

А.Н. Черняков

«Кинематограф» Ю. Левитанского: (лингво)поэтика фрагмента

Статья посвящена анализу структурообразующих принципов книги стихов Ю. Левитанского «Кинематограф» в аспекте поэтики фрагмента. Исследуются влияние жанра «книги стихов» на читательскую рецепцию, семиотическое напряжение между линейностью и дискретностью текста, роль метатекстуального компонента, лингвопоэтические скрепы книги. Устанавливается, что кинематографический принцип монтажа фрагментов, связанный с заглавной метафорой «Кинематографа», выступает базовым текстопорождающим механизмом, охватывающим как «верхние» (тематика), так и «нижние» (поэтический язык) уровни произведения.

Ключевые слова: Ю. Левитанский, книга стихов, монтаж, фрагмент, лингвистическая поэтика, композиция текста.

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 метафоризации¹. Подобное внимание к поиску «больших» закономерностей композиционного решения книги Левитанского вполне объяснимо: как отмечал поэт в предисловии к изданию 1994 г., «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, воспоминанья, времена года, времена жизни»². В этом коротком автокомментарии ключевыми представляются слова «монтаж» и «фрагмент» – они предельно четко задают координаты того

текстопорождающего механизма, благодаря которому обеспечиваются единство и внутренняя семантическая динамика «Кинематографа». Цель настоящей статьи – установить, как в семантическом пространстве книги стихов Ю. Левитанского соотношены «целое» и «часть», «текст» и «фрагмент», какую роль фрагментарный стиль мышления играет в общем композиционном решении книги и какое влияние он оказывает на читательскую рецепцию произведения.

Как известно, заслуга в разработке теории монтажа как основы кинонарратива принадлежит русским формалистам, чьи идеи (прежде всего В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова и С. Эйзенштейна), согласно масштабному исследованию Оге А. Ханзен-Лёве, в своей микроэволюции сформировали базис описания грамматики, семантики и прагматики «кино-речи» в соотношении с законами поэтического языка³. Полемизируя с «устаревшим» представлением о монтаже как о «средстве повествования с помощью отдельных кадров, которые выкладываются один за другим, как кирпичи», С. Эйзенштейн в статье «Драматургия киноформы» предложил следующее определение: «По моему мнению, ... монтаж есть не мысль, составленная из сцепленных друг с другом кусков, а *мысль, возникающая в столкновении двух друг от друга независимых кусков* (курсив автора. – А. Ч.) (“драматический” принцип). <...> Как в японской иероглифике, где два самостоятельных идеографических знака (“кадра”), поставленные рядом, взрываются в новое понятие⁴. И далее: «В чем состоит динамический эффект какой-либо картины? Глаз прослеживает направление одного элемента. Удерживает зрительное впечатление, которое затем сталкивается с прослеживанием направления второго элемента. Конфликт этих направлений образует динамический эффект в восприятии целого»⁵. Такое представление о монтаже неожиданным образом коррелирует со следующими размышлениями историка немецкого романтизма, исследователя т. н. фрагментарного типа художественного мышления В.И. Грешных:

Фрагментарный принцип построения произведений предполагал не только открытость и незавершенность целого (произведения), но и незавершенную открытость части, которая утрачивала логическую, коммуникативную связку... Каждая часть как фрагмент способна к самодвижению, саморазвитию, к порождению другого текста. Идея фрагмента саморазвивается, и ее развитие бесконечно. Мысль “ускользает”, она вырывается из фабулярного корпуса; продолжить ее можно на другом уровне, в другом тексте. <...> Фрагмент имеет такую организацию (структуру), которая показывает, как мысль сама себя мыслит⁶.

Применительно к «Кинематографу» последний тезис можно уточнить дополнительно: фрагмент показывает, как *текст* сам себя мыслит, а монтаж – не кадров, планов или сцен, но фрагментов – порождает «динамический эффект в восприятии целого».

К такой мысли подводят уже самые общие наблюдения над композицией «Кинематографа» с точки зрения компоновки стихотворений, входящих в состав книги. Книга состоит из 53-х стихотворений⁷, 37 из которых озаглавлены, – тенденция к озаглавленности стихотворений, таким образом, явно налицо, однако наличие 16 неозаглавленных стихотворений позволяет говорить именно о тенденции, а не об обязательном условии. В общей архитектонике книги отчетливо 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 сценария)», «Время улетающих птиц (фрагменты сценария)», «Время зимних метелей (фрагменты сценария)», «Время раскрывающихся листьев (фрагменты сценария)»), *Воспоминанье о...* («Воспоминанье об оранжевых абажурах», «Воспоминанье о костеле», «Воспоминанье о куске сала», «Воспоминанье о дороге», «Воспоминанье о Марусе», «Воспоминанье о красном снеге», «Воспоминанье о цветных стеклах» и др.), *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»). Повторяемость стихотворений этих четырех микроциклов на первый взгляд вполне хаотична (так, стихотворения *Время N (фрагменты сценария)* – 2, 15, 28 и 42, стихотворения *Воспоминанье о...* – 4, 9, 13, 17, 21, 25, 30, 34, 37, 43, 47, 51, стихотворения *Сон о...* – 11, 23, 39, 49, а *Как показать N* – 10, 22, 35, 48), хотя при более внимательном наблюдении между ними можно установить некоторые устойчивые последовательности: «Воспоминанье о костеле» (9) – «Как показать лето» (10) – «Сон о забытой роли» (11), «Воспоминанье о Марусе» (21) – «Как показать осень» (22) – «Сон о рояле» (23), «Воспоминанье о санках» (47) – «Как показать весну» (48) – «Сон об уходящем поезде» (49). «Воспоминанья», самая многочисленная группа, почти полностью тематически объединены топикой войны (в том числе «Воспоминанье об оранжевых абажурах» и «Воспоминанье о Нибелунгах», где война отнесена в хронологический план прошлого или будущего, и «Воспоминанье о дождевых каплях», в котором война метонимически присутствует в образе «дырявой крыши», «маленьких воронок» от капель дождя и «звука пролетевшего самолета»), однако в определенный момент – начи-

ная с стихотворения «Вспоминанье о скрипке» – она уступает место топике детства, которая реализуется через идею сенсорной основы воспоминаний: музыкально-звуковой («Вспоминанье о скрипке», «Вспоминанье о шарманке») или визуальной («Вспоминанье о санках», «Вспоминанье о цветных стеклах»); та же сенсорность воспоминаний, впрочем, обязательно присутствует и в «вспоминаньях» о войне, где к звуку и зрению прибавляются вкус, запах и тактильность. В свою очередь, стихотворения микроциклов «Время N (фрагменты сценария)» и «Как показать N», будучи объединены метатекстуальной тематикой⁸, образуют четкие пары соответственно описываемым временам года: «Время слепых дождей (фрагменты сценария)» / «Как показать лето», «Время улетающих птиц (фрагменты сценария)» / «Как показать осень», «Время зимних метелей (фрагменты сценария)» / «Как показать зиму», «Время раскрывающихся листьев (фрагменты сценария)» / «Как показать весну». Подобная динамика противоположных установок (стабильность – вариативность, хаотичность – предсказуемость) вкупе с политематизмом рождает иконический по своей природе эффект монтажных склеек, подобие развивающихся параллельно сюжетных линий, единство которых создает сюжетный каркас текста книги как единого целого.

Подобным образом работает жанровый код «Кинематографа», если рассмотреть его в проекции на читательскую рецепцию произведения. Жанр «книга стихов» моделирует читательскую presupпозицию воспринимать стихотворения в составе книги не как самостоятельные тексты, т. е. не сегментно, не дискретно, а *континуально* – примерно так, как осуществляется чтение прозаического текста, с учетом семиотически маркированных «начала» («Вступление в книгу») и «конца» («Прощание с книгой»). Впрочем, «конец» оказывается мнимым или, точнее сказать, отложенным: за «Прощанием с книгой» (50) еще следуют «Вспоминание о цветных стеклах» (51-е стихотворение, замыкающее самый большой по объему микроцикл книги), стихотворения «Отмечая времени быстрый ход...» (52) и «Когда земля уже качнулась...» (53), в которых, как в эпилоге, подводится итог центральной для «Кинематографа» метатекстуальной теме творчества. Однако на континуальность накладывается повышенная *сегментированность* – фрагментация единого текста книги на отдельные стихотворения, рекуррентность значимых сегментов: мотивов и лейтмотивов, моделей стиха, синтаксических структур. Так линейность и дискретность становятся двумя движущими началами «Кинематографа», напряжение между которыми создает внутреннюю динамику архитектоники книги.

Подчиняясь логике фрагментарного мышления, «Кинематограф» показывает читателю, *как он сделан*, или, иначе, как рождается текст в его семиотическом значении (вербальный текст ↔ кинотекст). Наиболее очевидными экспликаторами этой текстовой установки являются стихотворения микроцикла «Время N (фрагменты сценария)», где данная метапозиция фиксируется в самом заглавии. Субъект речи, объединяющий все стихотворения книги, изначально двойствен, он представлен и как действующее лицо, и как метанаблюдатель, участвующий в «сюжете» и одновременно творящий его: *«Кем написан был сценарий? Что за странный фантазер / этот равно гениальный и безумный режиссер? / <...> / И, участвуя в сюжете, я смотрю со стороны, / как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны»* («Вступление в книгу») (Во всех цитатах подчеркнуто нами. – А. Ч.)⁹. При «вычленяющем», «сегментирующем» чтении из «фрагментов сценария» легко реконструируется единый сюжет (история отношений неназванных главных персонажей – «человека» и «женщины»), его хронология (годовой цикл) и пространство (улица – вокзал – южный город – улица «города огромного» – городской сквер), в репрезентации которых особая роль отводится лексическим и грамматическим средствам визуализации описываемого: *«Вот начало фильма. / Дождь идет. / Человек по улице идет. / <...> / А навстречу женщина идет. / Никогда не видели друг друга. / Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга...»* («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», с. 138), *«И уходит, / медленно уходит / вдаль береговая полоса, / и мы видим сверху – / с самолета, / с вертолета, / с птичьего полета – / по бескрайней выжженной пустыне / маленькая женщина идет. / И тогда возникнет панорама / множества экранов, / циркорама»* («Время улетающих птиц (Фрагменты сценария)», с. 155), *«Человек звонит из автомата, / женщина звонит из автомата, / вот его глаза, / ее глаза – / два бездонных, / два бессонных круга»* («Время зимних метелей (Фрагменты сценария)», с. 170), *«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 (Фрагменты сценария)», с. 186–187). Континуальное же чтение заставляет обратить внимание на иное – на то, как во «фрагменты сценария» включаются знаки авторского присутствия, перемещающие в центр сюжета авторскую рефлексию над письмом и иконически репрезентирующие саморазвитие текста-«сценария»: *«Я не знаю, / что он ей сказал, / и не знаю, / что она сказала, / <...> / Что же будет дальше? / Будет море. /*

*Будет радость / или будет горе – / это мне неведомо пока. / <...>
/ А сюжет живет во мне и ждет, / требует развития, / движенья.
/ Бьюсь над ним / до головокруженья, / но никак не вижу продолже-
нья. / Лишь начало вижу...»* («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», с. 139–140) – последующие стихотворения микроцикла выступают фрагментами преодоления подобного «неведения» и поступательно материализуют создаваемый автором нарратив.

Это «я», рассуждающее над собственным видением творимого текста, устанавливает семантические скрепы между «фрагментами сценария» и другим метатекстуальным по своей направленности микроциклом – «Как показать N». Метатекстуальность заглавий стихотворений этого микроцикла проявляет себя в семантической двойственности глагола «показать»: он отсылает одновременно и к сфере визуального («показать» как «дать увидеть, представить для разглядывания, рассматривания»¹⁰), закрепляя тем самым кинематографические коды книги, и к сфере вербального («показать» как «изобразить, копируя кого-, что-л., подражая кому-, чему-л.», «изобразить в художественном произведении»¹¹), эксплицируя тему поэтического письма. Интересно, что в первом из стихотворений микроцикла «Как показать лето» эта метатекстуальная топика имеет по преимуществу грамматическую природу и связана с использованием будущего времени. Традиционно рассматриваемое как один из экспликаторов реальной объективной модальности, будущее время парадоксально по своей природе: оно повествует о том, что еще не случилось и случится лишь вероятно, как об обязательном, неизбежном. В поэтическом контексте это создает эффект мысленно создаваемой картины и одновременно позволяет воспроизвести ситуацию любого лета (осени, зимы, весны) с обязательно присущим ему набором его материальных атрибутов, ср.: «Фонтан в пустынном сквере будет сух, / и будет виться тополиный пух, / а пыльный тополь будет неподвижен. / И будет на углу продажа вишен, / торговля квасом / и размен монет. / <...> и в сквере заработает фонтан, / проедет поливальная машина, / в окно киоска будет солнце бить, / и пес из лужи будет воду пить» («Как показать лето», с. 148–149). В ряду субъектно-предикатных конструкций, описывающих картину летнего дня, почти незаметным оказывается метатекстуальный знак, переключающий поэтический нарратив на тему создания сюжета: «Но тут ударит ливень проливной, / и улица мгновенно опустеет, / и женщина упрячется в подьезд, / 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...» (Левитанский Ю. Стихотворения, с. 149). Таким образом, план будущего време-

ни в «Как показать лето» одновременно и визуализирует типовую картину любого лета, и развертывает поэтическое высказывание о нем, и прогностически делает один фрагмент этой картины эпизодом-фрагментом создаваемого «сценария».

Поэтическое обыгрывание грамматического времени продолжается в следующих стихотворениях микроцикла. В «Как показать осень» важен переход от «безглагольного» по преимуществу настоящего времени в начале стихотворения («Еще не осень – так, едва-едва. / Ни опыта еще, ни мастерства. / Она еще разучивает гаммы. / Не вставлены еще вторые рамы, / и тополя бульвара за окном / еще монументальны, как скульптура...», Левитанский Ю. Стихотворения, с. 161) к глагольному будущему, реализующему все ту же семантику репрезентации картины / порождения текста («...но день-другой – / и все пойдет на спад, / проявится осенняя натура, / и, предваряя близкий листопад, / листва зашелестит, как партитура», Левитанский Ю. Стихотворения, с. 161), и далее – к появлению в тексте очередных метатекстуальных знаков, последовательно переключающих фокус с визуального («И тут мы впрямь увидим на бульваре / столбы огня. / <...> / пока бульвар и вовсе обнажится, / и мы за ним увидим в глубине / фонарь у театрального подъезда...», Левитанский Ю. Стихотворения, с. 162) на вербальное («И мы особо выделим слова, / где речь идет о нынешнем концерте...», Левитанский Ю. Стихотворения, с. 162). Местоимение мы в данном контексте также может быть понято двояко: и как знак единства с читателем-зрителем, и в значении, близком к «мы научного дискурса»; о важности такой внутренней динамики для понимания стихотворения (и книги в целом) говорит переход к я с сохранением мы и появлением вы в стихотворении «Как показать зиму», где уже непосредственно тематизируется процесс текстопорождения: «...но вот зима, / и чтобы ясно было, / что происходит действие зимой, / я покажу, / как женщина купила / на рынке елку / и несет домой. / <...> / Итак, / я покажу сперва балкон, / где мы увидим елочку стоящей / <...> / Затем я покажу ее в один / из вечеров / рождественской недели, / <...> / И наконец, / я покажу вам двор, / где мы увидим елочку лежащей / среди метели, / медленно кружащей...» («Как показать зиму, с. 176).

И наконец, в стихотворении «Как показать весну» метатекстуальные знаки подчиняют себе все развертывание текстового пространства, выдвигаясь в первый стих и соответствующим образом программируя читательскую рецепцию стихотворения как «текста о тексте»: «Я так хочу изобразить весну. / Окно открою / и воды плесну / на мутное стекло, на подоконник...» («Как показать весну», с. 192). Семантический ресурс будущего времени в этом случае все

больше сдвигается от «будущего типовой ситуации» к «будущему типового порождения текста»: «Я покажу сначала некий дом / и множество закрытых еще окон. / Потом из них я выберу одно / и покажу одно это окно, / но крупно, / так что вата между рам, / показанная тоже крупным планом, / подобна будет снегу...» (там же); но далее рефлексия о текстотворчестве переживает метаморфозу в рефлексии о миротворчестве, а изображаемая «картина весны» объективизируется и отчуждается от процесса творчества: «Но тут я на стекло плесну воды, / и женщина взойдет на подоконник / и станет мокрой тряпкой мить стекло, / и станет проступать за ним сама / и вся в нем, / как на снимке, / проявятся. / <...> / И тут мы вдруг увидим не одно, / а сотни раскрывающихся окон / и женских лиц, / и оголенных рук, / вершащих на стекле прощальный круг. / И мы увидим город чистых окон...» (Левитанский Ю. Стихотворения, с. 192–193). Фрагменты-хронотопы внешнего мира (летний город, осенний бульвар, квартира и двор зимой, весенний «город чистых окон»), таким образом, становятся фрагментами-эпизодами «сценария» об этом мире и одновременно стадиями создания этого сюжета (выбор первого «главного эпизода», вовлечение реципиента в соавторы, экспликация процесса письма и финальное стирание границы между текстом и миром).

Подобно тому как «динамический эффект в восприятии целого» на уровне композиции «Кинематографа» есть результат колеблющихся отношений между взаимопереплетающимися «сюжетом о мире» и «метасюжетом», с одной стороны, и фрагментирующими их стихотворениями рассмотренных микроциклов – с другой, такой же динамикой части и целого отмечены «нижние» уровни книги. Так, при общем семиотическом напряжении между верлибром, которым написаны «Воспоминанья...», и силлабо-тоникой остальных стихотворений в проекции на поэтику фрагмента по-особому начинает восприниматься весьма любимый Ю. Левитанским прием – дробление силлабо-тонического размера стиховой строкой: размеры как бы «мерцают», то появляясь, то исчезая, они требуют от читателя мысленно реконструировать себя, «перешагивая» через сверхрегулярные enjambement'ы, узнавать целое в его фрагментах. Ср.: «Вот начало фильма. / Дождь идет. / Человек по улице идет. / На руке – прозрачный дождевик. / Только он его не надевает. / Он идет сквозь дождь не торопясь. / <...> / Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга...» («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», с. 138–139, X₅), «Тут стрелка электрических часов / покажет час, / и сразу полвторого, / и резко остановится на двух. / И все вокруг замрет, / оцепенеет, / и будет четок тополиный пух... / <...> / держать у самых губ стакан воды

/ с застывшими / недвижно / пузырьками. / И так же / за табачными ларьками / недвижна будет очередь к пивной...» («Как показать лето», с. 148–149, Я₅), «Горящими листьями пахнет в саду. / Прощайте, / я больше сюда не приду. / Дымится бумага, / чернеют листья. / Сжигаю мосты. // Чернеют листья, / тяжелеет рука. / Бикфордовым шнуром / дымится строка. / Последние листья, / деревья пусты. / Сжигаю мосты...» («Горящими листьями пахнет в саду...», с. 153, АмФ_{4/2}), «Все быстрее, / быстрее вращенье круга, / диски, / телефонные круги, / все быстрее – / диски, / диски, / диски, / бешено вращающиеся диски, / диски, / телефонные круги, / диски – сумасшедшие колеса...» («Время зимних метелей (Фрагменты сценария)», с. 169, X₅) и др. Эффект динамической смены визуальных планов достигается за счет парцелляций, акцентированных дейксисом: «Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга...» («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», с. 138); изображаемый мир членится на фрагменты номинативными сериями: «Темный свод языческого храма. / Склад и неусыпная охрана. // Цепь, ее несобранные звенья. / Зрительная память, память зренья... // <...> // О, необъяснимое стремленье / на мгновенье выхватить из мрака // берег, одинокое строенье, / женский профиль, поле, край оврага, // санки, елку, нитку канители, / абажур за шторкою метели, // стеклышко цветное на веранде, / яблоко зеленое на ветке...» («Темный свод языческого храма...», с. 167), «Ах, город, / все куда-то он спешит, / торопится на ярмарки, / на рынки, / на свадьбы, / на рожденья, / на поминки...» («Старая женщина с авоськой», с. 173), «Как я завидую ему, / его уму, / его отваге / его перу, / его бумаге, / чернильнице, / карандашу!...» («Завидую, кто быстро пишет...», с. 174). Наконец, ярким примером фрагментарного мышления в его текстовой реализации может считаться и общая метонимическая установка «Кинематографа», связанная с семантикой вещиности¹²: элемент, деталь, предмет становятся у Левитанского значимыми репрезентантами времени («Фонтан в пустынном сквере будет сух, / и будет виться тополиный пух, / а пыльный тополь будет неподвижен. / И будет на углу продажа вишен, / торговля квасом / и обмен монет. / К полудню / на киоске “Пиво – воды” / появится табличка “пива нет”...», «Как показать лето», с. 148; новогодняя ель как метонимия зимы («Как показать зиму»), окно как метонимия весны («Как показать весну») и др.), памяти («Я уже не помню ее лица, / не вспомню, как ни стараюсь. / Только вкус поцелуев на ранней заре, / вкус незрелых яблок», «Воспоминание о Марусе», с. 161; «Откуда-то из детства / бумажным корабликом, / запахом хвойной ветки, / рядом со словом полька / или фольга, / вдруг выплывает / странное это слово, / шершавое и смолистое – / канифоль».

Бумажный кораблик, / елочная игрушка, / скрипочка, / скрипка...», «Воспоминанье о скрипке», с. 178), творчества («Как я завидую ему, / его уму, / его отваге / его перу, / его бумаге, / чернильнице, / карандашу!...», «Завидую, кто быстро пишет...», с. 174; «И доброта моей работы / опять мне явлена была, / и по воде забвенья черной / ко мне соломинка плыла, / мой тростничок, моя скорлупка, / моя свирель, моя ладья, / моя степная камышинка, / смешная дудочка моя», «Когда земля уже качнулась...», с. 198) и др.

Подводя итоги сказанному, отметим отдельно, что фрагментарность, лежащая в основе композиционного (и – шире – семантического) решения книги Ю. Левитанского «Кинематограф», конечно же, есть не что иное, как доведенный до совершенства художественный эксперимент, в отличие, например, от немецких романтиков, для которых подобное отношение к текстопорождению имело когнитивную природу, становясь основой для формирования «фрагментарного стиля мышления»¹³ и позднее активно мультиплицируясь в европейской модернистской парадигме. Подвижность точек зрения и планов, полисюжетность, внутренняя динамика образа, тропа, стиховой строки – благодаря их единству в «Кинематографе» достигается максимальный эффект погружения читателя в иконическую репрезентацию кинонарратива и одновременно – в авторское сознание, творящее поэзию о кино.

Примечания

¹ См.: *Кадочникова И.С.* Музыкальная композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2009. Вып. 3. С. 41–50; *Она же.* «Я люблю эти дни, когда замысел весь уже ясен...» (структурные модели в книготворчестве Ю. Левитанского) // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2008. Вып. 1. С. 169–178; *Кадочникова И.С., Серова М.В.* Цветовая композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Мировая литература в контексте культуры. 2009. № 4. С. 282–286; *Никулин Д.В.* Музыкальное начало в книге Ю. Левитанского «Кинематограф» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2008. № 10. С. 192–195; *Его же.* Проблемы циклизации в творчестве Ю.Д. Левитанского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Коломна, 2010; *Фатхутдинова В., Матвеева Н.* «Жизнь моя – кинематограф»: способы метафоризации в поэзии Юрия Левитанского // Филология и культура. 2017. № 1 (47). С. 109–114.

² *Левитанский Ю.Д.* Кинематограф: Книга стихов. СПб., 1994. С. 3.

- ³ См.: *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 327–346.
- ⁴ *Эйзенштейн С.* Драматургия киноформы // Формальный метод: Антология русского модернизма. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1: Системы. С. 361.
- ⁵ Там же. С. 363.
- ⁶ *Грешных В.И.* <Фрагмент о фрагменте> // Слово.ру: балтийский акцент. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта. 2012. № 4. С. 129, 138.
- ⁷ Вариант, представленный в большинстве изданий, см.: *Левитанский Ю.* Избранное. М.: Худож. лит., 1982; *Левитанский Ю.* Стихотворения. М.: АСТ, 2005; *Левитанский Ю.* Черно-белое кино. М.: Время, 2005 – и др. Приведенная в статье нумерация стихотворений соответствует данному варианту. В указанном выше отдельном издании (Левитанский Ю.Д. Кинематограф: Книга стихов. СПб., 1994) отсутствует стихотворение «Воспоминание о скрипке».
- ⁸ См. об этом подробнее: Черняков А.Н. Как показать время? Из наблюдений над поэтикой Ю. Левитанского // Поэтика хронотопа: языковые механизмы и когнитивные основания: Мат-лы междунар. науч. конф. 9–10 сентября 2010 г. Вильнюс: Институт литовского языка, 2010. С. 202–206.
- ⁹ *Левитанский Ю.* Стихотворения. М.: АСТ, 2005. С. 137–138. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ¹⁰ Словарь русского языка: в 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 243.
- ¹¹ Там же.
- ¹² См. подробнее: *Черняков А.Н.* Указ. соч. С. 197–201.
- ¹³ См. об этом: *Грешных В. И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991.