

Действительно, эйдетическая память, как показывают психологические исследования, имеет врожденный характер. Кроме того, установлено, что «эйдетические образы чаще встречаются в детском и юношеском возрасте и постепенно исчезают, сохраняясь только у некоторых людей. Есть основания думать, что некоторые известные художники обладали яркими эйдетическими образами. Так, известны художники, для которых было достаточно смотреть на модель лишь в течение нескольких минут, после чего они могли продолжать работать над картиной в отсутствие модели, сохраняя образ модели со всеми ее деталями» [221, с. 207]. Но герой Тарковского не просто утверждает врожденность у него эйдетического типа восприятия. Он мифологизирует биографию: помнить о своем первом дне – тем более в мельчайших деталях – человеку не дано. В этом смысле лирический герой обнаруживает собственную уникальную природу. Его память, по сути, столь же феноменальна, как память реального человека по фамилии Ш., ставшего предметом многолетних наблюдений отечественных психологов.

Визуальный код соотнесен в стихотворениях-воспоминаниях Тарковского со слуховым, обонятельным, вкусовым, тактильным кодами. Этим обеспечивается та многомерность эйдетического образа, которая позволяет рассматривать его фактуру как синестезийную, а следовательно – синтетическую. В этой связи необходимо развести понятия «фотографический образ» и «визуальный (зрительный) образ». Под фотографическим образом мы будем понимать синтетический по своей фактуре образ, то есть сочетающий в себе несколько кодов восприятия – не только зрительный, но и обонятельный, слуховой, вкусовой. К визуальным образам будут отнесены образы, имеющие только зрительную фактуру.

Феноменальная память героя Тарковского наблюдается на уровне *слуховых* («Я голос твой далекий слышу, / друг другу нам нельзя помочь. / И дождь опять стучит о крышу, / Как и тогда стучал всю ночь» [332, с. 36]), *вкусовых* («Я в детстве заболел / От голода и страха. Корку с губ / Сдеру – и губы облизну; запомнил / Прохладный и солоноватый вкус» [332, с. 292]),

обонятельных («У матери пахло спиртовкой фиалкою, / Лиловой накидкой в шкафу, на распялке. / Все детство мое, по-блаженному жалкое, / В горячей спиртовке и пармской фиалке. /.../ Ванилью тянуло от города пыльного, / От пригорода – конским потом и дегтем» [332, с. 290]), наконец, *эмоциональных* ощущений («Запомнил я взгляд без движенья, / Совсем из державы иной, / И понял печать отчужденья / В глазах, обожженных войной» [332, с. 153]). Кроме того, фотографическая память может одновременно актуализировать различные по своей психологической природе образы – *зрительные и обонятельные* («Бензином пахнет снег у всех, / В любом краю, но в Подмосковье / Особенно, и пахнет кровью. / Остался этот запах с тех / Времен, когда сороковые / По снегу в гору свой доспех / Тащили годы чуть живые» [332, с. 135]), *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» [332, с. 137]). Таким образом, информация одновременно кодируется в нескольких кодах, что не противоречит психологическим механизмам человеческой памяти. Однако преобладающими в перцептивном опыте лирического героя являются визуальные и акустические ощущения («И странно – от всего живого / Я принял только свет и звук»), что было подмечено исследовательницей поэтики Тарковского О.С. Боковели: «В мироощущении А.А. Тарковского основными являются только два вида чувств. Они участвуют в моделировании мира как равноправные компоненты осознания реальности. Речь идет об экстероцептивных дистантных ощущениях, позволяющих воспринимать внешние процессы окружающей действительности, - это слух (восприятие звуковых волн) и зрение» [30, с. 26].

Лирика Тарковского отражает индивидуально-авторский тип восприятия. Это придает ей особого рода психологизм, связанный не только с самоуглублением, составляющим важное свойство лирического рода, но и с отражением личных мнемонических (то есть, по сути, физиологических) особенностей – вплоть до явления синестезии. Так, в лирике Тарковского

представлены так называемые «синестезийные тропы» (Б.М. Галеев)¹⁴: «зеленый слепок грозового гула» [332, с. 50], «лиловый гуд» [332, с. 148], «...в молчанье, / Зеленом, глубоком, как сон» [332, с. 154] и т.д.

Синестезия – это «способность раздражителя, воздействующего на один анализатор, вызвать ощущение в другом анализаторе» [95, с. 407].

Синестезию как психический феномен описал А. Лурия в контексте разговора об уникальных мнемонических способностях своего испытуемого Ш.: «К ним [образам] неизменно присоединялись те синестезические компоненты (ощущение цветных пятен, “брызг” и “линий”), которые отражали звуковую структуру слова и голос произносившего» [222, с. 21].

Синестезийный характер образности Тарковского уже был отмечен исследователями творчества поэта. Так, Т. Чаплыгина возводит генезис «соответствий цвета и звука» в лирике Тарковского к символистской поэтике [363, с. 6]. Но связь поэта с эстетикой символизма в этом отношении весьма формальна. Поскольку речь идет об индивидуальных перцептивных особенностях, то синестезийные тропы в стихотворениях возникают не как показатели поэтической традиции, но – скорее всего – как показатели общности того типа восприятия, который характерен и для Тарковского, и для ряда художников рубежа XIX и XX веков (Ш. Бодлер, А. Рембо, К. Бальмонт, А. Белый, А. Скрябин, М. Чюрленис и др.). Кроме того, синестезийные образы в стихотворениях Тарковского не служат декларативными «знаками высокой художественности», синонимичной «эзотеричности, элитарности и синтетичности (понимаемой как панмузыкальность)» [65, с. 18], что было свойственно художникам-символистам.

Е.В. Лысенко в рамках проблемы «изучения поэтики звука, звучания и звукообраза» [223, с. 153] в лирике Тарковского обнаруживает в стихотворениях поэта «фонемы с отчетливой колористической семантикой»

¹⁴ Это опровергает утверждение теоретика синестезии Б.М. Галеева, что как раз для Тарковского синестетические тропы не характерны: «Так, совсем мало синестетических тропов у А. Пушкина, Н. Некрасова, В. Маяковского, А. Твардовского – в отличие от А. Фета, Ф. Тютчева, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого, И. Сельвинского. В современной поэзии можно различать по этим признакам творчество А. Тарковского, Б. Слуцкого, Е. Евтушенко, с одной стороны, и А. Вознесенского, Н. Матвеевой, Г. Горбовского, с другой [65, с. 24].

[223, с. 48] и приходит к выводу, что «безусловную самобытность лирического творчества Тарковского составляет синкретичность образности: в одном образе часто взаимодействуют звуковая и цветовая семантика, визуальный ряд ассоциаций соединяется с колористическим и слуховым» [223, с. 153-154]. Это заключение, на первый взгляд весьма близкое выдвинутой нами идее о синестезийной природе творчества Тарковского, тем не менее принципиально расходится с нашей концепцией. Лысенко исходит из позиции, что «в основе аналитического прочтения множества произведений Тарковского лежит сложное синестезивное восприятие поэтического образа. Интерпретация становится возможной в результате сложения в единое целое звукобуквенного, ассоциативного, чувственного и колористического планов выражения» [223, с. 44]. Таким образом, текст интересует исследователя с точки зрения его коммуникативных возможностей и особенностей. При его исследовании учитывается читательское восприятие: синестезийное ощущение возникает в сознании воспринимающей стороны. Принципиальная новизна нашей концепции состоит в том, что синестезия рассматривается не в рамках отношения «текст – читатель», а в рамках проблемы художественного психологизма, в рамках отношения «лирический герой - мир». В этом смысле важным оказывается именно сознание героя, его сенсорный и культурный опыт. Поэтому синестезия как свойство восприятия рассматривается прежде всего в психологическом, а уже потом эстетическом аспектах.

Как отмечает Б.М. Галеев, критикуя натурфилософскую, мистическую, анатомическую, атавистическую, психиатрическую и психоделическую концепции синестезии, наличие взаимодействий между чувственными восприятиями «характеризуется как активность и надежность перцептивного освоения мира». В этой логике синестезия является «отражением в сознании связей, возникающих и выявляющихся в ходе синергетического отражения целостности мира (как интермодальное «сочувствование» моносенсорного перцептивного акта)» [65, с. 82, 86]. Ссылаясь на теоретика синестезии Л. Маркса, Галеев указывает, что «синестезия является не только побочным

продуктом восприятия, а неотъемлемым элементом познания, своего рода “стенографией чувствования”. Одна из ее ролей – суммирование результатов чувственного познания удобным и экономичным способом» [65, с. 88]. Актуальность этих положений в контексте разговора о природе поэтического образа Тарковского определяется той особой ролью, которая отводится синестезии в чувственном мире лирического героя. Синестезии, возникающие в его сознании, способствуют наиболее полному и многомерному воссозданию картин прошлого. При этом поэтический текст составляют полисенсорные образы, благодаря которым преодолевается свойственная словесному искусству ограниченность материалом: «“Поэзия, писал В. Белинский, – выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенно, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств”. Словесный образ может обладать любой модальностью, а значит – возбуждать синестетические ассоциации» [65, с. 131].

Итак, одна из ключевых ситуаций лирики Тарковского – это ситуация видения героем зрительного образа, который представляет собой словно отсканированный глазом фрагмент реальности. Однако субъектом созерцания может выступать не только лирический герой, но и персонажи стихотворений. Например, в «Доме напротив» (1958):

Старик взглянул на дом с грузовика,

И время подхватило старика,

И все осталось навсегда, как было <...>.

Остались в доме сны, воспоминанья,

Забывшие надежды и желанья.

Сруб разобрали, бревна увезли.

Но ни на шаг от милой им земли

Не отходили призраки былого,
И про рябину песню пели снова,

На свадьбах пили белое вино,
Ходили на работу и в кино,

Гробы на полотенцах выносили,
И друг у друга денег в долг просили,

И спали парами в пуховиках,
И первенцев держали на руках...[332, с. 177-178]

Формула «и все осталось навсегда, как было» весьма очевидно соотносится со строкой «и все навсегда остается таким». «Призраки былого» «навсегда остались» не в доме, а в памяти героя. В действительности он смотрит, как «ломают старый дом». Внутреннее же зрение актуализирует картины прошлого, которые друг за другом проносятся перед открытыми глазами. При этом в логике перцептивных особенностей зрительные образы сопровождаются акустическими: «И про рябину песню пели снова».

Хотя выше было отмечено, что герой стихотворения «Дом напротив» не соотносится с лирическим героем, это не вполне верно. Надо полагать, третье лицо в данном случае представляет собой объективацию субъекта. Так, в стихотворении «Актер», написанном в том же 1958 году, герой прямо называет себя «стариком»:

Где же ты, счастливый мой двойник?
Ты, видать увел меня с собою,
Потому что здесь чужой старик
Ссорится у зеркала с судьбою [332, с. 273].

Мотив двойничества связан в данном случае с размежеванием представлений о самом себе: в настоящем «я» – одинокий «старик», в прошедшем, с которым связывается память о молодости, герой видит себя «счастливым». «Я» в образе «счастливого двойника», предстающего перед мысленным взором героя, как бы уводит его от реальности: он начинает жить внутренней жизнью, в подлинном смысле внутри эйдетической картины, которая поглощает его, целиком втягивает в свой макрокосм. Поэтому мотив двойничества сопряжен с мотивом неузнавания: внутренняя реальность осмысливается как единственно подлинная. В этом смысле эйдетическая память не просто обладает функцией хранения информации. На нее возлагается миссия – хранить судьбу, моменты которой запечатлеваются в сознании с точностью, характерной для фотографического снимка: «Вот я смотрю из памяти моей / И пальцем я приподнимаю веко: / Есть память – охранительница дней / И память – предводительница века» [332, с. 35].

Противопоставляясь забвению, память выступает не только в качестве залога бессмертия частного существования: обеспечивая осуществление грядущего, «связи времен», она становится залогом движения и продолжения истории («память – предводительница века»): «Свойство памяти – помнить то, что было во времени. И потому есть память, движущая век, и память, охраняющая век. Люди заключают в себе время. <...>. Эти две памяти связаны, одна питает другую, потому что разве можно двигать вперед время, не сохраняя прошлого? <...>. Память – протяженность человечества в человеке» [330, с. 518]. И именно память, по Тарковскому, является конструктивной основой творчества: «Художник может писать с натуры. Поэт пишет только по памяти. Память – его Муза, его перо» [330, с. 523].

Итак, эйдетическая поэтика, разработанная Тарковским, – это поэтика воспоминаний, которые актуализируются в сознании героя в виде образов, представляющих собой «фотографические снимки» предметов и событий. Герой Тарковского, как правило, явлен в ситуации созерцания эйдетических картин, представленных его внутреннему взору. Созерцание сопровождается

вызыванием в памяти обонятельных, звуковых, вкусовых, эмоциональных ощущений. В застывшие картины может вноситься движение – и тогда они разворачиваются в качестве своеобразного мысленного кино. Художественное слово при этом призвано отразить, объективировать собственно психологический опыт Тарковского, сенсорный опыт личностного восприятия времени и судьбы. Таким образом, художественное слово, стремясь к предельно точной фиксации картин, хранящихся в памяти автора, сближается в этой логике с искусством фотографии, что и составляет один, но, пожалуй, наиболее важный аспект синтетической природы лирики Тарковского, предопределивший новый принцип поэтического психологизма.

Тема памяти, в рамках которой проявлена связь творчества Тарковского с искусством фотографии, возникает еще в ранней лирике художника («Перед листопадом», «Мне было десять лет, когда песок...», «Медом», цикл «Посвящение», «Записал я длинный адрес на бумажном лоскутке...» и др.), но наиболее отчетливое и личностное звучание она приобретает в последних книгах, «Вестнике» (1966-1971) и «Зимнем дне» (1971-1979). Анализу этих книг в аспекте проблемы синтеза будет посвящено дальнейшее исследование, где мы постараемся проследить динамику развертывания художественного образа в лирике Тарковского, учитывая жанровую специфику поэтических текстов.

§2. Поэтика жанра

и принципы организации психологического сюжета

книги А. Тарковского «Вестник»

Позднее творчество А. Тарковского, воплотившееся в две книги – «Вестник» и «Зимний день», представляет интерес с точки зрения его жанровой специфики.

В центре «Вестника» и «Зимнего дня», – стихотворения-воспоминания, в которых события частной истории составляют содержание сквозного сюжета

судьбы и времени: циклы «Зима в детстве» и «Как сорок лет тому назад...», стихотворения «Тогда еще не воевали с Германией...», «Позднее наследство...», «Я в детстве заболел...», «Белый день» («Вестник»); «Душу, вспыхнувшую на лету...», «Был домик в три оконца...», «Еще в ушах стоит и гром и звон...», «Красный фонарик стоит на снегу...» («Зимний день»). Такого рода тексты обладают ярко выраженной автобиографичностью: «А в доме у Тарковских / Полным-полно приезжих» [332, с. 288], «Невысокие, сырые, / Были комнаты в дому. / Называть ее Марией / Горько сердцу моему» [332, с. 369], «Я и Валя / сидим на пушках у ворот» [332, с. 338].

Стихотворения-воспоминания характерны именно для поздней лирики поэта. Финальные книги, по определению имеющие итоговый характер, направлены на осмысление результатов жизненного и творческого путей. Отсюда стремление автора ответить на ряд вопросов – о своем месте в эпохе, о смысле своего дела, о личной истории. Поэтому закономерно, что на передний план поэтики «Вестника» и «Зимнего дня» выносятся «мнемонические» тексты, в центре которых – самые ранние, то есть связанные со временем детства и юности, воспоминания лирического героя.

Хотя некоторые стихотворения-воспоминания Тарковского, вошедшие в состав «Вестника», рассматривались и критиками, и литературоведами [223; 283; 343; 364], нельзя сказать, что они исследованы детально. «Зимний день» в этом смысле оказался более изученным. В частности, книге посвящена статья О.Ю. Казмирчук «Интерпретация мотива детства в книге А. Тарковского “Зимний день”». Автор статьи, работая с исследовательским циклом текстов-воспоминаний, приходит к справедливому выводу, что в «Зимнем дне» с мотивом детства «связаны следующие семантические комплексы: рождение, смерть, соотнесенность личного бытия с космическим началом, обретение героем своей судьбы, своего призвания» [132]. Но, несмотря на жанровую специфику материала, мнемонический характер соответствующих стихотворений в данном случае остался не проявленным, поэтому проблема их

эстетической целостности и поэтической функции в системе лирической книги до сих пор не решена.

В системе лирической книги стихотворения-воспоминания формируют единый текстовый комплекс, обладающий эстетической целостностью. Эта целостность обеспечена прежде всего жанровой природой соответствующих текстов, специфика которой уже была отмечена исследованиями. Так, к жанру воспоминания Ю. Казмирчук возводит стихотворения Тарковского «Еще в ушах стоит и гром, и звон...», «Жили-были» [132], а М. Перепелкин – стихотворение «Я в детстве заболел...» [283].

Жанр воспоминания генетически восходит к романтической элегии – основному лирическому жанру первой половины XIX в. (В. Жуковский, К. Батюшков, М. Лермонтов, А. Пушкин), семантический центр которого составили воспоминания лирического героя, близкого автору (ср. название стихотворений К. Батюшкова: «Тень друга», «Воспоминание», «Воспоминания», «Разлука»). Так, в книге К. Батюшкова «Опыты в стихах» можно выделить (что и было сделано Гнедичем) «тематические “блоки”, обозначающие этапы внешней и внутренней биографии поэта: выделяется группа стихов с воспоминаниями о воинской жизни, о любви, о дружбе и т.д.» [45, с. 196]. При этом, как указывает В. Вацуро, в своих любовных элегиях Батюшков во многом продолжает традицию Петрарки, открывшего в лирике «идею отсутствия». «Его Лаура – “отсутствующий мир”, отдаленный от лирического субъекта пространством и временем и вызываемый к жизни только памятью, воображением и чувством... Как и у Петрарки, “идея отсутствия”, воображаемого облика возлюбленной, “памяти сердца” становится центральным мотивом» [45, с. 198]. В этом смысле жанр элегии был обязательно сопряжен с категорией утраты. Поэтика утраты определяет специфику художественного своеобразия стихотворения-воспоминания.

Установка на интроспекцию, переживание минувшего события обеспечивает «не только эмоциональную напряженность, но и подлинный психологизм» [308, с. 453] романтической элегии 20-х гг. Но при этом

биографический момент, из которого исходил поэт-романтик, «поглощался миром поэтических символов» [72, с.187]. Элегия Пушкина и Баратынского, как отмечает Л.Я. Гинзбург, «выдвинула единичное, психологически конкретное лирическое событие» [72, с. 186]. Говоря о воспоминаниях Пушкина, Л.Я. Гинзбург отмечает: «Вне биографических реминисценций не существуют ни лицейские годовщины, ни, скажем, «Вновь я посетил...». Внутренняя тема этого великого стихотворения — связь между прошлым, настоящим и будущим, осмысляющая протекание времени. Читатель узнавал воспоминания Пушкина, что помогало ему узнать личность поэта и в других стихах, лишенных биографических реалий» [72, с. 193-194].

Таким образом, наличие внешней и внутренней биографии автора, чем определяется событийный и лирический сюжет стихотворения, оказывается центральным жанрообразующим фактором воспоминания.

А. Яшушкевич и О. Лебедева в рецензии на книгу «В.А.Жуковский в воспоминаниях современников. – М.: Языки культуры, 1999», обнаруживают «удивительное соответствие между жанровой эволюцией русской мемуаристики и формами бытования образа памяти и воспоминания в творчестве Жуковского. Вся его поэзия зиждется на культе воспоминания» [393]. Более того, авторы отмечают, что «культ памяти и особого состояния души, воспоминания, лейтмотивный в поэзии Жуковского» делает «его лирику опосредствованной предшественницей мемуаристики как культурного явления, возникшего в середине XIX в» [393]. Конечно, соотносить поэтику жанра стихотворения-воспоминания с поэтикой жанра мемуаров необходимо с должной долей осторожности, но некоторая общность между этими явлениями все-таки обнаруживается. Так, характерными чертами мемуаров являются автобиографичность, событийность, ретроспективность, фактографичность, детальность. Эти аспекты определяют жанровую специфику стихотворения-воспоминания. Тем более что после открытия «вещного мира» в поэзии (И. Анненский, А. Ахматова) художественная деталь в ее конкретности и психологизме стала структурообразующим центром стихотворений-

воспоминаний. Это в равной степени относится и к «воспоминаньям» Ю. Левитанского (оранжевые абажуры, цветная веранда, помидоры в тарелке, санки и т.д.), и к воспоминаниям Тарковского.

Есть все основания выделить мнемонические стихотворения, входящие в книги Тарковского «Вестник» и «Зимний день», в исследовательский цикл. Его элементы (отдельные тексты) связаны ассоциативно – не только на уровне фигуры лирического субъекта, но и на уровне основных образов, имеющих сходную фактуру.

Воспоминания возникают в сознании лирического героя в виде визуальных картин, которые представляют собой зеркальные удвоения образов прошлого: «Был домик в три оконца / В такой окрашен цвет, / Что даже в спектре солнца / Такого света нет. /.../ Понине домик чудный, / Чудесный и чудной, / зеленый, изумрудный, / Стоит передо мной» [332, с. 336], «Три окошка, три ступени, / Темный дикий виноград» [332, с. 369], «Я и Валя / Сидим на пушках у ворот / В Казенный сад, где двухсотлетний дуб, / Мороженщики, будка с лимонадом / И в синей раковине музыканты. <...>. Мы оба (в летних шляпах на резинке, / В сандалиях, в матросках с якорями)...» [332, с. 338]. Так перед мысленным взором героя возникают картины давно минувших событий. Эти картины отличаются детальностью и четкостью изображений («Три окошка», «в летних шляпах на резинке, / В сандалиях, в матросках с якорями»). Данные обстоятельства подтверждают мысль об эйдетической природе поэтической образности, определяющей жанровую специфику стихотворений-воспоминаний Тарковского.

Как было сказано в предыдущем параграфе, визуальный код соотнесен в стихотворениях-воспоминаниях Тарковского с **экоическим (слуховым)** [146, с. 25]), обонятельным и вкусовым кодами: «А за воротами шаркают пыльщики» [332, с. 288], «У матери пахло спиртовкой, фиалкою» [332, с. 290], «Корку с губ / Сдеру – и губы облизну; запомнил / Прохладный и солоноватый вкус» [332, с. 292]. Этим обеспечивается та двухмерность эйдетического образа (а иногда и многомерность – в случае, если одновременно актуализируются несколько

кодов восприятия), которая позволяет рассматривать его фактуру как синтетическую.

Напомним, что поэтические образы стихотворений-воспоминаний Тарковского обладают эйдетической фактурой, что делает возможным соотносить их с фотографическими снимками, возникающими в сознании лирического героя при актуализации зрительных, слуховых и обонятельных впечатлений.

Поскольку жанровая специфика стихотворений-воспоминаний позволяет выделить их в исследовательский цикл, то эйдетические образы в пределах него 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. Если предыдущий параграф был посвящен обоснованию фотографичности поэтики Тарковского, то цель данного – показать, как фотографический образ разворачивается в цикле «мнемонических» текстов, в сюжете. При этом жанровая природа стихотворения-воспоминания определяет наличие в цикле мнемонических текстов не только лирического (эйдетического) сюжета, но и событийного. Под лирическим сюжетом мы вслед за Б.О. Корманом понимаем динамику ценностных представлений [155, с. 255-256], а под событийным – «цепь событий, воссозданную в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах» [355, с. 214].

Так как сюжет в поэтических книгах Тарковского соотнесен с поэтикой жанра, то в ходе исследования необходимо выяснить, каким образом поэтика жанра стихотворения-воспоминания определяет принципы организации сюжета – событийного и лирического – внутри поэтической книги.

При этом необходимо учитывать, что лирический сюжет строится на развертывании эйдетического образа. Динамика этого образа в свою очередь обеспечивается духовной эволюцией героя. В этом смысле эйдетический сюжет является психологическим.

Проблема психологизма в контексте разговора о лирике оказывается неизбежной в связи с тем, что психологизм составляет важное свойство лирического текста. Это объясняется прежде всего субъективностью лирики как литературного рода. Как указывает Б.О. Корман, «лирическая поэзия как таковая изображает внешний мир постольку, поскольку он запечатлелся в душе человека, поскольку он сказывается в самом строе душевной жизни, типе эмоций, форме чувств, логике их зарождения, смены, взаимосвязи» [155, с. 330]. Мысли Кормана созвучны идеям Л.Я. Гинзбург: «Психологизм в лирике представляет собой уточняющую фиксацию элементов душевной жизни» [72, с. 8]. Определив лирику как «непрекращающийся разговор о ценностях» [72, с. 9] (см. об этом также у Б.О. Кормана [155, с. 253-256]), Л.Я. Гинзбург тем самым указала на экспрессивный характер психологизма в лирическом стихотворении (см. также: [15, с. 31-32]). Т. Сильман в книге «Заметки о лирике» формулирует следующее, принципиально важное для нас положение: «Внутренним движущим импульсом всякой подлинной лирики, ядром ее семантической структуры является момент постижения лирическим героем (самим поэтом или созданным им лирическим «я»...) того или иного явления или события, составляющего определенную веху в некой индивидуальной душевной биографии» [310, с. 6]. Таким образом, внутренняя биография человека составляет центр семантической структуры лирического текста.

В этой логике установка стихотворений-воспоминаний на фиксацию субъективных переживаний определяется жанровой природой мнемонических текстов: они по определению отсылают к событиям частной судьбы, пропущенным сквозь призму сознания лирического героя, близкого биографическому автору. Но в связи с особой, эйдетической природой мнемонических картин, необходимо поставить вопрос о своеобразии психологизма в лирике Тарковского. Прямооценочность в данном случае уступает место непрямому лиризму: внутренняя биография разворачивается через последовательное представление фотографических картин. Поэтому в

ходе ответа на основной вопрос – о динамике образа внутри сюжета – необходимо решить комплекс задач:

- 1) выделить центральные фотографические образы цикла;
- 2) определить этапы биографии героя;
- 3) уяснить смысловое наполнение фотографических образов на каждом конкретном этапе жизненного пути лирического субъекта;
- 4) выяснить, к какому психологическому опыту герой приходит на каждом из этапов;
- 5) проследить трансформацию семантики фотографического образа, наращивание смыслов внутри него в ходе духовной эволюции героя.

Поскольку мнемонические стихотворения Тарковского впервые прозвучали в «Вестнике», составив его эстетическое ядро и структурный центр, рассмотрим существование эйдетического сюжета именно в этой книге.

Поэтические тексты «Вестника» создавались Тарковским на протяжении 5-и лет – с 1966 по 1971. При этом логика решения художественной задачи потребовала включения в книгу стихотворения, созданного более чем на 20 лет ранее, – «Белый день» (1942). Кроме того, структура «Вестника» обнаруживает очевидное отступление от хронологической последовательности расположения стихотворений (так, первое и последнее одинаково датированы 1967-м годом). В этом смысле можно сказать об особой композиционной выверенности книги, которая в свою очередь обеспечивает ее целостность и концептуальность. Эта композиционная выверенность распространяется и на логику расположения в рамках «Вестника» стихотворений-воспоминаний. Стихи «Зима в детстве» (1967), «Тогда еще не воевали с Германией...» (1966), «Позднее наследство...» (1955), «Я в детстве заболел...» (1966) – начало книги, «Белый день» (1942) – ее структурный центр, «Как сорок лет тому назад...» (1969) – финал.

Проследим развертывание сюжета в книге «Вестник», сосредоточив свое внимание на том, какие этапы биографии героя представлены в цикле мнемонических стихотворений посредством эйдетических образов и какую трансформацию переживают эти образы в результате духовной эволюции

лирического героя Тарковского. И в первую очередь обратимся к поэтике цикла «Зима в детстве», своеобразие которой в первую очередь обеспечено спецификой лирического субъекта, выступающего одновременно в качестве объекта художественного изображения, что, по замечанию Л.Я. Гинзбург, составляет характерную особенность лирического рода [72, с. 9].

§2.1 Специфика лирического субъекта в цикле А. Тарковского «Зима в детстве»

Включение цикла «Зима в детстве» (1967) в исследовательский цикл мотивируется жанровой спецификой образующих его стихотворений. Это стихотворения-воспоминания. В их центре – прошлое лирического героя, близкого автобиографическому автору.

Кроме того, ключевые образы «Зимы в детстве» обладают фотографической фактурой.

Цикл обращен к начальному этапу биографии героя – раннему детству. Этим объясняется и место «Зимы в детстве» в структуре «Вестника», и наше первоначальное обращение к данному тексту.

Рассмотрим стихотворения цикла, «В желтой траве отплясали кузнечики...» и «Мерещится веялка», с точки зрения отражения в них того внутреннего опыта лирического героя, который представлен посредством образов фотографической памяти.

Начальное стихотворение «Зимы в детстве», «В желтой траве отплясали кузнечики...», строится на очевидном противопоставлении двух типов ощущений, зрительных и слуховых. Так реализуется «внутренняя» двухчастность текста:

В желтой траве отплясали кузнечики,
Мальчику на зиму кутают плечики,
Рамы вставляют, летает снежок,

Дунула вьюга в почтовый рожок.
А за воротами шаркают пильщики,
И ножи-ножницы точат точильщики,
Сани скрипят, и снуют бубенцы,
И по железу стучат кузнецы [332, с. 288].

Образы первой части (травы, кузнечики, мальчик, рамы, снежок, вьюга, почтовый рожок) обладают ярко выраженной визуальной природой. В этой логике проясняется смысл исключения из образного ряда фигуры лирического героя. Поскольку субъект памяти оказывается прежде всего субъектом зрения, то все объекты видения располагаются за пределами его самого. В качестве показательной параллели к такой художественной структуре можно привести фильм Андрея Тарковского «Зеркало». Его герой потому отсутствует в кадре, что он является первоисточником всех разворачивающихся на экране картин.

Начальная строка стихотворения, актуализируя сразу два цветовых визуальных образа («желтая трава» и зеленые «кузнечики»), указывает на близость зимы и – соответственно – замирание жизни, символом которой в данном случае оказываются кузнечики. Но эта строка имеет еще и автоцитатный характер. Она восходит к раннему циклу Тарковского «Кузнечики» (1935-1946):

Тикают ходики, ветер горячий
В полдень снует челноком по Москве,
Люди бегут к поездам, а на даче
Пляшут кузнечики в желтой траве [332, с. 259].

Пляска кузнечика в художественной системе Тарковского становится символом жизнеутверждения и устойчивости бытия, его творения: «Кто не видал, как сухую солому / Пилит кузнечик стальным терпугом? / С каждой минутой по новому дому / Спичечный город растет за бугром» [332, с. 259]. Но «кузнечик» может быть понят и как метафора человека: «Не то он лугового бога / На языке зеленом просит: / – Дай мне пожить еще немного, / Пока травы коса не косит!» [332, с. 260]. В этом смысле начало цикла «Зима в детстве» содержит

в себе не только прозрачное указание на замирание природы, но и на угасание человеческой жизни.

Первая часть открывает целый круг визуальных образов, последовательно сменяющих друг друга. Причем тема угасания, замирания уступает место теме возрождения. Это реализуется за счет введения в художественное пространство текста образа ребенка, который в лирике Тарковского является «носителем естественного и гармонического начала» и оказывается устройтелем «золотого века» [343, с. 360]. Так воспоминание возвращает героя во время начала жизни:

Мальчику на зиму кутают плечики,
Рамы вставляют, летает снежок,
Дунула вьюга в почтовый рожок [332, с. 288].

Центральный образ воспоминания – мальчик. Именно от него начинается отсчет пространства с его удаляющейся перспективой. Взгляд движется от ребенка к оконным рамам. Затем взгляд останавливается на картине падающего за окном снега и, наконец, на наиболее удаленном от мальчика предмете – «почтовом рожке». Это движение взгляда метафорически соответствует тем фазам, которые проходит человек в акте познания мира. Герой не просто спонтанно разворачивает в своем сознании визуальные картины прошлого, но располагает их последовательно, подобно страницам в книге, определяя логику этого расположения логикой познания человеком физической реальности. Сначала его космос ограничивается фигурами отца и матери как источниками любви, заботы («кутают плечики», «рампы вставляют»). Позже пространство начинает постепенно шириться, разрастаться от центра к периферии. «Рампы» в данном случае – не просто граница, отделяющая дом от внешнего мира. Они защищают героя-мальчика от зимнего холода и более того – символизируют защиту от холода мира, еще незнакомого герою, окруженному родительским теплом. Поэтому гармония, излучаемая внутренней атмосферой дома, распространяется на внешнее пространство, где мерно «летает» не снег, но «снежок», а вьюга словно играет с почтовым рожком. При этом память

оживляет не только зрительные картины, но и их звуковое сопровождение. Так, посредством ассонанса имитируется вой выюги: «Дунула выюга».

Особенность поэтики первой части стихотворения «В желтой траве отплясали кузнечики...» определяется особой фактурой образов – эйдетической. Перед взором героя возникают следующие визуальные объекты: желтая трава с кузнечиками; мальчик, которому «кутают плечики»; рамы; картины падающего снега и выюги. Целостное воспоминание как бы распадается на отдельные фрагменты, впрочем, взаимосвязанные друг с другом. Эти образы возникают в сознании невидимого героя так, как будто бы он однажды сфотографировал «глазным хрусталиком» соответствующие фрагменты реальности, которые теперь – сквозь время – воспроизводятся на некоем воображаемом экране как зеркальные, фотографические удвоения образов прошлого. В последовательно «вызываемые» картины вносятся движение – силой воображения героя (кутают плечики, рамы вставляют, летает снежок). Это не противоречит психологическим механизмам восприятия: подвижность составляет важное свойство эйдетического образа [221, с. 208]. В итоге застывшие картины разворачиваются силой воображения в «документальное» (поскольку в его основу ложатся реальные события) кино.

«Зима в детстве» потому прочно отпечатывается в сознании героя, что это, возможно, первое открытие зимы: не случайно автор, актуализируя зрительные образы, обращается к ситуации познания мира.

Вторая часть текста выступает как своего рода противопоставление первой: в центре – слуховые ощущения:

А за воротами шаркают пыльщики,
И ножи-ножницы точат точильщики,
Сани скрипят, и снуют бубенцы,
И по железу стучат кузнецы [332, с. 288].

В то время как «рамы» служили выражением родительской заботы и представляли собой непосредственный атрибут домашнего космоса, «ворота» указывают на наличие «большого» мира, недоступного взору героя. «Рамы» отделяют «внешнее» от «внутреннего». Ворота – «свое» от «чужого». Мир, существующий за воротами, невидим и поэтому «страшен». В сознании героя прежде всего оживают не визуальные картины, но звуки, порождающие соответствующие эйдетические образы – «пильщики», «точильщики», «сани», «бубенцы», «кузнецы». Целостность этих образов обеспечена единством зрительного и слухового начал. Поэтому следует говорить о синестезийном характере ощущений лирического героя. Это вновь подтверждает ту мысль, что синтетичность поэтики Тарковского проявлена не только на уровне ориентации слова на фотографическое изображение, но и на уровне одновременной актуализации визуального и **экоического** кодов.

Слуховые образы также являются фактами мнемонического опыта говорящего. Но этот опыт пропущен сквозь призму психологии ребенка, воспринимающего шумовые звуки с характерным страхом. В этой связи можно вспомнить сюжет мультфильма Ю. Норштейна «Ежик в тумане», где все природные шумы оцениваются беззащитным героем как проявления нарочитой враждебности мира, что и приводит ежика в состояние безотчетного, панического ужаса. Подобный ужас от соприкосновения с потусторонним, то есть запредельным родительскому дому пространством, надо полагать, некогда в детстве пережил и герой Тарковского. Ощущение страха передается в поэтическом тексте посредством аллитераций («А за воротами **ш**аркают **п**иль**щ**ики, / И **н**о**ж**и-но**ж**ницы **т**очат **т**очиль**щ**ики»). Они ассоциируются со звуками пилы, ножниц, ножа. Принадлежа пространству «страшной» реальности, гипертрофируясь в сознании ребенка, эти звуки производят на него столь сильное впечатление, что навсегда отпечатываются в памяти. Ощущения, испытанные при восприятии соответствующих шумов, возможно, соотносились с ощущениями, пробужденными когда-то сказочными сюжетами. Так, в этой логике напрашивается параллель с известным местом русской народной сказки

«Аленушка и братец Иванушка»: «Ножи точат булатные, / Хотят меня зарезати».

Что касается «скрипящих» и «звнящих» звуков («Сани скрипят, и снуют бубенцы», то они указывают на приезд гостей: «А в доме у Тарковских / Полным-полно приезжих» [332, с. 288]. Звуки же ударов по железу («И по железу стучат кузнецы») – еще одна угроза ребенку со стороны внешнего мира. «Кузнец», возникающий в финале стихотворения и несущий в себе отрицательную семантику, противопоставляется «кузнечнику» (первая строка).

Таким образом, внешнее пространство представляет собой образ мироздания, познаваемого, но еще не познанного и в этой своей непознанности – страшного. Так на уровне эйдетических образов высвечивается психология ребенка, постепенно расширяющего объем «своего» пространства и осмысляющего неосвоенный мир как враждебный хаос. Прочная запечатленность **экоических** картин в сознании героя объясняется не только их ценностной значимостью (первое открытие зимы), но и тем потрясением, которое было испытано от соприкосновения с «чужим», пограничным пространством, способным разрушить хрупкий и гармоничный космос дома. Так боязнь утраты, сквозь призму которой пропускаются события детства, обеспечивает долговременность их существования в памяти героя.

Наконец, необходимо отметить, что говорящий иронизирует над детскими впечатлениями себя-ребенка: страх, испытанный при соприкосновении с «голосами» внешнего мира, – «ребяческий» страх. Но при этом экоические образы не утратили ценностной значимости для героя. Более того – они обрели новую ценность.

Впечатления раннего детского возраста соотносятся с более поздними, подростковыми впечатлениями. Так прозаическое воспоминание Тарковского «Точильщики» (1945) из цикла «Константинополь. Книга рассказов» раскрывает иное семантическое наполнение соответствующих образов: «В детстве я был огнепоклонником. На базаре, в том городе, где мы жили, был точильный ряд. <...> на улицах звучал, повторяясь в басах и тенорах, напев,

действовавший на меня, как труба на боевого коня: “Точить ножи-ножницы, бритвы править!” <...>. Меня спрашивали: “Кем ты хочешь быть? Мама торопилась ответить за меня: “Он хочет быть художником”. Это была неправда. Не обращая внимания на улыбки гостей, от которых мама краснела, я говорил: “Я не хочу быть художником”. <...>. “Я буду точильщиком!” <...>. Я ходил по дорожкам и пел: “Точить ножи-ножницы, бритвы править!” Вдруг меня озарила сладостная и преступная мысль: одному пойти на базар и посмотреть на точильщиков. ...а вот и они, колдуны и волшебники, мои носители тайн, склоненные над станками, оперенными кисточками огня» [333, с. 160-161].

В этой логике с образами точильщиков связываются положительные ассоциации. Но данные воспоминания «взрослого» героя не опровергают смыслы, присутствующие в стихотворении «В желтой траве...». В то время как в поэтическом тексте внешний мир был представлен как непознанный и – соответственно – опасный, для героя рассказа «Точильщики» пространство улицы если не освоенное, то осваиваемое. Так при соприкосновении с «большим» миром, который открывается «за воротами», герой испытывает чувство восторга и удивления. Некогда «страшная» реальность оборачивается «волшебной». Два текста, таким образом, отражают разные этапы жизненного опыта мальчика Тарковского. Поэтому неслучайно, что в стихотворении «точильщики» функционально уравниваются с «пильщиками» и «кузнецами», «растворяются» в ряду образов, внушающих страх. Причем страх вызван не визуальными картинками, а характерными «режущими» звуками. Собственно звуки и становятся героями стихотворения.

В рассказе «точильщики» показаны крупным планом, принципиально выделены из окружающего мира. При этом они соотносятся не со слуховыми, а со зрительными ощущениями: «Смотреть на точильный огонь я мог часами. Тогда ничто на земле не отвлекло бы меня от моего молитвенного созерцания» [332, с. 160]. В этом смысле формально аналогичные образы («точильщики» из стихотворения и «точильщики» из прозаического воспоминания) функционально не тождественны. В этом состоит проявление психологического

опыта говорящего: картины памяти меняют семантическое наполнение под влиянием жизненной практики героя. Именно этим объясняется амбивалентность образов воспоминаний: положительные и отрицательные смыслы одинаково ценны для лирического героя.

Тема «казни», заявленная во второй части стихотворения («ножи-ножницы точат точильщики»), корреспондирует с магистральным для творчества Тарковского «мотивом самоуничтожения поэта посредством поэзии или, короче, пытки/казни собственным словом», как об этом сказал Н.Л. Лейдерман [200, с. 302]:

Слово – только оболочка,
Пленка жребиев людских.
На тебя любая строчка
Точит нож в стихах твоих [332, с. 72].

Звук «ножей-ножниц» ассоциируется у лирического героя Тарковского с ключевой метафорикой творчества, требующего от поэта платы за дарованную ему «пророческую власть» [200, с. 303].

Кроме того, образы «пильщиков», «точильщиков» и «кузнецов» – сквозные в лирике Тарковского. Впервые они возникают в уже упомянутом цикле «Кузнечики»:

Я бы точил топоры – я точильщик,
Я бы ковать им помог – я кузнец,
Кровельщик я, и стекольщик, и пильщик.
Я бы им песню пропел, наконец [332, с. 259].

Дело «кузнечика» оказывается созвучным делу героя: «Если бы мог я прийти на субботник, / С ними бы стал городить городок, / Я бы им строил, бетонщик и плотник, / Каменщик, я бы им камень толоч» [332, с. 259]. Эта соотнесенность образов героя и «кузнечика» объясняется тем, что лирический герой Тарковского – поэт, представленный как работник, ремесленник: «Я любил свой мучительный труд, эту кладку / Слов, скрепленных их собственным светом...» [332, с. 65], «Клянусь, мне столько лет, что наковальня / И та не

послужила бы так долго, / Куда уж там кувалде и мехам» [332, с. 281]. Верность делу «упорного труда» – вот что сближает образы кузнечика и кузнеца-поэта. В этой логике «точильщик», «кровельщик», «стекольник», «пильщик» и «кузнец», посредством которых метафорически обозначаются и герой-ремесленник, и работник-кузнечик, осмысляются как метафоры труженика-поэта: «Я бы им песню пропел, наконец» [332, с. 259], «А мне наутро – новая туга...» [332, с. 281]. Соответственно, «точильщик», «пильщик», «кузнец», соотносимые с темой ремесла, в пространстве художественной системы Тарковского наделяются положительными коннотациями. Аллитерации же, которые актуализируются в результате сопряжения этих образов в пределах единого поэтического контекста, имитируют стрекот кузнечика. Поэтому, возвращаясь к стихотворению «В желтой траве отплясали кузнечики...», следует отметить, что на синестезийные образы текста не могут не накладываться эти контекстные смыслы. Так вынесенные из детства слуховые ощущения, будучи пропущенными сквозь призму поэтического опыта лирического героя Тарковского, ассоциируются с «режущими» звуками, обыкновенно извлекаемыми кузнечиком («Кузнечик на лугу стрекочет / В своей защитной плащ-палатке, / Не то кует, не то пророчит / Не то свой луг разрезать хочет / На трехвершковые площадки» [332, с. 260]).

Кроме того, соотнесенность образов «ремесленника» и человека искусства представлена в «рассказе» «Точильщики»: «Меня спрашивали: “Кем ты хочешь быть? Мама торопилась ответить за меня: “Он хочет быть художником”. Это была неправда. Не обращая внимания на улыбки гостей, от которых мама краснела, я говорил: “Я не хочу быть художником”. Я боялся стать похожим на Фастовского. Фастовский был худой, рыжий; он любил жареных голубей и потому стрелял из монтекристо даже в ворон, рисовал какие-то грибы, булки в корзинах да битую птицу. “Я буду точильщиком!”» [333, с. 160-161].

Если для ребенка «точильщик» и «художник» (живописец) – несопоставимые, противопоставленные друг другу понятия, то в процессе жизненного (творческого) опыта герой Тарковского открывает конгениальность

дела ремесленника делу художника. Поэт оказывается «точильщиком» («пильщиком», «кузнецом»), а «точильный огонь» – огнем поэтического слова: «И, хлеба земного / Отведав, прийти / В свечении слова / К началу пути» [332, с. 285], «Слово только оболочка, / Пленка, звук пустой, но в нем / Бьется розовая точка, / Станным светится огнем» [332, с. 71].

Наконец, связываясь с темой ремесла, «пильщики», «точильщики» и «кузнецы» отсылают еще к одному стихотворению – «Мне другие мерещатся тени...» (1973), в центре внимания которого – проблема «умиранья ремесел», равнозначного собственной смерти («Наблюдать умиранье ремесел – / Все равно что себя хоронить» [332, с. 325]). Смерть «ремесла», по Тарковскому, есть знак забвения той части истории и культуры, истоки которой коренятся в глубоком, почти мифическом, прошлом. «Умиранье ремесел» осмысляется как разрыв с многовековой традицией и – как следствие – отказ от памяти. Этот разрыв приходится на двадцатый век, противопоставивший живой поэзии «рукомерства» бездушные творения техники: «И уже электронная лира / От своих программистов тайком / Сочиняет стихи Кантемира, / Чтобы собственным кончить стихом» [332, с. 325]. Именно как поэзию воспринял герой Тарковского ремесло точильщика: «Кружился волшебный камень карборунд. Точильщик прижимал к нему нож, и начинал идти золотой дождь, дивный золотой дождь, под который я подставлял руку. Искры покалывали ее, ничуть не обжигая» [332, с. 160].

В этой логике воспоминания говорящего, в которых оживают фигуры ремесленников, обретают смысл незабвенной памяти не только о картинах детства, но и о забытых веком ремеслах: «Все меньше тех вещей, среди которых / Я в детстве жил, на свете остается» [332, с. 165]. Изначально отрицательные образы, в очередной раз пропускаясь сквозь призму психологического опыта, обретают новое звучание: звуки детства, когда-то воспринимаемые как «голос хаоса», со временем «проясняются». В них слышатся голоса живых ремесел. Финал текста-воспоминания – «И по железу стучат кузнецы», будучи сопряженным со второй строфой стихотворения «Мне другие мерещатся

тени...» («И кузнечная музыка счетом / На три четверти в три молотка / Не появится за поворотом / Перед выездом из городка» [332, с. 325]), несет интонацию «радостного перестука», вторящего звону «снующих бубенцов».

Итак, стихотворение «В желтой траве отплясали кузнечики...» отражает опыт, приобретенный лирическим героем в раннем детстве. Этот опыт связан с осмыслением ценности дома и семьи. Фотографические образы, из которых складывается «внутренний» облик дома, несут идею гармонично устроенного космоса и связываются для героя с памятью о «соприкосновении с лаской и добром, нежностью и человечностью» [330, с. 510]. На уровне противопоставления гармонии дома хаосу мира (образы пыльщиков, точильщиков, кузнецов, ножей) проявляется психологический мотив, связанный с боязнью утраты. При этом необходимо понимать, что лирический субъект еще не ощущает себя частью социума. Познание мира сопровождается представлением о себе как о единственном центре окружающего пространства. Не случайно фигуры родителей не представлены на образном уровне. Герой живет непосредственными ощущениями – тактильными («кутают плечики»), зрительными («рамы вставляют»), слуховыми («а за воротами шаркают пыльщики»), которые и формируют в его сознании целостный образ мира.

Но важно, что опыт раннего детства накладывается на более поздний опыт лирического героя, в результате чего эйдетический образ меняет свое семантическое наполнение. Шумовые звуки, которые в раннем детском возрасте расценивались как проявления угрозы со стороны пространства улицы, впоследствии дополняются более поздними ассоциациями. Фигуры стрекочущих кузнечиков выступают в качестве звуковых эмблем поэтического творчества и отражают его метафорику. Шумы актуализируют в сознании говорящего образы «точильщиков», с которыми связывается память о «волшебном» «золотом дожде», и оживляют образы утраченных ремесел. Так память о личной истории сопрягается с памятью об историческом времени, ценности которого потеряны эпохой, но хранятся в памяти частного человека. Поэтому можно говорить о динамичности как важном свойстве эйдетического

образа. Многомерность этого образа обеспечена не только его синестезийной природой, но и его способностью отражать психологический опыт героя.

Финал текста отсылает к звукам скрипящих саней и звенящих бубенцов («Сани скрипят и снуют бубенцы»). В контексте стихотворения «В желтой траве...», где на передний план выносится антитеза «дом – улица», эти звуки целиком принадлежат внешнему пространству. Но образы саней и бубенцов являются связующим звеном между первым и вторым текстами «Зимы в детстве». «Мерещится веялка» открывается с картины приезда гостей, которые присутствуют на образном уровне: «А в доме у Тарковских / Полным-полно приезжих» [332, с. 288] (ср. с фигурами родителей в первом стихотворении: «кутают плечики», «рамы вставляют»). Так, у лирического субъекта возникает представление о других. Рассмотрим дальнейшую эволюцию героя Тарковского, отраженную в стихотворении «Мерещится веялка».

Во втором тексте «Зимы в детстве» гости показаны уже в пространстве дома.

А в доме у Тарковских
Полным-полно приезжих,
Гремят посудой, спорят... [332, с. 288]

Граница, обозначенная воротами («А за воротами...»), преодолевается. Причем, как и в предыдущей эйдетической картине, **экоический** код в данном случае предшествует визуальному и активизирует его. Поскольку герой-ребенок показан в ситуации болезни («А самый младший болен. // На лбу компресс, на горле / Компресс... » [332, с. 288-289]), то фигуры гостей недоступны его взору. Но слуховые ощущения формируют визуальное представление о «приезжих», которые в сознании сливаются в единый образ: «Гремят посудой, спорят».

Гости, чей приезд сопровождается громкими, гремящими звуками, вносят радостную суету в пространство дома, оживляют его. Но больному ребенку недоступен ни праздничный стол («гремят посудой»), ни само общение с гостями. Он вынужден только *представлять* приезжих по звукам их голосов («спорят»).

Так целостная картина приезда гостей складывается из двух картин, связанных ассоциативно, – картиной приближающейся «тройки» («сани», «бубенцы») и картиной праздничной суеты («Полным-полно приезжих», «гремят посудой, спорят»). Эти изображения, расположенные в хронологической последовательности, воспроизводят историю событий.

Причина приезда гостей – рождественский праздник¹⁵. Его эстетическим центром для героя-ребенка является украшенное дерево:

Гремят посудой, спорят,

Не разбирают елки,

И сыплются иголки

В зеркальные скорлупки,

Пол серебром посолен,

А самый младший болен [332, с. 288].

По традиции, пришедшей в Россию с Запада, елка готовилась прежде всего для детей: «...рождественский праздник называют детским праздником: хоть раз в году дети становятся героями дня; около них сосредотачиваются все заботы» [91, с. 228]. Елка всегда воспринималась детьми как чудо, встреча с которым дарила необыкновенные, незабываемые переживания – радости, восторга, изумления: «Озолотите ее, осчастливьте, – / И не смигнет, но стыдливая скромница / В фольге лиловой и синей финифти / Вам до скончания века запомнится. / Как я люблю ее в первые дни, / Вся в паутине или в тени! /.../ Как я люблю ее в первые дни, / Когда о елке толки одни!» (Б. Пастернак).

Как отмечает Е. Душечкина, «со временем начали устраивать и праздники *елки для взрослых*, на которые родители уезжали одни, без детей. <...>. В одном и том же доме нередко проходило не одно торжество в честь рождественского дерева, а целая серия праздников, что продлевало время пребывания елки в

¹⁵ До 1929 года, когда по идеологическим причинам в России произошла отмена Рождества, елку украшали именно на Рождество (25 декабря), а не на Новый год, как впоследствии.

доме: детский праздник, праздник для детей и родственников знакомых, и, наконец, праздник для взрослых» [91, с. 105].

Стихотворение Тарковского отсылает именно к такому «празднику для взрослых»: приезжие гости, которые «гремят посудой, спорят», собираются «в доме у Тарковских» в один из рождественских дней, когда елка уже начинает осыпаться.

Для детей смысл рождественского праздника состоит именно в волнительной встрече с «ослепительным» деревом. В стихотворении Тарковского нет прямого названия чувств и эмоций, некогда испытанных мальчиком при виде наряженной елки. Но эти чувства выражены опосредованно – за счет соответствующих мнемонических картин.

Во-первых, важно указание на отношение приезжих к рождественскому дереву: «Гремят посудой, спорят, / Не разбирают елки». Разобрать елку – значит, снять с нее игрушки, конфеты, хлопушки и прочие украшения, которые навешивались на елку как подарки детям. В соответствие с рождественской традицией середины XIX века, когда «присутствие в доме рождественского дерева ограничивалось одним вечером», «в конце праздника наступала психическая разрядка. Доведенные до крайне восторженного состояния дети получали елку в свое полное распоряжение: они срывали с нее сласти и игрушки, разрушали, ломали и полностью уничтожали дерево (что породило выражения «грабить елку», «щипать елку», «рушить елку»))» [91, с. 90, 96]. На рубеже XIX и XX вв. – именно к этому времени относятся воспоминания автобиографического героя Тарковского о рождественском празднике – этот обычай исчез, поскольку елка устанавливалась уже не на один вечер, а на целый праздничный сезон. Елка не уничтожалась, но по-прежнему «разбиралась» детьми, которые срывали с нее конфеты и игрушки.

«Приезжие» в стихотворении Тарковского оказываются равнодушными к елке. Они *не видят* ее. Больной «мальчик» не может видеть ее (елка всегда устанавливалась в главной комнате). Но он видит рождественское дерево мысленно, воссоздает его образ по памяти. Как справедливо отмечает Е.Г.

Елина, «предмет, удаляющийся в область воспоминаний, – важная черта поэзии Тарковского» [94, с. 175]:

И сыплются иголки
В зеркальные скорлупки,
Пол серебром посолен.

«Дети наслаждались елкой и по прошествии нескольких дней после Рождества, в период между Новым годом и Водосвятием, когда с нее уже начинали осыпаться иглы» [91, с. 234]. У Тарковского иголки сыплются «в зеркальные скорлупки», то есть в разбитые елочные украшения, которые вместе с елочным «снегом» и «дождем» серебрятся на полу.

Визуальный образ осыпающейся елки, возникающий в сознании субъекта воспоминания, сопровождается – в логике синтетической природы эйдетического изображения – слуховыми ощущениями, которые воспроизводят шелест фольги и шорох осыпающихся игл: «И сыплются иголки / В зеркальные скорлупки, / Пол серебром посолен». Данные аллитерации воссоздают не только соответствующие звуковые образы, но также имитируют зрительные – игру света, блеск мишуры и новогодних игрушек («зеркальные скорлупки», «серебро»).

Елка предназначалась именно герою-ребенку, готовилась для него как главный рождественский подарок. Однако она так и остается «неразобранной» и вот уже осыпается, «а самый младший болен». Близится расставание с «чудесным» деревом, но подлинная волшебная встреча с ним так и не состоялась. Эта детская обида, связанная с первым неслучившимся, несбывшимся Рождеством, становится причиной четкой запечатленности в памяти лирического героя картины осыпающейся ели и – соответственно – образов гостей, которые съезжаются на праздник, недоступный мальчику. Кроме того, «увядающее» дерево напоминает о конце рождественского сезона, о возвращении в обыденность. Само умирание елки переживается как неизбежное расставание с «чудом», которое так и не удалось вкусить. В этом смысле эйдетический образ соотносится с психологическим мотивом первого

глубокого разочарования, порожденного не только невозможностью участия в таинстве рождественского праздника, но и пониманием обыденности как непреложной данности.

Таким образом, картины начала зимы, явленные в стихотворении «В желтой траве отплясали кузнечики...» («рамы вставляют, летает снежок, дунула вьюга»), во втором продолжают грустной картиной чужого Рождества, что и формирует один из разворотов эйдетического сюжета, оформившегося в цикле «Зима в детстве». Другой разворот задается картиной болезни мальчика:

А самый младший болен.

На лбу компресс, на горле

Компресс. Идут со свечкой.

Малиной напоили?

Малиной напоили [332, с. 288-289].

Первое открытие зимы обернулось простудой. Так между визуальными образами мальчика, которому «на зиму кутают плечики», «летающего снежка», «вьюги» и образом больного ребенка с «компрессами на лбу и горле» устанавливается ассоциативная связь. Герою «кутают плечики» именно с тем, чтобы он не простудился. Мальчик же воспринимает зимнее пространство как исключительно безопасное (снежок, играющая вьюга). Эта безопасность оказывается кажимой. Соприкосновение с зимним холодом стало причиной болезни, не позволившей герою-ребенку участвовать в праздновании Рождества. В этой логике мотив ели («И сыплются иголки...») в контексте темы болезни может быть осмыслен в его связи с «локусом смерти» в котором, по справедливому наблюдению С.А. Манскова, в лирике Тарковского представлены все хвойные деревья: «комаровские сосны – смерть А. Ахматовой (“Памяти А.А. Ахматовой”), еловые венки – могила Н. Заболоцкого (“Могила поэта”), еловая Елабуга – место смерти М. Цветаевой (“памяти Марины Цветаевой”), смола на соснах – цикута Сократа (“Сократ”))» [231, с. 80-81].

Таким образом, стихотворение «Мерещится вейлка» разрабатывает коллизию, аналогичную той, что представлена в первом тексте цикла: безопасное пространство дома противопоставляется внешнему миру.

Простуда повлекла за собой потерю голоса: «На лбу компресс, на горле / Компресс». Эта картина, возникающая перед внутренним взором героя, отсылает не только к «эйдетическому контексту» «Зимы в детстве», но и соотносится с более поздним опытом лирического героя.

Образ горла в поэзии Тарковского – один из сквозных. Как указывает С. Мансков, «горло, язык, губы – “центр” одновременно тела и души лирического субъекта, не случайно опасным для жизни является потеря возможности дышать и говорить... с дыханием связано получение энергии и создание собственного художественного мира артикулированием и дыханием» [231, с. 23].

«Горло», «гортань» – источники речи, органы рождения слова. Поэтому «горло» и «гортань» в данной художественной системе оформляют метафорику творчества: «Пера я не переиначу / И горла не переучу» [332, с. 203], «Стихи мои, птенцы, наследники... /.../ Мне вытянули горло длинное, / И выкруглили душу мне» [332, с. 64], «Дай каплю мне одну, моя трава земная, / Дай клятву мне взамен – принять в наследство речь, / Гортанью разрастись и крови не беречь, / Не помнить обо мне и, мой словарь ломая, / Свой пересохший рот моим огнем обжечь» [332, с. 209].

«Компресс на горле» указывает на невозможность речи, на временную утрату дара звучащего слова. Эта картина, ставшая особенно памятной, соотносится как с детской ситуацией болезни, разрушившей долгожданный праздник, так и со взрослым психологическим мотивом, связанным со страхом потери «голоса» (ср.: «Мне губы обметало, и еще / Меня поили с ложки, и еще / Не мог я вспомнить, как меня зовут, / Но ожил у меня на языке / Словарь царя Давида» [332, с. 131]).

Образ больного мальчика сменяется в сознании лирического героя образами родителей. Родителям важно не потревожить ребенка, не разбудить

его, если он спит, поэтому они «идут со свечкой». Это еще одно проявление любви и внимания, к которым уже отсылали соответствующие картины из стихотворения «В желтой траве отплясали кузнечики...» («кутают плечики», «рамы вставляют»). «Глазной хрусталик» фиксирует только горящую «свечку», поскольку лица отца и матери неразличимы в темноте. Кроме того, слуховая память точно запечатлевает диалог, происходящий у постели больного героя: «Малиной напоили? / Малиной напоили». Говорящий вспоминает не только слова, когда-то ставшие выражением беспокойства и заботы родителей о его здоровье, но и вкус малины, которой его лечили от простуды. Со вкусом малины связалась память о детстве, о детской болезни, о родительском тепле. В этом смысле данная картина имеет уже не двухмерную, как в предыдущих случаях, а трехмерную фактуру: на зрительный образ накладываются слуховые и вкусовые ощущения.

Следующий визуальный образ – зажженная «свечкой» «лампадка»: «В углу зажгли лампадку» [332, с. 289]. Поскольку лампада всегда устанавливается перед иконами, то под «углом» подразумевается красный угол. Так стихотворение воспроизводит ситуацию молитвы: лампаду зажигают, чтобы помолиться о здоровье героя. Указание на зрительный образ («зажженная лампадка») позволяет развернуть свернутую картину. Данная картина – одна из составляющих истории взаимоотношений мальчика с родителями («кутают плечики» – «рамы вставляют» – «идут со свечкой» – «зажгли лампадку»).

Еще одной составляющей является образ веялки:

И веялку приносят,
И ставят на площадку,
И крутят рукоятку [332, с. 289].

Память воссоздает серию изображений: «приносят», «ставят», «крутят». Их последовательность формирует динамический эффект: в мнемонические образы вносится движение, что обеспечивает их кинематографичность.

Н.Е. Тропкина включает цикл «Зима в детстве» в ряд тех стихотворений Тарковского, в центре которых – тема «райского видения» [343, с. 362]. В

данном тексте таким «райским видением» является принесенная родителями веялка. Она должна доставить больному ребенку радость, удивить его, отвлечь от болезни, наконец, вернуть утраченный праздник. «Веялка» воспринимается героем как чудо, тем более что она используется в нехарактерной функции:

И сыплются обрезки –

Жестянки и железки [332, с. 289].

Ветер веялки взмывает вверх легкие железные опилки, которые, подобно искрящемуся снегу, серебрятся на свету, излучаемом «свечкой» и «лампадкой». И «веялка», и «елка» производят на мальчика одинаково сильное впечатление. Не случаен в этой логике соответствующий повтор: «И сыплются иголки» – «И сыплются обрезки».

Сверкание «жестянок и железок» подчеркивается соответствующими аллитерациями: «И сыплются обрезки – / Жестянки и железки». Но эти же аллитерации формируют другой эффект – звуковой: они имитируют шелест железных опилок. Таким образом, картина памяти в очередной раз наделяется синестезийной фактурой – зрительно-слуховой.

«Жестянки и железки» напоминают об образах стихотворения «В желтой траве...». Железные опилки – вот что сыплется из-под точила точильщика («ножи-ножницы точат точильщики»). Эти «обрезки», которые первоначально связывались в сознании героя с картинами «страшного» мира, теперь оказываются предметами эстетического любования. Пространство улицы одомашнивается, становится «своим». Кроме того, «жестянки и железки», которые взмываются веялкой, соотносятся не только с елочным «серебром», но и с «дивным золотым дождем», идущим из-под «волшебного камня карборунда» (рассказ «Точильщики»). В этом вновь проявляется психологическая глубина художественного образа Тарковского: он представляет собой квинтэссенцию смыслов, сопряженных с разными этапами жизненного опыта героя.

Итак, с памятью о родителях связывается память о веялке, возвратившей больному ребенку волшебство праздника. Название стихотворения,

«Мерещится веялка», несет смысл незабвенности образов детства, которое – благодаря фотографической четкости мнемонических картин – «до сих пор нетленно» [333, с. 35] и всюду «мерещится» герою.

Наконец, финал текста (и цикла в целом) разворачивает психологический сюжет обретения внутренней гармонии в воспоминании:

Вставай, пойдем по краю,
Я все тебе прощаю.

То под гору, то в гору
Пойдем в другую пору
По зимнему простору,
Малиновому снегу [332, с. 289].

Финал автоцитатно связан со стихотворением 1947 года «Отрывок», в центре которого – образ матери:

...Разве теперь,
Давно уже сбившись со счета потерь,
Кого-нибудь я заклинаю с такою
Охрипшей, безудержной, детской тоскою,
И кто-нибудь разве приходит во сне
С таким беспредельным прощеньем ко мне? <...>
Но те материнские нежные руки –
Они бы простили мне крестные муки –
Все чаще на плечи мои в забыты
Те руки ложатся, на плечи мои...[333, с. 63-64].

Мать является для говорящего воплощением любви и «беспредельного всепрощения», способного спасти героя от тяжести «крестных мук», отпустить ему горькую вину разлуки («А все-таки жалко, что юность моя / Меня заманила в чужие края, / Что мать на перроне глаза вытирала»[333, с. 63]). Воспоминания о матери, воскрешая ее образ, возвращая его в бытие, наполняют жизнь лирического героя светом и смыслом. Именно памятью искупается вина, и

именно в памяти обретается внутренняя гармония – гармония примирения с собой. Руки матери, которые «в забытии» (во сне, в воспоминании, в воображении) «все чаще» «ложатся на плечи», согревают душу героя, врачуют ее теплом нежности и человечности. Так материнский образ «оживает» в сознании героя не только посредством зрительных («свечка», «лампадка»), вкусовых («малина»), обонятельных («горящая спиртовка» и «пармская фиалка»), но и посредством тактильных ощущений: «Мальчику на зиму кутают плечики», «Все чаще на плечи мои в забытии / Те руки ложатся...». Жест заботы («кутают плечики»), призванный уберечь мальчика от зимнего холода, впоследствии соотносится с символическим жестом: положить руку на плечо – значит, проявить сочувственное отношение, одобрение. Воображаемое прикосновение матери наполняется смыслом ее спасительного участия в судьбе взрослого героя, опыт которого – это опыт жизни на краю («Но все равно мне будет на этом фронте крышка» [333, с. 103], «И наконец попал я в это крошево. / Что я теперь? Голодной смерти снедь» [333, с. 57]), опыт ненужности, оставленности («Я беженец, я никому не нужен» [332, с. 105]). Но трагическое чувство одиночества преодолевается благодаря отчетливости воспоминания, которое возвращает герою ощущение материнского присутствия и веру в самое себя.

Мать уводит героя «в другую пору»:

То под гору, то в гору
Пойдем в другую пору
По зимнему простору,
Малиновому снегу [332, с. 289].

Картина пути имеет символический смысл. Холмистый путь – традиционная метафора жизни.

Под «другой порой» подразумевается другое, благодатное время, в которое мать и ребенок уходят от страшного двадцатого века, связавшегося в памяти лирического героя с «бедствиями, нашествиями, невзгодами» [333, с. 64], «голодом и страхом» [333, с. 292], «неслыханной бойней» [333, с. 54].

Путь героев лежит через «зимний простор, малиновый снег». Это изображение воспроизводит родную с детства картину бескрайнего снежного пространства, малинового от лучей заходящего солнца. Образ «малинового снега», соотносящийся в пространстве текста с «малиной», – заключительный и ключевой зрительный образ цикла.

Малиновый цвет в лирике Тарковского обладает позитивной семантикой: «Хорош ли праздник мой, малиновый иль серый...» [333, с. 42], «Малиновый, как первозданный рай» [333, с. 282]. Зима в детстве, сопряженная с психологическими сюжетами разочарования и обретения восторга, в итоге предстает в сознании героя в ее связи с картиной родного простора – необъятного, бескрайнего, свободного, малинового от солнечных лучей. Но на это воспоминание накладывается другой опыт – опыт войны и смерти. Образ «малинового снега» в этой логике имеет не только положительный, но и отрицательный смысл. Этот образ может быть осмыслен как цитата из ахматовского стихотворения «Как ты можешь смотреть на Неву...» (книга «Белая стая»):

Черных ангелов крылья остры,
Скоро будет последний суд,
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут [13, с. 83].

Поскольку стихотворение Ахматовой датировано 1914-м годом, то «малиновые костры» – образ, отсылающий к картинам Первой мировой войны. Надо полагать, именно через ахматовский текст Тарковский воспринял малиновый как цвет военного снега. Эйдетический образ переживает трансформацию: «малиновый снег» отсылает и к светлым воспоминаниям о детстве, и к трагическим воспоминаниям о войне-смерти:

Красный фонарик стоит на снегу.
Что-то я вспомнить его не могу.

Может быть, это листок-сирота,

Может быть, это обрывок бинта,

Может быть, это на снежную ширь

Вышел кружить красногрудый снегирь,

Может быть, это морочит меня

Дымный закат окаянного дня [333, с. 343].

«Окаянными днями» И. Бунин назвал дни революции. Соответственно, в художественной системе Тарковского образ «малинового/красного снега» связан с историческим опытом не только трагедии 1914-1918-го годов, но и Гражданской войны, ее «окаянными днями», современником которых оказался мальчик. Красный фонарик – это и память о елисаветградском вокзале, и образ, ассоциирующийся с бедствиями начала XX века.

«Малиновый снег» обладает функцией предвестия: он предсказывает четырнадцатый год, в то время как цикл воспроизводит события, пришедшиеся на время, когда «еще не воевали с Германией». Таким образом, «зима в детстве» – это «последняя зима перед войной» (А. Ахматова).

Именно мать обладает предчувствием грядущих «бедствий, нашествий, невзгод», и именно ей дано провести героя «по краю», уберечь его от смерти, спасти от холода «загробного ветра», противопоставить нечеловеческой силе войны силу спасительной любви. Так образ матери наделяется религиозным смыслом и сближается с образом Богородицы как воплощением материнской любви, спасения, всепрощения (не случайно в стихотворении «Мерещится веялка» возникает ситуация молитвы: «В углу зажгли лампадку»). Эта трансформация эйдетического образа в результате обретения им библейского подтекста является проявлением динамики фотографического изображения. Финал стихотворения обращает к духовному опыту взрослого героя, воспринимающего фигуру матери в религиозном ключе. Библейский смысл происходящего открывается герою через историю.

Заключительные строфы стихотворения «Мерещится веялка» разворачивают не только мотив обретения гармонии в воспоминании, но и мотив переживания трагедий начала XX века, пришедшихся на детские годы героя. В этой логике название цикла содержит скрытое противопоставление. Зима в детстве, сопряженная с памятью о тепле дома и о боязни внешнего пространства, о детской простуде и о любви отца и матери, возвративших герою утраченное чудо, в контексте творчества Тарковского противопоставляется страшной зиме военных лет. Так ребяческий страх перед «большим» миром, перед болезнью, угрожающими герою гибелью, противопоставляется реальному страху перед смертью.

Итак, цикл А. Тарковского «Зима в детстве» воспроизводит целый ряд эйдетических картин, обладающих синестезийной фактурой и оживающих в сознании говорящего в связи с воспоминаниями о времени детства: пыльщики, точильщики, кузнецы, скрипящие сани, снующие бубенцы, приезжие, гром посуды, новогодняя елка, зеркальные скорлупки, свечка, малина, лампадка, веялка, 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 изображений – «кутают плечики», «рамы вставляют», «идут со свечкой», «зажгли лампадку», «веялку 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 визуальных 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. Именно это понимание герой обретает в самом раннем возрасте.

Таким образом, 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. На образы детства накладывается духовный опыт взрослого говорящего, что обеспечивает наращивание смыслов внутри фотографических картин.

Дальнейшей эволюции лирического субъекта Тарковского и – соответственно – расширению смыслов, наполняющих эйдетические образы, посвящен следующий параграф.

§2.2. Герой и история

в стихотворении «Тогда еще не воевали с Германией...»

Как было показано, центральный топос цикла «Зима в детстве» – дом. Этот топос определяет границы освоенного героем пространства. Но в финале стихотворения «Мерещится веялка» эти границы внезапно расширяются, и в жизнь лирического субъекта вторгается война. Данное обстоятельство позволяет говорить о развитии как событийного, так и психологического сюжета. Новый этап духовной биографии героя связан с возникновением в его сознании представления об истории.

Тема истории – центральная в стихотворении-воспоминании «Тогда еще не воевали с Германией...» (1966). В «Вестнике» оно следует за циклом «Зима в детстве». Обратимся к этому стихотворению и попытаемся выявить смысловое наполнение фотографических образов данного текста, а также выяснить, к какому психологическому опыту герой приходит на новом витке судьбы.

Стихотворение «Тогда еще не воевали с Германией...» (1966) отсылает к преддверию Первой мировой войны:

Тогда еще не воевали с Германией,
Тринадцатый год был еще в середине,
Неведеньем в доме болели, как манией,

Как жаждой три пальмы в песчаной пустыне [332, с. 290].

Текст логически связан с финалом «Зимы в детстве», где возникает амбивалентный образ «малинового снега». Но в стихотворении речь идет о «неведение», в то время как заключительная картина цикла проводит тему трагических предчувствий, которыми исполнено вешнее сердце матери. Более того, в «Отрывке» (1947) герой прямо говорит о предощущении «всемирного горя» [333, с. 67], с чем и связалась память о «тринадцатом годе»:

И если мне комнаты матери жалко
С горящей спиртовкой и пармской фиалкой,
И если я помню тринадцатый год
С предчувствием бедствий, нашествий, невзгод,
Еще расплетенной косы беспорядок...
Что горше неистовых детских догадок,
Какие пророчества? [332, с. 64].

Так предчувствие войны составляет суть переживаний и родителей мальчика, и его самого. В этой логике не случайно «неведение» осмысляется как «болезнь», «мания», «жажда». По замечанию М. Тарковской, «сравнение семейных болезней – “неведенья” и безмятежности – с жаждущими пальмами из Аравийской пустыни... перекликается со стихотворением Лермонтова – под ударами топора погибли “три гордые пальмы”, занесен песками “тремучий ключ”» [332, с. 36]. Как «три гордые пальмы» не предвидят своего трагического будущего, так и в «доме» лирического героя «не ведают» о грядущих исторических катастрофах.

В стихотворении Тарковского речь идет не столько о незнании, сколько о желании незнания. «Неведение» – это «неверие», невозможность до конца поверить в трагический разворот истории и – соответственно – частной судьбы. При этом матери и отцу важно оградить ребенка от кровавой драмы эпохи, сохранить детство детством. О своем детском восприятии войны Тарковский вспоминает в рассказе «Воробьиная ночь» (1945): «Началась война. То, как я отнесся к ней, было, пожалуй, так же, как и страх грозы, предугазано

взрослыми. Моих слез не могли унять ни игрушками, ни сладким. Потом я успокоился, свыкся с тем, что где-то происходит война, которой я почти не представлял себе» [332, с. 154].

В «доме у Тарковских», где царит теплая атмосфера мира и человечности, догадки о грядущих «бедствиях, нашествиях, невзгодах» не высказываются, что и пробуждает у маленького героя мысль о родительском «неведение». Но это «неведение» подчинено спасительной идее – защитить мальчика от страшной действительности, от страха войны и смерти, которые он в буквальном смысле не должен изведать.

Таким образом, в жизнь лирического героя вторгается история. Он является ее современником, но еще не участником.

Отец и мать – ключевые фигуры домашнего космоса, его устроители и его духовный центр. Их образы связались для героя с памятью о незабвенных вещах и запахах. Именно соответствующие обонятельные и зрительные ощущения воскрешают в сознании фотографические снимки «хозяев дома». Как отмечает Е.В. Лысенко, «особенно конкретным бытие лирического героя становится в произведениях, посвященных описанию детства поэта» [223, с. 83]:

У матери пахло спиртовкой, фиалкою,
Лиловой накидкой в шкафу, на распялке.

Запахи (спиртовка, фиалка, лиловая накидка) сливаются в неповторимый запах матери, память о котором проносится героем сквозь всю жизнь. Мысленно вдыхая этот запах, лирический герой воссоздает в воображении не только материнский образ, но и образ материнской комнаты: «И если мне комнаты матери жалко / С горящей спиртовкой и пармской фиалкой...» [333, с. 64], «...пахло... Лиловой накидкой в шкафу, на распялке». Воспоминание о матери естественно и неизбежно возвращает к воспоминанию о доме, о его неповторимом аромате.

«Мать» связана с теплом, огнем, светом: спиртовка – нагревательная лампа, горелка (ср. другие «огненные» предметы, сопровождающие детство героя: «свечка», «лампадка»). Так образ спиртовки возникает в единстве

обонятельных («пахло...спиртовкой»), тактильных (тепло огня) и зрительных (свет) ощущений, чем обеспечивается его синестезийная фактура.

Мать представлена в архетипической функции хранительницы домашнего очага – источника тепла и света как условий жизни. Воспоминанье о горении этого очага («горящая спиртовка») есть воспоминание о горении материнского сердца, тепле материнских рук («Но те материнские нежные руки...»), память о матери как спасении от холода мира. Но поскольку тема горения сопряжена в лирике Тарковского с темой творческого огня, пламени слова, то образ «горящей спиртовки» не только отсылает к образу матери, но и соотносится с ключевой метафорой творчества:

А разве я не хорошо горю
И разве равнодушием корю
Вас, для кого я столько жил на свете,
Трава и звезды, бабочки и дети? [332, с. 80]

И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, как слово [332, с. 344].

В этой логике бытовая реальность довоенного детства, пропускаясь сквозь призму жизненного опыта героя, связывается в его сознании с опытом мастерства. Так оформляется единый психологический мотив, который задается картинами «точильного огня» и «горящей спиртовки». Кроме того, «пламя спиртовки» в художественной системе Тарковского – образ, отсылающий к памяти о любимой. В стихотворении «Эвридика» (1961), посвященном по предположению М. Тарковской рано погибшей Марии Фальц [326, с. 392-393], первой возлюбленной поэта, «пламень спирта», не оставляющий «тени», сопрягается с бесплотной душой, с ее горением:

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде,

Огнем, как спирт, без тени
Уходит по земле,
На память гроздь сирени
Оставив на столе [332, с. 222].

Огонь, исчезающий бесследно, напоминает об утрате, что обеспечивает данному образу трагическое звучание.

Итак, со «спиртовкой» связывается целый комплекс ассоциаций, которые отражают опыт детства, творчества, горькой потери возлюбленной. Значение эйдетической картины не просто трансформируется, но усложняется, причем впечатления, накладываясь друг на друга, оказываются для лирического героя в равной степени ценностно значимыми. Так эволюция этого значения осуществляется в процессе приобретения героем нового психологического переживания, след которого остается в памяти в виде фотографического образа. Он сопровождается в данном случае обонятельными и тактильными ощущениями. В этот фотографический образ «свернут» веер психологических мотивов, что и обеспечивает семантическую многомерность эйдетической картины.

«Пармская фиалка» – еще один неперенный атрибут материнской комнаты. В то время как «спиртовка» вносит в пространство комнаты элемент прозаичности, будничности, «фиалка» является воплощением красоты. «Горящая спиртовка» обладает запахом, «пармская фиалка» – тонким ароматом, память о котором оживляет в сознании героя образ матери. Он поэтизируется и эстетизируется («Я вспоминаю фиалковый запах мамы...» [331, с. 523]).

Во второй строфе стихотворения слово «фиалка» дважды находится в сильной позиции, образуя рифмы «фиалкой – распялкою», «жалкое – фиалке». Это свидетельствует об особой семантической значимости данного слова (ср. в стихотворении «Отрывок»: «И если мне комнаты матери жалко / С горячей спиртовкой и пармской фиалкой»). Тарковский «неоднократно декларировал свое отношение к рифме, как одной из главных составляющих и формы и содержания: “Ее роль – указание: одна волна кончается, сейчас нахлынет другая

(моя поэтика лирического стихотворения...” Поэтому повторяющиеся рифмы становятся ключевыми для понимания их семантики» [231, с. 105].

Надо полагать, пармская фиалка, с ее крупными махровыми фиолетовыми цветками и дурманящим ароматом, не могла стать реалией елисаветградского детства лирического героя, поскольку этот цветок практически не получил распространения за пределами Италии (город Парма) и Франции. Скорее всего, Тарковский имел в виду фиалку душистую. В этом смысле произошла подмена наименования, что, в принципе, существенно не повлияло на содержательный аспект образа. Однако эта подмена представляется значимой, и в «пармской фиалке» можно видеть отсылку к «Поэме без героя» А. Ахматовой, в частности, к «Части первой. Девятьсот тринадцатый год»: «Горы пармских фиалок в апреле – / И свиданье в Мальтийской Капелле, / Как проклятье в твоей груди» [13, с. 331].

Тарковский был лично знаком с Ахматовой, ставшей рецензентом первой опубликованной книги поэта («Перед снегом»), посвятил ей цикл «Памяти А.А. Ахматовой» (1966-1968), вошедший в состав «Вестника». В этой логике «пармская фиалка» в контексте данной книги может быть осмыслена как воспринятый через автора «Поэмы без героя» знак 1913-го года («Тринадцатый год был еще в середине»). Так на семантике эйдетического образа отражается не только сенсорный, но и культурный опыт лирического героя: образ, запечатленный в памяти, приобретает значение образа культуры. Ко времени написания стихотворения «Тогда еще не воевали с Германией...» обычная дикорастущая фиалка была осмыслена Тарковским как пармская – под влиянием «Поэмы без героя», где «горы пармских фиалок» венчают апрель тринадцатого года. «Маленький» герой вряд ли мог различать сорта цветка, а «взрослый» помнить, какой именно фиалкой пахло у матери. Но в его сознании сложился поэтический образ, который не только эстетизирует фигуру матери, но и в культурном сознании сопрягается с предвоенным временем. В этом в очередной раз проявляется многослойность образа памяти: «пармская фиалка» Тарковского – это одновременно память о матери, о тринадцатом годе, об

ахматовском тексте (ср. фиалку как символ воспоминания [342, с. 394]). Эта многослойность является следствием психологизма образа, значения которого отражают различные витки личного опыта автобиографического героя. Причем исходный образ способен, как уже говорилось, трансформироваться: впечатления, полученные в процессе жизненной практики, накладываются на него и подвергают его формально-семантическим изменениям. В этой логике показательно, что образы детства приобретают не только культурно-историческое, но и обобщенно-символическое звучание.

В мировой культуре за фиалкой закреплён ряд символических смыслов, но, очевидно, для субъекта воспоминания определяющее значение имеет та символика цветка, которая пересекается с символикой его цвета. Обратимся к цветовому аспекту пармской фиалки Тарковского, поскольку цвет является одной из ключевых составляющих эйдетического образа.

Поэтическое название лилового/фиолетового – цвет пармской фиалки. «Пармская фиалка» в контексте стихотворения соотносится с «лиловой накидкой»: «У матери пахло спиртовкой, фиалкою, / Лиловой накидкой в шкафу, на распялке». Цвет фиалки и накидки в памяти лирического субъекта запечатлевается как цвет матери, который может быть понят в символическом ключе, поскольку сознание взрослого героя, живущего в пространстве мировой культуры и вне этого пространства себя не представляющего, способно осмыслить соответствующий образ как символический. В этой логике «фиалка» и «накидка» приобретают знаковый характер.

Лилый, фиолетовый «связан со сдержанностью, умеренностью, духовностью и раскаянием, а также переходом... от мужского к женскому... В символике цветов маленькая фиалка также ассоциируется со скромностью или смирением» [342, с. 394]. Эти смыслы оказываются соотнесенными с образом матери, которая в лирике Тарковского предстает как воплощение всепрощения («Я все тебе прощаю», «И кто-нибудь разве приходит ко мне / С таким беспредельным прощеньем во сне», «Но те материнские нежные руки, / Они бы простили мне крестные муки»). Кроме того, лиловый цвет, символизируя

переход от жизни к смерти [там же], выражая траур и скорбь, является символом Богородицы и Христа: именно фиолетовое облачение имели молящийся в Гефсиманском саду Христос и страдающая Мария, а «в некоторых изображениях Страстей Христовых Иисус и Мария одеты в фиолетовые одежды» [там же].

Религиозный смысл материнского образа был обнаружен при анализе финальных строк «Зимы в детстве», где мать функционально сближается с Богоматерью. Обладая предчувствием грядущей трагедии, она призвана защитить мальчика от горя войны, провести его «по самому краю». Но «лиловая накидка», сближаясь со «страстной» одеждой Марии, становится знаком материнского страдания (ср. имя матери Тарковского – Мария, одно из значений которого – печальная). Если «малиновый снег» – предвестник «всемирного горя», то «лиловая накидка» – предвестница личного горя матери. Старший брат Тарковского, Валерий, погиб во время Гражданской войны, в 1919 году: «Брата старшего убили... Мать согнулась, постарела, / Поседела в сорок лет» [332, с. 340]. Таким образом, цвет пармской фиалки не только связывается в сознании взрослого героя с вещными атрибутами матери, но и понимается в символическом аспекте – как указание на характер материнской судьбы, отмеченной трагедией смерти сына. Это обстоятельство свидетельствует о дальнейшей динамике данного образа внутри психологического сюжета: на сформированное в раннем детстве представление о матери как воплощении любви накладывается духовный опыт взрослого героя: «мать» осмысливается в библейском ключе – не только как всепрощающая, но и как скорбящая мать.

В этой логике символическим значением обладает и «распялка» («Лиловой накидкой в шкафу, на распялке»). Распялка – вешалка, плечики (разг.), в контексте темы материнского страдания вводит мотив распятия. «Крестные муки» суждено было претерпеть и старшему сыну, изрешеченному пулями белогвардейцев, и младшему, повинному перед матерью, пережившей смерть сына и мужа (отец Тарковского умер в 1924 г.), в разлуке с ней:

А все-таки жалко, что юность моя
Меня заманила в чужие края,
Что мать на перроне глаза вытирала,
Что этого я не увижу вокзала,
Что ветер зеленым флажком поиграл,
Что города нет и разрушен вокзал.
Отстроится город, но сердцу не надо
Ни нового дома, ни нового сада...
Но те материнские нежные руки –
Они бы простили мне крестные муки» [333, с. 64].

Фиолетовый цвет – это не только цвет фиалки, но и цвет сирени. Сирень – неизменный атрибут возлюбленной героя. Так лиловый цвет цветка и материнской накидки соотносится в памяти лирического героя с образом Марии Фальц, возлюбленной Тарковского:

И крестики сирени
В росе у самых глаз.
Но больше нет ступени –
И тени спрячут нас [333, с. 151].

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде,
Огнем, как спирт, без тени
Уходит по земле,
На память гроздь сирени
Оставив на столе [333, с. 222].

Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,

По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла [333, с. 217].

Говоря о семантике сиреневого цвета, С.А. Мансков обращает внимание не то, что «в художественном мире А. Тарковского этот цвет присутствует в момент вдохновения (постижения “языка Бытия”), что расходится с традиционным (“кладбищенским”) значением сирени и сиреневого цвета» [231, с. 80]. Но поскольку сирень неоднократно возникает в связи с образом утраченной возлюбленной, которая вспоминается лирическим героем, то это позволяет утверждать, что сирень и сиреневый цвет в данном поэтическом мире связаны с темой смерти (ср. символическое значение сиреневого: переход от жизни к смерти). Обращая внимание на форму соцветия сирени («И крестики сирени / В росе у самых глаз...»), Мансков отмечает, что она «имеет визуализированную религиозную семантику» [там же]. Полагаем, эта «религиозная семантика» не случайно обнаруживает себя в контексте любовной темы: с одной стороны, «крестики сирени» символизируют святость любовного союза («Свиданий наших каждое мгновенье / Мы праздновали, как богоявление»), а с другой – этот образ предсказывает и конец любовной истории («И разве в нашей власти / Вернуть свою зарю» [332, с. 151]), и гибель героини, ее «крестные муки» («Живые / Так не приходят к нам» [332, с. 152]), что позволяет говорить о закреплённости за данным образом семантики смерти.

Лиловый цвет воскрешает в сознании автобиографического героя самое первое, трагическое, воспоминание: «Я помню себя с года и восьми месяцев. Первое воспоминание такое: у меня умерла бабушка. Она лежала в гробу в бархатном лиловом платье. Вошла мама – я помню и то, как она и мы были одеты, – вошла и сказала: “Идите, дети, и встаньте на колени”. Я так хорошо все это помню» [333, с. 239].

Мать, тринадцатый год, возлюбленная, бабушка – эти ассоциации оживают в душе говорящего в связи с соответствующим эйдетическим образом,

отсылающим к нескольким психологическим мотивам. Это в очередной раз доказывает многозначность картины памяти. Смысловая сгущенность этой картины в данном случае является следствием не рационализации, а поэтизации образа, смысловой объем которого отражает объем психологического опыта субъекта воспоминания.

Кроме цветового аспекта, образ «пармской фиалки» отсылает и к обонятельному. Под «пармской фиалкой» могут подразумеваться известные духи. В этой логике запах «лиловой накидки» – это запах духов «пармская фиалка», которыми, возможно, пользовалась мать автобиографического героя. Так, выстраивается многомерный образ, обладающий синестезийной фактурой.

Многомерность образа – свидетельство суггестивности поэтического слова, воплощающего этот образ. Повышенная суггестивность слова в лирике Тарковского, следует полагать, восходит к символистской традиции. Как указывает Л.Я. Гинзбург, «быть может, самым активным элементом символистического наследия явилась повышенная суггестивность поэтического слова, то есть способность его вызывать неназванные представления, ассоциациями заполнять пропущенное. <...> Символистический второй план отпал, но осталось поэтическое открытие повышенной суггестивности слова.<...> Говорю о повышенной суггестивности, потому что в той или иной мере суггестивно всякое поэтическое слово, никогда не означающее только то, что оно называет» [72, с. 327, 328].

Взаимосвязь «спиртовки» и «фиалки», которые представлены в пределах единой картины памяти («И если мне комнаты матери жалко / С горячей спиртовкой и пармской фиалкой...»), «У матери пахло спиртовкой, фиалкою...»), объясняется их отношением к лечебной процедуре. В народной медицине фиалку душистую как лекарственное растение используют при простуде, воспалении легких, бронхите, туберкулезе, коклюше, гриппе, то есть болезнях, сопровождающихся кашлем. Этот смысл потому актуален, что Тарковский в детстве был болезненным ребенком («Я много болел, и мне прописывали много лекарств» [333, с. 181]). В частности, в прозаическом

воспоминании «Константинополь» (1945) он перечисляет свои детские болезни: «болел свинкой, скарлатиной, коклюшем, корью, крупом и гриппом» [333, с. 141]. Кашель – симптом половины болезней, указанных в этом «списке» («А самый младший болен. // На лбу компресс, на горле / Компресс»). Судя по всему, герою Тарковского запомнился процесс приготовления матерью лечебного настоя, применяемого при кашле: трава и цветки фиалки заливаются водой, на спиртовке доведенной до кипения. В этой логике очевидно, что в данной функции могла использоваться только дикорастущая фиалка. Но фиалка матери, по отношению к которой ребенок испытывает чувство любви, благоговения, сердечного трепета, в сознании «взрослого» героя «проясняется» как воплощающая красоту дорогостоящая пармская. Она несет смысл поэтичности, эстетизации материнского образа. В этой связи сама процедура приготовления матерью лекарственного настоя осознается «маленьким» героем как некое таинство, чем объясняется упоминание «взрослым» говорящим лиловой накидки, цвет которой – помимо прочего – обладает сакральным значением: величественность, царственность, познание истины. «Мать» сакрализуется, возводится на высокий духовный пьедестал, мыслится причастной к тайнам мироздания. На бытовой смысл накладывается сакральный: накидка, которая, возможно, использовалась для укутывания горла больного ребенка, выступает в качестве знака избранности матери. Так предметные составляющие поэтического мира (фиалка, спиртовка, накидка) существуют в бытийном измерении, поскольку несут духовно-душевное содержание.

Таким образом, мать, врачующая ребенка, в очередной раз представлена в спасительной функции: она возвращает его к жизни, отводит от него болезнь, которая неотступно сопровождает мальчика: «Все детство мое, по-блаженному жалкое, / В горячей спиртовке и пармской фиалке». Память о детстве пробуждает чувство блаженства: то, что когда-то казалось жалким и неустроенным, теперь, для взрослого лирического героя, связывается с воспоминаниями о тепле дома, о материнской заботе.

Если мать представлена в традиционной для женщины функции устроительницы семейного уюта, охранительницы жизни ребенка, с которым она связана самой тесной связью, то дело отца – дело исторической важности:

Зато у отца, как в Сибири у ссыльного,

Был плед Гарибальди и Герцен под локтем [332, с. 290].

«Мой самый любимый герой – отец. Народоходец, восьмидесятник, он родился в 61-м году, а в 80-м уже попал в ссылку» [330, с. 513], – вспоминает А. Тарковский. – «Мой отец – Александр Карлович – был арестован по делу о покушении на харьковского генерал-губернатора; он принадлежал к партии Народной воли. Под стражу он был взят со студенческой скамьи... Мой отец два или три года пробыл в одиночном, лет пять – в общем тюремном заключении, после чего был лет на десять выслан в селение Тунку (Туруханский край)» [333, с. 179]. Селение Тунка – сибирский поселок, где, по свидетельству Марины Тарковской, Александр Карлович прожил с 1887 по 1892 гг. (ср. расхождение в датах: Арсений Тарковский указывает на «лет десять» сибирской ссылки отца, М. Тарковская и П. Волкова, исследователь родословной Тарковских, говорят о пяти годах поселения Александра Тарковского в Сибири).

Упоминание сибирской ссылки в контексте стихотворения отсылает к драматичной истории отца-революционера. Причем, его причастность к народофильскому движению оказывается для лирического субъекта ценностно значимой: фигура отца героизируется и мифологизируется.

Отец – это прежде всего народоходец, человек гордого характера и необыкновенной воли к жизни. Сибирская ссылка – одно из ключевых событий отцовской судьбы. Именно здесь к отцу пришло то понимание ценности человеческого существования, вера в силу добра, которые впоследствии были унаследованы сыном: «Но из всех сил он боролся с течением. Он вел подробные записи о жизни в этом крае, о людях, о бурятских монастырях, о политике. Как Антей, прикоснувшись к земле, обретал могущество, так он впитал жизнь из растворенного в воздухе добра, не преуменьшая его, не

растрачивая, а превращая в добро все, к чему прикасался. Когда казалось, все силы уже на исходе, он черпал их в окружающих его людях, а потом его воспоминания и дневники помогали выжить мне. Его голос звучал во мне в самые трудные годы» [330, с. 513-514]. В этой логике реалии ссыльнопоселенческого существования являются для героя «вечными спутниками» отца, становятся знаками его трагической и одновременно романтико-героической судьбы.

Лев Аннинский понимает под «пледом Гарибальди» и «томом Герцена» подлинные составляющие елисаветградского отцовского быта, который он называет «бытом интеллектуального ссыльнопоселенца» [6]. Как указывает М. Тарковская, «герценовский “Колокол” – любимое чтение отца (много позже Арсений Александрович приобретает все переизданные номера этого журнала)» [335, с. 35].

«Герцен» действительно представлял собой важный атрибут Александра Тарковского, и его упоминание в контексте стихотворения оказывается фактографичным. Что касается мифического «плета Гарибальди», народного героя Италии, одного из лидеров итальянских революционных движений середины XIX века (кстати, познакомившегося с Герценом в 1862-м году), то, полагаем, эта деталь запечатлелась в сознании лирического субъекта как знак революционерского отцовского прошлого. В свою очередь отец после возвращения из ссылки отказывается от революционных идей и, женившись в 1902 году на Марии Даниловне Рачковской, целиком посвящает себя жене и детям: «Я почти физически продолжаю ощущать ту атмосферу доброты, которой дышал наш дом. <...>. Как самый ценный дар мои родители преподносили друг другу и нам – себя» [330, с. 512].

Соответственно, пафосная поза «интеллектуального ссыльнопоселенца» не была свойственна отцу Тарковского. Но взрослый лирический субъект, героизируя фигуру отца, осмысляет его сквозь призму мифологического ореола, и обычный домашний плед становится пледом Гарибальди (подобный механизм трансформации образа представлен в случае с «пармской фиалкой»). Впрочем,

возможно, у отца действительно имелся некий плед, который в доме получил прозвание по имени героя-революционера – Джузеппе Гарибальди.

Образы пледа и журнала, обладающие визуальной фактурой, образуют единое целое и наделяются символическими значениями: они указывают на мировоззренческие истоки отца, на генезис его ценностей, центр которых, надо полагать, составлял идеал свободы.

Отцовский «пледе Гарибальди» – антитеза материнской «лиловой накидки»: «пледе» отсылает к страницам не только российской, но и всеобщей истории («Пледе» в первую очередь Гарибальди, а потом – отца), когда «накидка» связывается с историей отдельной семьи. «Пледе» изначально – символ, накидка сакрализуется впоследствии, уже «взрослым» героем. Но оба образа несут в себе смысл страдания. Причем драматизм судьбы отца состоит не только в трагическом прошлом, но и в горьком будущем: общее горе отца и матери – потеря сына: «Брата старшего убили, / И отец уже ослеп» [332, с. 340].

Итак, в то время как фигура матери и связанные с ней фотографические образы отсылают к гармоничному пространству дома, фигура отца и его атрибуты напоминают о существовании исторического времени и его жестокости. На новом этапе своей судьбы лирический герой воспринимает отца в новом статусе – как участника большой истории, очевидно, равнодушного к ее драматическим разворотам (ср. в цикле «Зима в детстве»: «кутают плечики», «веялку приносят» и т.д.), что свидетельствует о динамическом развитии образа отца в рамках цикла стихотворений-воспоминаний.

Предвоенный быт «хозяев дома» несет на себе печать безмятежного существования, «неведенья»: «мать» занята заботой о детском здоровье, «отец» окружен знаками народовольческого прошлого, которые для самого отца утратили знаковый характер, но приобрели значение личной эстетической ценности («Колокол» А. Герцена). Сквозь призму «неведенья», культивируемого в доме, герой-ребенок воспринимает течение городской жизни:

Ванилью тянуло от города пыльного,

От пригорода – конским потом и дегтем [332, с. 290].

Образ города в данном случае связывается с обонятельными ощущениями. Запах ванили – это запах булочных, кондитерских, запах свежего хлеба. В этом смысле мирное время противопоставляется голодному военному существованию, когда «Жили, как в пустой могиле, / Жили-были, воду пили / И пекли крапивный хлеб» [332, с. 340]: «Я в детстве заболел от голода и страха» [332, с. 292], «Вся Россия голодала, / чуть жила на холоду, / Граммофоны, одеяла, / Стулья, шапки, что попало / На пшено и хлеб меняла / В девятнадцатом году» [332, с. 340], «У, как я голодал мальчишкой! Тетрадь стихов таскал под мышкой, / Баранку на два дня делил...» [332, с. 163].

Тоска по сладкому запаху ванили – это тоска по детскому благополучию, «сытому» детству, окончившемуся для героя в 1914-м году.

С другой стороны, с запахом ванили у Тарковского мог ассоциироваться какой-нибудь цветочный аромат, в частности, аромат белой акации или лиловой сирени, «буйствовавших» в жарком и пыльном степном Елисаветграде в мае-июне.

Сирень в поэзии Тарковского – один из ключевых символов родного города. Однако акцент делается не на запахе, а на цвете:

...Дождь по саду прошел накануне,
И просохнуть земля не успела;
Сколько было сирени в июне,
Что сияние мира синело... [332, с. 335].

Сирени вы, сирени,
И как вам не тяжел
Застывший в трудном крене
Альтовый гомон пчел?...
И дождь по гроздьям сизым
Покатится, как ртуть [332, с. 148].

Упоминание «акаций» встречается в лирике один раз (стихотворение «1914») – в перечислительном ряду «пьяных» растений: «В июле – / Кто стебли, кто ветви ломая – / Пошли, будто спирту хлебнули: / – Акация – хмель – медуница...» [333, с. 75]. Но из письма юного Тарковского молодой жене Марии (письмо датировано 31 мая 1928 г.) следует, что именно с ароматом белой акации в сознании поэта был сопряжен образ Елисаветграда: «Сейчас я пойду за акацинной веткой, и самую плеточку положу, чтобы ты увидела, что это за дикая штука. Акации буйствуют, на улице сплошной белый удушающий сладкий дым этих подлых акаций» [326, с. 139]. В этой логике упоминание «ванили» в стихотворении «Тогда еще не воевали с Германией...», в центре которого – события весны 1913 года, может расцениваться как указание на дурманящий запах цветущей акации, сладость которого (ср. аллитерацию на «л») смешивается с запахом весенне-летней пыли, что усиливает духоту дня.

Запахи конского пота и дегтя, которыми «тянет от пригорода», отсылают не только к картинам сельского быта (деготь использовали для смазывания железных деталей телег и повозок), но и картинам степного пространства: «Где целовали степь курганы / Лицом в траву, как горбуны, / Где дробно били в барабаны / И пыль клубили табуны» [332, с. 333]. Эти запахи, воскрешая в сознании лирического героя образ мирного времени, оказываются лишенными эстетической составляющей (душный пот, горький деготь), но именно с ними у взрослого говорящего связывается память о родине, что и придает этим запахам значение непреходящей ценности. Запахи детства – это запахи самой жизни (ванильный хлеб, цветущее дерево, конский пот). В качестве их антитезы выступает горечь гари, стоящей над сожженной степью летом 1914-го года: «В то лето народное горе / Надело железную цепь, / И тлела по самое море / Сухая и пыльная степь, // И под вечер горьки дали / Как душная бабья душа, / Багровой тревогой дышали / И Бога хулили, греша» [332, с. 153].

Итак, в стихотворении «Тогда еще не воевали с Германией...» воспроизводятся картины мирного быта не только отдельной семьи, но и целого города, в котором так же, как «в доме у Тарковских», «болеют неведением».

Казалось, что этого дома хозяева
Навечно в своей довоенной Европе...
Что не было, нет и не будет Сараева,
И где они, эти мазурские топи?..[332, с. 290].

В сознании взрослого героя родительские образы застывают на фоне довоенной эпохи, с которой связывается память о детстве, благополучии, счастье: «Страдание постоянный спутник жизни. Полностью счастлив я был лишь в детстве» [333, с. 241]. Финал стихотворения отсылает как к детскому восприятию незыблемости домашнего космоса, поверить в крушение которого герою-ребенку невозможно («не будет Сараева»), так и ко «взрослому» пониманию смысла воспоминания («не было, нет»). Воспоминание хранит картины «блаженного детства», которое окончилось роковым 1914-м, но «до сих пор нетленно» в душе героя. Память говорящего, в которой задокументированы дорогие ему образы матери и отца, позволила увековечить их, подобно фотографическим снимкам, и пронести сквозь время, навсегда сохранив их на фоне крупного плана эпохи.

Заключительная строка стихотворения – «И где они, эти мазурские топи?..» – указывает не только на соответствующее историческое событие, трагическое для Российской Империи (в мазурских топях, болотах в Восточной Пруссии, в начале Первой мировой войны потерпела поражение армия генерала А. Самсонова), но и на личную трагедию семьи Тарковских: «Генерал Самсонов был знаком с Тарковскими, и его гибель во время Первой мировой войны потрясла их семью» [335, с. 34]. Кроме того, финал текста отражает частное переживание мальчика Тарковского, оплакивающего смерть «дяди Володи» (Владимира Ильина, шурина Александра Тарковского): «Мой любимый дядя Володя, офицер с упоительной шашкой на боку» [333, с. 154]; «Дядя Володя вместе с армией Самсонова погиб в Мазурских болотах. До войны дядя Володя давал мне свою шашку, это была моя любимая игрушка, и я был уверен, что он подарит мне ее когда-нибудь, и вот – дядю Володю убили, и он утонул в болоте, и последнее, что после его смерти осталось на свете, – моя шашка, но и она

исчезла, болото поглотило и ее, потому что дядя Володя, должно быть, держал ее в руке, когда его убили. Он стал моим собственным героем, постоянным участником моих игр и сновидений» [333, с. 155]. Финал стихотворения перекликается с финалом рассказа «Воробьиная ночь» (1945), где герой-ребенок по-детски «неистово» надеется на ложность известия о смерти «дяди Володи»: «Утром, надеясь на чудо, я спросил: “Мама, а дядя Володя вправду погиб?” Чуда не произошло. Мать ответила: “Да, конечно, погиб, ты ведь знаешь. Помолись за его высокую душу”» [333, с. 156].

Наконец, Мазурские топи упоминаются Ахматовой в «Поэме без героя»: «Гляди: / Не в проклятых мазурских болотах, / Не на синих Карпатских высотах... / Он – на твой порог!» [13, с. 334]. Тарковского, чья семейная трагедия связана с самоубийством генерала Самсонова и гибелью «дяди Володи» в мазурских топях, не могла оставить равнодушным отсылка Ахматовой к соответствующему историческому событию. Возможно, именно ахматовский текст послужил толчком для актуализации детского воспоминания.

Но принципиально важна соотнесенность «мазурских топей» с теми «незамерзающими болотами», где во время Второй мировой войны, пришедшейся на зрелые годы лирического субъекта, герой оказался на грани жизни и смерти («Полевой госпиталь»): «Это было / Посередине снежного щита, / Щербатого по западному краю, / В кругу незамерзающих болот, / Деревьев с перебитыми ногами...» [332, с. 130]. В этой логике «Германия», возникая в стихотворении «Тогда еще не воевали...» в связи с войной 1914-1918-го годов, которую мальчик Тарковского «почти не представлял себе» [333, с. 154], одновременно напоминает взрослому герою о его личном фронтовом опыте. Именно сквозь призму этого опыта обретается понимание трагедии начала XX века. Таким образом, финал текста отсылает уже не к предвоенному времени («Тогда еще не воевали с Германией...»), а к самой трагедии 1914 г., на восприятие которой накладывается культурный опыт говорящего, а также к другому, более позднему витку его судьбы. История, современником которой

оказался герой Тарковского, проецируется на историю, в которой он принимал непосредственное участие.

На новом этапе биографии героя, пришедшемся на время Первой мировой войны, он 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 осмысливается 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.

Итак, зрительные и обонятельные образы стихотворения «Тогда еще не воевали с Германией...», разворачивая в сознании героя историю семьи, судьба которой неотделима от судьбы России, наполнены пульсирующей жизнью. Эти образы, 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 субъекта общей историко-культурной памяти и модифицироваться под их влиянием.

Как было показано, герой цикла «Зима в детстве» и стихотворения «Тогда еще не воевали...» только начинает открывать для себя непреходящие ценности человеческой жизни. Проследим далее развитие эйдетического сюжета с целью показать, как у лирического героя стихотворений-воспоминаний расширяются представления о мире.

§2.3. Лирический герой и опыт любви:
стихотворение А. Тарковского «Позднее наследство...»
и цикл А. Тарковского «Как сорок лет тому назад...»

Следующим этапом внутренней биографии лирического героя станет обретение им чувства любви. Это чувство пробуждается в герое в годы юности, а следовательно, оно знаменует окончание детства.

Любовный опыт лирического субъекта получил свое отражение в стихотворениях-воспоминаниях. Они фиксируют конкретные проявления любви героя – любовь к родине и любовь к женщине. Выясним, каким образом в рамках мнемонических текстов Тарковского представлено любовное чувство. И в первую очередь обратимся к процессу формирования у героя чувства родины.

Любовь к родине пробуждается в душе лирического героя намного раньше, чем любовь к героине, и впервые представление о родине возникает у героя в детстве. Финал стихотворения «Когда еще не воевали с Германией...» отсылает к образу «довоенной Европы», которая до 1914 года была для европейских народов общим домом. Так заявленный в начальной строфе образ дома как домашнего очага развивается в образ общеевропейского дома: «Казалось, что этого дома хозяева / Навечно в своей довоенной Европе». Границы дома матери и отца (а соответственно, и лирического субъекта) расширяются. Эти строки фиксируют более позднее мировосприятие, отражающее понимание дома уже не только как узкого круга семьи (мать, отец, «дядя Володя»), но и в более широком ключе: родина как общий дом.

В стихотворении «Тогда еще не воевали...», отсылающем к событиям войны, мысль главным образом сосредоточена на судьбе отдельной семьи, хотя и вписанной в масштаб истории. Это объясняется представленным в данном тексте этапом биографии героя (Тарковскому в 1913 году только 6 лет). На этом этапе он воспринимает войну как личное и семейное горе, поскольку

существует исключительно в границах дома. Впоследствии к лирическому герою приходит переживание за судьбу родины.

Понятие родины, как правило, связывается у человека с образом того места, где он родился и где прошли ранние годы его жизни. Для лирического героя Тарковского, как и для биографического автора, это место – украинский город Елисаветград. Обратимся к его образу, представленному в стихотворении «Позднее наследство...» (1955).

В цикле текстов-воспоминаний, входящих в «Вестник», упоминание города впервые возникает в стихотворении «Тогда еще не воевали...» в рамках антитезы «центр – окраина» («Ванилью тянуло от города пыльного, / От пригорода – конским потом и дегтем»). Но только в «Позднем наследстве...» (1955) речь идет о городе как «родимой земле»:

Позднее наследство,
Призрак, звук пустой,
Ложный слепок детства,
Бедный город мой.

Тяготит мне плечи
Бремя стольких лет.
Смысла в этой встрече
На поверку нет [332, с. 291].

«В 1955 году Тарковский наконец осуществляет свою давнюю мечту – поездку в родной город, бывший Елисаветград, теперь Кировоград» [335, с. 248]. Его ценностная значимость для лирического героя определяется не только тем, что с городом связано незабвенное время детства, но и тем, что город для героя – это память о семье, о родителях. Отсюда – метафора «позднее наследство»: город словно завещан герою отцом и матерью, и смысл этого завещания герой открывает уже в зрелые годы.

В центре текста – образ современного Тарковскому Кировограда. Картина города разворачивается перед взором лирического героя «здесь и сейчас», чем

объясняется выбор форм настоящего времени на протяжении всего стихотворения.

Годы настолько изменили черты города, что герой не узнает его: образ, запечатленный в памяти, и образ, представленный взору, не совпадают. В стихотворении 1933 г. «Медом» Тарковский сказал об этой обреченности на неузнавание: «Поскучало детство, убежало. / Если я в мой город попаду, / Заблужусь в потемках у вокзала, / Никуда дороги не найду» [332, с. 401].

Новый город утрачивает для лирического субъекта живое, родное содержание, превращаясь в «ложный слепок», мнимое удвоение. Новое имя (Кировоград) понимается как «звук пустой», лишенный ценностной наполненности. Так город детства, с которым некогда связывалось представление о земном рае, оказывается навсегда утраченным: «Давно мои ранние годы прошли / По самому краю, / По самому краю родимой земли, / По скошенной мяте, по синему раю, / И я этот рай навсегда потеряю [333, с. 214]».

Специфика стихотворения «Позднее наследство...» в ряду выделенного нами цикла мнемонических текстов состоит в том, что эйдетические картины не представлены здесь на образном уровне. Разворачиваясь в сознании лирического героя, созерцающего родной город, они как бы надстраиваются над художественной тканью стихотворения, находятся в глубинном подтексте, который восстанавливается из контекста лирики Тарковского.

Созерцание оборачивается воспоминанием об истории первых десятилетий XX века и их трагических последствиях для судьбы бывшего Елисаветграда:

Здесь теперь другое
Небо за окном –
Дымно-голубое
С белым голубком [332, с. 291].

Голубое небо с дымкой облаков и белым голубком как символом мира противопоставляется памяtnому «ржавому дну небосклона», в который поднимался горький дым горящей степи летом 1914 года: «В то лето народное

горе / Надело железную цепь, / И тлела по самое море / Сухая и пыльная степь,
// И под вечер горькие дали, / Как душная бабья душа, / Багровой тревогой
дышали» [332, с. 153]. Так в памяти лирического субъекта возникает фотографический образ дымного неба и сожженной степи (ср. противопоставление: дымка облаков – дым от пожара). «Багровая тревога» – метафора пожара. В этой логике данный образ созвучен образу «малинового снега», ассоциативно связанного с «малиновыми кострами» Ахматовой. В памяти лирического субъекта возникает картина черно-багрового неба войны. Причем, на визуальные впечатления (горящая степь, пыль) накладываются обонятельные (горечь гари), в результате чего образ обретает синестезийную фактуру.

Встреча с городом детства возвращает героя в те годы, когда уже «воевали с Германией». От переживания за судьбу семьи герой приходит к переживанию за судьбу родины, образ которой запечатлевается в памяти как фотография военного неба.

Кроме того, картина «дымно-голубого неба с белым голубком» пробуждает в душе говорящего воспоминание об истории, в которой герою довелось принять непосредственное участие. Это воспоминание пробуждается картиной «дымно-голубого неба с белым голубком». Трагичность судьбы Елисаветграда состояла в том, что он был полностью разрушен во время войны 1941-1945-го гг. Для настоящего его уже не существует. Родной город целиком остался в прошлом:

... города нет и разрушен вокзал.

Отстроится город, но сердцу не надо

Ни нового дома, ни нового сада [333, с. 64].

Город, с которым встречается герой стихотворения «Позднее наследство...», – новый, отстроенный, а прежнего, «своего», родного, уже нет. Но драматический смысл стихотворения заключается не только в явно отраженной здесь тоске по месту, где прошло детство, но и в скрытом переживании за страдающую родину, которую постигло горе войны («Мой

город в ранах, от которых можно / Смежить в полете крылья и упасть»). Это переживание за родину возможно лишь при условии любви к ней. Чувством любви к родному городу пронизано стихотворение «Мой город в ранах...», написанное в том же 1955 году, после поездки в Кировоград: «Не странно ли, что ты, мой ангел падший, / Хранитель нежный, искустель мой, / Передо мной стоишь, как брат мой младший» [333, с. 67]. Любовь к городу для лирического героя сродни братской любви. Причем, Елисаветград остался в прошлом. Он навсегда – город детства. Отсюда – сравнение «младший брат». Тоска по «бедному городу», которой исполнено стихотворение «Позднее наследство...», подчеркивает любовное отношение героя к родине.

Чувство родины, любовь к ней обретается героем в юности. Это чувство еще не было характерно мальчику, ставшему свидетелем того, как горел степной Елисаветград. Скорее всего, оно открылось говорящему после расставания с городом: «...мать на перроне глаза вытирала, / ...этого я не увижу вокзала». Более поздний, в том числе и военный, опыт лирического героя Тарковского позволил осмыслить фотографические картины, запечатленные в памяти с детства, сквозь призму более зрелого мировосприятия и постичь подлинно трагический смысл событий начала XX века, их губительность не только для семьи, но и для родины.

Неузнаваемый облик родного города, не сохранившего даже имени, пробуждает в герое тоску по «ранним годам» – времени детства и юности. Личная история оживает при созерцании картины города, некогда называвшегося Елисаветградом. Теперь этот город оказывается для героя лишь «восковой маской стародавних лет», мертвым «слепком детства»:

И, не узнавая,
Смотрит мне вослед
Маска восковая
Стародавних лет [332, с. 291].

Неузнавание оказывается взаимным: город не узнает своего «сына», возвратившегося на родину спустя много лет после последней встречи с ней. В

этом взаимном неузнавании состоит внутренняя драма героя. При этом важно отметить, что визуализация как характерное для героя лирики Тарковского свойство восприятия распространяется и на объект видения (город смотрит вслед герою).

Итак, опыт юности, отраженный в «Позднем наследстве...» связан с возникновением у героя чувства родины, о чем свидетельствует содержащийся в стихотворении намек на трагическую судьбу Елисаветграда, – посредством образа голубого неба, вызывающего контрастную ассоциацию с фотографическим образом горящей степи, который разворачивается в сознании лирического героя в единстве визуального и обонятельного кодов. Так к образам страдающей матери и страдающего отца, представленным в стихотворении «Тогда еще не воевали...», добавляется образ страдающей родины.

Переживание за родину, тоска по ней – свидетельство любви к родной земле. Пробуждение этой любви составляет новый виток духовной биографии героя.

Но опыт юности для лирического героя Тарковского – это еще и опыт любви к женщине. Возвращение в город детства оборачивается воспоминанием о возлюбленной:

Резко, слишком резко,
Издали видна,
Рдеет занавеска
В прорези окна...[332, с. 291].

Как пишет М. Тарковская, «стихи, посвященные встрече с “городом детства”, носят отпечаток боли и разочарования: ...здесь все изменилось, бывшее окно Марии Густавовны завешено другой, слишком яркой занавеской» [326, с. 249-251].

«Другая», «рдяная» занавеска в окне дома, где некогда жила возлюбленная лирического героя, оживляет память о ней, о ее доме. Так визуальные образы настоящего отсылают к образам давно прошедшего:

Был домик в три оконца
В такой окрашен цвет,
Что даже в спектре солнца
Такого света нет.

Он был еще спектральной,
Зеленый до того,
Что я в окошко спальни
Молился на него <...>.

Поныне домик чудный,
Чудесный и чудной,
Зеленый, изумрудный,
Стоит передо мной.

И ставни затворяли,
Но иногда и днем
На чем-то там играли
И что-то пели в нем [332, с. 336].

Образ дома Марии Фальц, в логике синтетической поэтики Тарковского, обладает очевидно выраженной синестезийной природой: визуальные ощущения (три оконца, изумрудный цвет дома) сопряжены с **экоическими** (звуки фортепиано, на котором играла героиня; ее пение).

«Чудесный и чудной» «домик» Марии изумрудного цвета – цвета жизни и надежды. Печальная встреча с ним разворачивает в душе лирического «я» историю первой любви. Образ рдяной занавески пробуждает визуальные и звуковые ассоциации, оформляющиеся в целостное изображение дома возлюбленной. Таким образом, память о родине – это одновременно и память о героине: город героя – ее город.

Итак, стихотворение «Позднее наследство...» фиксирует еще один виток духовной биографии героя. К нему приходит чувство любви. Границы освоенного им пространства расширяются, и в жизнь героя входит мир героини. Это обстоятельство является важным моментом эйдетического сюжета, представленного в цикле стихотворений-воспоминаний Тарковского. Любовь к родине связывается с любовью к женщине, что уместается в рамки литературной традиции. В этой логике целесообразно обратиться к стихотворениям-воспоминаниям, посвященным М. Фальц, и проследить дальнейшую эволюцию лирического субъекта Тарковского, сопряженную с постижением им смысла любви.

Стихи, посвященные Марии, расположены в финале «Вестника». Они датированы 1969-м годом и объединены общим рефреном – «Как сорок лет тому назад». Хотя стихотворения не выделены автором в цикл, есть все основания говорить о них как о едином смысловом целом. Эти тексты отличает не только наличие рефрена, но и четкого событийного вектора. Первое стихотворение воссоздает картину встречи, второе – разлуки, а третье, заключительное, раскрывает авторское понимание творчества как памяти. В этой логике три финальных текста-воспоминания «Вестника» можно объединить в исследовательский цикл, названный по рефренному стиху – «Как сорок лет тому назад...».

Начальное стихотворение цикла обращает к ситуации свидания:

Как сорок лет тому назад,
Сердцебиение при звуке
Шагов, и дом с окошком в сад,
Свеча и близорукий взгляд,
Не требующий ни поруки,
Ни клятвы. В городе звонят.
Светает. Дождь идет, и темный,
Намокший дикий виноград
К стене прижался, как бездомный,

Как сорок лет тому назад [332, с. 320].

Данное стихотворение – это воспоминание о первой любви. Начальная строка (и рефренная в контексте цикла) указывает на незабвенность для героя образов прошлого и на их отчетливую явленность на экране памяти спустя «сорок лет». Память оживляет не только визуальные изображения (дом с окошком в сад, свеча, близорукий взгляд, дикий виноград), но и эмоциональные ощущения. Мысленное созерцание сопровождается учащенным сердцебиением, что подчеркивает реалистичность мнемонических картин: «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение при звуке / Шагов». При этом в логике синтетической фактуры эйдетического образа визуальный код соотносится со слуховым: герой слышит звук шагов, говорящий о приближении героини. Этот звук усиливает волнение, вызванное напряженным ожиданием встречи.

Слуховые ассоциации оживляют в памяти и образ возлюбленной, и образ «невысокого крыльца», прилегавшего к дому Фальц («В листьях, за ночь облетевших, / Невысокое крыльцо», «Но больше нет ступени – / И тени спрячут нас», «Три окошка, три ступени», «А ночью на крылечке / Прощались»). В итоге мысленно слышимый звук воскрешает в сознании героя счастливые минуты тех «первых свиданий», когда «Ты была / Смелей и легче птичьего крыла, / По лестнице, как головокруженье, / Через ступень сбегала и вела / Сквозь влажную сирень в свои владенья» [332, с. 217].

С космосом героини в лирике Тарковского сопряжен комплекс мнемонических образов – крыльцо, «невысокие, сырые» комнаты, «простые вещи – таз, кувшин» [303, с. 217], фортепиано марки «Рениш» и – соответственно – звуки фортепианной музыки («И десятый вальс Шопена / До конца не дозвучит, / Свежескошенного сена / Рядом струйка пробежит», «И ставни затворяли, / Но иногда и днем / На чем-то в нем [«домике»] играли / И что-то пели в нем» [332, с. 336]). Так память о «доме с окошком в сад» пробуждает в сознании героя ряд ассоциаций, обладающих визуальной и **экоической** (музыкальные звуки) фактурой. Героиня предстает в ее неразрывной

связи с искусством музыки, что свидетельствует об эстетизации фигуры возлюбленной.

В стихотворении «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение...» героиня представлена посредством метонимии – соответствующего фотографического образа: «Свеча и близорукий взгляд, / Не требующий ни поруки, ни клятвы».

Свеча, с которой выходит Мария, в системе воспоминаний лирического героя имеет ряд значений.

Во-первых, это предметный атрибут возлюбленной, источник света и тепла в ее руках. В этой логике свеча соотносится с финальным образом стихотворения «Был домик в три оконца...»: «А ночью на крылечке / Прощались, и впотьмах / Затепливали свечки / В бумажных фонарях» [332, с. 337]. Надо полагать, именно ситуация ночного свидания имеется в виду в стихотворении «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение при звуке...». Свеча освещает лицо героини, открывая герою «близорукий взгляд» любимой женщины.

Кроме того, свеча Марии напоминает о свече, которую несут родители больного мальчика («Мерещится веялка»): «Идут со свечкой. / Малиной напоили? / Малиной напоили». Свеча в этой логике приобретает особую значимость для лирического героя: этот образ связывается с самыми дорогими людьми – матерью, отцом, возлюбленной. Свеча символизирует озарение, свет во тьме жизни. Герои мнемонических картин в прямом смысле оказываются несущими свет: они освещают жизнь лирического субъекта (ср. также с «лампадкой», «спиртовкой»). Говоря о роли воспоминаний, Тарковский отмечал, что благодаря им «жизнь наполняется светом». Герои, освещенные мерцанием свечи, имеют для говорящего значение света во мраке бытия, поскольку с ними сопрягается чувство нетленной любви, которая только и может наполнить человеческое существование смыслом.

Если фигуры отца и матери явлены только через указание на предметы и запахи (лампадка, свечка, веялка, спиртовка, фиалка, плед Гарибальди, журнал Герцена), то образ возлюбленной представлен в лирике Тарковского через ее

портрет. В частности, в стихотворении «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение при звуке...» содержится указание на взгляд, который словно сфотографирован «глазным хрусталиком» лирического героя («Свеча и близорукий взгляд»). Глаза Марии, «не требующие ни поруки, ни клятвы», выражают доверие и спокойствие. Взгляд близорук и в буквальном смысле, и в переносном: героине не дано заглянуть в будущее, в котором ей уготована гибель. На трагическую судьбу возлюбленной намекает целый ряд фотографических образов, составляющих ее портрет и, очевидно, возникающих в памяти героя при воспоминании о «свече и близоруким взгляде» как метонимии героини: «И на пальцах похудевших / Бирюзовое кольцо. // И горячечный румянец, / Серо-синие глаза» [332, с. 370]. Опыт первой любви вспоминается сквозь призму трагической потери любимой. Отсюда – «похудевшие пальцы» и «горячечный румянец» как симптомы смертельной болезни, образ «сырых комнат» («Невысокие, сырые / Были комнаты в доме»). Сырость и холод – условия, провоцирующие туберкулез, от которого Мария умерла через несколько лет после последней встречи с Тарковским.

Воспоминание о ночном свидании завершается картиной раннего утра, сопровождающегося звоном колоколов: «В городе звонят. / Светает». Так визуальные образы дополняются слуховыми ощущениями.

Колокольный звон – звук, с которым связывается память о городе детства и юности («Но в городе моем молчат колокола / Освобожденные» [333, с. 38]). Но в контексте любовной темы колокольный звон обретает символический смысл. Православный колокольный звон служит выражением различных, вплоть до противоположных, чувств и настроений: торжества, радости, скорби. Поскольку любовная ситуация сакрализуется героями Тарковского и понимается ими как таинство («Свиданий наших каждое мгновенье / Мы праздновали, как богоявление, / Одни на целом свете... / Когда настала ночь, была мне милость / Дарована, алтарные врата / Отворены...» [332, с. 217]), то колокольный звон в этой логике имеет смысл благословления священной любви, торжества ее духовного содержания. Именно с постижением любви

герою впервые открывается духовность: «И, просыпаясь: «Будь благословенна!» – / Я говорил». Соответственно, образ героини обретает религиозное содержание. Не случайно в стихотворениях Тарковского она связан с кругом образов, сопряженных с семантикой чистоты и святости: «И разве я не прав, / Когда всего на свете / Светлее твой рукав» [332, с. 151], «Стоит у излуки / И моет в воде свои белые руки» [332, с. 217]. В этой логике символическим, библейским значением наделяется имя – Мария: «Стучат. Кто там? – Мария». Так образ героини ассоциируется с образом Богородицы, что придает ему универсальное звучание.

Но сквозь призму более позднего опыта – опыта потери любимой – колокольный звон может быть осмыслен лирическим героем через переживание вечной разлуки. В этой связи он выражает глубокую грусть и даже скорбь. Как видим, одно и то же слуховое ощущение сопровождается противоположными чувствами, связанными с различными вехами внутренней биографии героя – обретением любви и ее утраты.

Итак, стихотворение «Как сорок лет тому назад / Сердцебиение при звуке...» отражает опыт первой любви лирического героя, опыт ее счастливого обретения, опыт постижения героем духовного содержания любовного чувства, его сокровенности. Этот опыт фиксируется посредством ряда эйдетических образов, обладающих визуально-слуховой природой (звук шагов, «свеча и близорукий взгляд», колокольный звон) и разворачивающих в душе героя картины первых свиданий с возлюбленной. Свет любви наполняет жизнь героя смыслом, придает личности лирического «я» внутреннюю цельность и одухотворенность. При этом опыт любви пропускается сквозь призму более позднего опыта, связанного с утратой возлюбленной. Отсюда – семантическая неоднозначность эйдетических образов.

Финал стихотворения намекает на содержание душевной драмы лирического героя, причиной которой стало расставание с Марией: «Дождь идет, и темный, / намокший дикий виноград / К стене прижался, как бездомный, / Как сорок лет тому назад» [332, с. 320]. Трагическое ощущение внутренней

разъединенности с героиней, невозможность взаимной любви подчеркивается на уровне эйдетической образности, приобретающей символическое звучание. Образ «темного, намокшего дикого винограда» в совокупности с образом дождя создают двухмерную картину, обладающую визуально-слуховой фактурой: зрительный код соседствует с **экоическим** (шум воды). Дождь – традиционный символ ненастья. Он знаменует одиночество, оставленность героя, метафорическим двойником которого выступает «бездомный» виноград.

Но образ дождя в лирике Тарковского имеет и положительный коннотации. Дождь – свидетель первой встречи героев:

То были капли дождевые,
Летающие из света в тень.
По воле случая впервые
Мы встретились в ненастный день...

Как слезы, капли дождевые
Светились на лице твоём,
А я еще не знал, какие
Безумства мы переживем.

Я голос твой далекий слышу,
Друг другу нам нельзя помочь,
И дождь опять стучит о крышу,
Как и тогда стучал всю ночь [332, с. 36].

Так картина дождя в очередной раз сопряжена со слуховым впечатлением. При этом мысленно слышимый звук падающих капель сопровождается звуками голоса героини, что свидетельствует о прочной соотнесенности в сознании героя воспоминания о любви и воспоминания о дожде.

Скорее всего, дождь наделяется символическим (негативным) смыслом впоследствии, уже взрослым говорящим, познавшим боль разрыва с возлюбленной и узнавшим, что «На свете все проходит, / И даже эта ночь /

Проходит и уводит / Тебя из сада прочь. / И разве в нашей власти / Вернуть свою зарю?» [332, с. 215]. Дождь оплакивает осиротевший сад, «темный дикий виноград», бездомный, оставшийся без героини-садовницы. Этот осиротевший сад оказывается метафорой героя. Дождь соотносится с его слезами. Таким образом, заключительные строки стихотворения отражают дальнейшее развитие духовной биографии лирического субъекта. Финал текста отсылает к опыту разрыва с любимой женщиной. Этот опыт осмыслен в стихотворении «Как сорок лет тому назад, / Я вымок под дождем...».

Образ дождя обеспечивает мотивную связь первого и второго текстов цикла:

Как сорок лет тому назад,
Я вымок под дождем, я что-то
Забыл, мне что-то говорят,
Я виноват, тебя простят,
И поезд в десять пятьдесят
Выходит из-за поворота [332, с. 321].

Вымокший под дождем герой соотносится с «намокшим виноградом», финальным образом предыдущего стихотворения. Дождь означает не только одиночество лирического субъекта. Он символизирует холод мира, перед которым герой беззащитен («Я вымок под дождем»). Этот холод оказывается ощутимым, прорывается в жизнь героя после потери возлюбленной. Так воспоминание о разрыве сопрягается с памятью о дожде, образ которого предстает в единстве визуального (картина падающих капель), звукового (шум воды) и тактильного («вымок под дождем») ощущений.

В центре стихотворения – пространство елисаветградского вокзала, на котором происходит прощание. В 1925 году Тарковский, расставшись с Марией, переехал в Москву.

Отчетливая визуальная картина, представленная в предыдущем тексте (ср.: «Дом с окошком в сад, / Свеча и близорукий взгляд»), уступает место неясным визуальным и слуховым образам, в единстве формирующим

синестезийное впечатление: «...я что-то / Забыл, мне что-то говорят». Лица и слова не запоминаются, не осознаются, что свидетельствует о глубоком смятении героя, его отстраненности от внешних, незначащих, событий и его предельную сосредоточенность на главном – переживании конца любви.

Нечетким образам памяти противопоставляются точные указания на время, фиксирующее срок любви: «И поезд в десять пятьдесят / Выходит из-за поворота. / В одиннадцать конец всему». Таким образом, текст отражает еще одно визуальное впечатление лирического субъекта – идущий поезд. Причем посредством нагнетания согласных («Поезд в десять пятьдесят») создается эффект паровозного свиста, который накладывается на зрительное ощущение.

Железнодорожный состав символизирует уходящее счастье и одновременно – саму память о том, «что будет сорок лет в грядущем / Тянуться поездом идущим / И окнами мелькать в дыму». Лирический герой вспоминает последние минуты перед горьким, неотвратимым расставанием, за которым последуют «сорок лет» страдания и тоски. Кроме того, эти «сорок лет» отмечены памятью о горькой юношеской обиде: «...конец.../ Все, что ты без слов сказала, / Когда уже пошел состав». Так в памяти оживает фотография лица героини. Причем, если в предыдущем тексте «Не требующий ни поруки, / Ни клятвы» взгляд возлюбленной говорил о доверии и любви к герою, то в данном случае глаза полны холода.

Но расставание с возлюбленной одновременно стало для героя и расставанием с матерью: «Мать на перроне глаза вытирала». В этой логике образ вокзала, предстающий на мысленном экране говорящего, не может не пробудить ассоциацию с образом матери, оплакивающей отъезд сына. В памяти героя возникают ее заплаканные глаза.

Но в данном случае «мать» и «возлюбленная» связаны не только на уровне «эйдетического» подтекста. Мария – имя и любимой, и матери, что обеспечивает соотнесенность данных образов в сознании героя. Именно воплощением материнской любви могла стать для поэта любовь М. 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, что в итоге позволяет отождествлять их.

Кроме того, разлука с любимой женщиной – это еще и разлука с родиной. Вокзал, центральный топос стихотворения «Как сорок лет тому назад, / Я вымок под дождем...», в лирике Тарковского предстает как одно из ключевых слагаемых пространства Елисаветграда: «Этого я не увижу вокзала», «Заблужусь в потемках у вокзала». «Город держался на трех китах: Вокзал. Тюрьма. Женская гимназия», – так писал о Елисаветграде земляк Тарковского, Дон-Аминадо [326, с. 135-141]. Вокзал для лирического субъекта – метонимия города детства, родины. А поскольку родина для героя там, где стоит дом возлюбленной («Резко, слишком резко, / Издали видна, / Рдеет занавеска / В прорези окна»), то в этой логике фигура героини приобретает новый символический смысл. Прощание с ней равнозначно прощанию с родным городом. Так обнаруживается динамика образа возлюбленной: она не только отождествляется с матерью и Богоматерью, но и становится символом родины. Эта характерная для русской лирики взаимосвязь образов родины и возлюбленной, восходящая к некрасовско-блоковской традиции, очевидно представлена в стихотворении Тарковского «Песня» (1960), где «родимая земля» и любимая женщина сливаются в единый образ:

Давно мои ранние годы прошли
По самому краю,
По самому краю родимой земли,
По скошенной мятё, по синему раю,
И я этот рай навсегда потеряю.

Колышется ива на том берегу,
Как белые руки.
Пройти до конца по мосту не могу,
Но лучшего имени влажные звуки
На память я взял при последней разлуке [332, с. 214].

Ива в данном случае – символ и родины, и возлюбленной, а «лучшее имя» в контексте разговора о детстве как раз ассоциируется как с именем места, где это детство безвозвратно прошло, так и с именем любимой женщины, с памятью о которой связана память о «родимой земле».

Заключительные строки стихотворения «Как сорок лет тому назад, / Я вымок...» как будто бы не вписываются в обозначенную нами логику событий:

И чья-то юность, у вокзала
От провожающих отстав,
Домой по лужам как попало
Плетется, прикусив рукав [332, с. 321].

Полагаем, что финал текста имеет не прямое, а метафорическое значение. Речь идет не о возвращении героя домой, коль скоро в центре текста – ситуация его отъезда. Смысл финала определяется окончанием целого этапа жизни героя и героини – юности, которая осталась там, в родном городе, и с которой связался опыт любовного чувства, доверчивости, наивности и в итоге – неизбывной боли и одиночества. Прикусить рукав – жест, выражающий отчаяние. Юность обернулась для лирического субъекта глубоким разочарованием. В этом смысле образность финала соотносится с образностью стихотворения А. Блока «На железной дороге», в центре которого – мотив «бесполезной юности»:

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...[27, с. 154]

В этом контексте символическим смыслом наделяется число сорок (в цикле оно повторяется пять раз). В стихотворениях, где центральной темой является тема памяти не только о прошедшей любви, но и о погибшей возлюбленной, фраза «сорок лет» отсылает к понятию «сорок дней», сроку поминок. Кроме того, слово «сорок» содержит в себе слово «рок». Роком как несчастливой судьбой предопределен исход любовных отношений и смерть

героини. Слово «сорок» также является анаграммой «срока». На короткий срок любви указывается во втором стихотворении цикла: «В одиннадцать конец всему» [332, с. 321].

Но, воскрешая в памяти события почти полувековой давности, взрослый лирический субъект переживает в этот момент не только горечь несчастливой любви, но и глубокую тоску по тому времени, когда он был молод. Опыт расставания с героиней – это опыт расставания с молодостью, отмеченной встречей с Марией и расцвеченной ее образом. Так разлука осмысляется лирическим субъектом как рубежный этап его жизни. Фотографический образ елисаветградского вокзала, эйдетическая картина дождя, звук паровозного свистка разворачивают в сознании героя воспоминание о ситуации расставания. Перед взором лирического героя предстает мысленный портрет любимой женщины. Причем, возлюбленная осмыляется в символическом аспекте. Она предстает как воплощение Богоматери, и соответственно – спасительной материнской любви, а также родины. Так конкретный, дорогой сердцу частного человека образ обретает универсальный смысл, что придает ему общечеловеческое звучание.

Итак, первое и второе стихотворения цикла «Как сорок лет тому назад...» отсылают к событиям юности героя. На юные годы пришелся опыт обретения и утраты любви. Он представлен в памяти рядом эйдетических образов, которые впоследствии были осмыслены лирическим субъектом в культурно-религиозном ключе.

Заключительное стихотворение цикла «Как сорок лет тому назад...» благодаря наличию рефрена можно также отнести к жанру воспоминания, хотя по заложенному в нем итоговому смыслу это хвала памяти, хранящей в себе драгоценные воспоминания прошлого:

Хвала измерившим высоты
Небесных звезд и гор земных
Глазам – за свет и слезы их!

Рукам, уставшим от работы,
За то, что ты, как два крыла,
Руками их не отвела!

Гортани и губам хвала
За то, что трудно мне поется,
Что голос мой и глух и груб,
Когда из глубины колодца
Наружу белый голубь рвется
И разбивает грудь о сруб!

Не белый голубь – только имя,
Живому слуху чуждый лад,
Звучащий крыльями твоими,
Как сорок лет тому назад [332, с. 322].

Поэтическое слово, рожденное из глубины сердца («колодца»), звучит как воспоминание и является воспоминанием («Звучащий крыльями твоими, / Как сорок лет тому назад»). Рождение слова – мучительный процесс («трудно мне поется»; «голос мой и глух и груб»), поскольку это слово – имя утраченной любви, с памятью о которой сопряжены самые горькие чувства.

Сравнение имени героини с белым голубем имеет ряд оснований.

Во-первых, «голубь» становится метафорической заменой самой героини: указание на имя есть уже указание на образ. А поскольку возлюбленная в лирике Тарковского поэтизируется, предстает как птица («Ты была / Смелей и легче птичьего крыла»; «Синий шелк простого платья, / И душа еще была / От последнего объятья / Легче птичьего крыла»), то это дает основание для сравнения ее имени с голубем, подразумевающее ассоциацию «любимая – голубка» (ср. также голубя как символ любви). В эту же логику вписывается представление о голубе как о душе, не случайно ряд стихотворений, посвященных М. Фальц, – это стихи, где возлюбленная представлена как душа:

«Живые / Так не приходят к нам, / Их поступь тяжелее, / И руки у живых / Грубее и теплее / Незримых рук твоих» [332, с. 152], «Мы рядом шли, / Но этой горькой, как полынь, земли / Она уже стопами не касалась / И мне живую больше не казалась. / Когда-то имя было у нее» [332, с. 215], «И снится мне другая / Душа, в другой одежде: / Горит, перебегая / От робости к надежде» [332, с. 222]. При этом белый цвет («белый голубь»), сопряженный с понятием «свет» и символизирующий чистоту и святость, соотносится с кругом мотивов, обрамляющих образ героини (см. об этом выше). Она осмысливается героем в религиозном ключе.

Кроме того, символическое значение голубя как души оказывается соотнесенным не только с образом героини, но и с образом героя (ср. также его «птичий» облик: «Хвала... / Рукам, уставшим от работы, / За то, что ты, как два крыла, / Руками их не отвела»). Символизируя душу, голубь в русской иконографии часто изображается вылетающим из рта святых мучеников. Герой стихотворения «Хвала измерившим высоты...» наделен мученической судьбой. Творчество, обладающее смыслом памяти, есть мученичество («трудно мне поется»; ср. также: «А сколько мне в чаше / Обид и труда...»): оно рождается из страдания и сопровождается страданием. Но это страдание уравнивается тем высоким смыслом, ради которого совершается творческий поступок, а именно – смыслом увековечивания памяти. Заключительное стихотворение цикла «Как сорок лет тому назад...» звучит как хвала памяти, которая для Тарковского является основой творчества: «Хвала измерившим высоты / Небесных звезд и гор земных / Глазам – за свет и слезы их! // Рукам, уставшим от работы... // Гортани и губам хвала...». 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: «А я перед ней в неоплатном долгу» [332, с. 214]. В этой логике проясняется еще один смысл, заложенный в сравнение имени с голубем. В Библии белый голубь выступает в роли вестника: он принес Нюю оливковую ветвь во время потопа.

Слово, рвущееся «из глубины колодца», наделяется функцией вестничества: оно несет благую весть о тех, с кем была связана судьба лирического героя, в итоге – весть о его собственной судьбе. Именно к этой идее отсылает название книги. Поэтому не только ключевые эйдетические образы стихотворений-воспоминаний, но и само поэтическое слово понимаются героем сквозь призму религиозных, а следовательно – универсальных проекций. В этой логике стихотворение «Хвала измерившим высоты...» отражает опыт зрелости лирического субъекта – опыт творчества, смысл которого заключается в сохранении памяти.

Таким образом, цикл «Как сорок лет тому назад...» обращен как к раннему, так и к более позднему этапам духовной биографии лирического героя Тарковского. Герой 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 («звук шагов», «дом с окошком в сад», «свеча и близорукий взгляд», звон колоколов; дождь, «темный, намокший дикий виноград», поезд, вокзал). Это философское осмысление обретается посредством творческого опыта, обладающего религиозным смыслом и способным гармонизировать внутренний мир человека.

Как видим, стихотворение «Позднее наследство...» и цикл «Как сорок лет тому назад...» фиксируют любовный опыт лирического героя Тарковского, а именно – его конкретные проявления: любовь к родине и любовь к героине. Любовный опыт отражается в стихотворениях-воспоминаниях через синтетическую образность. При этом эйдетические образы, привязанные к конкретным виткам биографии конкретного человека, стремятся к расширению заложенных в них смыслов – вплоть до универсального содержания. Это обстоятельство свидетельствует о духовной эволюции лирического героя. Ему открывается архетипическая сущность явлений человеческой жизни, что составляет новый виток эйдетического сюжета, представленного в «мнемонических» стихотворениях книги Тарковского «Вестник». Обретению

героем опыта архетипических обобщений, открывающих возможность философско-религиозного осмысления бытия, будет посвящен следующий параграф.

§2.4. Лирический герой

и опыт философско-религиозного осмысления бытия:

стихотворения А. Тарковского «Я в детстве заболел...» и «Белый день»

Как мы показали, динамика психологического сюжета в книге А. Тарковского «Вестник» обеспечивается внутренней эволюцией лирического героя, его духовным взрослением.

Опыт детства связан для героя с исключительно субъективным восприятием мира, образ которого отразился в сознании благодаря непосредственным чувственным ощущениям. Через опыт истории герой приходит к представлению о ценности человеческой жизни, а через опыт любви ему открывается духовность и в итоге – способность к философскому осмыслению событий судьбы. Следующей ступенью психологического развития героя становится обретение им принципиально нового пути постижения мира – сквозь призму универсальных проекций, мифопоэтических смыслов, составляющих архетипическую основу явлений бытия. В цикле текстов-воспоминаний этот опыт зафиксирован в двух стихотворениях – «Белый день» и «Я в детстве заболел...». Рассмотрим эти тексты с точки зрения отражения в них нового этапа духовной эволюции лирического субъекта Тарковского.

«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.

В центре стихотворения – образ сада, который, как на фотографии, предстает на мысленном экране говорящего «здесь и сейчас». Отсюда – употребление глаголов в форме настоящего времени:

Камень лежит у жасмина.

Под этим камнем клад.

Отец стоит на дорожке.

Белый-белый день.

В цвету серебристый тополь,

Центифолия, а за ней –

Вьющиеся розы,

Молочная трава [332, с. 302].

Сад представляется как пространство тайны: «Камень лежит под жасмином. / Под этим камнем клад». Такое видение, безусловно, отражает детское восприятие мира. Взрослый лирический герой вспоминает то ощущения царящей в саду тайны, которое было испытано в детстве: «в нем [саду], несомненно, таились клады – где-нибудь под жасмином или серебристым тополем» [333, с. 161].

Сад в памяти героя фотографически точно совпадает с образом елисаветградского сада Тарковских: жасмин, тополь, розы – его неотъемлемые реалии.

Космос сада окрашен в белый цвет: белый жасмин, белая молочная трава (дудник болотный), белый серебристый тополь. «Белый цвет – один из самых частотных в цветосимволической картине мира Тарковского <...>. Палитра белого маркирует преимущественно образы детства», – отмечает Е.В. Лысенко [223, с. 48].

Благодаря аллитерации создается эффект серебрения белого сада: «В **цвету серебристый тополь**». Название стихотворения в этой логике соотносится с цветом сада – «белым-белым». При этом на визуальное впечатление накладывается **экоическое**: посредством скопления свистящих согласных передается слуховое ощущение шелеста листьев: «В **цвету серебристый тополь**, / **Центифолия**, а за ней – / **Вьющиеся розы**». Таким образом, картина, возникающая в памяти героя, обладает не просто фотографической, но синестезийной фактурой. Детали, из которых складывается эта картина (камень, жасмин, дорожка, тополь, центифолия, розы, молочная трава), обладают непреходящей ценностью для лирического героя. Стремлением выделить, подчеркнуть самоценность каждой детали обусловлено отсутствие рифмы в стихотворении «Белый день». Рифма «вызывает рифмическое ожидание» [67, с. 73]. В этом смысле она предопределяет возникновение последующих образов, которые в свою очередь оказываются зависимыми от рифмы. Отсутствие рифмы позволяет поставить одинаковой акцент на каждом слове. Возможно, именно это было важно Тарковскому. Название «Белый день» отсылает не только к картине белого сада, но и к феномену белого стиха, которым написано стихотворение.

Центральная фигура стихотворения – отец: «Отец стоит на дорожке». Именно отцом разбит белый сад. Причем из всех перечисленных Тарковским цветов и растений особой значимостью обладает центифолия. Роза – традиционный райский цветок. В письме сыну Валерию, надеясь на то, что он еще жив, Александр Карлович писал: «Я, быть может, скоро умру. Мне нечего завещать тебе, кроме богатой любви да исстрадавшегося сердца. Прими их, они всецело твои. И когда ты вернешься и застанешь меня в могиле, посади в головах у меня сентифольскую розу, и когда она будет цвести, она будет цвести для всех вас, мои дорогие» [326, с. 337]. Центифолия – символ памяти об отце, о его «богатой любви», завещанный им цветок (ср. с фиалкой как цветком матери). Но центифолия – это и символ жертвенности, жертвенной любви. Этот символический смысл обеспечивается благодаря цветовому коду: центифолия –

красная роза, противопоставленная на уровне цвета белому пространству сада. Красный цвет связан с семантикой крови, смерти, жертвы.

Но роза – это, кроме того, атрибут лирического героя. Так, образ розы возникает в стихотворениях, написанных «на день рождения»: «25 июня 1935 года» (1938), «Да не коснутся тьма и тлен...» (1933), «Кем налит был стакан до половины...»: «Хорош ли праздник мой, малиновый иль серый, / Но все мне кажется, что розы на окне» [332, с. 42], «Да не коснутся тьма и тлен / Июньской розы на окне...» [332, с. 395], «Кем налит был стакан до половины / И почему нет розы на окне?» [332, с. 384]. Возможно, именно этот цветок имеется в виду в стихотворении «25 июня 1939 года»: «Еще любил я белый подоконник, / Цветок и воду... / <...> / Расставлено все в доме по-другому, / Июнь пришел, я не томлюсь по дому...» [332, с. 51]. Роза на окне – картина, связанная с прошлым, со временем детства и юности. Не случайно розы именно вспоминаются: «...все мне кажется, что розы на окне». Возможно, этими цветами украшался дом в день рождения Тарковского. Кроме того, именно «розовые лепестки» в качестве подарка «посылаются» детьми Тарковского в поздравительном письме отцу от 15 июня 1942 г. (поэт в это время находится на войне): «Вспоминай 25 про нас, мы будем в этот день говорить и думать про тебя... Напиши, что будешь делать на рождение... Мариночка поздравляет тебя со днем рождения и посылает (оба посылают) тебе лепестков от розы» [326, с. 132]. Надо полагать, не только роза, но и сам образ летнего светлого («белого») сада напоминает взрослому лирическому герою о «елисаветградских» праздниках рождения, когда «столько неба фонтанами било / до конца первозданного лета». Но память об этих днях оказывается в неразрывной связи с памятью о родителях, в частности, с памятью об отце.

Отец в памяти лирического героя предстает не только как «народоволец, восьмидесятник», ссыльнопоселенец, но и как садовник, создатель космоса красоты. Эта новая ступень развертывания образа свидетельствует о дальнейшем развитии эйдетического сюжета: отец осмысливается в эстетическом аспекте (ср. с эстетизацией материнского образа). Сад, возделанный им, несет

идею добра и раскрывает характер отца как поэтический, взыскующий совершенства: белый сад – символ небесной чистоты. Как указывает Д.С. Лихачев, «сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности» [206, с. 24]. С образом сада для героя связывается «память добра»:

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад [332, с. 302].

Блаженный «райский сад» – не только реалия счастливого детства, но и его метафора: «Детей надо очень баловать. Я думаю, это главное. У детей должно быть золотое детство. У меня оно было... Может быть, поэтому я так хорошо помню свое детство – ведь главное в мире – это память добра» [333, с. 235]. Мысль о детстве как самом счастливом времени жизни проводится посредством повтора строк «Никогда я не был / Счастливей, чем тогда». Эти строки составляют идейный центр стихотворения. Они звучат как заклинание. Именно в момент повтора к говорящему приходит осознание того, что он действительно «никогда не был счастливей». Кроме того, эти строки отсылают к более позднему опыту героя.

Прошедшее в стихотворении «Белый день» осмысляется с позиции настоящего. С прошлым связываются самые светлые воспоминания, в то время как временной разрыв между детством и настоящим сопряжен для лирического субъекта с новым опытом. Понимание неповторимости счастливого детства обретается после трагических переживаний. В этом смысле дата создания стихотворения, 1942 год, многое объясняет. «Белый день» не случайно пишется

Тарковским в разгар Великой Отечественной войны: «Во время войны – под свист пуль, вой бомб и разрывы шрапнели – ... “память добра” высветила воспоминания о “золотом” елисаветградском детстве» [335, с.14], об отце: «...его воспоминания и дневники помогали выжить мне. Его голос звучал во мне в самые трудные годы. <...>. Доброта учит нас смелости и самостоятельности, и чем ярче добрые впечатления, тем увереннее мы чувствуем себя в “минуты жизни роковые”. Я часто вспоминал дневники отца на войне. Война тоже учила меня памяти добра, потому что была войной добра со злом, как всякая война» [330, с. 513-514]. Так память о детстве, об отце становится нравственным императивом героя, залогом его душевной чуткости и внутренней гармонии. Но светлые воспоминания, помимо их гармонизирующей функции, указывают на трагический опыт. Причем, этот опыт связан не только с войной, но и с потерей дома, родины, любимой женщины, наконец, отца, который умер в 1924 году. В этом смысле «Белый день» несет отпечаток внутренней драмы говорящего: сквозь воспоминания о блаженном саде детства проступает горький опыт жизни.

Детство осмысляется героем сквозь призму универсальных проекций: «Как был переполнен блаженством / Этот райский сад». В этом смысле цвет сада и дня – белый – прочитывается в мифопоэтическом ключе. «Белый» в данном случае – это не только указание на цвет, но и на свет. Белый день – светлый, солнечный день. Белый – символ чистоты, безгрешности, первозданности. Так, в поэтическом тексте Тарковского «Душу, вспыхнувшую на лету...» (1976) тема рождения проводится посредством мотивов белизны и света:

Душу, вспыхнувшую на лету,
Не увидели в комнате белой,
Где в перстах милосердных колдуний
Нежно теплилось детское тело. /.../
И в июле, и в августе было
Столько света в трех окнах, и цвета,

Столько неба фонтанами било
До конца первозданного лета,
Что судьба моя и за могилой
Днем творенья, как почва, прогрета» [332, с. 335].

С цветом сада связывается идея только что сотворенного мира. Обращаясь к раю как архетипу сада, лирический субъект отсылает к весьма распространенному в мировой культуре представлению о детстве. Оно осмысливается в мифопоэтическом ключе и сопрягается с представлением об Эдеме (ср. розу как райский цветок). Н.Е. Тропкина справедливо отмечает, что в «Белом дне» «воспоминание о прошлом оборачивается картиной райского сада, тема золотого века вновь звучит в нем» [343, с. 362]. Рассказать о том, «как был переполнен блаженством / Этот райский сад» невозможно, поскольку вся полнота чувств, связанных с воспоминаниями о счастливом детстве, оказывается невыразимой. Слово бессильно передать эту полноту. Только визуальные образы оказываются способными отразить детский опыт героя и связанные с этим опытом переживания.

Осмысление образов прошлого сквозь призму культурных (мифопоэтических) кодов свидетельствует об обретении лирическим героем Тарковского способности к универсальным обобщениям. События частной биографии пропускаются сквозь культурные схемы, что придает им вневременное звучание.

Однако подлинная глубина внутреннего мира лирического героя, его духовная сердцевина раскрывается не столько через обращение к мифопоэтическим смыслам, которые, безусловно, свидетельствуют о философском понимании событий судьбы, сколько через религиозное осмысление прошлого. При этом если мифопоэтический аспект стихотворения оказывается очевидным, то религиозный аспект составляет подтекст «Белого дня».

На этот подтекст указывает последняя строка первого катрена и – соответственно – название стихотворения. Стих «Белый-белый день» может

быть осмыслен как цитата из стихотворения А. Ахматовой «Небо мелкий дождик сеет...» (1916)¹⁶:

Небо мелкий дождик сеет
На зацветшую сирень.
За окном крылами веет
Белый, белый Духов День [13, с. 113].

Духов День – второй день Троицы. Он связан с историей сошествия Святого Духа на апостолов. В этой логике, если учесть реминисцентную связь текста Тарковского с текстом Ахматовой, стихотворение «Белый день» не просто воссоздает картину летнего дня, но отсылает к православному празднику. Отсюда, – обращение к образу сада как метонимии растительного мира, природных сил вообще, которые непременно почитаются в праздник Троицы. Причем этот праздник соотносится с языческим – Трояновым Днем. Это день прославления трех языческих божеств – Сварога, Перуна и Велеса. Считается, что на Духов День Мать Сыра-Земля открывает свои тайны, поэтому знахари ходят «наслушивать клады». Соответственно, строка Тарковского «Под этим камнем клад» может отсылать не только к детскому мировосприятию, но и к древнему языческому представлению. Наконец, принципиально важно, что Троица и Духов День – время почитания умерших предков, их душ. «Отец» в стихотворении Тарковского представлен как видение, призрак, возникающий на фоне белого сада. Обращаясь к символике Духова Дня, говорящий проводит мысль о незабвенности и сакральности образов прошлого, в частности, фигуры отца, которая в итоге обретает мистический и трагический ореол. В «Белом дне» Тарковский не только фиксирует свое понимание детства как рая, в итоге потерянного, но и отражает первый опыт утраты. Стихотворение пишется памяти отца. Возвращение в «Эдем» оказывается невозможным не только в силу не вечности детства, но и по причине потери «самого любимого героя».

Наконец, православно-языческий подтекст стихотворения в соотношении с зафиксированной в «Белом дне» мифопоэтической концепцией детства

¹⁶ Наблюдение принадлежит Е.Н. Верещагиной [50, с. 155].

позволяет осмыслить образ отца сквозь призму предельного обобщенного представления: отец соотносится с образом Бога-Творца, божественного садовника, источника жизни. «Отец» возносится на высокий духовный пьедестал, проецируется на архетипический образ, в итоге обретая универсальное звучание. Этот выход на уровень библейских проекций в полной мере свидетельствует о переходе героя на новый этап внутренней эволюции: культурные ассоциации, прежде задававшие мифопоэтический подтекст образам стихотворений-воспоминаний, уступают место подлинно религиозному осмыслению бытия. В этой логике строка о невозможности возвращения в «блаженный райский сад» также прочитывается в религиозном ключе. Она связывается с идеей грехопадения. Поздний опыт лирического героя – не только горький опыт страдания, но и трагический опыт греха. Так безгрешности детства противопоставляется греховность взрослого существования.

Таким образом, стихотворение «Белый день», отсылая к фотографическим образам прошлого, обладающим ярко выраженной визуальной фактурой (сад и его детали, отец), отражает зрелый опыт лирического героя Тарковского. Этот опыт связан с возможностью философско-религиозного понимания событий и героев частной биографии. Синестезийная картина сада как метафоры детства и дома наделяется библейским смыслом: сад проецируется на образ рая, соответственно фигура отца соотносится с фигурой Бога, а мысль о невозможности возвращения в сад – с историей о грехопадении. Все это свидетельствует об обретенной героем способности осмысления личной судьбы во вневременном аспекте, в контексте вечности, благодаря чему обеспечиваются предельно универсальные смыслы визуальных картин, развернутых в стихотворении «Белый день».

Если в «Белом дне» философско-религиозному осмыслению подвергается фигура отца, то в стихотворении «Я в детстве заболел...» – фигура матери. Рассмотрим этот текст с точки зрения зафиксированного в нем психологического опыта героя и попытаемся проследить его дальнейшую эволюцию.

Стихотворение «Я в детстве заболел...» открывается воспоминанием о событиях раннего детства:

Я в детстве заболел
От голода и страха. Корку с губ
Сдеру – и губы облизну; запомнил
Прохладный и солоноватый вкус [332, с. 292].

К ситуации болезни отсылали стихотворения «Мерещится вейлка» и «Тогда еще не воевали с Германией...». Но если в этих текстах речь шла о детской простуде, то в стихотворении «Я в детстве заболел...» имеется в виду трагический опыт соприкосновения с историей. Память о голоде и страхе смерти – это память о страшном революционном времени, когда

Вся Россия голодала,
Чуть жила на холоду,
Граммофоны, одеяла,
Стулья, шапки, что попало
На пшено и соль меняла
В девятнадцатом году.

Брата старшего убили,
И отец уже ослеп,
Все имущество спустили,
Жили, как в пустой могиле,
Жили-были, воду пили
И пекли военный хлеб [332, с. 340].

Так холоду «зимы в детстве» противопоставляется метафизический холод истории.

Голод и страх смерти, потрясение, испытанное от созерцания картин военного ужаса, угрожают мальчику гибелью («жили, как в пустой могиле»). Память фиксирует соответствующее вкусовое ощущение – «прохладный и солоноватый вкус» крови, который запоминается как вкус беды и связывается с

тем временем, когда герой оказался на краю жизни, когда он буквально соприкоснулся со смертным холодом. Реалистичное ощущение «прохладного и солоноватого вкуса», очевидно, разворачивает в памяти героя картины революционного времени, поскольку именно голод и страх перед холодом истории стали причиной болезни мальчика. В данном случае эти картины не представлены на уровне образной структуры текста, что не отменяет возможности их актуализации в сознании лирического героя. Но вкусовое ощущение пробуждает воспоминание о детском бредовом сне. Так формируется единое синестезийное впечатление: на вкусовой код накладывается зрительный. Причем отчетливость картин памяти объясняет употребление глаголов настоящего времени на протяжении всего рассказа о сновидении:

А все иду, а все иду, иду,
Сижу на лестнице в парадном, греюсь,
Иду себе в бреду, как под дуду
За крысоловом в реку, сяду – греюсь
На лестнице; и так знобит и эдак [332, с. 292].

Этот фрагмент отсылает к средневековой истории о Гамельнском крысолове. Когда Гамельн заполонили крысы, крысолов увел их за собой под звуки своей «дуды». А в отместку за то, что магистрат города не заплатил флейтисту обещанных денег за избавление Гамельна от крыс, демон смерти вывел из города всех детей и утопил их в реке. Возможно, легенда была воспринята Тарковским через М. Цветаеву, положившую сюжет немецкой истории в основу поэмы «Крысолов».

Сравнивая свой путь с дорогой детей, уводимых крысоловом в «царство небытия», маленький герой Тарковского осмысляет болезнь как движение в смерть. Вкусовые и зрительные ассоциации сопровождаются тактильными. Герой запоминает не только холодноватый вкус, но и ощущение озноба. Так холод болезни обернулся для него метафизическим холодом истории, перед которой мальчик оказывается беззащитным. Синестезийные ощущения

вызывают в памяти детское видение матери, встреча с которой становится для героя спасительной:

А мать стоит, рукою манит, будто
Невдалеке, а подойти нельзя:
Чуть подойду – стоит в семи шагах,
Рукою манит; подойду – стоит
В семи шагах, рукою манит.

Если в стихотворениях «Мерещится веялка» и «Тогда еще не воевали с Германией...» образ матери был представлен через указание на конкретные бытовые реалии, наполненные для героя живым, теплокровным содержанием (малина, свечка, веялка, спиртовка, фиалка, распялка, лиловая накидка), то в данном случае фигура матери предельно абстрактна. Лишаясь всякой конкретики и реалистичности, она предстает как чистое воплощение спасения, что позволяет говорить о мифопоэтическом характере образа. Мать зовет героя к себе, отзывает его от «дуды» крысолова – и этим спасает его от гибельной реки. Выражение «в семи шагах» звучит как несколько измененный фразеологизм «в двух шагах», имеющий значение «близко, недалеко» (у Тарковского: «невдалеке»). Недостижимость матери оказывается для героя спасительной. Она все дальше уводит мальчика от смерти, отвлекает его от «дуды крысолова» – и этим возвращает героя бытию. Причем особым значением в данном случае наделяется образ руки. Фраза «рукою манит» повторяется трижды: рука матери указывает мальчику путь спасения от гибели, обещает ему защиту. В этой логике обнаруживается мотивная связь со стихотворением «Отрывок»: «Но те материнские нежные руки – / Они бы простили мне крестные муки. / Все чаще на плечи мои в забытии / Те руки ложатся, на плечи мои». Этот образ потому наделяется особой функциональной нагрузкой, что с ним связывается память о материнской любви, о материнском всепрощении. Но, отсылая к «Отрывку», стихотворение «Я в детстве заболел...» тем не менее обнаруживает принципиально иное содержание образа руки. В данном случае он лишен субъективных, «теплокровных» ассоциаций. Он

представлен исключительно как символический образ, значение которого – защищающая сила. Воплощением этой силы является мать: рука – ее метонимия. Мать, утрачивая реальные черты, сближается с образом всеобщей Матери – Богородицы, защитницы и спасительницы. В этой связи можно привести показательный фрагмент из письма Тарковского к Ахматовой, смыслы которого прямо соотносятся со смыслами стихотворения «Я в детстве заболел...»: «Дон Гуан – дитя, когда он – в последний раз – зовет Анну. Он зовет ее, как ребенок зовет мать, как умирающий – Богородицу, женское начало мира, на которое только и остается надеяться тому, кому не на что надеяться:

Но пречистая сердечно

Заступилась за него

И впустила в Царство вечно...» [332, с. 265-266]

Стихотворение «Я в детстве заболел...» перекликается с финалом стихотворения «Мерещится веялка», где матери суждено провести героя по самом краю («Вставай, пойдем по краю...»). Но в то время как «Мерещится веялка» актуализирует библейский подтекст образа матери, данный текст отражает опыт его религиозного осмысления. В этой связи сквозь призму религиозного смысла прочитывается вторая часть сновидения лирического героя:

Жарко

Мне стало, расстегнул я ворот, лег, –

Тут затрубили трубы, свет по векам

Ударил, кони поскакали, мать

Над мостовой летит, рукою манит –

И улетела... [332, с. 292].

Ощущение холода, сопряженное с чувством беспомощности, сменяется ощущением телесного тепла. Оно в свою очередь сопровождается ощущением света («свет по векам / Ударил»), звуковыми («Затрубили трубы») и визуальными ассоциациями («Кони поскакали»). Кроме того, последние актуализируются в единстве с **экоическим** кодом: герой словно слышит топот

коней («кони поскакали»). Все эти ассоциации формируют единое синестезийное впечатление. Его смысл разгадывается через обращение к одному из эпизодов «Откровения» Иоанна-богослова: «И семь ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить <...>. Шестой ангел вострубил, и я услышал один голос от четырех рогов золотого жертвенника, стоящего перед Богом, говоривший шестому ангелу, имевшему трубу: освободи четырех ангелов, связанных при реке Евфрате. И освобождены были четыре ангела, приготовленные на час и день, и месяц и год, для того, чтобы умертвить третью часть людей. Число конного войска было две тьмы тем; и я слышал число его. Так видел я в видении коней и не них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиацинтовые и серные; головы у коней – как головы у львов, и изо рта их выходил огонь, дым и сера. От этих трех язв, от огня, дыма и серы, выходящих изо рта их, умерла третья часть людей; ибо сила коней заключалась во рту их и в хвостах их» (Откр.8:6; 9:13-20).

Таким образом, болезненный бред героя есть ни что иное, как видение им картин Апокалипсиса. Трубы и кони – одни из его центральных образов.

Видение сопровождается ощущением жара, поскольку апокалиптические картины исполнены «огня, дыма и серы». В этой логике «свет, ударивший по векам», не свет жизни, а зарево пожара, должного «умертвить третью часть людей».

Чем же объясняется происхождение сна мальчика? Поскольку стихотворение «Я в детстве заболел...» фиксирует воспоминание о болезни, вызванной трагическими обстоятельствами революционного времени, когда «вся Россия голодала, чуть жила на холоду», то, следует полагать, именно картины истории могли проецироваться на образы апокалипсиса. «Революция и последовавшая за ней Гражданская война были на Украине особенно ожесточенными. Елисаветград, этот “маленький Париж”, как называл его некогда Николай Добролюбов, оказался в эпицентре братоубийственной войны. <...>. Он [Тарковский] помнил, как обстреливался и горел город, как врывались в дом, грабили и избивали его близких то красные, то белые, то зеленые, то

григорьевцы» [326, с. 45]. В принципе, не только революция, но и Первая мировая война могли быть осмыслены героем сквозь призму представлений, связанных с чаяниями Страшного суда. В этой связи уже приводившаяся цитата из стихотворения А. Ахматовой, написанном как отклик на события 1914 года, вновь оказывается уместной:

Черных ангелов крылья остры,
Скоро будет последний суд,
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут.

Именно к картинам «малиновых костров» восходят соответствующие тактильные («жарко мне стало») и зрительные («свет по векам») ассоциации героя.

Таким образом, сквозь призму библейских проекций лирический герой осмысляет ход истории, тем более что представление о революции как о свершающемся апокалипсисе было вполне характерно для русской интеллигенции начала XX века (ср. с показательным названием дневника В. Розанова: «Апокалипсис нашего времени»). Это еще раз подчеркивает ту мысль, что сон мальчика отражает не столько житейский, сколько культурный опыт героя. Революция пропущена сквозь призму библейских смыслов. В этой логике ассоциация «история – Апокалипсис» принадлежит не мальчику, «в детстве заболевшему от голода и страха», а взрослому лирическому герою, способному к универсализации не только личного, но и исторического опыта. Эта универсализация обретается благодаря возможности религиозного осмысления событий времени. Реальные визуальные образы революции, разворачивающиеся в глубине сознания героя, на уровне архетипических обобщений возводятся к апокалиптическим картинам (огонь, трубы ангелов, кони), приобретая при этом вневременное звучание. М. Перепелкин отмечает, что «это “воспоминание” нельзя считать воспоминанием в привычном, эмпирически-бытовом смысле этого слова. Это – воспоминание-трансценденция, выход из эмпирико-психологического состояния одного, конкретно-взятого, индивида на уровень

онтологических основ и категорий.... частное возрастает до всеобщего, а пришедший на память эпизод детской болезни начинает вмещать в себя апокалипсические интуиции всего человечества» [283].

Образы стихотворения «Я в детстве заболел...» имеют предельно символический смысл. Речь идет не только и не столько о болезни мальчика, сколько о болезни времени, на которое обрушилась «язва» революции, по силе своей разрушительной мощи сопоставимой разве что с Апокалипсисом. В этой логике явление матери оказывается спасительным как для героя, так и для истории:

Тут затрубили трубы, свет по векам
Ударил, кони поскакали, мать
Над мостовой летит, рукою манит –
И улетела...[332, с. 292].

Мать, летящая над городом (мостовая – его метонимия), зовет за собой уже не только мальчика. В логике апокалипсического подтекста сновидения героя она обещает спасение самой России, оказавшейся в условиях братоубийственной войны, голода и страха. При этом образ матери, имеющий религиозное содержание, в итоге обретает исключительно символическое звучание. Важными оказываются те духовно-нравственные категории, которые воплощает собой Богородица, «женская ипостась мира», – материнская любовь, всепрощение, смирение. Именно обращение к этим категориям является залогом человеческого спасения. Сон отражает веру лирического героя в возможное преодоление трагедии времени. На путь этого преодоления указывает рука матери.

Сон обрывается на ее исчезновении: «И улетела...». Видение оказывается мимолетным, а спасение обретается только героем, услышавшим зов матери и последовавшим за ее рукой. Таковым спасением становится него выздоровление:

И теперь мне снится
Под яблонями белая больница,

И белая под горлом простыня,
И белый доктор смотрит на меня,
И белая в ногах стоит сестрица
И крыльями поводит. И остались.
А мать пришла, рукою поманила –
И улетела...[332, с. 292-293].

Взрослый герой вспоминает обстоятельства детской болезни, которые возникают в сознании в связи с соответствующими визуальными образами, имеющими фотографический характер: белое (побеленное по малороссийскому обычаю) здание больницы, «цветущие яблоневым белым цветом деревья», белое, «накрахмаленного по дореволюционному порядку постельное белье» [223, с. 49], доктор, одетый в белую одежду. Именно Мать спасла героя от болезненного бреда, сопровождавшегося ознобом, вернула ему ощущение жизненной энергии. Герой открывает глаза – и видит светлые лица доктора и «сестрицы», которая «крыльями поводит». Скрытое сравнение медсестры с ангелом звучит как напоминание о картинах сна, где на присутствие ангелов указывали трубящие трубы. Так герой, едва возвращенный к жизни, еще переносит образы сновидения на реальность.

Больница, яблони, простыня, доктор, медсестра предстают наяву и поэтому «остаются». Мать, привидевшаяся во сне, исчезает с возвращением героя в бытие. Но смысл ее явления состоит в том, что она открывает лирическому герою понимание истинных, непреходящих ценностей – любви, мира, прощения. Они противостоят антиценностям эпохи, разыгравшей кровавую драму революции. Видение Богородицы возникает как видение добра и света. Однако финал стихотворения несет мысль о невозможности претворения в жизнь духовно-нравственных категорий, воплощенных в образе Матери: «А мать пришла, рукою поманила – / И улетела...». Скорее всего, к этому выводу лирического субъекта подвел трагический ход истории XX века. Так, сквозь призму апокалипсической образности герой осмысляет личный военный опыт:

Вьюжный ангел мне молотом пальцы дробит
На закате Судного дня
И целует в глаза, и в уши трубит,
И снегами заносит меня [332, с. 108].

Таким образом, революция не стала заключительной страшной страницей эпохи. За ней последовала Великая отечественная война. Как пишет М. Перепелкин, анализируя стихотворение «Я в детстве заболел...», «далекое прошлое... не завершилось, не отделено от настоящего и будущего непроходимой гранью, оноросло во все следующие за ним времена» [283].

Итак, стихотворение «Я в детстве заболел...», хотя и отсылает к событиям детства, в действительности отражает поздний опыт лирического героя. Герой вспоминает контекст детской болезни, возникающий в единстве вкусовых (вкус крови) и тактильных (озноб) ощущений, что в итоге формирует единое впечатление. Причиной этой болезни стало соприкосновение с метафизическим холодом истории, а именно – с трагедией революционного времени. Переживание этой трагедии раскрывается через синестезийные картины болезненного сновидения лирического героя (ощущение жара, свет, гуденье труб, топот коней, мать, зовущая героя за собой). События революции осмысляются сквозь призму библейских проекций и сопоставляются с событиями Апокалипсиса. Функцией спасения наделяется мать, образ которой предельно абстрактен. Он не только сближается с образом Богородицы, но и выступает как символ вечных, истинных ценностей, утраченных эпохой. Эти ценности оказываются восприняты героем, но не временем, не способным последовать за спасительной рукою Матери, указывающей путь любви и прощения. Не только революция, но и Великая отечественная война ассоциируются со Страшным судом.

Как видим, стихотворения «Белый день» и «Я в детстве заболел...» отражают новую, наиболее высокую ступень духовного развития лирического героя. При этом два текста, один из которых посвящен образу отца, а другой – матери, связаны друг с другом не только на уровне образной структуры.

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

В стихотворении «Я в детстве заболел...», где посредством обращения ко вкусовым, тактильным, слуховым и визуальным ощущениям создается единая картина революционного времени, исторические события проецируются на новозаветное откровение об Апокалипсисе. 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.

«Вестник» звучит не просто как весть о главных героях судьбы говорящего, но и как благая весть, наполняющая жизнь героя «светом и смыслом». Так в название обнаруживается универсальный подтекст, свидетельствующий о философско-религиозном опыте биографического автора.

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. Тексты, составляющие исследовательский цикл стихотворений-воспоминаний, связаны друг с другом не только на уровне магистральных образов, обладающих схожей

фактурой (эйдетической). Важно, что эти образы последовательно отражают не только сенсорный и жизненный, но и культурный опыт говорящего, в чем состоит их подлинный психологизм. В этом смысле цикл мнемонических текстов составляет структурно-содержательный стержень книги Тарковского «Вестник», что очевидно отрефлексовано автором, поскольку расположение стихотворений-воспоминаний в структуре книги соотносится не с хронологией создания стихотворений (она нарушена), а с вектором психологической динамики героя.

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 метафорически может быть названа фотоальбомом. Соответственно, эйдетические картины – фотографиями. 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.

Заключение

Установка на синтез искусств – один из ключевых аспектов поэтики русской лирики 60-70-х гг. XX века.

Стремление поэзии к художественному синтезу всецело вписывается в логику развития эстетики XX столетия как эпохи интеграции различных областей духовной культуры. Именно к середине века синтез стал одной из магистральных и ключевых тенденций.

Синтез искусств – это такое взаимодействие различных видов искусства, в результате которого рождается качественно новое художественное образование, не сводимое к сумме составляющих его компонентов. Уходя корнями в глубокую древность, для которой характерна слитность, принципиальная недифференцированность, синкретичность видов общественной деятельности, «синтез» тем не менее не является терминологическим эквивалентом понятия «синкретизм». Синкретизм – это форма бытия первобытного искусства, в то время как через понятие «синтез» раскрывается одна из магистральных особенностей эстетики Нового и Новейшего времени.

Синтез искусств способствует наиболее полному и многомерному отражению бытия в художественном произведении. Это достигается, прежде всего, благодаря эффекту синестезии – межчувственным ассоциациям, возникающим в сознании человека в процессе созерцания им синтетического образа. В этой логике можно говорить о психологической валентности художественного синтеза.

В лирике 60-70-х гг. тенденция к художественному синтезу наиболее выразительно проявилась в творчестве Ю. Левитанского и А. Тарковского.

Творчество Ю. Левитанского, в частности, книга «Кинематограф», является показательным примером синтеза поэзии и кино. Наличие в кинематографе художественной структуры, в которую организуются визуальные ряды, определило логику исследования книги, в которой было

выделено три структурные модели: сценарий, музыкальная форма, цветовая композиция.

Событийный сюжет «Кинематографа» задан «кинематографическими» текстами, выполняющими сюжетообразующую функцию. Поэтика «кинематографических» стихотворений предопределена поэтикой киносценария (сюжет воображаемого фильма составляет любовная история). При этом жанровое своеобразие «кинематографических» стихотворений во многом конституируется поэтикой не только сценария, но и черновика: текст репрезентируется как творческая лаборатория поэта, поэтому на передний план поэтики «Фрагментов сценария» выходят автометаописания.

Событийный сюжет получает в книге Левитанского «музыкальное сопровождение», которое также задает «Кинематографу» внутреннюю целостность. Связь поэтического текста с искусством музыки обеспечена синтетической природой центрального макрообраза – кино. Поскольку кино – самый синтетический вид искусства, наследник «старших» искусств, то его ассимиляция с литературой оборачивается максимальной формой синтеза: кино – это целое, в котором вычленяются элементы – различные виды искусства, в частности, музыка.

Так как в основе музыкальной формы лежит повторяемость, то именно повторы становятся конструктивным принципом «музыкального» поэтического текста. Повторы (синтаксические, лексические, мотивные) составляют стержень книги Левитанского.

Наиболее важная роль в «Кинематографе» отводится структурным повторам, которые задают книге четырехчастную композицию. Причем, каждая часть «Кинематографа» соотносится с конкретным временем года. Эта четырехчастность позволяет проецировать книгу на сонатно-симфоническую форму. В этой связи сам мифопоэтический подтекст годового круга ориентирует книгу на музыкальность.

Каждая из частей «Кинематографа», соотносясь с конкретной частью сонатно-симфонического цикла (аллегро, траурный марш, скерцо, аллегро),

выступает в качестве музыкального сопровождения событийного сюжета. При этом музыкальность поэтических текстов Левитанского обнаруживается на фонетическом, синтаксическом, лексическом, мотивном уровнях. Музыкальный ряд, соотносясь с семантикой четырех частей «фильма» о любви, имеет иллюстративную функцию, дублирует пластические образы.

Поскольку визуальные объекты не существуют вне хроматического аспекта, логичным стало обращение к цветовой композиции книги Левитанского. Она основана на ритмичном чередовании черно-белых и цветных кадров, соотносящихся с хронологическим (настоящее и прошедшее) и тематическим (детство и война) аспектами «Кинематографа». Именно цветовой аспект формирует эффект движущегося изображения, способствуя, таким образом, целостному восприятию поэтического текста как фильма.

В книге, построенной по принципу кино, не мог не преломиться опыт современного поэту кинематографа. Текст отсылает к работам Ф. Ланга («Нибелунги»), К. Лелюша («Мужчина и женщина»), Ф. Феллини («Восемь с половиной»). Дальнейшее изучение кинематографических претекстов книги Левитанского весьма продуктивно, и с ним связывается одна из возможных перспектив осмысления лирики поэта в аспекте феномена синтеза искусств.

Левитанский отразил эстетический опыт XX века, связанный с развитием кино как синтетического вида искусства. В этом смысле книга оказалась своевременной и современной: «То было время царствия кино. / Немалую оно взвалило ношу. / Религия – оно. Мораль – оно. / Эстетика, политика – оно же» (Б. Слуцкий).

Характер синтеза искусств в творчестве Ю. Левитанского определяется прежде всего эстетическими задачами: «Кинематограф» структурирован по модели кинофильма, что позволяет говорить о формообразующей функции синтеза поэзии и кино.

Поэтика Арсения Тарковского также представляет собой выразительный пример синтетической поэтики.

Художественное слово поэта стремится к предельно точной и подробной фиксации образов прошлого, хранящихся в памяти лирического героя, близкого к биографическому автору. В этом смысле слово Тарковского ориентировано на искусство фотографии. Фотографический образ разворачивается в сознании лирического героя как эйдетический образ, то есть обладающий ярко выраженной визуальной фактурой. При этом зрительные ощущения, преобладающие в сенсорном опыте героя, зачастую сопровождаются вкусовыми, обонятельными и слуховыми ассоциациями, либо порождаются ими. В этом заключается не просто многомерность эйдетического образа, но его синестезийный характер. В этой логике 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.

Фотографические образы, как правило, представлены в стихотворениях-воспоминаниях, что объясняется мнемонической природой эйдетических картин. Жанровая специфика стихотворений-воспоминаний позволяет объединить их в цикл. В рамках этого цикла эйдетические образы переживают семантическую эволюцию, обеспеченную духовной эволюцией лирического героя. Поэтому синтетичность образа, заключенная в его синестезийности, нацелена на фиксацию различных этапов судьбы героя.

В связи с этим динамика эйдетических образов внутри цикла формирует эйдетический сюжет, который одновременно является психологическим, поскольку отражает ключевые моменты внутренней биографии героя.

Именно стихотворения-воспоминания составляют структурно-семантический центр поздних книг поэта, «Вестника» и «Зимнего дня». Поскольку мнемонические тексты впервые прозвучали в книге «Вестник», эта книга стала для нас объектом исследования.

«Вестник» открывается циклом «Зима в детстве» и стихотворением «Тогда еще не воевали с Германией...». Эйдетические образы этих текстов ступенчато отражают эволюцию героя: раннее детство – опыт войны.

В стихотворении «Позднее наследство» и цикле «Как сорок лет тому назад...» посредством эйдетической образности зафиксирован опыт любви, в частности, его конкретный проявления – любовь к родине и любовь к женщине.

«Белый день», составляющий композиционный центр книги, связываясь с одним из центральных моментов биографии героя – его участием в Великой отечественной войне, тем самым обращает к наиболее позднему витку судьбы и духовной эволюции. Эйдетические образы этого стихотворения отражают философско-религиозное понимание лирическим героем событий частной судьбы, в то время как в стихотворении «Я в детстве заболел...» запечатлен опыт философско-религиозного понимания истории.

Так синтез искусств, представленный в лирике Тарковского, определяет новый принцип художественного психологизма. Суть этого принципа заключается не в прямом выражении авторского отношения к миру, а в его скрытом отражении через синестезийные образы фотографической памяти.

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 смысловой стержень художественной системы в лирике А. Тарковского. Поэтическая практика 60-70-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 творчества Левитанского и Тарковского.

Перспективы изучения феномена художественного синтеза в лирике 60-70-х гг. связываются с выявлением новых, еще не осмысленных, функций синтеза искусств. Кроме того, продуктивным, на наш взгляд, является изучение русской лирики 60-70-х гг. с точки зрения жанрового синтеза, а также с точки зрения синтеза поэтических и философских традиций.

Библиография

1. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
2. Алпатов, М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства / М. В. Алпатов. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 526 с.
3. Анарина, Н. Г. Японский театр как синтетическое искусство (к постановке проблемы) / Н. Г. Анарина // Синтез в искусстве стран Азии. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – С. 34 – 53.
4. Андроников, И. Забытое выступление / И. Андроников // Экран, 1964. – М.: Искусство, 1965. – С. 209 – 210.
5. Андроникова, М.И. Сколько лет кино / М. И. Андроникова. – М.: Искусство, 1968. – 100 с.
6. Аннинский, Л. Арсений Тарковский: «Все пройдет – останется беда» / Л. Аннинский // Свободная мысль. – 2006. – №4. – С. 173 – 183.
7. Аннинский, Л. А. Барды / Л. А. Аннинский. – М.: Согласие, 1999. – 164 с.
8. Архипова, Ю. В. Синкретизм в структуре культуры: дисс... к. филос. н. / Ю. В. Архипова. – Саратов, 2005. – 145 с.
9. Асанова, Н. А. «Жан-Кристоф» Р. Роллана и проблема взаимодействия в искусстве / Н. А. Асанова. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1978. – 104 с.
10. Асмус, В. Ф. Античная философия (история философии) / В. Ф. Асмус. – М.: Высшая школа, 2003. – 400с.
11. Афасижев, Т. М. Коллаж как способ синтеза искусств в модернизме // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии / Т. М. Афасижев. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 48 – 50.
12. Ахматова, А. Рец. на сб. А. Тарковского «Перед снегом» / А. Ахматова // День поэзии. – 1976. – С. 188 – 189.
13. Ахматова, А. Собр. соч. В 2 т. Т.1 / А. Ахматова. – М.: Правда, 1990. – 448 с.

14. Бак, Д. П. «Ахматовский цикл» Арсения Тарковского: к истории текста / Д. Бак // Контрапункт : кн. ст. памяти Г. А. Белой / Рос. Гос. гуманитар. ун-т, Ин-т филологии и права. – М., 2005. – С. 247–282.
15. Бакалов, А. С. Психологизм в лирике Теодора Шторма. Автореф. дис... к. филол. н. / А. С. Бакалов. – М.: Гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 1984. – 193 с.
16. Баландин, Л. Наступившей зрелости пора / Л. Баландин // Сибирские огни. – 1961. – №2. – С. 188 – 190.
17. Бальмонт, К. Светозвук в природе и световая симфония А. Скрябина [Электронный ресурс] / К. Бальмонт. – М. : Рос. музыкал. изд-во, 1917. – Режим доступа: <http://www.ashtay.ru/main/texts/svetozvuk.html> (дата обращения: 23. 04. 11).
18. Бек, Т. Вселенная памяти / Т. Бек // Октябрь. – 1982. – №12. – С 199 – 200.
19. Бек, Т. Емкое слово / Т. Бек // Кругозор. – 1986. – №11. – С. 6.
20. Беленький, Л. П. Авторская песня как особое явление отечественной культуры в форме художественного творчества [Электронный ресурс] / Л. П. Беленький. – Режим доступа: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1758 (дата обращения: 12.03.2011).
21. Бельская, Л. А. «Твои ледяные А». О цикле А. Тарковского «Памяти А.А. Ахматовой» / Л. А. Бельская // Русская речь. – 2003. – март-апрель. – С. 27 – 33.
22. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 525 с.
23. Бердяев, Н. А. Кризис искусства // Н. А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т.2. – М.: Искусство, 1994. – 544 с.
24. Бердяев, Н. А. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. – М.: Искусство, 1994. – 508 с.

25. Березина, А. Г. Философия музыки в творчестве Г.Гессе // Литература и музыка. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1975. – С. 195-206.
26. Бершин, Е. Виток дороги. Эскиз к портрету Ю. Левитанского / Е. Бершин // Литературная газета. – 1996. – № 11. – С. 6.
27. Блок, А. А. Собр. соч. В 6 т. Т. 2 / А. А. Блок. – Л.: Худож. лит., 1980. – 472 с.
28. Блок, А. А. Собр. соч. В 6 т. Т.4 / А. А. Блок. – Л.: Худож. лит., 1980. – 464 с.
29. Божович, В. Поэзия зрительных образов / В. Божович // Вопросы литературы. – 1978. – №5. – С. 105 – 131.
30. Боковели, О. Модель мира в философской лирике А.А. Тарковского. Дисс... к. филол. н. / О. Боковели. – Абакан: Хакассский гос. ун-т им. Н.Ф. Катанова, 2008. – 152 с.
31. Болдырев, Н. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – Челябинск: Урал ЛТД, 2002. – 384 с.
32. Болдырев, Ю. Дар поэта / Ю. Болдырев // Левитанский, Ю. Стихотворения. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2005. – С. 3 – 10.
33. Боров, Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
34. Бройтман, С. «Мир, меняющий обличье...» (стихотворение А. Тарковского «Дождь») / С. Бройтман // Вопросы литературы. – 2001. – июль-авг. – С. 217-324.
35. Быков Л. Служение времени. Черты поэзии 70-х годов // Литература в школе, 1980, №4. – С. 13-22.
36. Быков, Л. П. Русская литература XX века. Проблемы и имена / Л. П. Быков, Л. В. Подчиненов, Т. А. Снигирева. – Екатеринбург, 1994. – 181 с.
37. Вагнер, Р. Избр. работы / Р. Вагнер – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
38. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 368 с.

39. Вайсфельд, И. В. Кино как вид искусства / И. В. Вайсфельд. – М.: Знание, 1983. – 144 с.
40. Ванечкина, И. Куда скачет “Синий всадник”? Шенберг, Кандинский, Скрябин: идея синтеза искусств / И. Ванечкина // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 122 – 124.
41. Ванечкина, И. Л. Скрябин, теософия, синестезия / И. Л. Ванечкина // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 14 – 16.
42. Ванслов, В. В. Изобразительное искусство и музыка / В. В. Ванслов. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 152 с.
43. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 404 с.
44. Варакина, Г. В. Мистериальные истоки русского синтетизма в культуре «Серебряного века». Дисс... доктора культурологи / Г. В. Варакина. – Кострома, 2009. – 35 с.
45. Вацуро, В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» / В. Э. Вацуро. – СПб.: Наука, 1994. – 240 с.
46. Введение в философию : учеб. пособие для вузов / И. Т. Фролов, З. А. Араб-Оглы, В. Г. Борзенков [и др.]. – М. : Республика, 2002. – 624 с.
47. Вельфин, Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Г. Вельфин. – СПб: Алетейя, 1999. – 326 с.
48. Вельфин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфин. – М.: В. Шевчук, 2009. — 344 с.
49. Верещагина, Е. Н. Мифопоэтический подход к литературному произведению: (На материале стихотворения А. Тарковского «Мне в черный день приснится...») / Е. Н. Верещагина // Русская литература XX века в аспекте традиций мировой культуры. – Вологда, 2002. – С. 113 – 125.

50. Верещагина, Е. Н. Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века. Дисс... к. филол. н. / Е. Н. Верещагина. – Вологда, 2005. – 212 с.
51. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высш. школа, 1989. – 404 с.
52. Взаимодействие и синтез искусств / под ред. Д. Д. Благого. – Л.: Наука, 1978. – 272 с.
53. Винокурова, И. Ладья на стремнине. Рец. на кн.: А Тарковский Зимний день. Стихотворения. – М., 1980 / И. Винокурова // Новый мир. – 1981. – № 3. – с. 253 – 256.
54. Владимирова, А. И. Дебюсси и французская поэзия на рубеже XIX и XX веков / А. И. Владимирова // Литература и музыка. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1975. – с. 145 – 157.
55. Вознесенский, А. Поэт и площадь / А. Вознесенский // Смена. – 1985. – №1. – с. 26.
56. Вознесенский, А.: Сколоть бы покрепче плот / А. Вознесенский // Труд, 1992. – 31 окт. – с. 7.
57. Володина, Т. И. Модерн: проблемы синтеза искусств / Т. И. Володина // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. – М.: НИИ РАХ, 1997. – с. 261 – 276.
58. Воронова, Т.А. Имена собственные Греко-латинской мифологии в лирике А.А. Тарковского / Т. А. Воронова // Материалы по русско-славянскому языкознанию. – Воронеж, 2004. – с. 297 – 303.
59. Галеев, Б. М. О синестезии и синтезе: диалектика прогрессивно-регрессивных тенденций в искусстве / Б. М. Галеев // Перспективы развития современного общества: материалы конф. – Казань: Изд-во КГТУ, 2003. – с. 258 – 265.
60. Галеев, Б. М. Природа и функции синестезии в музыке / Б. М. Галеев // Музыкальная психология и психотерапия. – 2009. – N 2. – с. 78 – 90.

61. Галеев, Б. М. Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – с. 5 – 9.
62. Галеев, Б. М. Скрябин и Эйзенштейн: Кино и видимая музыка / Б. М. Галеев // Волга. – 1967. – №7. – с. 150 – 162.
63. Галеев, Б. М. Содружество чувств и синтез искусств / Б. М. Галеев. – М.: Знание, 1982. – 64 с.
64. Галеев, Б. М. Театрализованное представление «Звук и Свет» под открытым небом / Б. М. Галеев // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – с. 221 – 226.
65. Галеев, Б. М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве) / Б. М. Галеев. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987 – 264 с.
66. Галеев, Б. М. Эйзенштейн и светомузыка / Б. М. Галеев // Светомузыка на кино- и телеэкране. – Казань, 1989. – с. 30 – 32.
67. Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. – М.: КДУ, 2004. – 312 с.
68. Гашева, Н. Н. Синтез в русской культуре XIX-XX вв.: типология и динамика форм. Дисс... доктора культурологи / Н. Н. Гашева. – Киров, 2007. – 385 с.
69. Геймбух, Е. Ю. Слово поэта и слово о поэте / Е. Ю. Геймбух // Русский язык в школе. – 2001. – №3. – С. 50–55.
70. Герасимов, С. А. Кинематограф и искусство слова: бесспорное и спорное в синтезе / С. А. Герасимов // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – с. 144–155.
71. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Л. Л. Гервер. – М.: Индрик, 2001. – 248 с.
72. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.: Советский писатель, 1997. – 405 с.
73. Гинзбург, С. С. Очерки истории кино / С. С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.

74. Глотов, А. Л. Выражение авторского самосознания в поэзии Ю. Левитанского. Автореф. дис... к. филол. н. / А. Л. Глотов. – Львов: Львов. гос. ун-т им. И. Франко, 1985. – 12 с.
75. Голубкина-Врубель, И. Н. Харджиев: Будущее уже настало / И. Голубкина-Врубель // Харджиев, Н. И. Статьи об авангарде. В 2 т. Т.1. – М.: РА, 1997. – с. 380–381.
76. Гомберг, Л. Вдали от суеты / Л. Гомберг // Культура. – 1997. – 25 января. – С. 7.
77. Гомберг, Л. До свиданья, мои друзья / Л. Гомберг // Литературное обозрение. – 1997. – №6. – С. 29–31.
78. Гордиенко, Ю. Черты современника / Ю. Гордиенко // Литературная газета. – 1957. – 6 июня. – с. 2.
79. Гулова, И. А. Вневременный язык (о поэтике А. Тарковского) / И. А. Гулова // Русский язык в школе. – 2007. – №4. – с. 58–63.
80. Гулова, И. А. «Гармонии стиха божественные тайны...» (О поэзии А.А. Тарковского) / И. А. Гулова // Русский язык в школе. – 2002. – №3. – с. 66–71.
81. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 289 с.
82. Данилова, И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее возрождение / И. Е. Данилова. – М.: Искусство, 1970. – 257 с.
83. Даниэль, С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века / С. М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1986. – 199 с.
84. Дарвин, М. Н. Русский лирический цикл / М. Н. Дарвин. – Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1988. – 137 с.
85. Дейч Е. Штрихи / Е. Дейч // «Я жил и пел когда-то...». Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. – Томск: Водолей, 1999. – с. 158–188.
86. Дементьев, В. В. Избр. пр-я в 2 т. Т.2. – М.: Современник, 1982. – 542 с.

87. Джанжакова, Е. В. Семантика слова в поэтической речи: (Анализ словоупотребления А. Тарковского и А. Вознесенского). Автореф. дис... к. филол. н. / Е. В. Джанжакова – М., 1974. – 25 с.
88. Дмитриева, М. В. Метафорика А. Тарковского в контексте русской языковой картины мира / М. В. Дмитриева // Языкознание и языки в системе современного образования. – Елабуга, 2005. – с. 210–213.
89. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусств. Очерки / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1968. – 348 с.
90. Дмитриева, Н. А. Слово и изображение / Н. А. Дмитриева // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – с. 44–54.
91. Душечкина, Е. В. Русская елка: история, мифология, литература / Е. В. Душечкина. – СПб.: Норинт, 2002. – 416 с.
92. Дьякова, Т. А. Скрытый механизм синестезии / Т. А. Дьякова // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – с. 38–39.
93. Дьяконова, Н. Я. Музыка в романе Олдона Хаксли / Н. Я. Дьякова // Литература и музыка. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1975. – с. 176–194.
94. Елина, Е. Г. Предмет и вещь в поэзии А.А. Тарковского / Е. Г. Елина // Язык художественной литературы. Литературный язык. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2006. – с. 172–178.
95. Еникеев, М. И. Психологический энциклопедический словарь / М. И. Еникеев. – М.: Проспект, 2008. – 560 с.
96. Еремеев, А. Ф. Границы искусства / А. Ф. Еремеев. – М.: Искусство, 1987. – 320 с.
97. Ермилова, Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М.: Наука, 1989. – 174 с.
98. Ефимов, Э. М. Искусство экрана: Истоки и перспективы / Э. М. Ефимов. – М.: Искусство, 1983. – 253 с.
99. Ждан, В. Эстетика фильма / В. Ждан. – М.: Искусство, 1982. – 378 с.

100. Жура, М. В. Синтетический характер музыкальной культуры «Серебряного века». Автореф... к. филос. н / М. В. Жура. – Волгоград, 2010. – 25 с.
101. Зайцев, В. А. Авторская песня: ее восприятие и перспективы изучения на современном этапе / В. А. Зайцев // Филологические науки. – 2005. – №2. – с. 77–85.
102. Зайцев, В. А. Русская советская поэзия. 1960-1970-е годы (Стилевые поиски и тенденции) / В. А. Зайцев. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1984. – 175 с.
103. Зайцев, В. А. Современная советская поэзия: Материалы к спецкурсу / В. А. Зайцев. – М.: Высшая школа, 1988. – 80 с.
104. Зак, М. Х. Мир экрана / М. Х. Зак. – М.: Искусство, 1961. – 124 с.
105. Захариева, И. Грани интермедиальности в лирике Беллы Ахмадулиной / И. Захариева // Opera Slavica, Brno, 1/2010, s.7-15.
106. Зима, А. А. Проблема синтеза искусств в осетинской литературе на рубеже XIX XX вв. Автореферат дисс.... канд. фил. наук / А. А. Зима. – Владикавказ, 2005. – 28 с.
107. Зись, А. Я. Виды искусства / А. Я. Зись. – М.: Знание, 1979. – 128 с.
108. Зись, А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Я. Зись // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – с. 5–19.
109. Золотников, Н. Юрий Левитанский: прощальное слово / Н. Золотников // Юность. – 1996. – №4. – с. 78.
110. Зорин, А. Портрет поэта под созвездием Большого Пса / А. Зорин // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». – 1997. – №24. – с. 14–15.
111. Зоркая, Н. М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – М.: Наука, 1976. – 297 с.
112. Зубова, М. В. Франция. Синтез искусств в романскую эпоху / М. В. Зубова // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств

- в истории мировой культуры. Книга первая. – М.: НИИ РАХ, 1997. – с. 85–100.
113. Зырянов, О. В. Жизнь лирического интертекста: (Пушкинский прецедент в стихотворениях Арсения Тарковского) / О. В. Зырянов // Дергачевские чтения: материалы конф. Ч. 2. – Екатеринбург, 2001. – с. 94–99.
114. Иванов, В. В. Эстетическая концепция звукозрительного контрапункта у Эйзенштейна / В. В. Иванов // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – с. 168–183.
115. Иванов, Вяч. Борозы и межи / Вяч. Иванов. – М.: Мусагет, 1916. – 352 с.
116. Иванов, Вяч. Из области современных настроений / Вяч. Иванов // Весы. – 1905. – №6. – с. 35–39.
117. Иванов, Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. – М.: Искусство, 1995. – 669 с.
118. Иванов, Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
119. Иванова, О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентации в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера. Дисс... к. филос. н. / О. Н. Иванова. – Кострома, 2007. – 168 с.
120. Истогина, А. Пора спокойной строгости / А. Истогина // Дружба народов. – 1982. – № 11. – с. 252–254.
121. История русской литературы XX века. В 4 кн. Кн. 3: 1940-1960 годы / под ред. Л. Ф. Алексеевой. – М.: Высшая школа, 2006. – 407 с.
122. История философии: Энциклопедия / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1376 с.
123. История эстетики: памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М.: Академия худож. наук СССР, 1962. – 683 с.

124. История эстетики: памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. 3. Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871) / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Искусство, 1967. – 1008 с.
125. Йоффе, И. И. Синтетическая история искусств / И. И. Йоффе. – Л.: ОГИЗ Ленизогиз, 1933. – 570 с.
126. Йоффе, С. Ю. Левитанский / С. Йоффе // Йоффе, С. Живут стихи... Этюды о поэтах. – Иркутск, 1979. – с. 234–244.
127. Кабо, В. Круг и крест / В. Кабо. – М. : Восточ. лит., 2007. – 328 с. – Сведения доступны также по Интернет: <http://aboriginals.narod.ru/cc18.htm>.
128. Кабо, В. Синкретизм первобытного искусства: (По материалам австралийского изобразительного искусства) / В. Кабо // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – с. 275–300.
129. Каган, М. С. Введение в историю мировой культуры. В 2 кн. Кн. 1 / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 2003. – 383 с.
130. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
131. Калинина, Е. Музыкальный мир Ингмара Бергмана / Е. Калинина // Музыкальная академия. – №1. – 2008. – с. 77–85.
132. Казмирчук, О. Ю. Интерпретация мотива детства в книге А. А. Тарковского «Зимний день» / О. Ю. Казмирчук // Филологический журнал. – 2006. – № 1(2). – с.129–136.
133. Каманкина, М. В. Песенный стиль Б.Окуджавы как образец авторской песни / М. В. Каманкина // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – с. 225–243.
134. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб: Азбука, 2001. – 560 с.
135. Канке, В. А. Философия / В. А. Канке. – М.: Логос, 2002. – 317 с.
136. Кант, И. Сочинения. В 6 т. Т. 5. – М.: Мысль, 1965. – 563 с.

137. Каперский, Ю. Звездная струна лиры / Ю. Каперский // Советская культура. – 1982. – №57. – С. 6.
138. Капрусова, М. Н. Влияние профессии актера на мироощущение и литературное творчество В.Высоцкого / М. Н. Капрусова // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. V. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – с.398–419.
139. Каптерева, Т. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения / Т. Каптерева. – М.: Изобразит. искусство, 1989. – 385 с.
140. Карабчиевский, Ю. Рец. на кн.: А. Тарковский. От юности до старости. Стихи. – М.: Сов. пис., 1987. – 111 с. / Ю. Карабчиевский // Новый мир. – 1988. – №5. – с. 267–268.
141. Кардин, В. Отвага и мудрость: Штрихи к литературному портрету Ю. Левитанского / В. Кардин // Первое сентября. – 1996. – 13 апр. – С. 4.
142. Кекова, С. В. К вопросу о поэтическом языке Арс. Тарковского / С. В. Кекова // Вопросы стилистики. Стилистика художественной речи. Межвуз. науч. сб. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1988. – с. 55–64.
143. Кекова, С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Дис... д. филол. н. – Саратов, 2009. – 460 с.
144. Ким, Ю. «Авторская песня — это маленький спектакль» / Ю. Ким // Комсомолец Кузбасса. – Кемерово. – 1986. – 1 февр. – с. 10.
145. Кихней, Л. Г. «Гиератическое слово» в акмеистической традиции: (Мандельштам – Гумилев – Тарковский) // Памяти проф. В. Б. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX–XX веков. – Самара: Самар. ун-т, 2005. – с. 187–199.
146. Клацки, Р. Память человека. Структуры и процессы / Р. Клацки. – М.: Мир, 1978. – 319 с.
147. Климанова, Е. Единство образа. Сын и отец / Е. Климанова // Искусство кино. – 1992. – №4. – с. 122–126.

148. Кобенков, А. И. «Воспоминанье о красном снеге» (книги Ю. Левитанского) / А. И. Кобенков // Кобенков, А. И. Путь неизбежный. – Иркутск, 1983. – с. 40–50.
149. Кобенков, А. Рец. на книгу: Левитанский Ю. Воспоминанье о красном снеге. – М., 1976 / А. Кобенков. // Сибирь. – 1977. – №2. – с. 106–110.
150. Кожинов, В. Глубина традиции и высота смысла / В. Кожинов // Поэзия. – 1981. – Вып. 31. – с. 176–189.
151. Кожинов, В. Обращение к вечности / В. Кожинов // Студен. Меридиан. – 1986. – № 12. – с. 65.
152. Корецкая, И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике русского символизма / И. В. Корецкая // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX–начала XX века. – М.: наука, 1975. – с. 227–251.
153. Корман, Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск: Изд-во УдГУ, 1992. – 235 с.
154. Корман, Б. О. Лирика и реализм / Б. О. Корман. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986. – 94 с.
155. Корман, Б. О. Лирика Н.А. Некрасова / Б. О. Корман // Корман, Б. О. Избранные труды. История русской литературы. – Ижевск, 2008. – с. 253–601.
156. Корман, Б. О. Практикум по изучению текста художественного произведения / Б. О. Корман. – Ижевск: Изд-во УдГУ, 2003. – 50 с.
157. Корнилов, В. Памяти Левитанского / В. Корнилов // Дружба народов. – 1999. – №1. – с. 185–193.
158. Костюков, Л. С той стороны зазеркального стекла / Л. Костюков // Первое сентября. – 1997. – 19 апр. – с. 7.
159. Котенко, Н. «Вот его карандаш коснулся уже бумаги...» / Н. Котенко // Аврора. – 1976. – №9. – с. 62–62.
160. Котовская, М. Т. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии / М. Т. Котовская. – Л.: Наука, 1982. – 256 с.

161. Кривоусова, З. Г. «Поэт начала века» в творчестве А. Тарковского / З. Г. Кривоусова // 100 лет Серебряному веку: мат-лы междунар. науч. конф. – М.: МАКС Пресс, 2001. – с. 174–177.
162. Кубатьян, Г. Длина строки и тяжесть слова / Г. Кубатьян // Литературное обозрение. – 1977. – №1. – с. 30–32.
163. Кублановский, Ю. О книге А. Тарковского «Земле – земное» / Ю. Кублановский // Памятные книжные даты. 1991. – М.: Книга, 1991. – с. 188–190.
164. Кузнецова, Е. Р. Мелодичность как тематическая и структурная доминанта поэтики Б.Ш.Окуджавы / Е. Р. Кузнецова // Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – с. 98–111.
165. Кузнецова, Е. Р. Слово и музыка в парадигме стихового пространства. Музыкальность лирики В.Высоцкого / Е. Р. Кузнецова // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. – Вып. V – с. 256–263.
166. Кузьмина, Н. А. К основаниям реконструкции индивидуальной поэтической картины мира (на материале творчества Ю. Левитанского) / Н. А. Кузьмина // Язык. Человек. Картина мира: лингвоантропологические и философские очерки. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2000. – Ч. 1 – с. 119–131.
167. Кузьмина, Н. А. «Как мимолетное виденье». О пушкинском эпиграфе и вариациях А. Тарковского / Н. А. Кузьмина // Русская речь. – 1987. – №3. – с. 48–52.
168. Кузьмина, Н. А. Книга стихов: варианты самоорганизации («Кинематограф» Ю. Левитанского и «Письма в соседнюю комнату: тысяча и одно объяснение в любви» В. Павловой) / Н. А. Кузьмина // Лирическая книга в современной научной рецепции: коллективная монография. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2008. – с. 200–229.

169. Кулагин, А. В поисках жанра: Новые книги об авторской песне / А. Кулагин // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 66. – с. 325–345.
170. Куллэ, В. Поэт личного стыда / В. Куллэ // Новый мир. – 2001. – №11. – с. 188–191.
171. Курьянова, И. А. Импрессионизм в творчестве Максимилиана Волошина [Электронный ресурс] / И. А. Курьянова // Проблемы материальной и духовной культуры народов Причерноморья с античных времен до наших дней : материалы науч. чтений., 14–15 мая 1997 г. – Симферополь, 1997. – Режим доступа: <http://www.crimea.edu/internet/Education/culture/01/part3/kurjan.htm> (дата обращения 16.10.10).
172. Лавлинский, Л. О лирике Вознесенского / Л. Лавлинский // Дружба народов. – 1970. – №8. – с. 245–256.
173. Лавлинский, Л. «Перебирая наши даты...». О поэзии Д. Самойлова / Л. Лавлинский // Литературное обозрение. – 1990. – №11. – с. 104–112.
174. Лазарев, Л. «Не оскудеет наше дело». О поэзии Бориса Слуцкого / Л. Лазарев // Литература. – №18. – 1998. – с. 7–9.
175. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 164 с.
176. Левин, Г. Необычайное – в обычном. Рец. на кн.: Ю. Левитанский. День такой-то. Книга стихов. – М., 1976 / Г. Левин // Новый мир. – 1978. – №3. – с. 270–272.
177. Левин, Ю. И., Сегал, Д. М., Тименчик, Р. Д., Топоров, В. Н., Цивьян, Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная парадигма / Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Russian Literature. – 1974. – Vol. 7/8.
178. Леви-Строс, К. Мифологии. В 4-х тт. Т.1. Сырое и приготовленное / К. Леви-Строс. – М.–СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.
179. Левитанский, Ю. Д. «Вот и живу теперь – поздний...» / Ю. Левитанский // Вопросы литературы. – 1982. – №6. – с. 171–196.

180. Левитанский, Ю.: «Все идет нормально» / Ю. Левитанский // Культура. – 1996. – 3 февраля. – с. 2.
181. Левитанский, Ю. «Все, что я делал в своей жизни, – искренне» / Ю. Левитанский // Комсомольская правда. – 1997. – 22 янв. – с. 5.
182. Левитанский, Ю. «Если меня не спрашивают, я не говорю...» / Ю. Левитанский // Книжное обозрение. – 1995. – 28 июля. – с. 9.
183. Левитанский, Ю. Желаю вам радостей реальных, земных / Ю. Левитанский // Торговая газета. – 1995. – №1. – с. 4.
184. Левитанский, Ю. Д. Зеленые звуки дождя: Стихи, письма, дневники. / Ю. Д. Левитанский. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 400 с.
185. Левитанский, Ю. Интеллигентность – стремление быть понятым / Ю. Левитанский // Литературная газета. – 1994. – №24. – с. 5.
186. Левитанский, Ю. Каждый выбирает для себя / Ю. Левитанский // Литературная газета. – 1991. – №6. – с. 12.
187. Левитанский, Ю. Монологи / Ю. Левитанский // Литературное обозрение. – 1997. – №6. – с. 3–13.
188. Левитанский, Ю. Моя вторая Европа. Путевые заметки / Ю. Левитанский // Литературное обозрение. – 1997. – №6. – с. 21–23.
189. Левитанский, Ю. Одиннадцатый этаж Ю. Левитанского / Ю. Левитанский // Огонек. – 1995. – №23. – с. 54–56.
190. Левитанский, Ю. Опыт, который всегда со мной / Ю. Левитанский // Литературная газета. – 1979. – 11 апр. – с. 3.
191. Левитанский, Ю. Стихотворения / Ю. Левитанский. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2005. – 476 с.
192. Левитанский, Ю. «Страшно быть поэтом» / Ю. Левитанский // АиФ. – 1995. – №35. – С. 9.
193. Левитанский, Ю. «Черный квадрат искусству ничего не сулит» (беседу вел Е. Бершин) / Ю. Левитанский // Литературная газета. – 1992. – №10. – С. 3.

194. Левитанский, Ю. «Что же из этого следует? – Следует жить...» / Ю. Левитанский // Московская правда. – 1990. – 29 ноября. – С. 3.
195. Левитанский, Ю. «Я говорю вам – жизнь все равно прекрасна» / Ю. Левитанский // Комсомольская правда. – 1995. – 7 мая. – С. 8.
196. Левитанский, Ю. «Я люблю твой свет и сумрак» / Ю. Левитанский // Юность. – 1987. – №5. – С. 5–9.
197. Левитанский, Ю. Я не отмечаю праздник 9 Мая / Ю. Левитанский // Собеседник. – 1995. – №17. – С. 10.
198. Левкиевская, Е. Е. Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. А. Тарковского / Е. Е. Левкиевская // Язык культуры: семантика и грамматика: К 80-летию со дня рождения акад. Н.И. Толстого (1923-1996). – М.: Индрик, 2004. – С. 340–351.
199. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. В 2 т. Т. 1. 1953-1968 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2006. – 416 с.
200. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. В 2 т. Т. 2. 1968-1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2006. – 429 с.
201. Лесневский, С. С. «Я к вам приду...» / С. С. Лесневский. – М.: Сов. писатель, 1982. – 368 с.
202. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1957. – 518 с.
- 203.** Леухина, А. В. Заглавие-текст: Поэтика черновика в примитивистских текстах / А. В. Леухина // Филологические науки. – Тамбов: Грамота. – №2 (4). – С. 172–174.
204. Литература и музыка : сб. ст. / отв. ред. Б. Г. Реизов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – 227 с.
205. Лихачев, Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. – М.: Согласие, ОАО «Типография “Новости”», 1998. – 356 с.

206. Лицарева, К. С. Концепция самосознания личности в творческом наследии Г. Сковороды и А. Тарковского / К. С. Лицарева // Славянские литературы в контексте истории мировой культуры. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – С. 49–52.
207. Лицарева, К. С. О некоторых вопросах поэтики Ю.Д. Левитанского / К. С. Лицарева // Анализ литературного произведения. – Киров: ВГПУ, 1995. – С. 114 Анализ литературного произведения. – Киров: 1995. – 120.
208. Лицарева, К. С. Творчество Ю.Д. Левитанского в контексте современной поэзии (Проблематика. Поэтика). Автореф. дис... канд. филол. Наук / К. С. Лицарева. – М.: Моск. пед. институт им. Ленина, 1994. – 15 с.
209. Лиштанберже, А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель / А. Лиштанберже. – М.: Алгоритм, 1997. – 477 с.
210. Лорес, Ю. Место авторской песни в системе искусств [Электронный ресурс] / Ю. Лорес. – Режим доступа: http://www.ksp-msk.ru/page_38.html (последнее посещение 12.03.2011).
211. Лосев, А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 619 с.
212. Лосев, А. Ф. Гомер / А. Ф. Лосев. – М.: Просвещение, 1960. – 350 с.
213. Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 7–48.
214. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: Ладомир, 1994. – 544 с.
215. Лосев, А. Ф. Словарь античной философии / А. Ф. Лосев. – М.: Мир идей, АО АКРОН, 1995. – 232 с.
216. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1986.
217. Лотман, Ю. М. Память культуры // Ю. М. Лотман / Лотман, Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

218. Лотман, Ю. М. Природа киноповествования [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Диалоги с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллин : Александра, 1995. – Режим доступа: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/CINEMA.HTM>.
219. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 699 с.
220. Луконин, М. Встреча с поэтом / М. Луконин // Левитанский, Ю. Течение лет : стихи / Ю. Левитанский. – Иркутск, 1969. – С.3–4.
221. Лурия, А. Р. Лекции по общей психологии / А. Р. Лурия. – СПб.: Питер. 2004. – 319 с.
222. Лурия, А. Р. Маленькая книжка о большой памяти / А. Р. Лурия. – М.: Эйдос, 1994. – 96 с.
223. Лысенко, Е. В. Звук и звучание в лирике А. А. Тарковского. Дисс... к. филол. н. / Е. В. Лысенко. – Саратов: Саратов. гос. ун-т, 2008. – 171 с.
224. Лысенко, Е. В. Семантика белого цвета в поэзии А.А. Тарковского / Е. В. Лысенко // Диалог культур. – Барнаул, 2004. – С. 177–182.
225. Мазаев, А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. / А. И. Мазаев. – М.6 Наука, 1992. – 326 с.
226. Мальгин, А. Поэт и время / А. Мальгин // Юность. – 1988. – №1. – С. 70-72.
227. Малышев, Ю. Проблема синтеза искусств в современной эстетике [Электронный ресурс] / Ю. Малышев. – Режим доступа: <http://hansburg.narod.ru/lizstmaly.htm> (последнее посещение 23.01.2011).
228. Мансков, С. А. «Болезни горла» в художественном мире А. Тарковского / С. А. Мансков // Studia Literaria Polono – Slavica. – W-wa, 2000. – № 6. – S. 425–432.
229. Мансков, С. А. «Деревья» в поэзии А. Тарковского / С. А. Мансков // Литературоведение XXI века: тексты и контексты русской литературы. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. – С. 310–323.

230. Мансков, С. А. От «нулевого уровня» к «творению мира» в поэзии А. Тарковского / С. А. Мансков // *Studia Literaria Polono – Slavica*. – W-wa, 2000. – №5. – С. 253–267.
231. Мансков, С. А. Поэтический мир А. Тарковского (лирический субъект, категориальность, диалог сознаний). Дисс... к. филол. н. / С. А. Мансков. – Барнаул: Барнаул. гос. ун-т, 1999. – 201 с.
232. Мансков, С. А. Предметный мир поэзии А. Тарковского // *Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки*. – Барнаул, 2001, №1. – С. 63–69.
233. Мансков, С. А. Художественная система Арсения Тарковского: мир как культура / С. А. Мансков // *Вестник Барнаульского гос. пед. ун-та. Сер. Гуманитарные науки*. – Барнаул. – 2004. – №4. – С. 61–65.
234. Марченко, А. Что такое серьезная литература? / А. Марченко // *Вопросы литературы*. – 1966. – №11. – С. 35–55.
235. Мачерет, А. О поэтике киноискусства / А. Мачерет. – М.: Искусство, 1981. – 304 с.
236. Маяковский, В., Каменский, В., Бурлюк, Д. Декрет №1 о демократизации искусства / В. Маяковский, В. Каменский, Д. Бурлюк // *Эстетические программы и художественная практика русской поэзии XX века*. – Ижевск: УдГУ, 2008. – С. 212–213.
237. Медведева, Г. Уходящая натура / Г. Медведева // *Литературное обозрение*. – 1997. – №6. – С. 21–23.
238. Мигунов, А. С. Истоки постмодернистского синтеза искусств / А. С. Мигунов // *Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии*. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 10–12.
239. Миллер, Л. «На свете смерти нет». размышления о новой книге Арсения Тарковского / Л. Миллер // *Литературная газета*. – 1998. – 18 марта. – С. 11.
240. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма / И. Г. Минералова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 272 с.

241. Мириманов, В. Б. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство / В. Б. Мириманов. – М.: Искусство, 1973. – 320 с.
242. Мирошниченко, Н. А. Вопросы синестезии в эстетической теории Андрея Белого / Н. А. Мирошниченко // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 30–32.
243. Митина, С. Из бесед с Арсением Тарковским / С. Митина // Искусство кино. – 1992. – №10. – С. 18–32.
244. Митина, С. Из бесед с Арсением Тарковским / С. Митина // Искусство кино. – 1992. – №11. – С. 73–84.
245. Михайлова, И. Г. Историко-психологические аспекты проблемы архетипа / И. Г. Михайлова // Мир психологии. – 2005. – №3. – С. 177–186.
246. Михайлова, Т. В. Влияние ранних французских символистов на творчество В.Я.Брюсова. Дисс... к. филол. н. / Т. В. Михайлова. – М. 2000. – 214 с.
247. Михалев, В. П. Видовая специфика и синтез искусств / В. П. Михалев. – Киев: Наукова думка, 1984. – 100 с.
248. Моисеев, И. Крест и муза Арсения Тарковского / И. Моисеев // Истина и жизнь. – М. – 2004. – №6. – С. 2–7.
249. Молдавский, Дм. Снег и время: Записки литератора / Дм. Молдавский. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 392 с.
250. Молок, Д. Ю. Древняя Греция. Происхождение фронтовой композиции // Д. Ю. Молок // Художественные модели мироздания. В 2 кн. Кн.1. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 41–50.
251. Морозова, О. «Я пел со всеми вместе...». Лирика Арсения Тарковского / О. Морозова // Независимая газета. – 1994. – 9 апр. – С. 7.
252. Моско, С. В. Книга стихов как основа поэтического видения Ю. Д. Левитанского (на примере книги «Кинематограф») / С. В. Моско //

- Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. – Казань, 2003. – С. 169–172.
253. Моско, С. В. Образ времени в поэзии Ю.Д. Левитанского / С. В. Моско // Русская и сопоставительная филология. – Казань, 2004. – С. 192–198.
254. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т.5 / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 1056 стб.
255. Муриан, И. Ф. К проблеме синтеза в искусстве стран Азии / И. Ф. Муриан // Синтез в искусстве стран Азии. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – С. 9–23.
256. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
257. Мустафин, Р. Поиски алгоритма. Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной / Р. Мустафин // Дружба народов. – 1985. – №6. – С. 245–252.
258. Муха, А. И. Интеграция и дифференциация искусств как предмет теоретического анализа (на примере музыкального искусства) / А. И. Муха // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 79–81.
259. Набок, И. Л. Синкретические тенденции в эволюции молодежной рок-культуры / И. Л. Набок // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 77–79.
260. Нагибин, Ю. М. Время жить / Ю. М. Нагибин. – М.: Современник, 1987. – 511 с.
261. Неизвестный, Э. О синтезе искусств / Э. Неизвестный // Вопросы философии. – 1989. – №7. – С. 74.
262. Нечай, О. Ф. Основы киноискусств / О. Ф. Нечай. – М.: Просвещение, 1989. – 287 с.
263. Николаева, Н. Об идейной концепции тетралогии Рихарда Вагнера (актуальность мифа) / Н. Николаева // Рихард Вагнер. Статьи и

- материалы. Сборник научных трудов кафедры истории зарубежной литературы. – М.: Московская гос. консерватория, 1988. – С. 6–23.
264. Николаева, О. «Ich sterbe»: О поэзии Ю. Левитанского / О. Николаева // Арион. – 1996. – №1. – С. 78–80.
265. Никулин, Д. В. Проблемы циклизации в творчестве Ю. Д. Левитанского. Автореф... к. филол. н. / Д. В. Никулин. – Москва, 2010. – 31 с.
266. Ничипоров, И. Б. Авторская песня 1950 – 1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. Дисс... д. филол. н. / И. Б. Ничипоров. – Екатеринбург, 2008. – 401 с.
267. Ничипоров, И. Б. Авторская песня как предмет литературоведческого, лингвистического и междисциплинарного изучения [Электронный ресурс] / И. Б. Ничипаров. – Режим доступа: <http://old.portal-slovo.ru/rus/philology/258/558/9597/> (последнее посещение 13.04.2011).
268. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 208 с.
269. Образцова, А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – XX вв. / А. Г. Образцова. – М.: Наука, 1984. – 336 с.
270. Оганов, А. А. Синестезия и синтез в искусстве (Общее и особенное) / А. А. Оганов // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 20–30.
271. Огнев, В. Горизонты поэзии. Избр. работы в 2 т. Т.1 / В. Огнев. – М.: Худ. лит, 1982. – 559 с.
272. Огнев, В. Декабрь / В. Огнев // Огнев, В. Годовые кольца / В. Огнев. – М.: Советский писатель, 1982. – С. 95–97.
273. Огнев, В. Март / В. Огнев // Огнев, В. Годовые кольца: Дневник критика, 1975-1980 / В. Огнев. – М.: Современник, 1983. – С. 35–39.

274. Огнев, В. О стихах Ю. Левитанского / В. Огнев // Левитанский, Ю. Воспоминанье о красном снеге. Стихи. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 3–8.
275. Озеров, Л. «Еще один сосуд разбился» / Л. Озеров // Книжное обозрение. – 1996. – №6. – С. 6.
276. Озеров, Л. Начала и концы / Л. Озеров. – М.: Сов. Россия, 1989. – 160 С.
277. Озеров, Ю. А. Поэты-«шестидесятники» / Ю. А. Озеров // Уроки литературы. – 2003. – №9. – С. 8–15.
278. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. – 200 с.
279. Павлов, Н. Л. Река и Солнце в едином пространственном искусстве Древнего Египта / Н. Л. Павлов // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 31–40.
280. Павловская, И. Г. Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского. Дисс... к. филол. н. / И. Г. Павловская. – Волгоград, 2007. – 198 с.
281. Паперный, З. С. Единое слово / З. С. Паперный. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.
282. Парамонов, Б. То, чего не было: оттепель и 60-е. / Б. Парамонов // звезда. – 1998. – № 10. – С. 198–226.
283. Перепелкин, М. Стихотворение Арсения Тарковского «Я в детстве заболел...» и его роль в апокалипсическом сюжете «Ностальгии» Андрея Тарковского [Электронный ресурс] / М. Перепелкин // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12, № 3 (2). – Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Perepelkin/Perepelkin01.html>.
284. Перцева, Т. М. Синестезия в творчестве В.В. Кандинского // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии / Т. М. Перцева. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 60–62.

285. Плеханова, И. И. Русская поэзия 50-80-х годов XX века / И. И. Плеханова. – Иркутск: Иркут. гос. ун-т, 2007. – 352 с.
286. Поздняев, М. «А дальше будет фабула иная...» / М. Поздняев // Знамя. – 1988. – май. – С. 214.
287. Поздняев, М. «Рядом и чуть впереди» / М. Поздняев // ЛГ. – 1983. – 14 дек. – С. 17.
288. Пospelов, Г. Н. Искусство и эстетика / Г. Н. Пospelов. – М.: Искусство, 1984. – 325 с.
289. Проблемы синтеза в художественной культуре / отв. ред. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1985. – 286 с.
290. Пылаева, Л. Французский *danse chantee* как воплощение риторики барокко / Л. Пылаева // Старинная музыка. — 2009. — № 4. — С. 33—36.
291. Рассел, Дж. Русский поэт открывает новый вид поэзии / Дж. Рассел // Юность. – 1991. – №10. – С. 32.
292. Ратгауз, Г. Неизгладимая печать. О поэзии А. Тарковского / Р. Ратгауз // Литературное обозрение. – 1990. – №7. – С. 84–86.
293. Реизов, Б. Г. Музыка в эстетике Стендаля / Б. Г. Реизов // Литература и музыка. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1975. – С. 111–124.
294. Ротенберг, Е. И. Западноевропейское искусство XVII в. / Е. И. Ротенберг. – М.: Искусство, 1971. – 124 с.
295. Ротенберг Е.И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов / Е. И. Ротенберг. – М.: Искусство, 2001. – 135 с.
296. Рунин, Б. Власть слова / Б. Рунин // Вопросы литературы. – 1967. – №5. – С. 118–131.
297. Русская литература XX века. В 2 т. Т. 2: 1940-1990-е годы / под ред. Л. П. Крем енцова. – М.: Академия, 2003. – 464 с.
298. Русова, С. «Ты должен стать самим собой». Слово о мастере / С. Русова // Радуга. – 1990. – №9. – С. 120–121.

299. Руссова, Н. Философская поэзия Н. Заболоцкого и А. Тарковского: к проблеме традиций и новаторства: Автореф. дисс... канд. филол. н. / Н. Руссова. – М., 1990. – 208 с.
300. Сальникова, О. Г. К музыкальным истокам поэзии Н. Рубцова / О. Г. Сальникова // Вопросы стилистики. Стилистика художественной речи. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1988. – С. 103–111.
301. «Самоиронии у него хватало...». Беседа Виктора Куллэ с Ириной Левитанской-Машковской // Литературное обозрение. – 1997. – №6. – С. 14–18.
302. Самойлов, Д. Я верю в вечные ценности / Д. Самойлов // Советская музыка. – 1988. – №12. – С. 22–25.
303. Сарабьянов, Д. Стиль модерн / Д. Сарабьянов. – М.: Изобр. и-во, 1989. – 290 с.
304. Сатаева, М. Проблемы киноэстетики / М. Сатаева // Вопросы киноискусства. Сб. статей и материалов. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 194–198.
305. Светов, Ф. Несколько слов о книжке Ю. Левитанского / Ф. Светов // День поэзии 1964. – М.: Советский писатель, 1964. – С. 133–137.
306. Свидерская, М. И. Барокко XVII столетия. Система художественного видения и стиль / М. И. Свидерская // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 149–174.
307. Седакова, О. Памяти Арсения Александровича Тарковского / О. Седакова // Волга. – 1990. – №12. – С. 174–177.
308. Семенко, И. М. Батюшков и его «Опыты» / И. М. Семенко // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. – М.: Наука, 1977. – 608 с.
309. Семенов, В. Б. Комментарии / В. Б. Семенов // Левитанский, Ю. Стихотворения. – М.: АСТ; Харьков: Фолио. – С. 420–459.
310. Сильман, Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 223 с.

311. Симонян, С. В. Сергей Михайлович Эззенштейн о природе искусства. Дис... к.философ. н. / С. В. Симонян. – М., 2009. – 164 с.
312. Синтез в искусстве стран Азии / под ред. И. Ф. Муриан. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 224 с.
313. Славецкий, В. Пора пролагать дороги / В. Славецкий // Литературное обозрение. – 1981. – №8. – С. 37–40.
314. Смирнов, И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. – М.: Наука, 1977. – 204 с.
315. Смирнова, И. А. Принципы объединения монументальной живописи и архитектуры в искусстве итальянского Возрождения / И. А. Смирнова // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С.131–136.
316. Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии / под ред. Б. М. Галеева. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – 128 с.
317. Соколова, И. А. Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. – С. 104–126.
318. Соколова (Мавлина), Т. А. Синтез искусств в творчестве В. В. Маяковского: проблемы эстетики и поэтики. Автореф... к. филол. н. / Т. А. Соколова (Мавлина). – Саратов, 1992. – 20 с.
319. Соловьев, В. Двойное тяготение времени / В. Соловьев // Искусство кино. – 1989. – №10. – С. 41–49.
320. Соловьев, В. Собрание сочинений и писем. В 15 т. Т. 2 / В. Соловьев. – М.: Правда, 1993. – 413 с.
321. Солсо, Р. Л. Когнитивная психология / Р. Солсо. – М.: Тривола, 1996. – 598 с.
322. Социокультурный феномен 60-х / Сост. В. И. Тюпа, О. Ф. Федунина. – М.: РГГУ, 2008. – 235 с.
323. Суздалев, П. К. Врубель. Музыка. Театр / П. К. Суздалев. – М.: Изобразит. искусство, 1983. – 368 с.

324. Сухарев, Д. Скрытопись Бориса Слуцкого / Д. Сухарев // Вопросы литературы. – 2003. – январь-февраль. – С. 22–45.
325. Сэпман, И. Кино и поэзия / И. Сэпман. – СПб: Российский институт истории искусств, 1994. – 132 с.
326. Тарковская, М. А. Осколки зеркала / М. А. Тарковская. – М.: Вагриус, 2006. – 416 с.
327. Тарковский, А. «Волна вослед волне» / А. Тарковский // Литературная газета. – 1980. – 13 авг. – С. 3.
328. Тарковский, А. Держава книги / А. Тарковский // Альманах библиофила. – М.: Книга, 1979. – Вып. 7. – С. 6–25.
329. Тарковский, А. «И повторится все» (беседу вел О. Хлебников) / А. Тарковский // Комсомольская правда. – 1987. – 16 янв. – С. 4.
330. Тарковский, А. «И это мне еще когда-нибудь приснится» / А. Тарковский // Тарковский, А. Стихотворения. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – С. 510–523.
331. Тарковский, А. Пунктир // Семья. – 1990. – №17. – С. 9–10.
332. Тарковский, А. Сочинения. В 3 т. Т.1. / А. Тарковский. – М.: Худож. лит., 1991. – 462 с.
333. Тарковский, А. Сочинения. В 3 т. Т.2. / А. Тарковский. – М.: Худож. лит., 1991. – 270 с.
334. Тарковский, А. Сочинения. В 3 т. Т.3. / А. Тарковский. – М.: Худож. лит., 1993. – 463 с.
335. Тарковский, А. А. Судьба моя сгорела между строк / А. А. Тарковский. – М.: Эксмо, 2009. – 400 с.
336. Тарковский, А. «Ты должен стать самим собой» // Литературная газета. – 1977. – 12 янв. – С. 6.
337. Тасалов, В. И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства / В. И. Тасалов // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 20–43.

338. Товстоногов, Г. А. Театр и перекресток искусств / Г. А. Товстоногов // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 68–79.
339. Токарев, С. А. Проблемы общественного сознания доклассовой эпохи // Охотники, собиратели, рыболовы. – Л.: Наука, 1972. – С. 236–279.
340. Толстой, В. П., Швидковский, Д. О. Синтез пространственных искусств как образ мироздания // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 5–17.
341. Толстой, Н. И. Белый цвет // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 1. – М.: Международные отношения, 1995. – С. 151–154.
342. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 443 с.
343. Тропкина, Н. Е. Образы детства в поэзии Арсения Тарковского / Н. Е. Тропкина // Мировая словесность для детей и о детях. – М.: Б.и., 2004. – С. 359–364.
344. Тропкина, Н. Е. Образы исторического пространства в поэзии А. Тарковского / Н. Е. Тропкина // Мир России в зеркале новейшей художественной литературы. – Саратов, 2004. – С. 95–99.
345. Турбин, В. Шестидесятники: блеск и нищета / В. Турбин // Искусство кино. – 1992. – №4. – С. 63–67.
346. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. – М.: Высшая школа, 1993. – 240 с.
347. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
348. Урбан, А. «Стих встает, как солдат» / А. Урбан // Звезда. – 1984. – №4. – С. 188–200.
349. Филатов, Л. «Вот начало фильма...» / Л. Филатов // Советская литературная пародия. В 2 книгах. Т. 1. Стихи. – М.: Книга, 1988. – 416 с.

350. Формозов, А. А. Очерки по первобытному искусству / А. А. Формозов. – М.: Наука, 1969. – 256 с.
351. Фрейлих, С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М.: Искусство, 1992. – 251 с.
352. Хазагеров, Г. Семидесятые. Двойничество? Двоемирие? Бинарность? / Г. Хазагеров // Знамя. – 1998. – №12. – С. 173 – 183.
353. Хазанова, В. Э. Некоторые вопросы синтеза искусств в современной архитектуре первых послереволюционных лет / В. Э. Хазанова // Вопросы современной архитектуры. Сб. 2. Синтез искусств в архитектуре. – М.: Госиздат по строит., архит. и строит, материалам, 1963. – С. 97–157.
354. Хангельдиева, И. Г. Музыка в синтетических видах искусства / И. Г. Хангельдиева. – М.: Знание, 1987. – 64 с.
355. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 397 с.
356. Халфин, Ю. Последний поэт Серебряного века / Ю. Халфин // Литература. – 2002. – №42. – С. 5–7.
357. Харитонов, В. В. Взаимосвязь искусств / В. В. Харитонов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 148 с.
358. Харджиев, Н. И. Статьи об авангарде. В 2 т. Т. 1 / Н. И. Харджиев. – М.: РА, 1997. – 401 с.
359. Хворощан, А. Энергия преодоления: заметки о философской лирике / А. Хворощан // Литературное обозрение. – 1980. – №3. – С. 24–29.
360. Хмельницкая, Т. Литературное рождение А. Белого. Вторая драматическая симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый. Проблемы творчества. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 103-130.
361. Хренов, Н. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.

362. Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая / под ред. В.П. Толстого, Д. О. Швидковского. – М.: НИИ РАХ, 1997. – 400 с.
363. Чаплыгина, Т. Л. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века. Автореф. дисс... к. филол. н. / Т. Л. Чаплыгина. – Иваново, 2007. – 16 с.
364. Чаплыгина, Т. Л. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века. Дисс... к. филол. н. / Т. Л. Чаплыгина. – Иваново, 2007. – 208 с.
365. Чеботарева, А. «И ты поработай, читатель» / А. Чеботарева // Лит. учеба. – 1984. – №2. – С. 204.
366. Чернис, Д. «Я очень родину люблю...» (Заметки о поэтике Владимира Соколова) / Д. Чернис // Вопросы литературы. – 1979. – №9. – С. 53–85.
367. Чистов, Г. А. Взаимодействие видов искусства и духовная культура / Г. А. Чистов // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 84–86.
368. Чупринин, С. Крупным планом / С. Чупринин. – М.: Советский писатель, 1983. – 283 с.
369. Чупринин, С. Оттепель 1953-1956: Страницы русской советской литературы / С. Чупринин. – М.: Московский рабочий, 1989. – 480 с.
370. Шварц, Е. Заметки о русской поэзии [Электронный ресурс] / Е. Шварц // Вопросы литературы. – 2001. – № 1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/shvarz.html>.
371. Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
372. Шинкарев, Л. Ю. Левитанский: «Я душу дьяволу не продавал» / Л. Шинкарев // Известия. – 1993. – 15 мая. – С. 10.

373. Шитов, И. П. О гносеологических основах синтеза искусств / И. П. Шитов // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 86–87.
374. Шкловский, В. За 40 лет. Статьи о кино / В. Шкловский. – М.: Искусство, 1965. – 456 с.
375. Шкловский, В. Любить живых! // Экран 1964. – М.: Искусство, 1965. – С. 211–212.
376. Шохина, В. Черно-белое кино (рецензия на книгу Ю. Левитанского «Годы») / В. Шохина // Октябрь. – 1988. – №6. – С. 204–206.
377. Штыгашева, О. Г. Художественный синтез в романе А. Белого «Петербург». Дисс... к. филол. н. / О. Г. Штыгашева. – Якутск, 2008. – 224 с.
378. Шпет, Г. Г. Философия и психология культуры: избранное / Г. Г. Шпет. – М.: Наука, 2007. – 479 с.
379. Эдлис, Ю. Ностальгические заметки / Ю. Эдлис // Вопросы литературы. – 2003. – №6. – С. 273–308.
380. Эйзенштейн, С. М. Избр. пр-я в 6 т. Т. 2 / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – 778 с.
381. Эйзенштейн, С. М. Избр. пр-я в 6 т. Т. 3 / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – 672 с.
382. Эйзенштейн, С. М. Избр. пр-я в 6 т. Т. 5 / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – 429 с.
383. Эйхенбаум, Б. О поэзии / Б. Эйхенбаум. – Л.: Советский писатель, 1969. – 552 с.
384. Эмин, Г. Глубже и мудрее / Г. Эмин // Литературная Армения. – 1979. – №7. – С. 104–108.
385. Эпштейн, М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX вв. / М. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 414 с.

386. Эпштейн, М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
387. Эренбург, И. Г. Люди, годы, жизнь : в 3 т. / И. Г. Эренбург. – М. : Сов. писатель, 1990.
388. Эренбург, И. Я люблю кино... / И. Эренбург // Экран 1964. – М.: Искусство. – 1965. – С. 354 – 355.
389. Эткинд, Е. Демократия, опоясанная бурей (О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока «Двенадцать») / Е. Эткинд // Блок и музыка. Сборник статей. – М. –Л.: Советский композитор, 1972. – С. 58–84.
390. «Я жил и пел когда-то...»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском / Сост. М. Тарковская. – Томск: Водолей, 1999. – 351 с.
391. Яворская, А. Н. «Окно, горящее в ночи»: О поэтическом языке Ю. Левитанского / А.Н. Яворская // Русская речь. – 2002. – №1. – С. 22–29.
392. Якушевич, М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи. Дисс... к. филол. н. / М. В. Якушевич. – Новосибирск, 2004. – 249 с.
393. Янушкевич, А. «Воспоминание и я – одно и то же» [Электронный ресурс] / А. Янушкевич, О. Лебедева // Русский журнал // www.russ.ru/krug/20000120.html (последнее посещение 4.12.2010).