

## Содержание

Захар Корнилов. Священное пространство в повествованиях о монастырях: <i>Саров и Дивеево</i> .....	217
Ульяна Буранкова. Повесть «О Василии Великом, как крестил еврея» в составе «Сводного патерика» .....	233
Варвара Золотарева, Артем Трофимов. Экзотическая палеонтология XVIII века: <i>В. Н. Татищев и мамонты</i> .....	241
Андрей Петров. «Возобновить золотой век радостей во граде»: <i>Время в ранних трагедиях А. П. Сумарокова</i> .....	252
Алина Шиян. «Некомическая» комическая опера: <i>к постановке проблемы</i> .....	274
Максим Щавлинский. Между Н. Н. Златовратским и Г. И. Успенским: <i>раннее творчество И. А. Бунина и народническая литература</i> .....	298
Александр Жолковский. О трех маленьких секретах <i>знаменитой «Федры»</i> Мандельштама .....	316
Роман Тименчик. Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой: <i>Георгий Адамович</i> .....	346
Виктория Боденчук. Мотивы поэзии Серебряного века в рассказе пролетарского писателя Сен. Дерихина .....	394
Марта Капосседа. Виктор Шкловский — сценарист. <i>Предварительные заметки о сценарии «Мёртвый дом» (1932)</i> .....	415
Никита Косьяненко. «Ревела буря...»: <i>о некоторых лейтмотивах комедии Н. Р. Эрдмана «Самоубийца»</i> .....	426
Алена Кораблева. Кино в мотивной структуре лирики Алексея Цветкова .....	441
Эмилия Шпак. Прогностическая функция вставного текста в романах Г. Ш. Яхиной .....	456
Указатель имен .....	470
Содержание девятнадцатого тома .....	484

Тираж 500 экз.

## Редакция:

А. А. Кобринский (главный редактор),  
С. К. Коломийцева, А. С. Пахомова

## Адрес редакции

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.  
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru

2023 XIX (3–4)

Летняя школа по русской литературе

# ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



2023 (3–4)



**международная летняя школа  
по русской литературе**

Выходит 4 раза в год

**Редакционный совет:**

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель  
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. И. Ю. Виноцкий (Принстон, США)  
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)  
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)  
Проф. К. Ю. Лаппо-Данилевский (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)  
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,  
Финляндия)

<http://schoolsummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
ПИ № ФС 77–63198 от 1 октября 2015 года  
Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017186  
ISSN 2587-8190 = Letná škola

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в которых  
должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на со-  
искание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора  
наук по специальностям 5.9.3. Теория литературы (филологические науки)  
с 01.02.2022 г. и 5.9.1. Русская литература (филологические науки) с 20.12.2022 г.

Фото на обложке Екатерины Бухановой

© Авторы статей, 2023  
© «Летняя школа по русской литературе», 2023

**Contents**

<b>Zakhar Kornilov. Sacred Space in Stories About Monasteries: <i>Sarov and Diveevo</i> .....</b>	<b>217</b>
<b>Ul'iana Burankova. The Story «About Basil the Great, how he Baptized a Jew» as Part of the «Consolidated Patericon» .....</b>	<b>233</b>
<b>Varvara Zolotaryova, Artyom Trofimov. Exotic Paleontology of the XVIIIth Century: <i>V. N. Tatischev and Mammoths</i> .....</b>	<b>241</b>
<b>Andrey Petrov. «To Renew the Golden Age of Joy in the City»: <i>Time in the Early Tragedies of A. P. Sumarokov</i> .....</b>	<b>252</b>
<b>Alina Shiyan. «Non-Comic» Comic Opera: <i>Towards the Formulation of the Problem</i> .....</b>	<b>274</b>
<b>Maksim Shavlinsky. Between N. N. Zlatovratskii and G. I. Uspenskii: <i>Early Work of I. A. Bunin and the Narodnik (Peasant-oriented) Literature</i> .....</b>	<b>298</b>
<b>Alexander Zholkovsky. Three Minor Secrets of Mandelstam's <i>Famous "Phaedra"</i> .....</b>	<b>316</b>
<b>Roman Timenchik. Towards the Index of Anna Akhmatova's Notebooks: <i>Georgii Adamovich</i> .....</b>	<b>346</b>
<b>Victoria Bodenchuk. Motives of Poetry of the Silver Age in the Story of the Proletarian Writer Sen. Derikhin .....</b>	<b>394</b>
<b>Marta Capossela. Viktor Shklovsky as a Screenwriter. <i>Preliminary Notes on the Script «Mertvyj Dom» (1932)</i> .....</b>	<b>415</b>
<b>Nikita Kosyanenko. «The storm roared...»: <i>About Some Leitmotifs of N. R. Erdman's Comedy «Suicide»</i> .....</b>	<b>426</b>
<b>Alena Korableva. Cinema in the Motif Structure of Poetry by Alexei Tsvetkov .....</b>	<b>441</b>
<b>Emilia Shpak. The Predictive Function of the Inserted Text in the Novels of G. Sh. Yakhina .....</b>	<b>456</b>
<b>Index .....</b>	<b>470</b>
<b>Content of the volume .....</b>	<b>484</b>

**Editorial Board**

Alexander Kobrinsky (Chief Editor),  
Sophia Kolomiitseva, Aleksandra Pakhomova

**Editorial address**

191036, St.-Petersburg, 1<sup>st</sup> Sovetskaya ul., 10, lit. K.  
Phone number: (812) 449-52-50.  
E-mail: [summerschool@list.ru](mailto:summerschool@list.ru)

АЛЕНА КОРАБЛЕВА  
(Ярославль — Сириус)

## КИНО В МОТИВНОЙ СТРУКТУРЕ ЛИРИКИ АЛЕКСЕЯ ЦВЕТКОВА

Статья посвящена рассмотрению мотивной структуры лирики А. Цветкова, а именно мотива кино и его семантических коррелятов. Дан анализ центральных для выбранной темы произведений, определены особенности включения в текст кинематографической образности, выявлены ее роль и значение.

**Ключевые слова:** «Московское время», А. Цветков, мотив, мотив кино, кинематографическая образность.

**Информация об авторе:** Алена Владимировна Коралева, магистр филологии, преподаватель русского языка и литературы Образовательного центра «Сириус». Пгт Сириус, Россия.

**E-mail:** korableva.alena.98@bk.ru

## Cinema in the Motif Structure of Poetry by Alexei Tsvetkov

The article refers to the consideration of the motif structure of the lyrics by A.P. Tsvetkov, the motif of cinema and its semantic correlates to be exact. The article gives an analysis of the poems central to the selected topic, defines the main features of cinematic imagery, indicates its role and meaning.

**Key words:** «Moscow time», A. Tsvetkov, motif, the motif of cinema, cinematic imagery.

**About the author:** Alena Vladimirovna Korableva, master, teacher of Russian language and literature at the Sirius Educational Center. Sirius, Russia.

**E-mail:** korableva.alena.98@bk.ru

DOI 10.48612/sum-2023-19-3-4-441-455

Литература с момента своего возникновения обладала рядом важных для жизни общества функций, среди которых функция отражения и комментирования окружающей человека реальности. Разумеется, предметом авторской рефлексии

становятся и события из жизни искусства — архитектуры, скульптуры, музыки, живописи, театра, фотографии, кино. А потому одним из наиболее интересных и актуальных на данный момент ракурсов научного исследования является анализ особенностей взаимодействия литературы с другими типами медиа. В настоящей статье будет предпринята попытка рассмотрения литературы в одном из аспектов её взаимодействия с кинематографом.

Включение литературы в кинематографическую систему произошло еще на этапе самоопределения киноискусства. Однако ошибкой было бы полагать, что кино берет свое начало именно в литературе и создается на ее основе, как считал, например, В. Б. Шкловский, разделяющий кинофильмы на прозаические («Парижанка» Ч. Чаплина) и поэтические («Шестая часть мира» Д. Вертова), тем самым рассматривая кинематограф сквозь призму вербального текста и его родовых категорий.<sup>1</sup> В действительности кинофильм — это в первую очередь полимедиальное образование, созданное на историко-культурной основе других видов искусства: «Экранный образ является синтетическим, то есть он соткан из элементов разных искусств — живописи и фотографии (видеоряд), театра (игра актеров), музыки (звуковая дорожка), литературы (сценарий)».<sup>2</sup> Вряд ли можно усомниться в том, что наиболее близко друг к другу литература и кино стоят в сфере кинодраматургии. Сходство здесь обусловлено базовыми законами наррации, учитываются понятия сюжета, фабулы, композиции и различных её элементов, линейного и нелинейного типов повествования, категории точек зрения, определяются характеристики и форма представления нарративных инстанций и т. д.<sup>3</sup>

Следующей точкой соприкосновения литературы и кино может быть работа с визуализацией. Сравнивая визуальность в литературе и визуальное повествование в кинематографе, приходится говорить не об общих принципах организации материала, а, скорее, об аналогах определенных приемов,

<sup>1</sup> Проза и поэзия в кинематографии. СПб., 2001. С. 90–93.

<sup>2</sup> Интерпретация текстов искусства: учебное пособие. СПб., 2011. С. 112.

<sup>3</sup> *Пронин А. А.* Mass — док: презумпция нарративности. СПб., 2017.

позволяющих так или иначе семантизировать вербальный и визуальный текст. Частично сходство приемов здесь может быть объяснено не прямым заимствованием, а общностью человеческого восприятия окружающей реальности зрительным путем. При анализе визуальности и связанных с ней особенностей повествования ученые часто обращаются к категориям монтажа, видам планов, фактические характеристики и особенности которых могут быть экстраполированы и на литературный текст, представляющий собой последовательное описание какой-либо сцены. В рамках изучения визуальности также анализируется цветопись в литературе и цветопередача в кино,<sup>1</sup> использование общих для литературы и кино тропов (например, метафоры)<sup>2</sup> и т. д. Отдельное внимание ученых обращено к исследованию звука в литературе и кинематографе, чему посвящен, в частности, сборник, изданный по результатам Всероссийской научно-практической конференции, организованной ВГИК.<sup>3</sup>

Закономерно, что с увеличением значимости в жизни общества кинематографа как вида искусства, усиливается и интерес к нему во всех областях знания. А потому неудивительно, что кинематограф и его художественные возможности все чаще становятся предметом рефлексии в литературе. Для того чтобы говорить о влиянии кинематографа на поэтику того или иного произведения, кино, с нашей точки зрения, должно быть так или иначе тематизировано (ономастически, т. е. через отсылки к конкретным именам / названиям, или через использование слов определенной лексико-тематической группы). В представленной работе нами будет дан анализ лирики современного отечественного поэта, участника литературной группы «Московское время» А. П. Цветкова в аспекте обращения автора к кинематографической образности. Цель работы — обозначить роль мотива кино в структуре

---

<sup>1</sup> Махно О. А. Цветопись как особенность работы с экранизируемым художественным текстом Ф. М. Достоевского, А. П. Платонова, И. С. Шмелева (на примере мультипликационных работ А. К. Петрова). 2018. № 12-1 (90). С. 41–46.

<sup>2</sup> Сегер Л. Создание подтекста в кино. М., 2022.

<sup>3</sup> Эстетика звука на экране и в книге: материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года. М., 2016.

поэзии Цветкова, рассмотреть этот мотив в аспекте его семантических связей с другими мотивами.

Не чуждый философии, прекрасно знавший и любивший И. Канта, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра и пр.,<sup>1</sup> А. Цветков большую часть своих текстов строит на основе размышлений над онтологическими проблемами бытия (даже один из сборников поэт называет «Онтологические напевы» (2012)). Тема жизни и смерти в разнообразных мотивных вариациях является для его творчества центральной. Как замечает С. М. Гандлевский, Цветков «специализировался на смерти»,<sup>2</sup> и эта «специализация» накладывает существенный отпечаток на общий мотивный строй его лирики. Даже метапоэтическая проблематика рассматривается поэтом через призму жизни и смерти.<sup>3</sup> «Идея конечности мира, преобладающая над всей поэзией Цветкова, как грозовой циклон»,<sup>4</sup> раскрывается в мотивах распада, забвения, коллапса пространства, времени и мышления. Жизнь, которая поглощается смертью, предстает как иллюзия, где человек — «марионетка в руках природных случайностей». <sup>5</sup> Существование Бога ставится под сомнение, и, следовательно, вся традиционная картина мира подвергается ревизии, поэт оказывается в ситуации напряженного поиска истины среди всеобъемлющей энтропии и абсурда, в ситуации разгадывания «мучительной тайны», которая «не поругана “сапожным

---

<sup>1</sup> Из воспоминаний Александра Стесина: «О философии с ним можно было говорить часами, особенно о тех философах, которых он любил: Платон, Аристотель, Кант, Шопенгауэр, Ницше, Гуссерль, а главное — представители англо-американской аналитической философии. Рассел, Остин, Куайн, Патнем, Крикке, Нагель, Чалмерс». См.: Петрович. Воспоминания Александра Стесина о дружбе с Алексеем Цветковым. <https://polka.academy/materials/852> (дата обращения 14.08.2023).

<sup>2</sup> Гандлевский С. М. Строка в контракте. <https://arzamas.academy/mag/1195-cvetkov> (дата обращения 14.08.2023).

<sup>3</sup> Кучина Т. Г., Бокарев А. С. Слова «живые» и «мертвые»: о метапоэтической проблематике лирики Алексея Цветкова. 2013. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). С. 212–216.

<sup>4</sup> Бelyх А. Страсть к небытию или Поэзия как мышление. Интимный дневник наивного читателя. <http://www.netslova.ru/belyh/knebytiju.html> (дата обращения 13.08.2023).

<sup>5</sup> Там же.

отпечатком бога»<sup>1</sup>. Отсюда в лирике Цветкова так часто возникают мотивы неполноценности человеческого познания и затрудненности самоидентификации и саморепрезентации,<sup>2</sup> лирический субъект Цветкова постоянно находится «в попытке постичь непостижимое — смысл существования для смертного “я”».<sup>3</sup>

Кинематографические мотивы и кинообразность в лирике Цветкова до сих пор ускользали от внимания исследователей, хотя с уверенностью можно сказать, что кинематограф и относящиеся к нему реалии являются одними из определяющих в поэтике Цветкова. В его лирике упоминаются имена актеров и режиссеров (Рената Литвинова, Натали Портман, Пьер Паоло Пазолини), название фильма «Матрица», поэт часто апеллирует к разнообразным кинореалиям (экран, зрительный зал, монтаж, монтажная комната, кинокадр). Кроме того, участниками лирического сюжета во многих случаях становятся именно работники киноиндустрии (операторская группа, киномеханик). С мотивом кино оказываются связаны следующие значимые для лирики поэта мотивы, зачастую представляющие собой конкретизацию тематического инварианта «жизнь/смерть»:

- 1) мотив симулятивности существования;
- 2) мотив распада реальности, пересекающийся с мотивом Апокалипсиса;
- 3) мотивы самосознания человека и его самоопределения в мире.

Кинематографические образы осмысляются Цветковым в большинстве случаев негативно и выступают как знаки иного мира, представители которого вторгаются в человеческую действительность и безучастно наблюдают за её распадом. Автор видит мир через кинематографические категории и зачастую оценивает себя и свою роль в обществе,

---

<sup>1</sup> Пани Л. Возвращение Алексея Цветкова // Новый мир. М., 2006. № 8. С. 167.

<sup>2</sup> Бокарев А. В. Поэтика русской лирики второй половины XX — начала XXI века: субъектная структура и образный язык: Дисс. ... доктора филол. наук. Ярославль, 2021.

<sup>3</sup> Пани Л. Возвращение Алексея Цветкова. С. 169.

обращаясь к реалиям киномира, как, например, в стихотворении 2007 года, названном по имени известного итальянского режиссера — «пазолини»<sup>1</sup>:

ты вспомни как соседу позвонили  
уже и с пляжа топала толпа  
что ночью был зарезан пазолини  
мы зимовали в остии тогда  
увы нам в этом не было урока  
бидон фраскати лучший люминал  
бездельникам и спали до упора  
а он буквально рядом умирал (I; 151).<sup>2</sup>

Частотность отсылок к киномиру и их разнообразие дает право говорить не просто о кинематографичности мышления Цветкова, но и об особом характере изображаемого им мира, существующего во многом по законам кино, а не по законам реальной жизни. Наиболее часто встречающиеся в творчестве поэта мотивы, очерченные нами ранее, нередко вступают в корреляцию именно с кинематографической образностью.

Так, кинематограф и смерть в мотивной структуре лирики поэта оказываются рядоположены:

если смерть не короче недели  
говорят привыкаешь легко  
только б дети туда не глядели  
объяснить что снимают кино

что муляж эта глина и пена  
и актер кто над берегом гол  
где холодная кровь постепенно  
тербит металлический мол (I; 149).

<sup>1</sup> Интересно, что стихотворение оказывается автобиографично: в 1975 году, когда А. Цветков вынужденно покидает Россию, он на полгода задерживается в Италии и отдыхает в Остии, где в ноябре и был убит П. П. Пазолини. См.: Интервью поэта Алексея Цветкова: «Я знаю, что я нужен своим читателям!» <http://www.runyweb.com/era/persons/aleksei-tzvetkov.html> (дата обращения 9.10.2023).

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки на тексты Цветкова даются в скобках в тексте по изданию с указанием номера тома и страницы: *Цветков А.* Все это или это все: собрание стихотворений: в двух томах. New York, 2015.



Глагол «говорят», маркирующий неопределенно-личное предложение, выделяет в стихотворении неких субъектов, одинаково знакомых с миром жизни и миром смерти и сохранивших при этом способность транслировать свои знания другим. Здесь проявляется типичная черта лирики Цветкова — зыбкость границы между жизнью и смертью. Сама жизнь оказывается наполнена смертью, и в этой мысли Цветков опирается на свойственную русской литературе традицию, поддерживаемую А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым, О. Э. Мандельштамом, А. А. Блоком и др. Взаимопересечение жизни и смерти у Цветкова зачастую настолько «плотно», что сложно понять, о живых или мертвых героях идет речь в тексте, об их жизни или посмертном существовании: «вот умрем все вместе и примемся жить как жили» (I; 446).

Проблема жизни и смерти часто сочетается в лирике Цветкова с проблемой симулятивности бытия, которая является одной из центральных в творчестве поэта:

приснилось мне что снюсь но не себе  
и видимо совсем не я поскольку  
свидетели всему отнюдь не мы  
а цифровые фотоаппараты  
в которых жизнь взаимно отражаясь  
иллюзию себя притворно длит (I; 424).

Цифровой мир, и кино в том числе, оказывается тем, что продуцирует иллюзию жизни. Особое значение здесь получает образ кинозала, а именно — его устройство. Кинозалы на заре кинематографа были устроены по одному типу: большой экран перед зрителями, далее — зрительный зал, а за зрителями — проектор, благодаря которому на экране и появляется изображение. Показательно, что подобная организация пространства довольно точно воспроизводит образ пещеры Платона.<sup>1</sup> Желая наглядно представить свои мысли о неполноценности человеческого познания, Платон приводит следующий пример:

---

<sup>1</sup> За эту мысль мы благодарны Н. Е. Косьяненко, участнику XX международной летней школы по русской литературе.

Посмотри-ка: ведь люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них там на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнем и узниками проходит верхняя дорога, огражденная — глянь-ка — невысокой стеной... <...> Так представь же себе и то, что за этой стеной другие люди несут различную утварь, держа ее так, что она видна поверх стены. <...> Прежде всего разве ты думаешь, что, находясь в таком положении, люди что-нибудь видят, свое ли или чужое, кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры?<sup>1</sup>

Кинозал в этом смысле представляется такой же пещерой, люди, живущие в пещере, видят только тени истинных предметов и объектов, от них ускользает их действительная сущность, при этом сами люди остаются в полной уверенности, что их познание истинно и ничем не ограничено. Кинематограф в этом смысле представляет такую же пещеру со зрителями и тенями, отражающими лишь какую-то одну сторону предмета, а то и искажающими его вовсе. Отличие лишь в том, что в картине мира Платона истинные сущности всё ещё существуют, и их можно увидеть, если выйти за пределы пещеры, у Цветкова же под сомнение ставится существование как самой истины, так и мира за стенами пещеры.

Очень «платоновским» в этом смысле оказывается стихотворение «бутылка в море времени»:

если не веришь положи  
 этот якобы пропуск ночью  
 на подоконник сядь спиной  
 к зажженной свече и увидишь  
 как образ расслаивается  
 на тысячи узурпаторов (I; 313).

<sup>1</sup> Платон. Государство. Книга седьмая // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. / пер. с древнегреч. А. Н. Егунова. Т. 3. М., 1994. С. 295–296.

Солнце, воплощающее у Платона свет знания, у Цветкова заменено полнолунием, мифическим временем буйства злых сил, отсылающим скорее к мистическим способам познания мира, нежели к научным (см., например, образ НЛО или мотив оборотничества в тексте: «и я спрошу тебя почему / ты поверил что я не другой» (I; 314)). Финал стихотворения предсказуемо оказывается антиплатоновским:

забегая вперед если спросишь  
про летающие тарелки тебя тоже  
ожидает разочарование они  
прилетают из дней которых никогда  
не было поэтому правды  
не знает никто (I ; 314).

Мотив жизни в симулятивном мире, где всё относительно и нет ничего настоящего, репрезентируется и через кинематографический экфрасис, отсылающий к фильму 1999 года «Матрица» («матрица это конечно кино / только мы его смотрим / лицом с экрана в зал» (I; 313)). В упомянутой кинокартине рассказывается о некоем будущем, в котором люди живут в симуляции реальности, даже не подозревая об этом, в то время как тепло и электрическая активность их тел используются разумными машинами в качестве источника энергии. Человек в таком мире, как показано у Цветкова, не равен самому себе. Реальность матрицы характеризуется временными сбоями и невозможностью собрать самого себя воедино, добраться сквозь все препятствия до своего «я». Отсюда тотальная неуверенность героя в самом себе и тщетные попытки определить себя через реалии внешнего мира, сомнение в своей памяти, в самом течении времени: «правды никто не упомнит», «настоящий ты существовал вчера», «...тебя тоже / ожидает разочарование они / прилетают из дней которых никогда / не было» (I; 313–314).

Люди в мире Цветкова оказываются не более, чем жителями экрана, и подобная топика в произведениях поэта достаточно частотна. Например, в стихотворении «отражение» читаем:

идет сеанс там на экране мы  
гиганты жеста следопыты слова  
лучами вычерченные из тьмы  
на час-другой и прыг в коробку снова (II; 7).

Жизнь оказывается просто фильмом, длящимся «час-другой», до нее и после нее — тьма и смерть (образ коробки может одинаково трактоваться как гроб и как телеэкран, в просторечии — «ящик»), и на свое «я» герой смотрит как бы со стороны, признавая собственную неоригинальность: «вот мой герой приоткрывает рот / как будто правду говорит не врет» (там же). При этом субъект речи явно наделен рефлекслирующим сознанием, однако он полностью лишен свободы воли и свободы действия. В определенный момент в стихотворении все же появляется местоимение «мой», обозначающее субъектность, но этот выход в Самость тут же подавляется коллективным «мы». Все это приводит героя к мыслям о самоубийстве:

мой персонаж поерзал и сказал  
очередную чушь но он безвреден  
реальности и я спускаюсь в зал  
откуда световой откачан ветер  
в зеркальной пустоте она как мы  
из квантовой составленная тьмы  
хоть собственную отпусти из вен ты  
ручьём до полых перфораций ленты  
чем с полотна елозить под огнем  
простимся здесь в коробке отдохнем (II; 7).

Самоубийство представляется лирическому субъекту выходом из того положения, где он не властен над самим собой, смерть («отдых в коробке») оказывается лучше, чем притворная жизнь.

С другой стороны, кинематографические образы, киноплёнка, на которую снята человеческая жизнь, парадоксально могут стать подтверждением того, что человек всё-таки жил: «существовал же я раз эти кадры / у них в монтажной есть и про меня» (I; 253). Реальность существования героя в таком случае способны подтвердить лишь некие «они», записавшие

эту жизнь на камеру. Та же идея реализуется в лирике Цветкова не только через кинопоэтику, но и через близкую к ней фотопэтику, что демонстрируют следующие строки:

по бокам ни гу-гу на иврите кто-то  
если правда горнист просигналит последний миг  
тот кто алчно из туч наводил на нас цифровик  
отопрет свой альбом и покажет фото (I; 201).

Знакомый человеку мир, таким образом, вписывается в ряд вторичных, опосредованных чьим-то восприятием, искусственно созданных (чаще всего с целью развлечения) топосов.

Выше речь шла о том, что мотив кино в лирике Цветкова играет важную роль и в процессе самоидентификации лирического субъекта. Стихотворение «лирический герой» начинается со слов: «есть версия что я вообще машина...» (II; 175). Наличие версии как таковой предполагает, что не существует абсолютной истины по отношению к предмету речи, а, так как предметом речи выступает самоидентификация лирического субъекта, уже с первой строки стихотворения можно сказать, что герой испытывает явные трудности в процессе определения своего «я». Внутренний конфликт разворачивается вокруг, с одной стороны, автора и персонажа его текста (метапоэтическая проблематика), с другой стороны, вокруг телесности и духовности (ментальности). «Существо нездешнего пошиба» (там же) в обеих ситуациях оказывается в подчиненном положении, оно лишено какой бы то ни было власти и полноценного знания о самом себе и своей судьбе. Отсюда и возникает параллель с актером, пытающимся «изнутри» киноленты «постичь судьбу что публике видна» (там же) и, вероятно, обреченном на неудачу, потому что никто в мире Цветкова не обладает полноценной властью и правом единоличного познания реальности. Даже если зрителям из кинозала оказывается понятна «судьба» героя, то для них совершенно непостижим весь внутренний мир лирического субъекта. «Другие» могут помочь герою только с определением внешних, «телесных» характеристик, но от них оказывается полностью скрыта внутренняя жизнь души («и покидает

черепную келью / невидимый из кинозала гость» (там же)), в то время как именно она наделяется сакральной силой, несмотря на бóльшую закрепленность в реальности «мешка с костями» (там же), у которого есть документы, а значит, своя история.

Квинтэссенцией представлений Цветкова о кино является стихотворение «котенок», в котором в единый фокус сводятся все мотивы, в корреляции с которыми выступает кинематографическая образность. Произведение начинается с утверждения здоровой бытийности и субъектности: читателю явлено несколько персонажей — лирический субъект, его мать, пес и котенок. Однако этот стабильный мир быстро начинает разрушаться, теряя свою витальность. Вначале герой замечает, что что-то не так с котом («какой он странной синеватой масти» (II; 299)), потом обнаруживается, что куда-то пропали звук и свет («на улице беззвучно и беззвездно / а я вздремнул и не зажег огня» (там же)), теряют свою функциональность обычные предметы быта («там неисправен кран последний год» (там же)), затем начинает резко уменьшаться и число персонажей: уже не существует собаки, оказывается мертвой мать, а затем как мертвец предстает и сам лирический герой. Интересно, что именно в этот момент — момент встречи двух мертвецов где-то за границами реальности, когда мать осознает, что её сын мертв, а герой понимает, что ему больше нет места среди живых — Цветков вводит в стихотворение образ операторской группы: «вдруг в двери операторская группа / скорее свет мы станем вас снимать» (там же). При этом никто из членов операторской группы не испытывает ни малейшего сострадания к героям, попадающим в объектив камеры: «и объектив оскалившийся глупо / в котором мы утонем я и мать» (там же). Люди выступают лишь как персонажи чьего-то визуального нарратива, а их боль — просто сюжет для «фильма», который «снимают» бездушные соглядатаи смерти.

Образ операторской группы в стихотворении Цветкова многослоен и открыт для разнообразных интерпретаций. Так, операторская группа может воплощать некое вневременное высшее сознание, равнодушно наблюдающее за распадом частной жизни. Человек в таком случае остается наедине со

своей личной трагедией, наедине со смертью в распадающемся на части мире, о котором больше никто не заботится. С другой стороны, образ операторской группы можно трактовать с точки зрения экзистенциальной философии Ж.-П. Сартра, разработавшего концепцию, в центре которой стоит два понятия — «сущность», т.е. конечный образ человека, получаемый им чаще всего после смерти, и «существование», т.е. восприятие человека в его «длительности», постоянном развитии. По Сартру, другой воспринимает видимого им человека не как существование, а как сущность — завершённый статичный образ, подвергающийся внешней оценке, которая делает оцениваемого рабом и ставит его в очень опасное положение.<sup>1</sup> Так и у Цветкова операторская группа вполне может являться воплощением тех самых «других», чей взгляд обезличивает и «убивает» всех, кто попадает в его поле зрения.

Показательно, что для выражения этой идеи Цветков обращается к мотиву кино, ведь именно кинематограф и телевидение способствовали постепенному формированию в человеке толерантности к смерти, формированию особого рода равнодушия (отношения к трагедии как к обыденности, информационному фону), а в некоторых случаях, наоборот, приятного эмоционального возбуждения при виде новостных роликов, криминальных сериалов, фильмов-катастроф, фильмов ужасов и т.п. О подобном влиянии кинематографа на людей говорил ещё Ю. М. Лотман: «В идеологическом отношении “достоверность”, с одной стороны, делала кино чрезвычайно информативным искусством и обеспечивала ему массовую аудиторию. Но, с другой стороны, именно это же чувство подлинности зрелища активизировало у первых посетителей кинематографа те, бесспорно, низшего порядка эмоции, которые свойственны пассивному наблюдателю подлинных катастроф».<sup>2</sup> Телевидение и определенного рода фильмы сделали из людей тех самых сартровских «других», чей взгляд убивает пусть и не буквально, но своим абсолютным

<sup>1</sup> Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М., 2000. С. 288–290; Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм. М., 1989. С. 319–344.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 6–7.

равнодушием к чужому горю. Поэтому, возвращаясь к Цветкову, можно сказать, что в некотором смысле каждый из читателей и есть прообраз той самой операторской группы, которой больше не нужен хлеб, но нужны зрелища.

Таким образом, мотив кино оказывается одним из наиболее важных для понимания лирики А. П. Цветкова. Становясь частью мотивной структуры, кинематограф, с одной стороны, оказывается индексом нереальности происходящего, а с другой стороны, само наличие киноплёнки является доказательством существования лирического субъекта, его причастности к миру некогда живых, оставшемуся в прошлом. При этом кинематографические реалии зачастую используются поэтом в текстах, где основная проблематика заключается в затрудненности самоидентификации лирического субъекта. Кино в этом случае служит для Цветкова многозначной метафорой, несущей в себе разнообразные смыслы: от описания характера отношений между лирическим субъектом и обществом до акцента на тотальной деструктивности внутри и вне человека.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бокарев А. В.* Поэтика русской лирики второй половины XX — начала XXI века: субъектная структура и образный язык: Дисс. ... д. филол. наук. Ярославль, 2021.
2. Интерпретация текстов искусства: учебное пособие / под ред. Е. Р. Ядровской. СПб., 2011.
3. *Кучина Т. Г., Бокарев А. С.* Слова «живые» и «мертвые»: о метапоэтической проблематике лирики Алексея Цветкова // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). С. 212–216.
4. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
5. *Махно О. А.* Цветопись как особенность работы с экранизируемым художественным текстом Ф. М. Достоевского, А. П. Платонова, И. С. Шмелева (на примере мультипликационных работ А. К. Петрова) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 12–1 (90). С. 41–46.
6. *Пронин А. А.* Mass — док: презумпция нарративности. СПб., 2017.
7. *Сегер Л.* Создание подтекста в кино. М., 2022.
8. *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. М., 2004.



9. *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей : статьи и исследования о русских классиках. М., 1972.
10. *Шкловский В. Б.* Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. СПб., 2001. С. 90–93.
11. *Эйзенштейн С. М.* Литература в кино. Вопросы литературы. М., 1968.
12. Эстетика звука на экране и в книге: материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года // Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. М., ВГИК, 2016. 354 с.

### REFERENCES

1. *Bokarev A. V.* Poetika ruskoj liriki vtoroj poloviny XX — nachala XXI veka: sub'ektnaya struktura i obraznyj yazyk: Diss. ... d. filol. nauk. Yaroslavl', 2021. (In Russ.)
2. *Ejzenshtejn S. M.* Literatura v kino. Voprosy literatury. M., 1968. (In Russ.)
3. Estetika zvuka na ekrane i v knige: materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii 12–14 aprelya 2016 goda // Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova. M., VGIK, 2016. (In Russ.)
4. Interpretaciya tekstov iskusstva: uchebnoe posobie / pod red. E. R. Yadrovskoj. SPb., 2011. (In Russ.)
5. *Kuchina T. G., Bokarev A. S.* Slova «zhivye» i «mertvye»: o metapoeticheskoj problematike liriki Alekseja Cvetkova // Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2013. № 4. T. I (Gumanitarnye nauki). S. 212–216. (In Russ.)
6. *Lotman U. M.* Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Tallin, 1973. (In Russ.)
7. *Mahno O. A.* Cvetopis' kak osobennost' raboty s ekraniziruемым hudozhestvennym tekstem F. M. Dostoevskogo, A. P. Platonova, I. S. SHmeleva (na primere mul'tiplikacionnyh rabot A. K. Petrova) // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2018. № 12–1 (90). S. 41–46. (In Russ.)
8. *Pronin A. A.* Mass — dok: prezumpciya narrativnosti. SPb., 2017. (In Russ.)
9. *Sege L.* Sozdanie podteksta v kino. M., 2022. (In Russ.)
10. *Shklovskij V. B.* Poeziya i proza v kinematografii // Poetika kino. Perechityvaya poetiku kino. SPb., 2001. S. 90–93. (In Russ.)
11. *Silant'ev I. V.* Poetika motiva. M., 2004. (In Russ.)
12. *Skaftymov A. P.* Nravstvennye iskaniya ruskih pisatelej : stat'i i issledovaniya o ruskih klassikah. M., 1972. (In Russ.)