

### **Художественное осмысление фотографии в поэзии А. М. Городницкого: к проблеме интермедиальных связей литературы и фотографии**

В статье исследуются стихотворения А. М. Городницкого, посвященные фотографии, представлен анализ индивидуально-творческой мифологизированной картины мира поэта, в которой фотограф выступает в роли «мудрого Харона», ритуального жреца, а бытие человека изображается сквозь призму фотографии. Делаются выводы о специфике функционирования фотографического экфрасиса в художественном мире автора.

Ключевые слова: А. М. Городницкий, философская лирика, любовная лирика, фотография, фотографический экфрасис, мифологема воды, визуальная культура повседневности, мифотворчество.

*Lyudmila Vigerina*

### **Artistic Interpretation of Photography in the Poetry of A. M. Gorodnitsky: to the Problem of Intermedia Links between Literature and Photography**

The article explores A. M. Gorodnitsky's poems devoted to photography, presents an analysis of the individually-creative mythologized picture of the poet's world, in which the photographer acts as the "wise Charon", a ritual priest, and the human being is depicted through the prism of photography. Conclusions are drawn about the specifics of the functioning of photographic ekphrasis in the author's art world.

Key words: A. M. Gorodnitsky, philosophical lyrics, love lyrics, photography, photographic ekphrasis, the mythology of water, the visual culture of everyday life, myth-making.

Одним из актуальных направлений современной филологической науки является исследование интермедиальных связей литературы и других видов искусства.

Изучением взаимодействия литературы и фотографии наука занялась сравнительно недавно – в последние два десятилетия прошлого века, тогда как описания фотографий вошли в литературу сразу после их появления. Этой

теме посвящено немало работ, в частности, труды Р. Барта, О. А. Судленковой, М. Д. Самаркиной, Е. А. Калининой, П. А. Волошина, Н. К. Загребельной, Е. Ю. Куликовой и других.

Новизна темы предлагаемой статьи обусловлена неизученностью фотографического экфрасиса в лирике А. М. Городницкого.

Материалом статьи послужили стихотворения «Фотограф», «Фотография», «Фотографии старые блекнут с годами...».

Осмысление фотографии как культурного феномена, ее функционирования связано с художественным постижением творца фотографии.

В стихотворении «Фотограф» образ фотографа включает несколько структурных уровней: артист, «пьяный мастер», «мудрый, как Харон». Рассмотрим подробнее эти статусы фотографа в контексте лирического стихотворения.

Наименование фотографа артистом вводит тему искусства, творца, художника. Проблема осмысления нового вида искусства и нового способа отражения действительности становится основной в стихотворении.

Фотограф А. М. Городницкого – философ, рассуждающий о времени, вечности, жизни и смерти, судьбе человечества, цивилизации и искусстве фотографии, которое противостоит времени, его всеуничтожающей силе:

*Согретый газированным вином,  
Он говорил, что мы уйдем бесследно,  
Что только фотография бессмертна:  
От снимка и до снимка мы живем.*

Фотограф в стихотворении – участник важнейших ритуалов человеческой культуры, связанных с жизнью и смертью:

*Меня снимал фотограф, что снимает  
На свадьбах и похоронах.*

Ритуалы включают в себя причащение вином, использование вина в качестве символа.

Ритуальное опьянение фотографа («Был пьяный мастер мудрым, как Харон...», «Согретый газированным вином, он говорил, что мы уйдем бесследно...») и связь его с искусством отсылают к мифологическому образу Диониса, который в древнегреческой мифологии считался богом плодоносящих сил природы, виноградарства и виноделия, входил в число 12 олимпийских богов, почитался наравне с Аполлоном [6, с. 190]. Культу Диониса были посвящены оргии на Парнасе, в Афинах устраивались торжественные процессии в честь Диониса. Из религиозно-культовых обрядов, посвященных Дионису, родилась древнегреческая трагедия, с точки зрения Ф. Ницше,

изложенной им в книге «Рождение трагедии из духа музыки». Русская философская и поэтическая традиция эпохи Серебряного века вслед за Ф. Ницше рассматривала дионисийское начало как необходимую составляющую поэтического вдохновения.

А. М. Городницкий поэтической интуицией определяет фотографа как художника дионисийского начала – создание «снимка» с действительности, а не гармонизация этой действительности: он причастен всему многообразию человеческого бытия, его скорбям, противоречиям, но ограничен в отличие от представителей других видов искусства в приемах преобразования хаоса жизни, ее дисгармонии, так как фотография предполагает как обязательный момент достоверность, документальность<sup>1</sup>. В этом смысле А. М. Городницкий вольно или невольно подключается к давнему поэтическому спору о природе искусства, о дионисийском и аполлоническом началах в нем.

Фотограф А. М. Городницкого, в котором «мерцают» черты Диониса, является выразителем трагического взгляда на жизнь человека: «Он говорил, что мы уйдем бесследно». Известно, что Дионис спускался в Аид, из которого он вывел свою мать, сделал Ариадну бессмертной богиней. Связь Диониса с водной стихией, с загробным царством указывает на его причастность и бытию и небытию [6, с. 190]. В этом смысле черты Диониса в образе фотографа не противоречат его сравнению в стихотворении с Хароном, перевозчиком мертвых в загробное царство: «Был пьяный мастер мудрым, как Харон...». Тем самым оказывается очевидна связь фотографа с жизнью и смертью, с бытием и небытием.

Образ фотографа, «что снимает на свадьбах и похоронах», может быть соотнесен и с «ритуальный специалистом» (О. Ю. Бойцова), жрецом, участвующим в ритуалах перехода из одной стадии человеческой жизни в другую, из одного возрастного периода в другой.

Как справедливо отмечают современные исследователи, съемка на фотокамеру становится в XX веке обязательной частью ритуала, фотограф обязательным его участником. Фотографирование воспринимается как акт едва ли не важнее самого ритуала: «Изображение на фотографиях замещает в памяти

---

<sup>1</sup> Заметим, что еще Ф. М. Достоевский в романе «Подросток» точно угадал специфику фотографического и выразил ее устами Версилова: художник изучает, выделяет, выбирает и оставляет, а фотография застает человека – КАК ЕСТЬ: «...фотографические снимки чрезвычайно редко, – говорит Версиров, – выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застает человека как есть».

и даже в непосредственном восприятии собственно событие и порой оказывается важнее происходившего перед объективом фотоаппарата. Вот совет фотографу, снимающему праздники: «Не обращайтесь внимания на крики и возмущения людей, которым что-то не видно из-за вашей спины. Ничего, досмотрят на ваших снимках, с этим придется мириться» [3, с. 47]. Снимки приобретают значение документального свидетельства нового статуса человека. «Вообще фотограф в обряде перехода является не рядовым участником обряда, он наделен особыми полномочиями. Он оказывает влияние на совершение обрядовых действий», – указывает в своей книге О. Ю. Бойцова. В подтверждение этих слов она приводит конкретные факты, примеры: «... Именно фотограф говорит молодоженам, какие ритуальные действия они должны совершить, и показывает, как это сделать: демонстрирует, как следует бросать бокалы, чтобы они разбились, показывает жениху, как он должен помочь невесте выйти из машины» и т.д. «Таким образом, – делает вывод исследовательница, – профессиональный фотограф является ритуальным специалистом, аналогичным тамаде во время свадебного застолья» [3, с. 47].

В стихотворении А. М. Городницкого профессиональный фотограф, снимающий на свадьбах и похоронах, является проводником в другую жизнь или смерть. Тем самым он оказывается причастен тайнам человеческого бытия, его закономерностям. Он – Посвященный.

Фотограф А. М. Городницкого обладает сакральным знанием, особым умением «ловить» мгновение, «лучей прикосновенье», то есть умением обращаться со Временем:

*Так повторял он, слушателю рад,  
Ловя в прицел лучей прикосновенье.  
Уменьем останавливать мгновенье  
Владел его нехитрый аппарат.*

Образ фотографа мифологизируется, воспринимается поэтом и как образ «мудрого Харона», и как Диониса, и как ритуального жреца. Фотограф сопровождает человека в его жизненном плавании, документирует и удостоверяет подлинность бытия и отдельной человеческой личности и земной цивилизации в целом, создавая тем самым картину бытия человечества, фрагментом которой является история Поэта, которая вливается в общий поток «реки времени»:

*И было мне запечатлеться лестно  
На полпути в пути моем безвестном  
От свадеб до грядущих похорон.*

Лирическое «я» в стихотворении, образ лирического героя, структурируется приемом фотографического экфрасиса. Он представляет собой описание не фотографии, но только фона, на котором снимает фотограф поэта: на фоне города («когда листвы лишенный город наг»), «на фоне сада и на фоне дока, трамваев и старинного моста». Исследователи любительской фотографии выделяют три разновидности фонов: нейтральный, красивый и значимый. В художественном произведении, тем более в лирическом, описываемый фон фотографии уже не может быть нейтральным, как и просто красивым, он всегда будет значимым, так как описание подчинено художественному замыслу поэта. О. Ю. Бойцова так определяет значимый фон для фотографии: «В тех случаях, когда отправитель фотографического сообщения хочет передать получателю информацию в том числе и с помощью фона, можно говорить о “значимом” фоне. Фон включает в себе значимый элемент, иконограмму» [3, с. 47]. Для литературоведческого исследования фон фотографии, описанный в художественном произведении, и есть иконограмма, некий код к картине, портрету.

О. Ю. Бойцовой справедливо отмечено, что даже в любительской фотографии, на которой фиксируются, казалось бы, случайные события, предметы, детали, рутина повседневности, на самом деле отражается то, что важно, значимо, что отмечает вехи жизни человека, утверждает его связь с людьми, местом и прочим.

В литературном произведении описание фотографии будет иметь значение для художественного воплощения замысла творца. Здесь невозможна случайность деталей, тем более в лирическом произведении, которое по природе своей носит характер бытийного отражения действительности: «...лирический миробраз претендует не просто на полноту охвата универсума, лирический текст живет сознанием того, что открываемый и воссоздаваемый им миробраз богаче, шире, масштабнее и неисчерпаемее, чем тот бытийный горизонт, который доступен человеческому взгляду в “обычной”, внепоэтической реальности» [5, с. 87].

Попытаемся дешифровать фотографический экфрасис в стихотворении.

Портрет на фоне утреннего весеннего города («Прозрачным утром, накануне мая, / Когда листвы лишенный город наг, / Меня снимал фотограф...»), документально удостоверяет связь героя с городским пространством, иными словами – конструирует «локальную идентичность» лирического героя.

Упоминание времени съемки – указание на определенный период жизни поэта: утро, весна – скорее всего – соотносятся с этапом юности или молодости поэта (в финальных строках стихотворения речь идет о «полпути в пути моем безвестном»).

Городское пространство, изображенное в стихотворении, представлено типичными образами: городского сада (парка), трамваев, моста, а также дополнено характерным для приморского города образом дока. Факты биографии А. М. Городницкого позволяют с большой долей вероятности говорить об образе Петербурга в исследуемом стихотворении.

Рассмотрим семантику названных в лирическом произведении образов фона фотоснимков поэта: сад, док, трамвай, мост.

Архетипический образ сада связан с образом рая, счастливым состоянием жизни до грехопадения, с детством человека и человечества. Портрет на фоне сада может отсылать к прошлому героя, быть воспоминанием о детстве, доме, о счастье, о любви, о восприятии родного города как города-сада.

Док – «сооружение, предназначенное для постройки, транспортировки (плавучий док), ремонта и окраски судов, а также для их погрузки и выгрузки».

Портрет на фоне дока сообщает о профессиональной принадлежности человека, утверждает его связь с профессиями, связанными с морем.

Различают такие типы доков, как мол – длинная стенка вдоль берега, защищающая берег и корабль, причал, пирс. Док – своеобразный дом, приют для кораблей; док может выступать в качестве замены мифологем «дом», «причал», «берег». Образ дока неразрывно связан с образами водной стихии, берега, корабля. Не названные прямо водная стихия и корабль (но возникающие в ассоциативном воображении читателя) «излучают» в контексте лирического произведения символические коннотации: корабль как символ человека, человеческой судьбы, море (водная стихия) как символ жизни, плавание как символ пути человека.

Трамвай – неотъемлемая часть современного городского пространства. В литературе, особенно в городском тексте, образ трамвая – один из устойчивых, обладающий мифологическим и символическим значением.

Трамвай, по мнению П. Золиной, «в своем зарождении в литературном пространстве был практически неотделим от экзистенциальных концептов смерти и времени» [4], что позволило ему довольно быстро войти в мифологический пласт культуры русского города и способствовало появлению широкого семантического поля образа.

Исследователи выделяют несколько значений образа трамвая в русской литературе:

- проводник во времени и пространстве,
- знак городского пространства,
- свидетель жизни,
- способ преодоления времени,
- разрушение, гибель, смерть [2],
- символ эпохи,
- проводник в иные миры,
- символ жизни и одновременно смерти,
- воспоминание о юности.

В контексте исследуемого стихотворения актуализируются едва ли не все названные выше значения образа трамвая благодаря лирической природе произведения. Портрет поэта на фоне трамвая превращает это транспортное средство в своего рода эмблему героя: образ трамвая становится символом человека, его судьбы. В то же время сохраняется и значение трамвая как проводника в другое пространство и время, а также в царство смерти:

*И было мне запечатлеться лестно  
На полпути в пути моем безвестном  
От свадеб до грядущих похорон.*

Характерно, что образ трамвая возникает в композиции стихотворения рядом с образом моста: «Меня фотографировал он долго... на фоне... трамваев и старинного моста».

Два образа (движение трамваев через мост) соединяются в одной картине, которая приобретает символический смысл.

Мифологема моста связана так же, как и образ трамвая, с мифологемой пути. В «Словаре символов» Дж. Тресиддера указывается: «Мост – широко распространенная метафора трудного перехода между миром живых и мертвых <...>. В более общем смысле мост символизирует переход из одного состояния в другое, от одной стадии к другой, а также связь различных частей» [7].

В статье Е. О. Акишиной и Н. И. Мартишиной подчеркивается, что «мост является частью дороги <...> вписывается в общий путь, хотя и является, как и перекресток, узловой точкой дороги, сложным и опасным местом» [1, с. 11].

Таким образом, фотографический фон моста и трамваев становится выражением жизненного пути лирического героя и в то же время – земного пути всякого человека в «пути его безвестном от свадеб до грядущих похорон».

Одновременно образ моста является метафорой соединения, связи разных периодов жизни человека, соединения пространства и времени человеческого бытия, а также бытия и небытия.

Описание фона фотопортретов поэта становится сообщением о нем как о связанном судьбой с городским пространством Ленинграда – Петербурга, «морской» профессией (гидрогеолог, образ дока намекает на связь человека с морем, кораблями), но одновременно благодаря мифологическому подтексту и лирической природе произведения – сообщением о судьбе всякого человека. В лирическом произведении, где наиболее сильна мера обобщенности, такое описание оказывается описанием человеческой судьбы вообще.

Так соединяются в стихотворении две тематические линии: фотографа и лирического героя, субъекта и объекта фотографирования: они становятся героями одной мифологизированной картины: плавания людей по «реке времен», где фотограф выступает в роли перевозчика, а лирический герой – в роли «пассажира», всякого «в пути его безвестном от свадеб до грядущих похорон».

\*\*\*

В стихотворении «Фотография» (1968) фотограф является не объектом изображения, а субъектом, лирическим героем.

В тексте проявка фотопленки и изготовление снимка описаны одновременно как профессиональный процесс и как акт творения, как сакральное действие. В связи с этим язык стихотворения включает разговорные выражения («сосед храпит»), термины (увеличитель, фиксаж, пластмассовые кюветки, раствор), а вместе с ними – книжную лексику, поэтизмы, укорененные в русской поэтической традиции романтизма и неоромантизма: «облик твой, струей влекомый», «загадочен, как образа», «колдует над твоей улыбкой», «порою позднею, ночной». Такое сочетание конкретно-бытового и условно-поэтического и составляет особенность раскрытия любовной темы А. М. Городницким в этом стихотворении.

Образ воды, ключевой для творчества поэта, выступает здесь в двух планах: с одной стороны, это раствор проявителя, с помощью которого и создается фотография, а с другой – этот образ отсылает к водной стихии книги Бытия, к первооснове мира.

Тьма и свет, «черная вода», которая колдует над улыбкой возлюбленной, то есть создает ее, выступают в стихотворении как мифологемы, связанные с образами книги Бытия:

«Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою.

И сказал Бог: «Да будет свет». И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош. И отделил Бог свет от тьмы. И назвал бог свет «днем», а тьму «ночью» (1:5).

Во тьме начинается процесс проявки фотографии, при «красном марсианском свете» происходит создание образа возлюбленной так же, как земля обретала конкретный полнокровный образ в процессе ее сотворения Богом:

«И сказал Бог: Да произведет вода пресмыкающихся, душу живую...» (1:20).

Из тьмы, воды и марсианского света возникает образ возлюбленной. Образ фотографа-поэта наделяется сакральными чертами: он такой же творец, как и Бог.

Возвышенный образ возлюбленной создается с помощью устоявшихся в романтической поэтической традиции формул и штампов, известных по творчеству А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Блока и других: улыбка, «облик твой, струей влекомый, загадочен, как образа».

Сравнение с образами придает образу возлюбленной черты Мадонны, Прекрасной Дамы, Богородицы. Образ на фотографии не равен бытовому женскому образу.

Последние строчки стихотворения:

*И смотрит кто-то незнакомый*

*В твои знакомые глаза, –*

можно истолковать следующим образом: в творческом акте художник преобразуется, не равен самому себе бытовому, становится «пророком». Как в процессе проявки фотографии «проявляются» черты возлюбленной, уловленные поэтом-фотографом, так в процессе сотворения художественного образа проявляются те глубинные черты, которые были скрыты в бытовом образе.

Любовное стихотворение приобретает характер эстетического осмысления акта творчества.

Традиционные темы и образы русской классической поэзии: поэт-пророк, образ возлюбленной как образ Мадонны, – находят свое оригинальное образное воплощение через описание создания фотографии со всеми подробностями технологического процесса проявки.

\*\*\*

Стихотворение А. М. Городницкого «Фотографии старые блекнут с годами...» начинается строчкой о том, что и фотография, призванная оставить память о прошедшем, сама подвержена общему закону смерти на земле. Од-

нако этому тезису о преходящести всего земного противостоит описание фотографий, удостоверяющих реальность прошлого, оно сейчас разворачивается, оживает перед нами, когда лирический герой рассматривает фотографии:

*Это бухта Нагаевская в Магадане,  
Это практика летняя в южном Крыму.*

А. М. Городницкий использует настоящее время (точнее – «вечно длящееся») для описания прошлого, запечатленного на фотографии, тем самым утверждая, что прошлое живо, является нам сейчас во всей своей непосредственности и достоверности.

Во второй строфе мысль о конечности жизни выражена метафорой «в проявителе времени тонут»:

*В проявителе времени тонут, нестойки,  
Милovidные лица далеких подруг.*

Однако описание фотоснимков утверждает обратное: прошлое существует сейчас во всей своей подлинности и неповторимости мгновения:

*Вот наш класс выпускной перед школой на Мойке,  
Вот я сам, в батискафе откинувший люк.*

Метафора «проявитель времени» соотносит процесс проявки фото пленки и бытие мира, включает в себя и картину проявки фотографии: в растворе тонут снимки – изображения на фотобумаге людей, событий, то есть Времени, Истории, Культуры, – и мифологический образ Леты, в которой тонут люди, события, «реки в царстве мертвых, испив воду которой, души умерших забывают свою былую земную жизнь» [6, с. 315]. Такой ассоциативный ряд возможен благодаря устойчивому выражению «утонуть в Лете» (А. С. Пушкин: «Быть может, в Лете не утонет строфа, слагаемая мной»). «Проявитель времени» может быть соотнесен и с «рекой времен» Г. Р. Державина:

*Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если что и остается  
Чрез звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы.*

Таким образом, поэтическое выражение «проявитель времени» включает в себя следующие значения:

1) раствор проявителя, с помощью которого и получается изображение на фотобумаге,

2) в мифотворческом сознании поэта проявитель (химический препарат, специальный раствор) превращается в мифологему водной стихии, первоосновы Бытия: в начале творения мира «Дух божий носился над водами» (Книга Бытия), и в конце – мир «покроют воды, и Божий лик изобразится в них», по представлению поэта-философа Ф. И. Тютчева,

3) воды реки забвения Леты.

Метафора «проявитель времени» связана и с движением человека во времени, которое «проявляет» в нем таящиеся возможности, новые черты, обусловленные возрастными изменениями, его опытом жизни.

Метафора «в проявителе времени тонут» имеет амбивалентный характер: именно благодаря тому, что снимки тонут в растворе, проявляются образы, благодаря движению истории, в исторической перспективе проявляется подлинное лицо человека, эпохи, то есть семантика метафоры включает и значение гибельности, забвения и в то же время движение во времени позволяет постичь глубинный смысл происходящего, «проявить» его. Движение во времени неизбежно связано с потерями, утратой, как и с обретениями.

Утверждениям поэта: «фотографии блекнут», «лица тонут» – о гибели, разрушении, забвении настоящего, – противостоит описание фотографий, поданное не как описание изображения, а как описание самой реальности, тем самым утверждается, что прошлое не погибло, не забыто, не ушло в небытие, оно есть благодаря фотоснимкам:

*Вот наш класс выпускной перед школой на Мойке,*

*Вот я сам, в батискафе откинувший люк.*

Вот я, молодой, выпускник ленинградской школы, есть, существую, сейчас улыбаюсь.

Время представлено в стихотворении в виде амбивалентного образа водной стихии: вода – основа всего живого (Бог из водной стихии творит сушу и пр.), но она и грозная и опасная стихия, способная уничтожить. Так и время: мы все причастны ему, но и все подвержены его уничтожающей силе. Однако этой всеобщей гибели во времени (как в Лете) противостоит фотография, которая удостоверяет в том, что прошлое не погибло, а существует, удостоверяет, пока есть хоть один зритель:

*Я листаю альбомы, единственный зритель,*

*И смотрю своей жизни немое кино.*

В третьей строфе стихотворения поэт выступает как фотограф, размышляющий о феномене фотографии:

*Для чего, покоряясь навязчивой моде,*

*В объектив я ловил уходящую даль? –*

и сомневающийся в ее целесообразности, нужности:

*Фотоснимки и слайды дымятся в комодке.*

*Их бы выбросить надо, а все-таки жаль.*

Фотограф интерпретируется как ловец «уходящей дали», в этом видится смысл и цель этого занятия или искусства.

Обращает на себя внимание в данной строфе необычная метафора «фотоснимки и слайды дымятся в комодке», построенная на основе фразеологизма «пылиться в комодке». Она соотносит время с такой стихией как огонь: время уничтожает все так, как всепожирающее пламя.

Таким образом, время соотносится и с водной стихией, и со стихией огня в художественной системе стихотворения «Фотографии старые блекнут с годами...».

Если в первых двух строфах стихотворения даны описания фотографий, то есть вторичной реальности, то в четвертой строфе, казалось бы, – действительности (первичной реальности):

*Проржавели суда, и закаты потухли,*

*Поразбрелся и вымер смеющийся люд.*

Однако колорит такой картины напоминает старые поблекшие, порыжевшие фотографии, да и следующий стих «Это выкинут все...» указывает на то, что поэт описывает фотоафишу. Зыбкость изображения реальное/ фотографическое нужна, чтобы подчеркнуть мысль, что новые поколения выбросят не только фотографии, но вместе с ними и память о прошлом:

*Это выкинут всё, как ненужную рухлядь,*

*Новоселы, что в комнату после придут.*

Так возникает в стихотворении проблема связи поколений, эпох, которую поэт решает трагически, указывая на неизбежность исторических разрывов между отцами и детьми. В финальной строфе стихотворения лирический герой предстает в образе единственного зрителя «немого кино» своей жизни и эпохи:

*Но пока ещё лампы медовые нити*

*Сохраняют накал, занавесив окно,*

*Я листаю альбомы, единственный зритель,*

*И смотрю своей жизни немое кино.*

\* \* \*

Новый способ отражения действительности – фотография – определил новые отношения человека со временем, обострил постановку философских проблем времени, памяти. А. М. Городницкий создал авторский миф о фотографе и фотографии, в котором фотограф выступает своего рода Хароном, ритуальным жрецом, участвующим в важнейших культурных обрядах,

фотография является документальным свидетельством перехода из одного периода жизни в другой: «от снимка и до снимка мы живем», перехода из пространства-времени жизни в пространство-время смерти, перехода из бытия в небытие.

Фотография в лирике А. М. Городницкого – способ человеческой цивилизации противостоять времени и его уничтожающей силе.

Фотографический экфрасис в рассматриваемых стихотворениях выполняет функцию создания образа лирического героя, сюжета его судьбы, которая приобретает в контексте лирического произведения в силу его родовой природы универсальный характер, становится выражением судьбы любого человека.

### Список литературы

1. Акишина Е. О., Мартишина Н. И. Мост как мифологема и философская метафора // Вестн. Омск. гос. пед. ун-та. Гуманитарные исследования. 2016. № 4(13). С. 10–14.
2. Арсенова Т. А. Трамвайный мотив в лирике Бориса Рыжего // Литература в контексте современности: сб. материалов V междунар. науч.-практ. конф. (Челябинск, 12–13 мая 2011). Челябинск, 2011. С. 165–171.
3. Бойцова О. Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности. СПб., 2013. 265 с.
4. Золина П. Трамвай как метафора новых времен в контексте русской литературы начала XX века // Nova Rusistika. Вып. VI. 2013. № 2. С. 42–48.
5. Ибатуллина Г. М. Сквозь призму образа. Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX–XX веков. Уфа, 2013. 318 с.
6. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1991. 709 с.
7. Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999. 443 с.

### References

1. Akishina E. O., Martishina N. I. *Most kak mifologema i filosofskaya metafora* [The bridge as a mythologem and philosophical metaphor] *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya* [Bulletin of the Omsk State Pedagogical University. Humanitarian Studies] 2016. № 4(13). Pp. 10–14.
2. Arsenova T. A. *Tramvajnyj motiv v lirike Borisa Ryzhego* [Tram motif in the lyrics of Boris Red] *Literatura v kontekste sovremennosti: sbornik materialov V mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (CHelyabinsk, 12–13 maya 2011)* [Literature in the context of modernity: a collection of materials of the V international scientific and practical conference (Chelyabinsk, May 12–13, 2011)]. CHelyabinsk, 2011. Pp. 165–171.
3. Bojцова O. YU. *Lyubitel'skie foto: vizual'naya kul'tura povsednevnosti* [Amateur photos: visual culture of everyday life]. St.Petersburg, 2013. 265 p.
4. Zolina P. *Tramvaj kak metafora novyh vremen v kontekste russkoj literatury nachala XX veka* [Tram as a metaphor of new times in the context of Russian literature of the early XX century] *Nova Rusistika. Vyp. VI. 2013. № 2. Pp. 42–48.*

5. Ibatullina G. M. *Skvoz' prizmu obraza. Hudozhestvennaya refleksiya v poetike russkoj literatury XIX – XX vekov* [Through the prism of the image. Artistic reflection in the poetics of Russian literature of the XIX–XX centuries]. Ufa, 2013. 318 p.

6. *Mifologicheskij slovar'* [Mythological dictionary] gl. red. E. M. Meletinskij. Moscow, 1991. 709 p.

7. Tresidder Dzh. *Slovar' simvolov* [Character Dictionary]. Moscow, 1999. 443 p.