

На правах рукописи

**ШАФАРЕНКО** Нина Дмитриевна

**ПОЭЗИЯ ЮРИЯ ЛЕВИТАНСКОГО:  
ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

**Екатеринбург**  
**2019**



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В январе 2017 года исполнилось 95 лет со дня рождения Юрия Давыдовича Левитанского (1922–1996). Поэта, стихи которого знакомы практически каждому по фильмам или песням, помнят, читают, переиздают. В последние годы несколько сборников избранных его стихотворений выпустило издательство «Время», состоялась презентация книги «Иронический человек. Юрий Левитанский: штрихи к портрету» (2012, составитель Л. Гомберг), не так давно в интернете появился сайт, посвященный творчеству поэта (<http://levitansky.ru/?r=11>). О нем пишут, его лирику изучают – и все-таки и сегодня во многом сохраняют актуальность прозвучавшие четыре десятилетия назад сожалеющие слова критика о том, что «выразившийся в стихах поэта человеческий и творческий опыт до сих пор по существу не осмыслен»<sup>1</sup>. Начиная с «Кинематографа» (1970), все издания поэта вызвали рецензионный отклик, тем не менее, имя Ю. Левитанского нечасто встречается в критических и учебных обзорах русской поэзии послевоенных десятилетий. Даже упоминания о нем нет в обобщающих работах о русской поэзии второй половины XX столетия таких известных авторов, как И.Л. Гринберг, В.А. Зайцев, Л.А. Лавлинский, Н.Р. Мазепа, А.А. Македонов, А.А. Урбан, И.О. Шайтанов, И.И. Плеханова, А.А. Кораблев. Очень бегло пишут о нем исследователи поэзии фронтового поколения В.В. Дементьев, А. Коган. Меж тем в щедрой на индивидуальности русской поэзии последнего полувека Ю. Левитанский занимает свое, примечательное многим, место. В его творческой практике обозначились чрезвычайно показательные тенденции развития отечественной лирики, оказавшиеся симптоматичными не только для времени, когда поэт жил и работал, но и для поэзии наших дней.

**Актуальность исследования** обусловлена как выбором героя, так и избранным ракурсом анализа: изучение визуальных, тактильных и акустических аспектов в литературном процессе второй половины XX века представляет собой перспективное направление в осмыслении литературных реалий. Очевидно возрастает потребность в междисциплинарном изучении литературы, тем более, что двадцатое столетие дает немало примеров синкретизма искусств. Начиная с эпохи, называемой Серебряным веком, в русской поэзии активизируется внимание к психосоматической стороне контакта человека с окружающим миром. Все более важную роль начинают играть тактильные, ольфакторные, моторные, температурные и, в особенности, визуальные и акустические уровни образного восприятия. Творческое наследие Ю. Левитанского в этом плане представляет чрезвычайный интерес. И, безусловно, осмысление специфики визуальной, акустической, тактильной сторон его лирики позволяет уточнить и обогатить

---

<sup>1</sup> Быков Л. Дефицит конкретности // Лит. обозрение. – 1978. – № 8. - С. 42-43.

представления об одном из интереснейших русских поэтов, современниками которого нам выпало быть.

**Степень научной разработанности проблемы.** Едва ли не первым из критиков «крупным планом» поэта представил С. Чупринин, который констатировал, что в своих «добрых стихах» (в отличие от «железных» Б. Слуцкого, «мудрых» Д. Самойлова, «рыцарственных» М. Луконина) Левитанский не судит и не защищает, а заставляет сочувствовать и жалеть: «жить “по возможности достойно” – вот нравственное кредо поэта, вот итог его многолетних размышлений, ...где в неомрачаемом блеске торжествуют начала милосердия, любви, дружества, достоинства, надежды»<sup>1</sup>.

В критических портретах и рецензиях обращено внимание на отдельные стороны индивидуальности поэта. Так, в публикации Е. Бершина отмечено, что «перед русской поэзией XX века у Левитанского есть две бесспорные заслуги: во-первых, он реанимировал глагол, а во-вторых, доказал, что строка может длиться целую вечность, не теряя при этом своей естественности, органичности»<sup>2</sup>.

Л. Гомберг, говоря о творчестве поэта, анализирует феномен Времени, взаимосвязью мгновения и вечности задающий координаты жизни человека, и обозначает две модели, нашедшие отражение в стихах, – «дороги» и «спирали», называя время «Кинематографа» замкнутым, «Дня такого-то» – спрессованным, «Писем Катерине...» – точечным, беспредельно растянутым, а «Белые стихи» – «формулой существования во времени»<sup>3</sup>.

В. Куллэ, характеризуя «личное» отношение поэта к миру и замечая при этом отдельные переключки его стихов с некоторыми экспериментами Бродского, несомненной особенностью поэзии Левитанского считает «цветовую насыщенность» и «музыкальную первооснову» стихов<sup>4</sup>.

Ю. Болдырев, отмечая способность поэта искать добро, правду и красоту и извлекать их на свет, обозначает место, которое занимают в его стихах аллюзии к Чехову, затрагивающие тему людского разъединения, непонимания и одиночества. При этом критик указывает на то, что стихи автора «Кинематографа» характеризуются «нарастанием, кружением, переплетением» «виденного, слышанного, пережитого, прочувствованного»<sup>5</sup> человеком.

---

<sup>1</sup> Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. – М., 1983. – С. 107.

<sup>2</sup> Бершин Е. Песочные часы Юрия Левитанского // [Электронный ресурс]. URL: <http://levitansky.ru/?r=6&m=32&s=541> (дата обращения: 23.12.2016).

<sup>3</sup> Гомберг Л. Е. Между временем и бытием: [Электронный ресурс]. URL: <http://levitansky.ru/?r=6&m=32&s=486> (дата обращения: 23.12.2016).

<sup>4</sup> Куллэ В. Поэт личного стыда. / В. Куллэ // Новый мир. – 2001. – № 11. – С.188-191.

<sup>5</sup> Болдырев Ю. Дар поэта // Левитанский. Ю. Избранное. – М.: Художественная литература, 1982. – С.8.

Авторы первых диссертаций о Левитанском, воссоздавая его творческую эволюцию и ведя речь об эстетических принципах поэта, видят в них развитие классических традиций русской литературы, выраженное как «романтический вариант» неоакмеизма, что связано с пристальным интересом поэта к чувствуемому началу, в частности видимому и слышимому: так, И.С. Кадочникова в работе, посвященной синтезу искусств в лирике поэта, пишет о видимом как проявлении кинематографичности<sup>1</sup>, Д.В. Никулин в труде о циклизации<sup>2</sup> и К.С. Лицарева, размышляющая о творчестве поэта в контексте современной поэзии<sup>3</sup>, обращаются к слышимому как музыке, неоднократно возникающей в его произведениях. И все-таки до сих пор не рассматривалась как таковая специфика изобразительного, акустического и тактильного восприятия мира в его стихах. Между тем она, как представляется, во многом определяет сущность и художественное своеобразие лирики Юрия Левитанского.

Психофизиологические характеристики реалий в поэзии в немалой степени обуславливают их специфику, на что справедливо указала Н.А. Рогачева в работе «Русская лирика рубежа XX–XXI веков: поэтика запаха». Ссылаясь на П.А. Флоренского, исследовательница подчеркивает, что психофизиологическое пространство делится на типы, в том числе визуальное, обонятельное и другие, каждый из которых имеет свою структуру. Так, каждое из них «не предназначено только для регистрации чувственных восприятий и не является суммой вещей и их признаков по тому или иному способу их ощущения, а выступает как мыслимый принцип организации всего мира, всего целого – в том числе и художественного целого»<sup>4</sup>. Флоренский же отмечал, что «пространство художественного произведения может быть построено по типу пространства того или иного ощущения»<sup>5</sup>.

В процессе творчества – и писательского, и читательского – осуществляется в слове совмещение духовного и материального. В стихах происходит чувственно-телесное развертывание поэтического мира. Художественный смысл возникает благодаря работе воображения, извлекающего из образной сенсорики эмоционально-смысловые экстракты. Внутренний мир лирического «я» себя ныне выражает не столько через прямые признания, декларации, формулы (хотя риторическая искусность

---

<sup>1</sup> Кадочникова Е. С. Синтез искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского: автореф. дис. канд. филол. наук. Удмурт. гос. университет. – Ижевск, 2011. 15 с.

<sup>2</sup> Никулин Д.В. Проблемы циклизации в творчестве Ю.Д. Левитанского: автореф. дис. канд. филол. наук. Моск. гос. обл. соц-гум. институт. – М., 2010. 20 с.

<sup>3</sup> Лицарева К. С. Творчество Юрия Левитанского в контексте современной поэзии: автореф. дис. канд. филол. наук. Моск. пед. гос. университет. – М., 1994. 19 с.

<sup>4</sup> Рогачева Н.А. Русская лирика рубежа XX–XXI веков: поэтика запаха. Дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2011. – С. 7.

<sup>5</sup> Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства. – М.: Мысль, 2000. – С. 327.

востребована искусством поэзии), сколько через явленный в стихах чувственный опыт поэта. Образ зрительный, акустический, осязательный, ольфакторный воздействует на воображение и чувства читателя, настраивая его (нас) на волну мировосприятия автора. Слово поэта оказывается «тем собирающим началом, которое связывает воедино «вещное» и «вечное», «божественное» и «бренное», пространственную и временную разрозненность явлений»<sup>1</sup>. Лирика переживания, со-чувствия, со-восприятия с автором стихов в поэтической практике XX века все чаще апеллирует не к условному лирическому герою, так или иначе соотносимому с личностью самого пишущего, а к искусству презентации, когда материальность творимой в строчках художественной действительности явлена в зрительных и звуковых впечатлениях, тактильных и ольфакторных ощущениях, то есть вербализованной соматике, без учета которой уже непредставимо смысловое поле художественного текста.

**Научная новизна** настоящего диссертационного исследования обусловлена тем, что в нем впервые предпринято развернутое изучение особенностей образной выразительности поэзии Юрия Левитанского, где принципиально важна роль визуального, акустического и тактильного факторов, в своей совокупности во многом определяющих самобытность художественного мировосприятия этого автора.

Означенная специфика отчетливо прослеживается в книгах поэта, ставших **объектом исследования**: «Кинематограф» (1970), «День такой-то» (1976), «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» (1981), «Белые стихи» (1991).

**Предметом исследования** являются особенности образной психосоматики поэзии Ю. Левитанского, а именно – специфика визуальной, акустической и тактильной составляющих его творчества, что, в свою очередь, открывает возможность проследить, как эти факторы в соотнесенности друг с другом способны обуславливать самобытность каждого из названных изданий именно как книги.

Под «визуальностью» при этом имеется в виду словесно запечатленное представление физической реальности или процесса, непосредственно воспринимаемого зрением, то есть видимого «простым глазом или с помощью оптического прибора»<sup>2</sup>.

«Акустическое» трактуется как репрезентация в литературном тексте «звукового» и «слухового», то есть имеющего отношение к «акустике» как «звукословию»<sup>3</sup>, по определению В. И. Даля, или «распространению и восприятию звуковых волн в различных средах, а также взаимодействию их

---

<sup>1</sup> Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – С. 35.

<sup>2</sup> Большой словарь иностранных слов. – М.: ЮНВЕС, 2001. – С. 132.

<sup>3</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. А – З. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. – С. 9.

со средой»<sup>1</sup>. Оговорим особо, что наше внимание сосредоточено не на том, как звучат сами стихи, а на том, что непосредственно «звучит» в их строках, то есть в художественной вселенной автора. Также отметим, что термин «аудиовизуальный» понимается как «основанный на одновременном восприятии слухом и зрением»<sup>2</sup>.

Под «тактильностью» понимается все так или иначе относящееся в поэтическом тексте к тактильному, то есть и «осязаемому», и «органам осязания» (рецепторам кожи, воспринимающим тактильные, температурные и болевые раздражения), «ощущаемому» (что в рамках анализа стихов мы будем воспринимать в широком смысле как замеченное, затронутое человеком и затронувшее его, прочувствованное). В отличие от визуальности и акустики, тактильная категория предполагает «ощущения», вследствие чего условно включим в понятие тактильности «запах» и «вкус» как тоже «ощущаемое» и «чувствующееся» человеком. На наш взгляд, и «запах», и «вкус» для Левитанского означают «в целом чувствуемое», и поэтому таким способом характеризуемый поэтом мир представляется ближе к тактильному, нежели к ольфакторному началу.

**Материалом исследования** стали все доступные издания стихотворений поэта, а также опубликованные в периодике его интервью, эссе, заметки.

**Цель исследования** – проследить особенности визуального, акустического и тактильного начал, представленных в каждой из четырех книг стихов Ю. Левитанского, и обнаружить связанные с их соотношением закономерности. Данная цель определила постановку конкретных задач:

1) выявить, как представлены визуальное, акустическое и тактильное начала в «Кинематографе», «Дне таком-то», «Письмах Катерине, или Прогулке с Фаустом», «Белых стихах»;

2) проанализировать особенности перечисленных начал в каждой из этих книг;

3) определить закономерности динамики этих особенностей в эволюции от книги к книге;

4) проследить соотношение означенных начал друг с другом в каждой из книг;

5) найти закономерности взаимоотношения данных начал, меняющегося в развитии от книги к книге;

6) выйти к характеристике художественного своеобразия каждой из книг поэта

---

<sup>1</sup> Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. М.: Русское слово – OCR Палек, 1998. – 5547 ст.

<sup>2</sup> Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1992. – С.7.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1) визуальный компонент позволяет Ю. Левитанскому запечатлеть то многообразие мира, в котором явлен человек в «Кинематографе», «Дне таком-то», «Письмах Катерине...» и «Белых стихах»;

2) акустическая составляющая предоставляет поэту возможность передать, как «откликается» мир на существование в нем лирического субъекта и как сам субъект воспринимает звучание этого мира;

3) именно с помощью тактильного начала, проявляемого на разных уровнях в каждой из книг, автор запечатлевает человека, его внутренний мир и его контакты с миром окружающим;

4) в связи с пристальным вниманием к совокупности означенных элементов становится отчетливой закономерность, когда от книги к книге происходит лирическая актуализация основных «составляющих» мира, получающих в каждой следующей книге новые смыслы;

5) взаимодействие перечисленных начал в книгах стихов Ю. Левитанского позволяет обозначить следующий ряд: визуальный «Кинематограф», визуально-тактильный «День такой-то», визуально-тактильно-акустические «Письма Катерине...» и тактильно-акустические «Белые стихи»;

6) содержательность визуальной, акустической и тактильной составляющих в поэзии Ю. Левитанского – показательный случай того, как отечественная поэзия в постакмеистическую пору откликается на «физические» параметры бытия и как «внешний» лирическому субъекту мир воспринимается в соответствии с лирическими установками автора.

**Теоретическая значимость** работы заключается в углубленном изучении визуального, акустического и тактильного компонентов в художественных произведениях нового времени, а также в дальнейшем развитии принципов интерпретации литературного текста в культурно-историческом аспекте.

**Практическая значимость** исследования определяется тем, что его результаты, ориентированные на выявление стилевой специфики одного из вариантов русской лирики 1960-х – 1990-х годов и способствующие развитию визуального, акустического и тактильного аспектов изучения литературы, могут быть использованы при проведении спецкурсов и спецсеминаров по отечественной поэзии второй половины XX века., по критическому и интерпретативному анализу художественного текста, а также при изучении творчества Ю. Левитанского в гуманитарных классах средней общеобразовательной школы.

**Методологическую основу** исследования составляют труды по теории и истории литературы Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, Б.В.



Томашевского, Р.О. Якобсона, Ю.М. Лотмана, Ю.И. Левина, Д. М. Сегала, Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова, М.Л. Гаспарова, Т.В. Цивьян, Н.Л. Лейдермана, И.П. Смирнова, М.Н. Дарвина, И.А. Гурвича, В.И. Новикова, Ю.Б. Орлицкого, Н.А. Рогачевой, А.В. Кулагина, И.И. Плехановой и др.; монографии по теории лирики Ю.Н. Тынянова, Л.Я. Гинзбург, М.Л. Гаспарова, Б.О. Кормана, Е.Г. Эткинда; работы по теории и истории кинематографа Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, Ю.М. Лотмана и др.); а также литературоведческие и критические публикации, выявляющие специфику творчества Ю. Левитанского (авторы: Л. Гомберг, И.С. Кадочникова, Д.В. Никулин, К.С. Лицарева, В. Огнев, М. Луконин, В. Скорина, Ю. Болдырев, М. Пьяных, Г. Медведева, Ф. Светов, В. Шохина, С.С. Бойко, В.А. Суханов, М. Поздняев и др.).

**Степень достоверности результатов** обеспечивается:

– системным изучением опубликованных книг Ю. Левитанского «Кинематограф», «День такой-то», «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом», «Белые стихи».

– учетом особенностей проявления означенных начал в поэзии современников поэта - Б. Окуджавы, Д. Самойлова, Е. Евтушенко и др.;

– опорой на классические и новейшие теоретические разработки, посвященные проблемам визуального, акустического и тактильного начал в современной поэзии.

**Апробация результатов исследования:** основные положения и выводы работы обсуждались на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ и были представлены в докладах на всероссийских конференциях («Литература и проблема интеграции искусств» в НижГУ, «Литература в контексте современности» в ЮУрГГППУ). По теме диссертации опубликовано 8 научных статей, три из которых – в изданиях, рекомендуемых перечнем ВАК.

**Структура диссертации** определяется поставленными целью и задачами. Работа состоит из введения, 3-х глав, заключения, библиографического списка, включающего 297 позиций.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается выбор темы, указываются цель исследования и задачи, решение которых необходимо для ее достижения, определяется научная новизна диссертации, ее методологическая база, теоретическая и практическая значимость, описывается степень разработанности проблемы, формулируются положения, выносимые на защиту.

В первой главе «**Визуальное начало в поэзии Юрия Левитанского**» анализируется зрительное восприятие мира поэтом, его зрительная память. Проблема взаимодействия изобразительности и слова издавна занимала как

критиков и теоретиков, так и практиков словесного искусства. Так, В.Г. Белинский писал, что «поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть...картина и определенное, ясно выговоренное представление»<sup>1</sup>. «Синтезирующий» характер поэзии подчеркивали И.-Г. Гердер и Ф. Шлегель, говоря, что чувственные восприятия переходят друг в друга и различаются между собой не наличием способности выразить какую-то одну сторону мира, а преимущественно и особенностями этого выражения. Констатируя, что писатель, изображая словом, учится у художника «видеть» – «зорко видеть», «глубоко мыслить» и «получать более содержательные впечатления от бытия»<sup>2</sup>, Н.А. Дмитриева отмечала непосредственно-чувственный аспект воздействия и восприятия, который характеризует поэзию и изобразительные искусства в XX веке, когда зримый образ получает особую выразительность, «непосредственно отражая реакцию...на явления и опосредованно создавая представление о самих явлениях в их чувственном бытии», и тем самым «изображая...мысли и переживания...через ту же чувственную форму»<sup>3</sup>. А. Блок в «Красках и словах» писал о бесконечном преломлении цветовой радуги перед слепым взором писателя и о спасительном, «освободительном» действии цвета и света<sup>4</sup>. В.Н. Альфонсов в «Словах и красках» говорил о «новом опыте литературы и живописи, их как никогда тесном... взаимодействии в XX веке»<sup>5</sup>.

В данной главе идет речь о том, что визуальное начало «Кинематографа» характеризует в полном соответствии с названием книги кадровость, а его особенностью является использование лексики смотрения («я вижу отчетливо комнату»<sup>6</sup>, «я покажу, как женщина купила на рынке елку...я покажу сперва балкон...затем я покажу ее в один из вечеров» [с.215]). В этой книге автор щедро делится с читателем способностью широко видеть мир, смотреть вокруг и в то же время видеть все до малейших деталей.

Книга «День такой-то» рассматривается в аспекте пристального зренья, характерного для поэзии Ю. Левитанского, его способности видения вглубь, умения за внешним разглядеть внутреннее, что достигается сфокусированностью взгляда («Всего и надо, что взглядеться, - боже мой» [с.252]). Здесь стихотворения разворачиваются как сменяющие друг друга действия. Визуальное начало этой книги – спокойнее, скромнее, оно не прорастает в акустическое и уже не подчиняет себе весь строй стихотворения, оно больше не доминирует в стихотворениях, а, наравне с

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3 т. Т.2. – М.: ОГИЗ, 1948. – С.5.

<sup>2</sup> Дмитриева Н. А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – С. 41.

<sup>3</sup> Там же. С. 39.

<sup>4</sup> См.: Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. – М.- Л.: Художественная литература, 1962. – С. 57.

<sup>5</sup> Альфонсов В. Н. Слова и краски. – М.: Советский писатель, 1966. – С. 95.

<sup>6</sup> Левитанский Ю. Избранное. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 214. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

акустическим, выделяет значимые детали из общего потока жизни. Кроме этого, «видимое» начало дополняется «невидимым». Если в «Кинематографе» подчеркивалась «неслышность звука», то в этой книге автор делает акцент на том, чего мы «не видим». «Гамма цветосочетаний» начинает в «Дне таком-то» «разбавляться» подчеркнутой обесцвеченностью. А зрение предельно обостряется и «продолжается», если не сказать усиливается. В «Кинематографе» нет четкой закреплённости значения за цветом, а в «Дне таком-то» цвет становится более однозначным – черный, например, начинает устойчиво связываться с небытием и смертью. Теперь акцентируется глубина, «видимое» дополняется «невидимым», тогда как в «Кинематографе» в глазах человека отражалась широта мира, а лексика смотрения отличается большим, чем «Кинематографе», разнообразием: появляются выражения, построенные на световой основе.

В «Письмах Катерине, или Прогулке с Фаустом» для визуального начала важным становится понятие пространства, оно получает здесь особую значимость, хотя приметы пространства наличествуют и в двух предыдущих книгах. Но в них пространство было замкнутым, имеющим границы, а теперь оно становится открытым, и эта разомкнутость подчеркивается важным для данной книги мотивом дали.

Если последовательно проследить направленность визуального начала, оно развивается от «Кинематографа» как книги «вширь», «Дня такой-то» – книги «вглубь» к «Письмам Катерине...» – книге «ввысь».

В «Письмах Катерине...» виденье предмета, зависит от угла зрения на него, и сами предметы становятся зыбкими, нечеткими, неточными. В этой книге делается акцент на самой способности «видеть». Если в «Кинематографе» глаза отражали внешнего человека, в «Дне таком-то» — его душу, теперь они воспринимают чувства и порывы этой души. В «Письмах Катерине...» подхватывается вопрос «Дня такого-то» – *«а что как его заменили, другим подменили, хотя и отменно похожим по внешнему виду?»* [с.277], вопрос, заставляющий смотреть «вглубь». С помощью мотива тьмы и света в «Письмах Катерине...» задается ощущение бесконечности пространства. Если в «Дне таком-то» цвет становился более однозначным, то в этой книге сужается и его палитра.

Визуальное начало «Писем Катерине...» масштабней, значительней, чем в «Кинематографе» и «Дне таком-то», но в то же время акцентировано слабей и в этой книге его присутствие скромнее; начинает просматриваться постепенный отход от него. По сравнению с «Кинематографом» в «Дне таком-то» появляется «видимое» как «невидное», а в «Письмах Катерине...» уже как «неземное» – то, что действительно неподвластно зрению.

Визуальность «Белых стихов» продолжает развивать начатое в «Письмах Катерине...» акцентирование пространства. Наряду с огромностью бесконечности острее воспринимается «крохотное пространство» жизни человека. «Белые стихи» – печальная книга, последняя книга: если в «Кинематографе» мы видели *«начало фильма»* [с.161], то

теперь перед нами его «финальные кадры», возникает «черта» человеческой жизни, «даль» которой уже не может казаться такой бесконечной, как в предыдущей книге. «Вечность» для поэта – «над» человеком, а не «с» ним. В отношении света и тьмы книга становится «темной», мрачной.

Автор здесь уже не может, как прежде, радоваться миру: *«на что тебе сиянье тех планет!»*<sup>1</sup>. В этой книге есть чувство благодарности бытию, ценности жизни, но уже нет – ощущения широты жизни, которое было в «Кинематографе». Здесь появляется возможность выбора – смотреть или не смотреть. Теперь кадры окружающей жизни, идущие своим чередом, становятся невозможны для автора. В этой книге мелькают лишь «моменты» «обостренного зренья»: то, что «видится», в книге начинает быть тем, что «нельзя увидеть». Цветовая палитра здесь еще более сужается, чем в «Письмах Катерине...».

В «Белых стихах» вместо «вижу» «Кинематографа» себя обнаруживает сплошное «слышу», которое итожится предощущением смерти как исхода земного бытия с ее абсолютным беззвучием. Показательна в этом отношении итоговая строфа книги, где зримый жест озвучивает внутреннюю речь: *«В белый морок в никуда простираю молча руки – до свиданья, мои друзья, до свиданья, до свида...»* [Чбк, с.452]).

Визуальное начало характерно не только для поэзии Ю. Левитанского. Так, Б. Окуджава неоднократно обращался к визуальным образам в своем творчестве. Однако в его стихах зрительный ряд не выводится в разряд самоценного, а выступает лишь как промежуточная, а то и факультативная характеристика одной из сторон многообразия мира.

Вторая глава **«Акустическое начало в поэзии Юрия Левитанского»** посвящена еще одной составляющей его поэзии, обусловленной взаимодействием звучания и слова, где важно акустическое начало, которое в поэтическом произведении выступает не только средством, но и предметом.

В.Г. Белинский писал, что «поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление»<sup>2</sup>. Акустическое начало традиционно понимается исследователями как внутристриховая акустика – мы же, говоря об акустическом, имеем в виду не звучание самого стиха, а звуковую гамму, которая описывается стихом. Данное начало в творчестве Левитанского рассматривается, как и визуальное, покнижно, начиная с «Кинематографа».

Акустическое в этой книге отличает его связь с визуальным. Звук важен, но его не так много – его место в этой книге занимает изображение. Акустическое «зарастает» визуальным, и поэт начинает видеть звук, видеть музыку (*«нарисовали звук капли среди зимы и января»* [с.234]). Здесь этому фактору присуща черта «слишкомности», звук доводится до крика, который

---

<sup>1</sup> Левитанский Ю. Д. Черно-белое кино. М.: Время, 2005 -. С. 437. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием Чбк и номера страницы.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3 т. Т.2. – М.: ОГИЗ, 1948. – С. 5.

поэт показывает контрастно, вместе с «тишиной», отчего крик кажется еще громче, а тишина – еще тише.

В «Дне таком-то» становятся заметными лексика звучания и «слышимые» обороты, как бы нагоняющие упущенное в «Кинематографе». Мир тут «слышен» – так же, как он был «виден» в предыдущей книге: *«чтоб через миг услышать вновь, как бьет копытом...мой верный конь» [с.324]*. Существен здесь и мотив тишины. Акустическое начало, словно «компенсируя» свою «упущенность» в предыдущей книге, теперь разрабатывается и «вширь», и «вглубь».

Здесь имеет место равноправие «звука и цвета». В мотиве музыки больше нет однозначного поглощения визуального начала акустическим, характерного для «Кинематографа»; музыка становится воспринимаемым на слух воплощением гармонии мира, и мотив музыки тоже разрабатывается Левитанским «вглубь».

В следующей книге – «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» – автор всё больше обращается к началу акустическому: теперь автором акцентируется линия «говорения», начиная с появления соответствующей лексики и приходя к мотиву голоса, разрабатываемому в этой книге активней, чем в предыдущей.

В пространстве, которое создается визуальным началом этой книги, акустический элемент обретает особый смысл: голос становится голосом «свыше»: *«и вещей голос тот мне предрекал мою судьбу» [с.367]*. «Неслышности» в книге почти нет, становится важным умение «вслушаться».

Если в «Кинематографе» мы «не слышали звука» в одном стихотворении или слышали его «слишком» в другом, а в «Дне таком-то» воспринимали нерезкий и тихий звук, то здесь, наконец, громкие и тихие звуки дополняют друг друга, одновременно и на равных присутствуя в стихотворениях. В мотиве «громкости» звука теперь появляется градация. Постепенно, от книги к книге, развивается мотив музыки – музыка и звучит, и, символизируя гармонию, становится в смысловом отношении масштабнее. Музыка в «Письмах Катерине...» тоже отражает направленность книги «ввысь» и выходит на более обобщенный, по сравнению с предыдущими книгами, уровень, акцентируя связанность с судьбой, с вечностью, со всей вселенной.

Если в «Кинематографе» визуальное прорастало в саму ткань стихотворений, которые строились как сменяющие друг друга кадры, то в «Письмах Катерине...» начинает усиливаться начало акустическое, обозначая движение к ритму. Если в книге 1970 года господствовало «вижу», являвшее жизнь мира с ее цветом и светом, а слышимое, так или иначе, лишь дополняло видимые «кадры» сущего, то в «Белых стихах» преобладает именно «слышу», причем в соответствии с обозначенной «Кинематографом» линией бытия человека «от первого крика и до последнего вздоха».

Ритм, с помощью которого акустическое начало с «Дня такого-то» через «Письма Катерине...» прорастало в ткань стиха, получает высшую степень проявления в «Белых стихах». что оттенено уже «терминологическим» названием книги, в которой с «редких вспышек» рифм акцент перемещается на ритм: *«надоевшие рифмы, как острые рифы, миную, на волнах одного только ритма плавно качаюсь»* [Чбк, с.417).

«Нулевым» звуковым пунктиром сквозь «Белые стихи» проходит мотив тишины, создающий атмосферу «безмолвности». «Небо» и «земля» здесь равнодушны к судьбе человека – в книге это подчеркнуто акустическим началом, в то время как равнодушные природы к драмам и мукам живущего в «Кинематографе» передавалось визуально «слепым гневом солнечной короны». «Голос» в этой книге звучит более конкретно, чем раньше. Главными» словами, которые красноречиво «проговариваются» в книге, стали «здравствуй», «спасибо», «спасите!», «простите» и «до свиданья», (что, заметим, созвучно строкам многих «поздних» стихотворений Е. Евтушенко).

Б. Окуджава тоже чрезвычайно внимателен к звучанию мира в своих произведениях. Именно музыка, представленная в его стихах в звучащем разнообразии, связана со всеми составляющими мира, из-за чего в творчестве этого автора начало акустическое главенствует над визуальным и тактильным: мир слышен и говорлив, тогда как ни один из других «сенсорных компонентов" не может претендовать в его поэтическом мире на статус структурообразующего. В этом, на наш взгляд, состоит существенное отличие лирики Б. Окуджавы от поэзии Ю. Левитанского.

**Третья глава** посвящена тактильности, которая также подразумевается самой идеей книг Ю. Левитанского. Основные темы поэзии – жизнь, смерть, любовь, время. Своими книгами поэт подтвердил это представление, посвятив «Кинематограф» жизни человека, «День такой-то» – времени, «Письма Катерине...» – любви, «Белые стихи» – смерти, всякий раз обращаясь при этом к непосредственно видимому, осязаемому и слышимому: еще в «Сторонах света» (сборнике 1959 года) он писал о том, что *«удивительное»* получается, когда мешаешь *«краски, запахи и звуки»* [с.19], что все слова *«из цвета, запаха и звука»* [с.19] и состоят, позволяя тем самым выделить три отчетливых линии стихов – визуальную, тактильную и акустическую, причем именно в означенном порядке: воспринимаемое глазом первично, затем начинает тянуться рука и напрягается слух.

В первом параграфе «**Особенности “Кинематографа”**» анализируется тактильное начало этой книги. Тактильность «Кинематографа» находит выражение в мотиве «рук», движения, «вкуса» и «запаха». Данная категория обозначает в этом «мире» лирического субъекта как самого «себя» (*«в окне...проступала рука, проступала ладонь под щекой»* [с.230]), тогда как визуальная и акустическая составляющие направлены преимущественно на восприятие им мира. Особое место в стихах занимают мотивы непосредственно чувствования, восприятия и понимания мира, «трудности» и «легкости», скорости. «Тактильных» строк немало и в лирике Б.

Окуджавы, но в совокупности с визуальной, акустической стороной тактильная составляющая играет у него все же больше описательную, второстепенную роль, нежели самоценную, чего нельзя сказать о поэзии Ю. Левитанского, где на каждой из замеченных деталей ставится логический акцент.

Если «Кинематограф» интересен соотношением визуального и тактильного компонента, то книга «День такой-то», о которой речь идет во **втором** параграфе, уже названием акцентирует идею времени: объективного и субъективного. Акцентируется цикличность времени, обусловленная годовым календарем (весна, лето, осень, зима) и сменой дней (вчера, сегодня, завтра). Если «Кинематограф» показывал «вспоминаемые» кадры «прошлой» жизни, то в «Дне таком-то» составляющие времени акцентируются, в книге проговаривается настоящее. Ощутить дистанцию между «прошлым» и «настоящим» помогает память.

С восприятием времени теперь оказывается связан мотив движения, многие стихотворения книги уже разворачиваются не кадрами, а эпизодами, отмеченными действиями. Постепенно осязаемо выделяется фигура человека,

трагичность существования которого, характерная для «Белых стихов», предсказывается в «Дне таком-то» мотивом «никогда». Человек и время уходят от конкретности «Кинематографа» к неопределенному «когда-то». Все перечисленное задает мотив вечности.

Так же, как с «действием» человека, в «Дне таком-то» акцентируются его «чувства». Встречается одновременная комбинация визуального, аудиального и тактильного начал: *«лунного света звонкие льдинки»* [с. 254].

Если в «Дне таком-то» внимание человека сосредоточено на времени и его динамике, то в следующей книге стихов укрупняется пространство. В третьем параграфе **«Сенсорное многообразие «Писем Катерине, или Прогулки с Фаустом»»** рассматривается следующая книга Ю. Левитанского, в которой отмечается постепенный отход от визуального и даже тактильного начал. Непосредственно эмоциональное наполнение книги сосредоточено на любви: *«жить в любви и спокойствии»* [373]. Возникает образ слез, характеризующих силу и трагичность любви к Катерине. В этой крайне «чувствующей» книге становится важным то, что «хочет» человек. Ради своей любви человек «осмеливается» нарушить привычный порядок вещей и проходит испытание тремя пространствами. Переосмыляется идея времени (которое воспринимается уже не как бывшее раньше «пока», а как «пора»). Человек этой книги выбирает не «вчера», а «завтра».

В предыдущей книге, несмотря на трагедию старения, дряхления и умирания, человек считал, что «бессрочен этот срок», в уверенности говорил, что «время не беречься, а беречь», теперь же, влюбленный, он наблюдает за скоростью мира, который стремительно пронесется мимо не успевающего за ним человека.

Если в «Кинематографе» никуда не спешащий человек отчетливо выделялся в быстром мире, а в «Дне таком-то» – так или иначе уже предпринимал попытку убыстренья, то теперь ради любимой человек вознамерился и стрелки решил передвинуть, чтобы остановить этот бег, окончательно разведя по разные стороны время объективное и свое. «Кружение» прошлой книги, нашедшее выражение в мотиве движения, здесь связывается с мотивом живого и жизни человека.

Отчасти и это «неуживание» нового человека с новым «поздним» чувством в старом смертном мире, в который он *«медленно-медленно руки твои из своих коченеющих рук выпускает»*, также усиливает трагический настрой последней книги поэта.

Эволюционируя от яркой россыпи воспоминаний, событий, людей, лиц «Кинематографа» к *«белому мороку, никуда»* «Белых стихов», тактильное начало концентрируется на рождении одного, среди множества других, человека в «Дне таком-то», сосредотачивается на единственной из этого множества других Катерине, которой он отдаст *«руку и сердце»*. Это *«зернышко горькой росы»* чувствуется уже в «Эпилоге» «Писем Катерине», когда человек задумывается о цикличности жизни и живого.

Если тактильность первой *книги стихов* была сосредоточена на чувствовании мира, второй – на осознании в нем себя, то сейчас она направлена на «отношение к» – любимой, другим, миру, и даже память подчеркнута тактильна, осязаема.

Повторы и «удвоения» этой книги более *«прозрачные»* [с. 364]: мотив «вдвоем» с Катериной дублируется частыми обращениями. До этого человек обращался к Богу, чтобы он вернул ему безымянную и далекую любимую. Сюжетная канва книги связана с ожиданием Катерины и встречей с ней: влюбляясь в нее, человек останавливает время. Специфика внутренней организации этой книги обусловлена тем, что, построенная «вдвоем», она предполагает «многоголосость».

Говоря в целом об организации стихотворений книги с точки зрения соотношения визуального, акустического, тактильного планов, укажем, что «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом», пожалуй, самая в этом отношении насыщенная книга Левитанского: первый из компонентов становится высшей ценностью, второй – частично захватывает принадлежащее ранее визуальному, а все это вместе подчинено уже не визуальному «ряду кадров» «Кинематографа» и даже не тактильному, деятельностному «Дню такому-то», а главному в жизни человека чувству любви. Из-за этого большинство стихотворений книги – видимые, слышимые, чувствуемые одновременно.

Тактильность «Кинематографа» обуславливалась «кадровостью», которая сменится «вглядыванием» во времени «Дня такого-то», «переломом» любви «Писем Катерине...» и предощущением ухода в «Белых стихах». Если «Письма...» – это книга о любви, то «Белые стихи» – книга о непонимании. Если человек в «Кинематографе» узнает мир, в «Дне таком-то» – постигает и



понимает его, а в «Письмах Катерине...» – понимает и чувствует, то «Белые стихи» свидетельствуют о том, что мир не понимает искренность человека, полноту его души и силу его чувств. Ключевым в книге становится мотив «до», а память в книге становится связанной с мотивом остающейся позади жизни.

Если в предыдущей книге можно было «осмелиться» и «передвинуть стрелки» [с. 329] в пользу своего субъективного времени, то теперь об этом нет даже речи. Трагичность существования человека, обусловленная осознанием собственной смертности, сказывается и здесь, оттеняемая мотивом взлета.

В четвертом параграфе «Человек “Белых стихов”» анализируется и сравнивается с предыдущими последняя книга стихов поэта. Говоря в общем о соотношении в «Белых стихах» визуальной, акустической и тактильной составляющей, укажем, что поверхностное, видимое раньше, теперь начинает восприниматься на слух, а самое «сокровенное» становится теперь тактильным. Если в «Кинематографе» доминировало визуальное начало, в «Дне таком-то» – его противопоставленность тактильности как поверхностного глубинному, а в «Письмах Катерине...» – безаналоговое восприятие неуютного мира всеми возможными чувствами, то здесь явлено противоборство тактильного и акустического как жизни и смерти.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, в котором показаны особенности образной выразительности поэзии Ю. Левитанского, связанные с визуальным, акустическим и тактильным компонентами. На материале «Кинематографа» (1970), «Дня такого-то» (1976), «Писем Катерине, или Прогулки с Фаустом» (1981), «Белых стихов» (1991) прослежены особенности представления перечисленных начал по отдельности и во взаимодействии между собой, как в каждой из означенных книг, так и в закономерностях рассматриваемого материала в целом. Осмысленное соотношение визуальной, акустической и тактильной составляющих в творчестве поэта позволило выстроить следующий ряд: визуальный «Кинематограф» – визуально-тактильный «День такой-то» – визуально-тактильно-акустические «Письма Катерине...» – тактильно-акустические «Белые стихи». Выявленная специфика важна для понимания жанра книги стихов в трактовке Ю. Левитанского.

Показано, что главным в книге «Кинематограф» в полном соответствии с ее названием оказывается визуальное начало, акустическое и тактильное же ему подчиняются, освобождая место и открывая всю широту «изображения» в книге.

Визуальное начало «Дня такого-то» перестает быть всеохватным и становится сфокусированным, а вместо целых «кадров» стихотворений в потоке жизни мы уже «видим» и «чувствуем» только значимые визуальные и тактильные подробности. Эти начала в книге становятся равноправными. Именно время определяет мотив циклического движения этой книги.

«Слух» в этой книге «догоняет» «зрение», наверстывая упущенное в «Кинематографе» «вширь» и дополняясь наравне с общим движением этой книги «вглубь»: и «у в и д и ш ь», и «у с л ы ш и ш ь» выделяются автором разрядкой. Музыка здесь, характеризуясь по-прежнему визуально, уже начинает «звучать» и становится больше, чем «набор звуков», – воплощением гармонии мира, «звучащей» природой и душой человека. Если предыдущая книга отражала процесс «обретения звука и цвета» на стадии «слишком», то в этой уже начинается движение к «оттенкам и полутонам» – появляется способность уже не просто воспринять глазом и ухом, но и выделить среди этого значимое, найти за «поверхностным» сокрытое «в глубине». Отражая соотношение интересующих нас начал, стихотворения «Дня такого-то» строятся по преимуществу как визуальные и акустические «вкрапления» в теперь уже стиховое «действие» (а не «кадр»).

«Письма Катерине, или Прогулку с Фаустом» можно охарактеризовать как визуально-тактильно-акустическую, своеобразную кульминацию в ряду книг поэта. Важным в книге становится не столько «предмет», сколько «пространство». В целом же стихотворения этой книги строятся как точечные «вкрапления» одного из начал на фоне преобладающего другого, притом, что акцентов акустических, как и тактильных, уже оказывается больше, чем визуальных.

В последней книге поэта «Белые стихи» в «бесконечном» пространстве вечности появляется итоговая «черта» человеческой жизни, и мы находим уже обратную «Кинематографу» комбинацию – основными в книге выступают тактильное и акустическое начала, связанные теперь с чувством конечности жизни, с ее тишиной и криком, заменяющими собой визуальные «кадры» жизни предыдущих книг, а примеров «замещения» ранее «видимых» образов «слышимыми» теперь оказывается очень много.

Значимость визуальной и акустической составляющих в поэзии Юрия Левитанского – показательный случай того, как отечественная поэзия в постакмеистическую пору откликается на «физические» параметры бытия и как «внешний» лирическому субъекту мир воспринимается в соответствии с лирическими установками автора.

В зрелой поэзии Ю. Левитанского – при том, что она обращена к частному существованию человека, – нет «ничего нутряного, ничего непроеянного»<sup>1</sup>. В его стихах, как и в «акмеистической модели бытия», «все явлено и все связано со всем»<sup>2</sup>. Отсюда повышенная роль контекста, когда стихотворение, способное существовать в своей отдельности, увеличивает свой эмоционально-смысловой объем благодаря вписанности в книжное единство, обусловленное и охарактеризованными нами образными скрепами.

«Плоть» реального мира, явленная в лирике Ю. Левитанского, объективно оказывается полемически противостоящей постмодернистской стихотворной практике, где слово нередко обнаруживает литературную

---

<sup>1</sup> Розанов В.В. Опавшие листья. – М.: АСТ, 2011. – С. 50.

<sup>2</sup> Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – С. 35.

самодостаточность, не особенно нуждаясь в привязке к жизненной реальности.

Продланное исследование наводит на размышления о соотношении выявленных закономерностей с жанром книги стихов, к которому обратился поэт в рассмотренных нами изданиях: его сборники, вышедшие до «Кинематографа» (в частности, «Стороны света», 1959; «Земное небо», 1963), в отличие от последующих за ним, не подразумевали подобных конфигураций в своей структуре. Впрочем, раннее, до «Кинематографа», творчество поэта еще ждет своего осмысления.

Данная тема имеет основания для дальнейшего изучения, связанного с анализом непосредственного соотношения в творчестве поэта означенных начал с другими особенностями поэтики и стиля выбранного автора, а также в выявлении тенденций визуальной, акустической и тактильной пристальности в литературе второй половины XX века в целом.

#### **Статьи в рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ:**

1. Шафаренко Н. Д. Тактильное начало в поэзии Юрия Левитанского // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки – 2017. – № 3 (166). – С. 252 – 259; 0,7 п.л.
2. Шафаренко Н.Д. Акустическое начало в поэзии Юрия Левитанского // Дискуссия. – 2015. – № 8 (60). – С. 137 – 142; 0,7 п.л.
3. Шафаренко Н.Д. Образная выразительность книги Ю. Левитанского «Белые стихи» // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры – 2018. – Т. 24. – № 4 (180). – С. 66 – 73; 0,7 п.л.

#### **Статьи, опубликованные в других изданиях:**

4. Шафаренко Н.Д. Визуальное начало в книге Ю. Левитанского «Кинематограф» // «Глазное дно» визуальной реальности: опыт интерпретации зримого: Сб. тр. науч.-практич. конф. – Екатеринбург: ЕАСИ, 2012. – С. 172 – 176.
5. Шафаренко Н.Д. Роль цвета в книге Ю. Левитанского «Кинематограф» // Молодые голоса: Сб. тр. молодых ученых. – Екатеринбург: Изд. дом «Литур», 2013. – С. 66 – 76.
6. Шафаренко Н.Д. Визуальное начало в поэзии Юрия Левитанского // Филологические науки. – 2015. – № 4. – С. 72 – 77.
7. Шафаренко Н.Д. Поэзия Юрия Левитанского: визуальное и акустическое. Опыт анализа / Н.Д. Шафаренко // LAP Lambert Academic Publishing, – 2015. 81 с.
8. Шафаренко Н.Д. Актерство и сценарность в книге Юрия Левитанского «Кинематограф» // Сб. материалов IX науч. конф. «Литература в контексте современности» – Челябинск: Энциклопедия, 2017. – С. 108 – 113.