РАЗДЕЛ II

ВОПРОСЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

УДК 82-1Левитанский:82.02
DOI: 10.32340/2414-9101-2019-4-23-29

Н. В. Губина, кандидат филологических наук
Алтайский государственный институт культуры (Барнаул, Россия)
ninotchka4@mail.ru

Л. В. Слободина
Алтайский государственный институт культуры (Барнаул, Россия)
lu64sol@yandex.ru

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ Ю. Д. ЛЕВИТАНСКОГО

Аннотация. Охарактеризована специфика использования художественных приёмов киноискусства в качестве базовых принципов организации поэтического текста в книге стихов *«Кинематограф»* (1970 г.) советского и российского поэта, переводчика, лауреата Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства Ю. Д. Левитанского (1922–1996 гг.). На взгляд авторов статьи, поэт обращается к арсеналу выразительных средств кинематографа для организации пространственно-временной модели и образной структуры сборника стихотворений, визуализирует собственную (авторскую) интенцию и направляет читательскую рецепцию с помощью набора характерных для кинематографа художественно-технических средств: показов монтажных кадров, фокусировки, «наезда» кинокамеры, использования оглавления в качестве титров киноленты и др. В метатексте заглавий издания выявляется ориентация на цикличность, что указывает на обращение автора к мифологической модели *«смерти-возрождения»*. Через выделение субъектной группы заглавий анализируются образы Иронического человека и Квадратного человека – основных действующих лиц вечной киноленты жизни.

Ключевые слова: Ю. Д. Левитанский, *«Кинематограф»* (книга стихов), визуализация, синтез искусств, замысел автора, читательская рецепция, монтаж, метатекст, лирический субъект.

Художественное произведение, являющееся тем или иным образом преломлением или отражением реальной жизни, можно увидеть с двух позиций – авторской, закодированной, и читательской, зрительской, слушательской – пытающейся декодировать мировидение писателя, режиссёра, композитора. Успех произведения во многом обусловлен тем, насколько совпадут эти позиции, автор и его адресат поймут друг друга. Даже для постмодернистской парадигмы характерна непрочность концепции «смерти автора» и абсолютного (подчас, пугающего и даже отталкивающего) высвобождения читателя из-под авторской воли: зачастую, чем менее явны эти тенденции в тексте, тем более популярен сам текст. Желание быть понятым в своём творчестве наиболее характерно для авторов реалистической традиции в искусстве.

Юрия Левитанского, одного из последних значимых поэтов «военного поколения», вполне можно отнести к традиционалистам. Однако XX век, с его бурным модернистским началом, формальными экспериментами в искусстве, научным прогрессом и социокультурной динамикой наложил отпечаток и на творчество авторов-реалистов.

Книгу стихов *«Кинематограф»* Ю. Д. Левитанского можно считать смелым экспериментом, заявкой на синтез в пределах художественного текста разных видов искусства: литературы, музыки, кино. В истории мировой поэзии наблюдалось множество попыток максимально сблизить первые два, музыку и словесное творчество (от античного мелоса до художественных изысканий символистов), однако объединение лирического произведения и кинотекста – явление уникальное, отразившее дух

эпохи, плод размышлений и результат работы состоявшегося художника второй половины XX века. Ю. Д. Левитанского можно смело назвать новатором в области пространственно-временной поэтики.

Книга стихов «Кинематограф» была создана в зените творчества Юрия Левитанского и с тех пор заслужила неизменные любовь читателей, внимание критиков и литературоведов. Сам автор отчасти объяснял этот неизменный интерес внутренней цельностью сборника, тематической и композиционной продуманностью: «Впервые, пожалуй, появился не просто сборник стихов, написанных по разным поводам в разное время, а именно книга, имеющая свои принципы построения, схожие больше всего с принципами киномонтажа, где, подчиняясь воле и замыслу автора, чередуются фрагменты сценария, сны, воспоминания, времена года, времена жизни» [1, с. 3]. Как отмечает А. Н. Черняков [2, с. 100]: «Архитектоника книги стихов Юрия Левитанского «Кинематограф» (1970) неоднократно становилась предметом специального анализа: исследователи писали о музыкальном и визуальном началах в композиции книги, о связи «Кинематографа» с общими принципами книго- и циклообразования в поэзии Левитанского и авторскими моделями метафоризации» [3; 4; 5].

Однако сам автор вышеприведённой цитатой задаёт нам направление интерпретации: уже на уровне заглавия книги (а затем удвоением этой лексемы через название самого первого стихотворения) заявляет ориентацию на максимальный синтез традиционного искусства поэзии и искусства новейшего – кино, символ XX столетия, репрезентирует использование кинематографических принципов построения книги и отдельных произведений и образов. И задача читателя – получив авторский посыл в виде номинации «Кинематограф», максимально поддаться «воле» и угадать «замысел» (в терминах самого Ю. Левитанского) автора.

Цель данной статьи – исследовать, каким образом кинематографические принципы, позиционируемые самим автором, влияют на организацию художественной ткани книги и отдельных ее составляющих, как они модифицируют образ лирического героя (лирического субъекта) и специфику его изображения и какими подсказками может пользоваться читатель (он же зритель), чтобы уловить общую канву и детали авторского (режиссёрского) замысла.

Заложенные литературные смыслы всегда непросты, сложно структурированы и оформлены, а поэтический образ, абсолютным воплощением которого является лирический герой, наиболее знаково зашифрован. Для интерпретации авторского шифра необходимо проанализировать время и пространство художественного произведения, а также движение в хронотопе самого лирического героя, являющегося посредником между автором и читателем.

Специфика кино, как вида искусства, на которое ориентируется Ю. Левитанский, предполагает, что основой моделирования пространства является визуализация, с помощью которой прослеживается принцип покадрового монтажа, и сборник предстаёт «в некотором роде панорамой или обозрением целой жизни» [6], поданным через объектив камеры. Вечные образы, как и сама жизнь, осмысляются на новом уровне – по принципам кинематографического сознания, где время и пространство меняются, как кадры хроники событий.

Так, отдельно взятое стихотворение будет являться частью общей киноленты. Монтажный принцип авторского построения и читательского восприятия художественного текста формирует особую значимость фрагмента в составе целого. Об этом рассуждает в своей работе А. Н. Черняков: «Фрагмент (отдельное стихотворение книги) показывает, как текст сам себя мыслит, а монтаж – не кадров, планов и сцен, но фрагментов – порождает «динамический эффект в восприятии целого». К такой мысли приводят уже самые общие наблюдения над композицией «Кинематографа» с точки зрения компоновки стихотворений, входящих в состав книги. Книга состоит из 53-х стихотворений, 37 из которых озаглавлены... В общей архитектонике книги отчётливо выделяются четыре группы стихотворений, заглавия которых представлены своего рода «паттернами» – моделями или шаблонами, в которых одна и та же грамматическая структура обыгрывается лексической вариативностью: *Время N (фрагменты сценария)* («Время слепых дождей (фрагменты улетающих птиц)», «Время зимних метелей (фрагменты сценария)», «Время раскрывающихся листьев (фрагменты сценария)»), *Воспоминания о...* («Воспоминания об оранжевых абажурах», «Воспоминания о костёле», «Воспоминания о куске сала», «Воспоминания о дороге», «Воспоминания о Марусе», «Воспоминания о красном снеге», «Воспоминания о цветных стёклах»), *Сон о ...* («Сон о забытой роли», «Сон о рояле», «Сон о дороге», «Сон об уходящем поезде»), *Как показать N* («Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать зиму», «Как показать весну»)» [2, с. 102]. Направление авторской рецепции, по мнению исследователя, определяется, в первую очередь, заявленным жанром: «Жанр «книга стихов» моделирует читательскую пресуппозицию воспринимать стихотворения в составе книги не как самостоятельные тексты, т. е. не сегментарно, не дискретно, а континуально – примерно так, как осуществляется чтение прозаического текста, с учётом семиотически (на уровне заглавия) маркированных «начала»

(«Вступление в книгу») и «конца («Прощание с книгой»))» [2, с. 103]. А. Н. Черняков приходит к выводу: «Подчиняясь логике фрагментарного мышления, «Кинематограф» показывает читателю, *как он сделан*, или, иначе, как рождается текст в его семиотическом значении (вербальный текст перетекает в кинотекст)» [2, с. 104].

Если на уровне хотя бы самых общих рассуждений проанализировать этот, уже структурированный, читательский метатекст заглавий, составленный А. Н. Черняковым, можно отметить, что одним из важных посылов автора книги является моделирование особого образа времени. Это не историческое, не линейное, а циклическое, мифологическое время, которое начинается с описания лета и заканчивается описанием весны как времени продолжения жизни. Через цикличность заглавий поэт создаёт образ вечности в жизни природы и человека (как собирательного образа человечества). Природа преодолевает зиму, которая есть время умирания и одновременно возрождения, а человек проходит войну, как процесс взросления, тяжкой кровавой инициации, которая способствует его внутреннему очищению, перерождению и устремлённости к новой жизни.

Кроме того, исследователь демонстрирует, что перечень стихотворений в книге Ю. Левитанского имеет функцию начальных титров: так читатель подводится к восприятию книги-фильма в целом и знакомится с состав основных исполнителей, в частности.

Поэтому не менее интересным и важным, на наш взгляд, является выделение среди заглавий книги «Кинематограф» группы субъектных названий (здесь мы используем термин, введённый в более ранних работах по поэтике заглавий [7; 8]) в самостоятельную семантическую группу:

ИРОНИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК (лето) –
КВАДРАТНЫЙ ЧЕЛОВЕК (осень) –
ДЕТИ (зима) –
СТАРАЯ ЖЕНЩИНА С АВОСЬКОЙ (зима) –
ПТИЦЫ (весна) –
ЧЕЛОВЕК С ТРАНЗИСТОРНЫМ ПРИЁМНИКОМ (весна).

Эти названия немногочисленны и настолько отличаются от других, что невольно привлекают внимание, как на визуальном, так и на семантическом уровне, или, в терминах кинематографа, – требуют фокусировки читательского взгляда. Перед нами, по сути, список действующих лиц этой киноленты жизни. Ещё один исследователь творчества Ю. Левитанского, Т. Репина называет эти стихотворения «портретными»: «В особый ряд выстраиваются так называемые «портретные» стихотворения, где на первый план выдвинуты определённые «типажи», каждый из «типажей» имеет свою характеристику, многократно повторяемую в тексте и отражённую в названии. Образы изначально собирательны и абстрактны – это герои «книги-фильма», организованной режиссёрским авторским «я» [9]. Мы считаем, что в терминах кинематографа можно считать тексты из субъектного списка заглавий «фокусными», выделенными автором с помощью крупного плана и притягивающими читательский взгляд.

Перед нами, в первую очередь, предстают различные варианты образа лирического субъекта. «Иронический человек» и «Квадратный человек» – это внешние обобщённые типы и, одновременно, роли, ипостаси одного ЧЕЛОВЕКА.

Именно субъектные названия указывают направление для читательской рецепции образа лирического субъекта, фокусируя внимание на текстах стихотворений «Иронический человек» и «Квадратный человек». И тот и другой образы – фантомы сознания творящего субъекта, действующие лица киноленты жизни и, одновременно, двойники этого субъекта, очевидно, воплощающие его идеальное и антиидеальное начало. Как отмечает А. Н. Черняков: «Субъект речи, объединяющий все стихотворения книги, изначально двойствен, он представлен и как действующее лицо, и как метанаблюдатель, участвующий в «сюжете» и одновременно творящий его» [2, с. 104].

В Ироническом человеке Ю. Левитанского угадывается архетип Дон-Кихота. Образ нескладного рыцаря, совершающего нелепые, по мнению окружающих, подвиги, «шута» – в глазах обывателей, и героя, служащего высоким идеалам – по сути.

*Мне нравится иронический человек.
Он, в сущности, – героический человек...*

*Но зря, если он представится вам шутом.
Ирония – она служит ему щитом.
И можно себе представить, как этот щит
шатается под ударами и трещит.*

*И все-таки сквозь трагический этот век
проходит он, иронический человек.
И можно себе представить его с мечом,
качающимся над слабым его плечом.*

*Но дело не в том – как меч у него остёр,
а в том – как идёт с улыбкою на костёр
и как перед этим он произносит: – Да,
горячий денёк – не правда ли, господа!*

Сходство Иронического человека и Дон-Кихота обыгрывается даже на уровне портретной характеристики:

*И можно себе представить смиренный лик,
и можно себе представить огромный рост,
но он уходит, так же прост и велик,
как был за миг перед этим велик и прост.*

При всей непрочности и трагизме его бытия, автор подчёркивает вневременную основу его существования через соединение деталей: «пенсне», «послезавтрашний календарь» и «старинное – милсударь».

Таким же вневременным, вечным образом в авторской кинематографической вселенной является и Квадратный человек. Материализуясь из темной стороны бытия, он обретает весомость каменной статуи и неистребимость тени:

*Как полуночный вздор,
как на голову снег –
мой грозный командор,
мой чёрный человек –*

Если Иронический человек существует в пространстве высоких идеалов и вечных ценностей, то Квадратный человек – в пространстве вечной антижизни, он сам воплощение антижизни (недаром автор активно пользуется аллюзией на образы А. С. Пушкина («Каменный гость») и С. Есенина («Чёрный человек»)), в нравственном отношении – узаконенной в пространстве диктатуры пошлости, расчёта и материальности:

*О, этот человек,
он выпрямить готов,
округлости полей,
округлости прудов
и возвести в квадрат –
и возвести стократ –
квадрат своих затрат,
в квадрат своих оград.*

Среди существующих на сегодняшний день работ, наиболее полно семантика образа Квадратного человека, кинематографические приёмы его создания и соотнесённость с образом лирического субъекта проанализирована Т. Репиной [9]: «Герой вводится в текст с помощью крупного плана (голова, лицо, глаза), причём укрупнение происходит по нарастающей (так называемый кинематографический «наезд»): «человек» – «с головой» – «лицо» – «очки» – «глаза» – «зрачки» – «челюсти» ... Образ квадратного человека, несомненно, вымышленный, он создан воображением говорящего, то есть необъектен. Однако в контексте «фильма» он объективируется, обретает плоть и плотность присутствия в мире, получает власть над пространством и над сознанием говорящего, режиссёра данной киносцены и её участника» [9].

Движение камеры, которой управляет оператор (он же сценарист и режиссёр) – лирический герой – даёт возможность наблюдать за пространственно-временной концепцией. Модифицирование через принцип визуализации, происходящее при помощи приближения и удаления камеры, настраивания фокуса, показывает подпадание под ту, потустороннюю, а не посюстороннюю, жизнь лирического героя и сопричастного ему зрителя, материализацию из ничего, точкой отсчёта времени для которой является щелчок затвора кинокамеры.

Такая трансформация деталей меняет форму представления: сжимает бесконечность реального пространства до обозримых рамок – кадров киноленты в объективе. Сужение образа, например, наблюдается посредством меняющихся в анафоричных словосочетаниях имён существительных: квадратный человек – голова – лицо – очки – глаза – зрачки. Приближение происходит резко, со звуком камеры, настраиваемого фокуса от размытого к более конкретному. И обратное движение: квадратный человек – грозный командор – прошлогодний снег – полуночный вздор. Такое удаление к вечным образам, фантазмагориям, с одной стороны, может завершаться выключением камеры или, с другой – закольцовывать композицию стихотворения.

Пространство внутри объектива – пространство-перевертыш, оно напоминает зазеркалье, скрывающееся за линзой камеры. Эффект «наезда» втягивает читателя (зрителя) и лирического героя в это пространство, где господствует «квадратный человек», вот тогда с особой силой и обнаруживается тёмная (инфернальная) сила этого персонажа. Т. Репина так описывает этот процесс: «Визуальная близость усугубляется звуковой – челюсти «гремят как жернова»: образ словно «надвигается» на читателя (зрителя), и ощущается нарастание угрозы со стороны персонажа. Далее мы узнаем, что квадратный человек говорит. (*И челюсти во рту / гремят, как жернова, / когда он говорит / квадратные слова.*) Теперь он выступает как осмысленный герой фильма со словами своей роли. Крупный план его изображения сменяется иным кадром «книги-фильма»: «в саду его растёт квадратный виноград». Это пространство сада, выступающее как «его» пространство, а поскольку в саду растёт его «квадратный виноград» – абсолютно квадратный образ помещается в квадратное пространство, то есть символически возводится в квадрат. «И явственно видна, пока он говорит, квадратная луна в глазах его горит» – ещё один пространственный образ – луна, которая как бы замыкает, приводит в целостность окружение, показывая наличие над героем неба (тогда как сад – наличие земли), одновременно с этим указывая на временные рамки – ночь. И что интересно – самой луны нет, но есть её отражение в глазах квадратного человека. Так же как «его сад», луна неотделима от главного героя, она становится «его» луной, так искажается истинная, изначальная форма окружающего мира – «квадратный виноград», «квадратная луна», в котором квадратный человек может делать как минимум две вещи – «выпрямлять» и «возводить в квадрат» [9].

Звуковая сторона стихотворения составляет одно целое с монотонным чеканным ритмом, сопровождает движение – шаги, отзвуки мостовой, по которой идёт квадратный человек, сменяющиеся друг за другом кадры через равные промежутки времени – и создаёт состояние неизбежности. Анапест, являясь восходящей стопой, характеризует напряжённость и стремительность стихотворения, усиливая интонационный устрашающий образ.

«Полуночный вздор», «поздний вестовой», «чёрный человек», «квадратная луна в его глазах...» – все в стихотворении, и строки, выдержанные в полутонах, подчёркнутая бесцветность, точнее малоцветность, графичность изображения, все создаёт атмосферу черно-белого кино, главы, включённой в общий цикл «Кинематографа».

Отношения автора киноленты и действующих лиц, как это показывает Т. Репина, достаточно сложны: «Так как изображённое в тексте является некой «киносценой», говорящий выступает по отношению к ней как режиссёр. Однако он является и лицом, участвующим в этой «киносцене» («он мне грозит квадратным кулаком» – говорящий и персонаж находятся в единой плоскости). Прямые оценочные характеристики говорят и о влиянии квадратного человека на говорящего и об их неразрывной связи: постоянный повтор притяжательного местоимения «мой», нагнетание эмоции страха: «чёрный человек», «грозный командор», «сам чёрт ему не брат» и др. Через субъектную форму авторского «я» эта эмоция доходит до читателя. Говорящий боится не только самого квадратного человека, но и возможности стать таким, как он. Квадратного человека можно также рассматривать как возможную проекцию говорящего на самого себя. Он не просто «режиссирует» происходящий фильм (субъектная форма Я-режиссёр), но, стало быть, является ещё и «актёром» (Я-актёр). Укрупнение плана, сопровождающее квадратного человека в начале текста, – это встречное приближение читателя к объекту изображения и самого объекта изображения к говорящему» [9]. Эта обширная цитата возвращает нас к мысли о том, что Иронический человек и Квадратный человек представляют вечные ипостаси человека вообще и лирического субъекта в том числе.

Подобно тому, как во временной организации книги просматривается древняя мифологическая модель жизненного цикла, смены времён года, временной смерти и возрождения природы, так и пространственная организация текста восходит к двухчастной мифологической модели мира живых и мира мёртвых. Именно поэтому квадратный человек (как и Каменный гость у Пушкина, Чёрный человек у Есенина) материализуется в полночь. Мир внутри объектива, где властелином является квад-

ратный человек, подобно миру мёртвых в древних представлениях, организован по принципу «перевёртыша» по отношению к миру живых, как «потусторонность» и «посюсторонность».

Средством отображения взаимоотношений жизни/антижизни становится камера. Например, Квадратного человека можно принять за тень, движущуюся параллельно жизненному циклу, находящуюся везде и в то же время нигде конкретно, материализующуюся из ничего под звук включающейся кинокамеры. Однако кинокамера становится и инструментом управления героем, Квадратный человек неистребим, но власть его ограничивается пространством внутри кадра, камерным пространством в буквальном смысле слова.

Таким образом, можно говорить о двусторонности, двухплановости текста, разделяющих время и пространство надвое. Первой стороной является та, что за камерой, где находится лирический герой, вторая – внутри камеры, где существует Квадратный человек.

<i>За камерой (лирический герой)</i>	<i>В камере (Квадратный человек)</i>
Жизнь	Антижизнь, inferнальное: «черный человек» «сам черт ему не брат» «нездешний холодок»
Круг как символ жизни: «Округлости полей, округлости прудов»	Квадрат – противопоставление жизни: «Он выпрямить готов... И возвести в квадрат»
Субъективность и современность: «мой»	Аллюзии, фантасмагории и классические образы в современном осознании: Командор (А. С. Пушкин «Каменный гость») Черный человек (С. А. Есенин «Черный человек»)
Семантика: Виноград как символ жизни Луна, представляющая собой круг – символ вечности, возрождения	Кадровость как другое «я» жизни, физически ограничена и конкретна, она обретает повторяющийся рисунок квадрата: «квадратные слова» – ограниченность слова «квадратный виноград» – контролирование жизни, трафаретность «квадратная луна» – символ заточения
Растворяющаяся перспектива	Материальность, прагматизм: «и возвести в квадрат – и возвести стократ – квадрат своих затрат, квадрат своих оград»

Таким образом, «поэтика визуального» используется Ю. Левитанским на разных уровнях организации отдельных поэтических текстов и книги стихов в целом. Разнообразные кинематографические приёмы (монтаж, «наезд» кинокамеры, оформление начальных титров и др.) организуют направление читательской рецепции, фокусируют внимание на наиболее важных для автора образах – действующих лицах этой киноленты жизни. С помощью совокупности визуальных приёмов кинематографа и поэзии моделируется хронотоп произведения, отмечаются позиции лирического героя и персонажа. Каждый найденный знак приводит к новому смыслу, переходит в состоянии полуночному, замкнутому, сосредоточенному, где любое «нелепое звено» может оказаться одним «из действующих лиц».

Список литературы

1. Левитанский, Ю. Д. Кинематограф: кн. стихов. – Санкт-Петербург : [б. и.], 1994. – 111 с.
2. Черняков, А. Н. «Кинематограф» Ю. Левитанского: (лингво)поэтика фрагмента // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2018. – № 2-1. – С. 100–110.
3. Кадочникова, И. С. Музыкальная композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Вестник Удмуртского университета. Серия: история и филология. – 2009. – Вып. 3. – С. 41–50.
4. Кадочникова, И. С. Цветовая композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» / И. С. Кадочникова, М. В. Серова // Мировая литература в контексте культуры. – 2009. – № 4. – С. 282–286.
5. Фатхутдинова В. Г. «Жизнь моя – кинематограф»: способы метафоризации в поэзии Юрия Левитанского / В. Г. Фатхутдинова, Н. Н. Матвеева // Филология и культура. – 2017. – № 1. – С. 109–114.
6. Юрий Левитанский : офиц. сайт поэта. – Москва, 2011–. – URL: <http://levitansky.ru/?r=2&m=5> (дата обращения: 04.03.19).
7. Губина, Н. В. Поэтика заглавий в прозе Е.И. Замятина: название – текст – метатекст // Мир науки, культуры, образования. – 2007. – № 4. – С. 97–104.

8. Губина, Н. В. Роман «Бич божий» – вершина творческой эволюции Е. И. Замятина // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 6. – С. 487–489.

9. Репина, Т. К семантике центрального образа в стихотворении Ю. Левитанского «Квадратный человек» // Запасник. – 2011. – № 3. – URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=3029> (дата обращения: 02.03.19).

Nina V. Gubina, Ph. D. in Philology
Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russia)
ninotchka4@mail.ru

Liubov' V. Slobodina
Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russia)
lu64sol@yandex.ru

CINEMATOGRAPHIC TECHNIQUES IN POETIC RECEPTION OF YURI LEVITANSKY

Abstract. The article reflects specific of applying of artistic techniques of motion picture art in arranging poetic text in “*Cinematograph*” (1970), a book of poetry written by Yuri Levitansky (1922–1996), Soviet and Russian poet, interpreter, State Prize of the Russian Federation in Literature and Art winner. On the authors’ view, poet addresses to expressive means of cinema to line up space-time model and an image structure of the collection of poems, to make visible poet’s own intention and to navigate a reader’s attention with a set of artistic and technic tools get from a field of film production, such as frame-by-frame cross-cutting, focusing, camera zoom in, table of content as a film’s credits, etc. Analysis of metatext of headlines of the book reveals their cycling, that points out on the poet’s orientation on “death/resurrection” mythological model. The authors of the article point subject group of the book’s headlines and through it analyze images of *Ironic Human* and *Square Human*, the key characters of eternal motion picture strip of life.

Keywords: Yuri Levitansky, “*Cinematograph*” (book of poetry), visualization, synthesis of arts, an author’s idea, a reader’s response, cross-cutting, metatext, a narrator (persona).

УДК 78:[061.231:7.071.1](571.51)

DOI: 10.32340/2414-9101-2019-4-29-34

А. В. Заозерских
Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
(Красноярск, Россия)
alyona61193@mail.ru

Научный руководитель – М. М. Чихачёва, кандидат искусствоведения, доцент
Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
(Красноярск, Россия)
mgokhfeld@yandex.ru

МЕМОРИАЛЬНАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ КРАСНОЯРСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ «СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ»

Исследование выполнено при поддержке Красноярского краевого фонда поддержки научной и научно-технической деятельности.

Аннотация. Изложена обзорная характеристика специфики мемориальной музыки на примере композиторских работ современных сибирских сочинителей, работающих в жанре академической музыки. Исследователь отмечает устойчивый интерес сибирских авторов к созданию т. н. «музыкальных памятников», художественных опусов *in memoriam*, в основу композиторского замысла которых положена задача демонстрации уважения ушедшему творческому гению. На примере двух музыкальных сочинений членов Красноярской региональной общественной организации Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России» (г. Красноярск, Россия) – «Квартет № 1» (ор. 8) И. Я. Флейшера (род. в 1949 г.), посвящённый памяти советского композитора А. Г. Шнитке (1934–1998 гг.), и «Фантазия памяти А. П. Петрова» В. Е. Карпенко (род. в 1958 г.) – автор статьи раскрывает некоторые особенности композиторской техники и комбинации средств музыкальной выразительности, замеченные в музыкальных текстах, посвящённых памяти той или иной ушедшей персоны.

Ключевые слова: мемориальная музыка, музыкальные произведения *in memoriam*, адресат музыкальных сочинений *in memoriam*, память в искусстве, современные сибирские композиторы, компо-