

СЦЕНАРИИ Ю. ЛЕВИТАНСКОГО: МЕЖДУ НАРРАТИВНОМ И ПЕРФОРМАТИВНОМ

Е. В. Абрамовских

*Самарский государственный социально-педагогический университет, г. Самара,
Российская Федерация*

В статье исследуются элементы кинопоэтики в металирике Ю. Левитанского. На материале текстов, имеющих на уровне заголовочного комплекса жанровое обозначение «Фрагменты сценария» («Время слепых дождей», «Время улетающих птиц», «Время зимних метелей», «Время раскрывающихся листьев») и содержащих указание на действия режиссера («Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать весну», «Как показать зиму»), показаны принципы нарративизации перформативного высказывания.

На уровне цикла выстраивается единство, представляющее восьмисерийный художественный фильм. В четырех частях – история отношений героя и героини, и еще в четырех – зарисовки городских пейзажей, являющихся фоном к развитию отношений, ассоциативные образы, бытовые сценки, интермедийные включения.

Лирический субъект выступает режиссером, переосмысливающим свою жизнь и создающим мир по собственному сценарию. Через кадры ментального видения лирического субъекта читатель вовлекается в процесс создания и постижения текста (лирического произведения, сценария, кинофильма).

В неавторском лирическом цикле Ю. Левитанского через прием сегментации зримого на кадры моделируется нарративный показ. Можно говорить о таком способе организации повествования, как квазинарратив, характеризующийся последовательностью сменяющихся кадров вместо развернутого повествования, фрагментарностью, незавершенностью. Эпизодизация наррации внутри серий (каждого стихотворения) осуществляется при помощи средств кинопоэтики. Принципиальными становятся такие приемы, как «киносценарий», «кадр», «монтаж».

Ключевые слова: нарратология, кинонарратив перформатив, кинопоэтика, сценарий, монтаж, кадры ментального видения, лирический субъект.

Введение

Кинематографическое мышление Ю. Левитанского отражается в творчестве поэта. Элементы кинопоэтики (сценарий, монтаж, кадр, смена точек зрения) определяют специфику лирической системы, в которой заметна тенденция к нарративизации перформативного высказывания.

В качестве материала исследования выступают тексты Ю. Левитанского, которые можно отнести к читательскому лирическому циклу. Они объединены на уровне заголовочного комплекса жанровым маркером «Фрагменты сценария» («Время слепых дождей», «Время улетающих птиц», «Время зимних метелей», «Время раскрывающихся листьев») и указанием на действия режиссера («Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать весну», «Как показать зиму», «Как показать весну»).

В стихотворении «Вступление в книгу», открывающем сборник «Кинематограф» (1970), раскрывается метафора кино как человеческой жизни. В диахронии выстраивается история кинематографа, связанная с основными этапами взросления и становления героя: от черно-белого немого кино к цветному, панорамному. В синхронии каждый человек выступает режиссером своей собственной судьбы: «И, участвуя в сюжете, я смотрю со стороны, / как текут мои мгновенья, мои годы, мои

сны, / как сплетается с другими эта тоненькая нить, / где уже мне, к сожалению, ничего не изменить...» [1, с. 9].

Цель статьи – выявить, как осуществляется нарративизация перформативного высказывания при помощи элементов кинопоэтики (сценарий, кадр, монтаж) в неавторском лирическом цикле «Фрагменты сценария» в сборнике стихотворений «Кинематограф» Ю. Левитанского.

Обзор литературы

Первый сборник стихотворений «Кинематограф» подробно исследован с точки зрения взаимодействия литературы и других видов искусства. К этому вопросу обращались такие исследователи, как Н. В. Губина, Л. В. Слободин, А. Н. Черняков, И. С. Кадочникова.

Н. В. Губина и Л. В. Слободина указывали на кинематографичность поэтики Ю. Левитанского: «Разнообразные кинематографические приемы (монтаж, «наезд» кинокамеры, оформление начальных титров и др.) организуют направление читательской рецепции, фокусируют внимание на наиболее важных для автора образах – действующих лицах этой киноленты жизни» [2, с. 28].

Композиция сборника Ю. Левитанского «Кинематограф» исследована в работах Ю. Б. Орлицкого и О. Казмирчук. Ю. Б. Орлицкий [3] считает

важной чертой поэтики Левитанского наличие «внутренних жанров» в структуре книги стихов. В книге «Кинематограф» «внутренними жанрами» являются «Фрагменты сценария», «Воспоминания», «Сны». Перебивка стихотворений, принадлежащих разным жанрам, выстраивает поэтику киномонтажа. По словам О. Казмирчук, «каждый тематический блок развивается по законам стихотворного цикла (...)» [4, с. 258].

Изучение лирических циклов позволит глубже рассмотреть вопрос о нарративизации лирического высказывания на основе принципов кинопоэтики, который до сих пор не становился предметом специального научного рассмотрения.

Методы исследования

Для исследования лирического цикла, вбирающего в себя киносценарии Ю. Левитанского, мы опираемся на такие методы, как нарратологический подход, теория перформатива в изучении лирического произведения (В. И. Тюпа); на работы ученых в области нарративной лирики (А. Чевтаев), а также на работы по кинопоэтике (С. М. Эйзенштейн, Л. В. Кулешов, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов).

В определении перформатива и нарратива мы опираемся на концепцию В. И. Тюпы. Лирика, с точки зрения исследователя, является не нарративом, а перформативом, непосредственным действием словом. По мнению В. И. Тюпы, «рассказывание имеет структуру человеческого *опыта* (воспоминания, свидетельства), тогда как перформативное высказывание – более архаичную структуру *откровения*» [5, с. 115].

Нарратив рассматривается В. И. Тюпой как «двоjakособытийный повествовательный дискурс» [7, с. 59]. Генезис такого подхода – в теоретических положениях М. М. Бахтина, для которого «произведение в его событийной полноте» – «целостное и нераздельное» единство «события, о котором рассказано в произведении» и «события самого рассказывания» [8, с. 500].

Событие самого рассказывания предполагает деление текста на эпизоды, которое может определяться композиционным построением, сменой субъекта видения, изменением пространственных и временных характеристик. В качестве промежуточных эпизодов могут выступать нарративные кадры «ментального видения», передающие происходящее в сознании субъекта. В. И. Тюпа вводит это понятие во «Введении в сравнительную нарратологию»: «Всякая повествовательная фраза, даже самая тривиальная в общезыковом отношении, задана восприятию как более или менее насыщенный деталями кадр «внутреннего зрения», или, точнее, нарративный кадр ментального видения» [7, с. 23].

Результаты и дискуссия

Рассматриваемые тексты Ю. Левитанского («Фрагменты сценария» («Время слепых дождей»,

«Время улетающих птиц», «Время зимних метелей», «Время раскрывающихся листьев»); «Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать зиму», «Как показать весну») можно отнести к неавторскому лирическому циклу. М. Дарвин [9] называл подобные образования читательскими циклами. При их выстраивании осуществляется моделирование некой тематической общности в сознании читателя. Они могут быть объединены в цикл на уровне жанрового обозначения – «фрагменты сценария» – и вспомогательного текста, комментирующего, как изобразить то, что заложено в киносценарии. Здесь задана двойная рецептивная проекция: кинотекст с точки зрения сценариста и с точки зрения режиссера. Но всё это дано в оцеляющем осмыслении лирического субъекта.

На уровне цикла перед нами единство, представляющее собой восьмисерийный художественный фильм. В четырех частях – история отношений героя и героини, и еще в четырех – зарисовки городских пейзажей, являющихся фоном к развитию отношений, ассоциативные образы, бытовые сценки, интермедийные включения. Такая форма построения близка кинематографу периода оттепели (главный герой – камера, вбирающая в себя весь мир). Можно говорить об элементах киноэкфрастической поэтики Марлена Хуциева: «Я шагаю по Москве» (1963), «Июльский дождь» (1967).

В четырех частях цикла («Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать зиму», «Как показать весну») происходит переключение – от истории героев к фону. И доминантной становится метанарративная форма, через которую показывается конструирование текста.

В читательском цикле Ю. Левитанского можно обозначить два уровня эпизодизации: 1. Эпизоды – серии (четыре серии о временах года, соединяющиеся в одно целое фильма; четыре серии о том, как правильно снимать фильм – своего рода указания для съемочной группы); 2. Эпизодизация внутри серий (переключение кадров «ментального видения»).

В стихотворениях «Время слепых дождей», «Время улетающих птиц», «Время зимних метелей», «Время раскрывающихся листьев» через смену времен года (лето – осень – зима – весна) выстраивается прецедентная картина мира. «Здесь имеет место фатально непреложный и неоспоримый «круговорот жизни – смерти – жизни» [10, с. 226].

Ключевыми становятся события, связанные с отношениями героев: зарождение чувств, осознание духовного родства, а затем боль расставания, грусть и вновь надежда на встречу, на возрождение. В каждой из этих серий разворачивается свой сюжет, но все они объединены осмыслением места человека в мире.

Причина расставания неизвестна ни лирическому субъекту, ни читателю. Это лакуна, которую каждый воспринимающий может восполнить, до-

мыслить. Как и новую встречу: через осознание – к выходу на новый уровень отношений.

Рассмотрим референтные события в рассматриваемых стихотворениях Ю. Левитанского.

В стихотворении «Время слепых дождей» показана встреча героя и героини под летним проливным дождем, прозрение / откровение от встречи, затем появляется образ вокзала, с которым связан мотив дороги (их совместного пути).

«Время улетающих птиц» посвящено развитию отношений. Герои едут на юг, появляются элементы «курортного текста» (море, солнце песок), заканчивающегося не типично – героиня уходит, покидает героя. Он остаётся с «замком на песке», она – у подножия памятника Будды, прозревшая, познавшая. Но их отношения сравниваются с рухнувшей Помпеей: «очертанья рухнувшей Помпеи / след полузабытой эпопеи, / домик, возведенный на песке» [1, с. 39]. Аллюзия к картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи» (1830–1833) передаёт предчувствие катастрофы.

В стихотворении «Время зимних метелей» показывается зимний пейзаж – метель, снег, засыпающий всё: и город, и прохожих, и машины. И через эту снежную «зиму» герои пытаются дозвониться, достучаться друг до друга, но встреча не происходит. Они сравниваются с памятниками (обелисками) в снежной пустыне. Памятник их нежной любви, внезапно возникшей летом, под проливным дождем, во время случайной встречи в городе.

В центре стихотворения «Время раскрывающихся листьев» – ожидание прихода Весны («чудо непрерывности творенья, сотворенья ветки и куста», весенний гром) и новых чувств («и тогда в дожде, / как наважденье, / возникает давнее виденье – / женщины забытые глаза...» [1, с. 98]).

Помимо указанных референтных событий – в четырех частях моделируются и возможные события: варианты развития отношений (бытовое, искажающее бытийное, которого герои боятся), встреча с «возлюбленной» в финале (той самой или ожидание новых чувств).

Вариативность сюжетного развертывания: вокзал, дорога на море (курортное пространство как счастье, мечта) антитетично возвращению в бытовой мир, состоящий из скучных, прозаических вещей (работа, месячный бюджет семьи, «заявления в домоуправлении»), о которых думать не хочется. Как будто отрабатывается формула «любовная лодка разбилась о быт». И вопреки этому лирический субъект сознательно останавливает развитие сюжета: «А сюжет живет во мне и ждет, / требует развития, / движенья. / Бьюсь над ним / до головокруженья, / но никак не вижу продолженья. / Лишь начало вижу. / Дождь идет. / Человек по улице идет» [1, с. 11].

Возвращение к началу фильма – камера фокусируется на взглядах. Кино пыталось остановить

время: когда крутится пленка – повторяется жизнь. Лирический субъект в сотый раз пытается запечатлеть мгновение, лучше которого не будет никогда – встреча взглядов и осознание чувств мужчины и женщины.

Введение возможных сюжетов также вписывается в поэтику кино, где нет конечности, мы попадаем в процесс и не всегда понятно, куда и к чему мы придем.

Четыре части о том, как правильно снимать фильм («Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать зиму», «Как показать весну») – своего рода указания для съемочной группы. В центре лирического высказывания, построенного таким образом, – ключевое событие, являющееся маркером времени года. К таким событиям относятся:

– пейзажные зарисовки: (летний дождь, жара; осенние листья, уходящая осень под аккомпанемент Сонаты № 2 Шопена; снег, укутывающий город; пробуждающаяся в ожидании Весны природа);

– бытовые сценки (продавец в киоске «Пиво-Воды»; дети в песочнице); жизнь города (женщина, купившая ёлку на Новый год; мытьё окон весной; в образе «пасхальных старушек» – куличи и приближающаяся Пасха).

Таким образом, восемь частей неавторского цикла взаимосвязаны и взаимозависимы. Образ или мотив может по-разному встраиваться в каждую часть, наполняясь новыми коннотатами. Например, «песок» – знак курортного пространства (море, солнце, лето), затем он становится знаком утекающего времени и чувств и чем-то призрачным, зыбким (замок на песке), а в последнем стихотворении цикла герой наблюдает, как дети строят замки из песка – новая жизнь, новый мир, всё продолжается снова и снова.

Эпизодизация наррации внутри серий (каждого стихотворения) осуществляется при помощи средств кинопоэтики. Принципиальными становятся такие приемы, как «киносценарий», «кадр», «монтаж». Киносценарий выступает замыслом, планом съемки. Киносценарий рассматривается теоретиками кино как вспомогательный, промежуточный жанр киноискусства. Это жанр, в котором конструируется киномир. Но этот мир еще не пришел в движение, не наполнился голосами, красками, лицами. По определению Л. Кулешова, «даже неожиданно возникшее событие, которое привлекло ваше внимание, репортаж, съемка «врасплох», все равно обязывает вас мгновенно решать, каким образом заснять это событие, в каких кусках, как их потом смонтировать, чтобы передать целостность события, передать верность места и времени» [11, с. 27].

Отрезки кино – кадры, содержащие разные объекты съемки в пространстве и времени. «Укрупнение» и «уменьшение» объекта в кадре дает разное содержание. По словам С. Эйзенштейна

на, кадр – «ячейка монтажа». «На экране кинематографический кадр не статичен, а динамичен, в нем большей частью происходит движение (точнее, иллюзия движения на экране), и в связи с этим композиция кадра постоянно видоизменяется» [12, с. 63].

Монтаж – «такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколько угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опредмечиваемых)» [13, с. 119–120].

По словам Л. Кулешова, «Соединение (сборка) в определенном порядке отдельных кусков действия в законченное кинопроизведение называется монтажом фильма. Монтаж показывает отношение режиссера к заснятому материалу картины. Монтаж помогает зрителю лучше видеть картину, лучше ее усваивать» [11, с. 28].

Принципы кинопоэтики, с одной стороны, имплицированы в стихотворениях рассматриваемого цикла. С другой стороны, осмысление принципов кинопоэтики эксплицировано в сознании лирического субъекта сборника «Кинематограф»: «Кем написан был сценарий? Что за странный / фантазер / этот равно гениальный и безумный режиссер? / Как свободно он монтирует различные куски / ликования отчаянья, веселья и тоски!» [1, с. 7].

Лирический субъект обозначает два типа монтажа: «То, что вижу, с тем, что видел, я в одно сложить хочу» [1, с. 9] – это традиционный монтаж (параллельный, склейка); «То, что видел, с тем, что знаю, помоги связать в одно...» [1, с. 9] – интеллектуальный монтаж.

Монтаж у Ю. Левитанского становится выходом на металирику. Лирический субъект выступает режиссером, создающим мир по собственному сценарию и переосмысливающим свою жизнь. Через кадры ментального видения лирического субъекта читатель вовлекается в процесс создания и постижения текста (лирического произведения, сценария, кинофильма).

Лирический субъект осмысляет возможности кинокамеры как экзистенциальную свободу. Я хочу осмыслить свою жизнь так, как я хочу.

В. И. Тюпа в статье «Место Лотмана в становлении нарратологии» актуализирует важную проблему – возвращения кино «к показу, но уже нарративному, состоящему в сегментации зримого на кадры» [14, с. 61]. Приведем логику рассуждений исследователя. Лотман раскрывает общую природу коммуникативного акта наррации. Его внимание привлекло «существенное различие между зримым миром в жизни и на экране. Пер-

вый не дискретен (непрерывен) (...) Мир кино – это зримый нами мир, в который внесена дискретность» [15, с. 306]; «самое существенное: воспроизводя зримый и подвижный образ жизни, кинематограф расчленяет его на отрезки» [14, с. 307]. По мнению В. И. Тюпы, «в этом и состояла вербальная наррация, которой первобытный человек овладел относительно поздно, научившись заменять мимический показ непрерывных действий – рассказом о них» [14, с. 61].

Покажем эпизодизацию наррации на примере стихотворения Ю. Левитанского «Время слепых дождей».

Кадр 1. Общий план. Дождь. Улица.

Кадр 2. Общий план. Герой идет по улице под дождем.

Кадр 3. Средний план. Герой медленно идет сквозь дождь, промокнувший, но внутреннее ощущение, что «дождь его не задевает». Камера следует за ним.

Кадр 4. Средний план. «А навстречу женщина идет».

Кадр 5. Крупный план. Встречаются взгляды героев: сначала его глаза, потом её глаза. Интеллектуальный монтаж. Встреча двух вселенных «Лишь во весь экран – одни глаза, / два бездонных, / два бессонных круга, / как живая карта полушарий / этой неустроенной планеты...»

Кадр 6. Средний план. Вокзал. Поезд. Дорога на юг. Расширение пространства.

Кадр 7. Монтаж эпизодов возможных сюжетов. Вариант 1. Море, радость. Вариант 2. Реальная жизнь («место службы», «месячный бюджет», «заявления в домоуправления»).

Кадр 8. Метанаррация: создание истории и авторский комментарий к созданной истории. «А сюжет живет во мне и ждет».

Кадр 9. Общий план. Возвращение к началу: дождь, улица, идущий человек.

Раскадровка «Времени слепых дождей» представляет собой цепь из девяти кадров, связанных монтажом и создающих открытый сценарий человеческой судьбы. В стихотворениях Ю. Левитанского заметна тенденция квазинарративности – имитации повествования.

Выводы

В рассматриваемых стихотворениях Ю. Левитанского задаётся двойная проекция – текст генерируется на глазах читателя и как лирическое произведение (перформатив) и как вариант киносценария (нарратив). Однако нарратив, организованный по принципам кинопоэтики (сегментация зримого на кадры), трансформируется в оцеляющую перформативное высказывание.

В неавторском лирическом цикле Ю. Левитанского через прием сегментации зримого на кадры моделируется нарративный показ. Можно говорить о таком способе организации повествования, как квазинарратив – впечатление киноповествования.

Признаки квазинарратива: последовательность сменяющихся кадров вместо развернутого повествования, фрагментарность, незавершенность.

Проведенный анализ показал: в неавторском цикле стихотворений Ю. Левитанского оцеляющим завершением является перформативное. Лирический субъект выступает режиссером, создающим мир по собственному сценарию. Через кадры ментального видения лирического субъекта читатель вовлекается в процесс создания и постижения текста (лирического произведения, сценария, кинофильма).

Литература

1. Левитанский, Ю. Время, бесстрашный художник... : стихотворения / Ю. Левитанский. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 416 с.
2. Губина, Н. В. Кинематографические приёмы в художественно-поэтической рецепции Ю. Д. Левитанского / Н. В. Губина, Л. В. Свободина // Ученые записки Алтайского государственного института культуры. – 2019. – № 4 (22). – С. 23–29.
3. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М. : РГГУ, 2002. – 685 с.
4. Казмирчук, О. Ю. Интерпретация мотива дождя в книге Ю. Д. Левитанского «Кинематограф» / О. Ю. Казмирчук // Филологический журнал. – 2006. – № 2 (3). – С. 258–261.
5. Тюпа, В. И. Дискурс / Жанр / В. И. Тюпа. – М. : Intrada, 2013. – 211 с.
6. Чевтаев, А. Нарративная лирика и анарративный «эпос» в поэзии О. Мандельштама / А. Чевтаев // Narratorium. – 2015. – № 1 (8). – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2634334>.
7. Тюпа, В. И. Введение в сравнительную нарратологию : научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы / В. И. Тюпа. – М. : Intrada, 2016. – 145 с.
8. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Заключительные замечания / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). – М. : Языки славянских культур, 2012. – С. 341–503.
9. Дарвин, М. Н. Проблема цикла в изучении лирики / М. Н. Дарвин. – Кемерово: Изд-во Кемер. гос. ун-та, 1983. – 104 с.
10. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Восточная литература, 1998. – 800 с.
11. Кулешов, Л. Кадр и монтаж / Л. Кулешов. – М. : Искусство, 1961. – Кн. 1. – 88 с.
12. Кулешов, Л. Азбука кинорежиссуры / Л. Кулешов. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1969. – 132 с.
13. Иванов, Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М. : Наука, 1988. – С. 119–120.
14. Тюпа, В. И. Место Лотмана в становлении нарратологии / В. И. Тюпа // Slav Varia. – 2022. – № 1. – С. 59–68.
15. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб., 2005. – С. 288–372.

Абрамовских Елена Валерьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, журналистики и методики обучения, Самарский государственный социально-педагогический университет (Самара), e-mail: abramovskih@psga.ru. ORCID 0000-0003-3185-5354

Поступила в редакцию 12 августа 2026 г.

DOI: 10.14529/ssh260409

YURI LEVITANSKY'S SCREENPLAYS: BETWEEN THE NARRATIVE AND THE PERFORMATIVE

E. V. Abramovskikh

Samara State University of Social Sciences and Education, Samara, Russian Federation

The article examines elements of film poetics in Yuri Levitansky's metalyric poetry. Drawing on texts whose title complexes contain the genre designation "Screenplay Fragments" ("The Time of Blind Rains", "The Time of Departing Birds", "The Time of Winter Blizzards" and "The Time of Unfolding Leaves") and references to a director's actions ("How to Show Summer", "How to Show Autumn", "How to Show Spring" and "How to Show Winter"), the study identifies the principles governing the narrativization of performative utterance.

The lyrical subject assumes the role of a director who creates the world according to his own screenplay and reinterprets his life. Through the lyrical subject's frames of mental vision, the reader is drawn into the process of creating and comprehending the text, whether a lyrical work, a screenplay, or a film.

In Levitansky's non-authorial lyrical cycle, narrative representation is modeled through the segmentation of the visible world into shots. This mode of narrative organization may be described as a quasi-narrative: a sequence of changing shots in place of an extended narrative, together with fragmentation and incompleteness.

Keywords: narratology, film narrative, performative utterance, film poetics, screenplay, montage, frames of mental vision, lyrical subject.

References

1. Levitanskii Yu. Vremya, besstrashnyi hudozhnik... [Time, Fearless Artist...]: stihotvoreniya. Saint Petersburg: Alfabeta, Alfabeta - Attikus, 2021. 416 p.
2. Gubina N.V., Svobodina L.V. Kinematograficheskie priëmy v hudozhestvenno-poeticheskoi recepcii Yu. D. Levitanskogo [Cinematic Devices in the Artistic and Poetic Reception of Yu. D. Levitansky] // *Uchenye zapiski Altaiskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2019. № 4 (22). P. 23–29.
3. Orlickii Yu.B. Stih i proza v russkoi literature: Ocherki istorii i teorii [Verse and Prose in Russian Literature: Essays on History and Theory]. Moscow, 2002. 685 p.
4. Kazmirchuk O.Yu. Interpretaciya motiva dozhdya v knige Yu.D. Levitanskogo "Kinematograf" [Interpretation of the Rain Motif in Yu.D. Levitansky's Book Cinematograph] // *Filologicheskii zhurnal*. 2006. № 2 (3). P. 258–261.
5. Tyupa V.I. Diskurs / Zhanr [Discourse / Genre]. Moscow: Intrada, 2013.
6. Chevtsev A. Narrativnaya lirika i anarrativnyi «epos» v poezii O. Mandel'shtama [Narrative Lyric Poetry and the Anarrative 'Epic' in the Poetry of O. Mandelstam] // *Narratorium*. 2015. № 1 (8). URL: <http://narratorium.rgu.ru/article.html?id=2634334>.
7. Tyupa V.I. Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu [Introduction to Comparative Narratology: A Research and Study Guide for Independent Work]: nauchno-uchebnoe posobie dlya samostoyatel'noi issledovatel'skoi raboty. Moscow: Intrada, 2016. 145 p.
8. Bahtin M.M. Formy vremeni i hronotopa v romane. Zaklyuchitel'nye zamechaniya [Forms of Time and the Chronotope in the Novel: Concluding Remarks] // *Sobranie sochinenii: v 7 t. T. 3: Teoriya romana (1930–1961 gg.)*. Moscow: Languages of Slavic Cultures, 2012. P. 341–503.
9. Darvin M.N. Problema cikla v izuchenii liriki [The Problem of the Cycle in the Study of Lyric Poetry]. Kemerovo: Publishing House of the Kemerovo State University, 1983.
10. Freidenberg O.M. Mif i literatura drevnosti [Myth and the Literature of Antiquity]. Moscow: East literature, 1998. 800 p.
11. Kuleshov L. Kadr i montazh [The Shot and Montage]. Moscow: Art, 1961. Kn. 1.
12. Kuleshov L. Azbuka kinorezhissury [The ABC of Film Directing.]. 2-e izd. Moscow: Art, 1969.
13. Vyach.Vs. Ivanov. Montazh kak princip postroeniya v kul'ture pervoi poloviny XX v. [Montage as a Principle of Construction in the Culture of the First Half of the Twentieth Century] // *Montazh: Literatura. Iskustvo. Teatr. Kino*. Moscow: Science, 1988. P. 119–120.
14. Tyupa V.I. Mesto Lotmana v stanovlenii narratologii [Lotman's Place in the Development of Narratology] // *Slav Varia*. 2022. № 1. P. 59–68.
15. Lotman Yu.M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics] // *Ob iskusstve*. Saint Petersburg: Art-SPb., 2005.

Elena V. Abramovskikh – D. Sc. (Philology), Professor of the Department of Literature, Journalism and Teaching Methodology, Samara State University of Social Sciences and Education (Samara), e-mail: abramovskikh@psga.ru

Received August 12, 2026

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Абрамовских, Е. В. Сценарии Ю. Левитанского: между нарративом и перформативом / Е. В. Абрамовских // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2026. – Т. 26, № 4. – С. 76–81. DOI: 10.14529/ssh260409

FOR CITATION

Abramovskikh E. V. Yuri Levitansky's screenplays: between the narrative and the performative. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2026, vol. 26, no. 4, pp. 76–81. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh260409