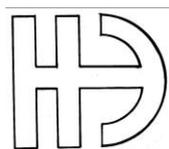


# **НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА**



**ВЫПУСК XI**



ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ СВЯЗИ МИРА:  
КОММУНИКАЦИЯ  
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Москва  
2024

УДК 7.01(082)  
ББК 87.8я43  
Н47

Редколлегия:

*В. Е. Багно, С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.),  
А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте*

Составители:

*С. А. Васильева, И. В. Мотеюнайте*

Рецензенты:

*д. ф. н. Ю. В. Доманский (РГГУ),  
д. ф. н. А. Д. Степанов (СПбГУ)*

*На обложке: фрагмент свитка Р. Моримото  
и С. Денисенко «Спокойный взгляд на всё»*

*На иллюстративных страницах:  
«Телеграфные столбы» С. Денисенко*

**Н47 Неканоническая эстетика. Вып. 11: Все связи мира: коммуникация в литературе и искусстве:** Сб. статей. СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2024. — 318 с.

10.31860/ISBN 978-5-00227-374-4

Основу сборника составили материалы одноименной XI Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 25–26 апреля 2024 г., ставшей продолжением ежегодных апрельских форумов с 2014 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

Исследователи обратились к категории «коммуникации» и рассмотрели ее репрезентации в различных видах искусства и литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

ISBN 978-5-00227-374-4

© Авторы статей, 2024  
© Onebook.ru, 2024

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В сборник «Все связи мира: коммуникация в литературе и искусстве» вошли материалы одноименной международной междисциплинарной научной конференции, организованной Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН совместно с Псковским государственным университетом и Тверским государственным университетом в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика»<sup>1</sup> (идея которого принадлежит С. В. Денисенко и А. Ю. Сорочану). Одиннадцатая конференция состоялась 25–26 апреля 2024 г. в Пушкинском Доме. Хроника конференции будет опубликована в журнале «Русская литература».

В современном мире мы наблюдаем две взаимоисключающие тенденции: с одной стороны, проблематизируется диалогический принцип человеческого общения (возможность диалога в принципе ставится под сомнение), а с другой – акцентируется социальная природа человека как его видовое свойство. Между тем нельзя не признать, что именно от способности к взаимодействию во многом зависят межличностные, социальные и межнациональные отношения.

---

<sup>1</sup> Конференции проекта: «Все страхи мира: horror в литературе и искусстве» (2014); «Все восторги мира: экстаз в литературе и искусстве» (2015); «Все истины мира: разум в литературе и искусстве» (2016); «Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве» (2017); «Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве» (2018); «Все обманы мира: ложь в литературе и искусстве» (2019); «Все запреты мира: табу в литературе и искусстве» (2020), «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве» (2021), «Все озарения мира: анагоризис в литературе и искусстве» (2022), «Все тревоги мира: беспокойство в литературе и искусстве» (2023), «Все взаимодействия мира: диалог в литературе и искусстве» (2024). Полные тексты сборников, включающие также программы конференций см.: URL: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/неканоническаяэстетика> (дата обращения: 23.08.2024).

В силу многообразия видов человеческого общения, оно, безусловно, широко представлено в искусстве на уровне тематики и проблематики: от библейских сюжетов до картины «Опять двойка» Ф. Решетникова, от оперы до сонатной формы и концерта, от сложных композиционных структур до драматического конфликта в литературе. Репрезентация сложностей общения и конфликтов сегодня сближает эстетику с психологией и антропологией. Актуальный контекст междисциплинарного изучения речевой манипуляции и конфликтных взаимодействий позволяет обновить взгляд на репрезентацию коммуникации в искусстве.

Сегодняшние художественные практики предлагают новую концепцию коммуникации в искусстве, создавая традиционную модель искусства как приглашения к межличностному диалогу во времени и выделяя в нем фактор социальности; каналы коммуникации играют все большую роль в формировании смысла эстетического послания. Разнообразие таких каналов отражено в статьях первого раздела сборника «Типы коммуникации в культуре и искусстве»; их материалом стали как традиционные формы искусства (художественные тексты и театр), так и современные арт-продукты и медиа. Статьи этого раздела показывают, как коммуникационная составляющая послания влияет на смысл любого текста культуры.

Еще в античности началось осмысление речевого общения, которое вылилось не только в метод ведения дискуссии (сократический диалог), но и в самостоятельный жанр диалога. Он не случайно сегодня воспринимается структурообразующим ядром всех философских жанров, находясь на вершине их иерархии. Диалогическая модель причудливо трансформировалась в разнообразных автокоммуникативных текстах («Мысли» Б. Паскаля, «Опыты» М. Монтеня, «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо и проч.). При этом собственно литература поместила разные виды и типы диалога во все роды: драма полностью построена на обмене речами, эпос обычно делает

его частью произведения, а лирика активно осваивает автокоммуникацию и активно обращается к собеседнику. Такой же богатой историей наделен и эпистолярный жанр, осваиваемый искусством долго и разнообразно. Во второй раздел сборника – «Формы диалога» – включены статьи, демонстрирующие широкий спектр взаимодействий между человеком и человеком, человеком и природой и даже между человеком и потусторонним миром; а также аспекты, проблематизирующие возможность взаимного общения. Авторы здесь анализируют риторические, символические и композиционные приемы диалога.

Искусство в целом традиционно рассматривалось гуманитарной мыслью как акт коммуникации между автором и реципиентом: последнему предлагалось расшифровать художественное послание автора *urbī et orbī*. Наука прошлого столетия (включая исследования Государственной академии художественных наук в 1920-е – 1930-е гг.), вписало эту деятельность в общую коммуникативную модель, где искусство предстает одновременно и речью, и сообщением, и кодом; при этом оно всегда использует два канала коммуникации: в системе «Я – ОН» и в системе «Я – Я». Третий раздел сборника посвящен коммуникативным стратегиям авторов, включившим в свои тексты рефлекссию о коммуникации.

Особой формой связей в самом широком смысле слова остается и в нашей культуре перевод, представляющий собой деятельность, априори обусловленную установкой на коммуникацию. Это позволило нам вынести статьи о переводе в отдельный раздел сборника.





**ТИПЫ КОММУНИКАЦИИ  
В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ**



**С. А. Фомичев**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН  
Санкт-Петербург, Россия*

## **ВАВИЛОНСКОЕ СТОЛПОТВОРЕНИЕ В ВИШНЕВОМ САДУ**

В зрелой чеховской драматургии — часто воссоздается трагикомическое разобщение современных людей.

Отметим один из прозвучавших диалогов в комедии «Вишневый сад», где можно услышать отголосок мифа о вавилонском столпотворении:

Л о п а х и н (*тихо напевает*). «И за деньги русака немцы офранцузят». (*Смеется.*) Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. И, наверное, ничего нет смешного. Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного<sup>1</sup>.

Ср. еще:

Ш а р л о т а. Как хочется поговорить. А не с кем. Никого у меня нет. <...> Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить.

Л о п а х и н. Простите, таких легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, странных, я еще не встречал. Вам говорят русским языком, имение ваше продается, а вы точно не понимаете.

Г а е в. Боже мой! Боже, спаси меня! И сегодня я речь говорил перед шкафом... так глупо! И только когда кончил, понял, что глупо.

Библейский миф гласит:

На всей земле был один язык и одно наречие. <...>

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-11-17

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 13. С. 220. Далее ссылки при цитатах из произведений Чехова даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес; и сделаем себе имя, прежде нежели расеемся по лицу всей земли.

И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие.

И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать.

Сойдем же, и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого.

И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город.

Посему дано ему имя: Вавилон; ибо там смешал Господь язык всей земли, и оттуда рассеял их Господь по всей земле (Быт. XI, 1–9).

Вавилонская башня трактуется в Библии как символ непомерной человеческой гордыни. Но притчевая интерпретация мифа порождает иную проблему: чувство горечи из-за невозможности обрести высшую благодать в силу разобщенности людского племени. Выражение «вавилонская башня» поэтому используется для обозначения ситуации, когда люди не могут достичь согласия из-за языкового барьера, разных точек зрения, мешанины языков, бестолковости.

В фольклоре сходная ситуация трактовалась как фарсовая. См., например:

#### СЛЕПОЙ И ГЛУХОЙ

Встретились слепой и глухой, и решили они сходить по горох.  
Пришли, слепой и говорит:

— Ой, горох стручист!

А глухому слышится:

— Ой, кто-то стучит!

Поели гороху, дальше идут. Слепой говорит:

— Межа!

А глухому опять слышится:

— Бежать?

Наполохали друг дружку и побегли глаза выголивши<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сказки Псковской области. Псков, 2004. С. 194. Заметим, что глухому здесь недаром почувствовалась опасность, так как приятели здесь промышляли чужим горохом (см. пословицу: «Не сей горох вдоль дорог»).

Наиболее же часто сходная фарсовая ситуация приобретала смысл социальной сатиры:

#### МУЖИК И БАРИН

Рубит мужик дрова. Мороз градусов тридцать пять. Так расстался мужик, что ему стало жарко. Он снял с себя кафтан и положил на пень. И старается, рубит дрова. С него пот градом.

Едет барин на тройке. Кучеру говорит:

— Остановись!

Показывает барин мужика, говорит:

— Мужик, что такое — мне в тулупе холодно, а ты в одной рубахе и пот градом?

Мужик говорит:

— Что мне твой тулуп! Вот у меня кафтан волшебный, на пне лежит, и мне отсюда жарко.

Барин говорит:

— Давай, мужик, меняться на тулуп.

Мужик говорит:

— Барин, придачу надо!

Барин говорит:

— Сколько?

— Пятерочку. <...>

А барин попал в больницу и все время ругался на мужика. А мужик шубу поднашивал да барина подхвалявал<sup>1</sup>.

Трагикомическое толкование раскоммуникации человеческого общества было продолжено в художественной литературе. Ср. у Пушкина:

Глухой глухого звал к суду судьи глухого,  
Глухой кричал: «Моя им сведена корова!» —  
«Помилуй, — возопил глухой тому в ответ:  
Сей пустошь владел еще покойный дед».  
Судья решил: «Чтоб не было разврата,  
Жените молодца, хоть девка виновата»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Фольклор Новгородской области. Великий Новгород, 2002. С. 202.

<sup>2</sup> О литературных источниках стихотворения см. статью Е. М. Табориской в изд.: Пушкинская энциклопедия. Произведения. Вып. 1. СПб., 2009. С. 369–370.

Замечено, что особое качество ряда грибоедовских «значащих фамилий» в «Горе от ума» заключается в том, что они связаны с понятиями «говорить», «слушать». В свою очередь это позволяет заметить основной комический (по происхождению — народный, фарсовый) прием грибоедовской пьесы. «И слышат, не хотят понять»<sup>1</sup>, — восклицает Лиза в начале комедии. В конце же — Фамусов недоумевает: «Безумный! Что он тут за чепуху молол!»<sup>2</sup> Ср. также гневное восклицание Чацкого: «Воскреснем ли когда от чужевластья мод? / Чтоб умный, бодрый наш народ / Хотя по языку нас не считал за немцев»<sup>3</sup>.

Принято обычно считать, что Чехов, замыкающий золотой век русской литературы, критически отнесся к грибоедовской комедии:

Когда актер <...> старается убедить меня во что бы то ни стало, что Чацкий, разговаривающий много с дураками и любящий дуру, очень умный человек, и что «Горе от ума» не скучная пьеса, то на меня от сцены веет <...> рутиной <...>. И всякий раз выхожу я из театра консервативным более чем, когда вхожу туда (7, 270).

Но такую оценку недаром изрекает герой повести «Скучная история» — и то, что именно он оценивает «Горе от ума» как «скучную пьесу», — уже предупреждающий сигнал. Именно потому скучна ему пьеса «Горе от ума», и в этом — его собственное горе от ума, т. е. голого профессионализма, не имеющего за душой того «высшего значения», которым одушевлена, вопреки его суровой оценке, великая комедия.

На протяжении всего творчества Чехов сам часто прибегал к фарсовому приему разговора глухих, углубляя почерпнутую в фольклоре социальную его трактовку.

В данном случае упомянем только его рассказ «Злоумышленник», где крестьянину, пойманному за отвинчивани-

---

<sup>1</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 96.

<sup>2</sup> Там же. С. 122.

<sup>3</sup> Там же. С. 96.

ем гайки от железнодорожного рельса, не дано понять, за что его укоряет следователь, грозя серьезным уголовным наказанием. Гайка в качестве грузила необходима труженику для пропитания: для рыбной ловли. Он же не жадничал, и из двух рядом завинченных гаек приобретал только одну, искренне не понимая механичного правила контрафорса, да и вообще необходимости новой господской прихоти: никчемной пока для крестьянства железной дороги. Следователь же искренне считает объяснения преступника неловкими увертками, не ощущая подлинной интеллектуальной пропасти с народом, хотя и живет за счет податей, которые, в частности, исправно платит тот же крестьянин (4, 84–87).

Недаром возникает неудовлетворенность Чехова собственно драматургическим качеством своей последней пьесы, заключающимся в речах действующих лиц, и потому появляется звуковая и живописная окантовка сценических речей.

Слово прозаика (а не драматурга!) особо внятно звучит в ремарке, открывающей второе действие пьесы:

Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду. Скоро сядет солнце (13, 215).

Именно здесь — на отшибе — сохранилась ветхая скамья, на которой собираются персонажи, а почему-то не в уютном, благоухающем вишневом саду, на берегу протекающей там реки. Часовенка недаром заброшена: о Боге действующие лица упоминают лишь проходя, а о предках (ср. разрушенные могильные плиты), насадивших вишневый сад, вообще давно забыли. Цветущие вишни скрыты за темными тополями и упомянут город, который бывает иногда виден — в данном случае лишь на миг, так как вся сцена погружена в надвига-

ющиеся сумерки. Оказывается, что имение принадлежит Гаеву, а вовсе не Раневской, которая ощущает себя главной хозяйкой (да и в начале пьесы было отмечено: «Действие происходит в имении Л. А. Раневской»). Приметой цивилизации, вторгшейся в унылый пейзаж, может показаться ряд телеграфных столбов. Но в пьесе — это инструмент для доставки Раневской телеграмм от неверного любовника. Далее будет упомянуто, что невдалеке расположена железнодорожная станция, откуда, вероятно, изредка и доносятся какие-то тревожные шумы.

А в разговорах персонажей автор постоянно подчеркивает зашоренную обособленность каждого из персонажей, не способных понять, адекватно услышать друг друга — при всем порой, казалось бы, сочувствии к своим собеседникам.

Раневская любит и родную, и приемную дочерей, но кровенными мыслями она далека от них, мечтая о Париже и о коварном любовнике. Кровное ее родство с Гаевым также непрочное, взаимно отчужденно. Тем более не нравится ей предприимчивый Лопухин, который, со своей стороны, чуть ли не влюблен с детских лет в помещицу, но горько переживает свою социальную отчужденность от нее, барское ее высокомерие. Впрочем, и сам он по-своему опасен. Уместно здесь вспомнить совет ему, высказанный Трофимовым: «позволь мне дать тебе на прощанье один совет: не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать». (Ср. у И. Канта: «Свобода размахивать руками заканчивается у кончика носа другого человека».)

Рядом с ними суетятся несколько одиноких типов:

— беспаспортная, не знающая даже своего возраста фокусница Шарлота;

— похожий на лошадь помещик со смешной фамилией Симеонов-Пищик, который вечно клянчит займы и прашуром своим называет знаменитую лошадь Калигулы;

— конторщик, «двадцать два несчастья» Епиходов, бесцельно (в подражание господам) читающий «умные» книги и

хвастающийся своим роковым пистолетом, который, однако, так и не стреляет, как и ружье Шарлоты;

— трогательно симпатичный, хранящий вековые традиции глуховатый Фирс, забытый в заброшенном имении.

Казалось бы, из всего этого сонма одиноких людей автором выделены лишь Трофимов и Аня, но в первом из них — несмотря на его умные речи, недаром подчеркнуты рано обозначившийся старческий облик и невольное сходство как с велеречивым Гаевым<sup>1</sup>, так и с неудачником Епиходовым — вплоть до подобия нелепых епиходовских скрипящих сапог с грязными, вечно куда-то исчезающими трофимовскими галошами. Подобно Епиходову, он также неловко падает с лестницы.

И потому невольно возникает опасение: обаятельная семнадцатилетняя Аня, восторженно внимающая вдохновенным речам «облезлого барина» (плохо выбритого вечного студента), — не повторит ли в будущем его нелепую судьбу? Недаром умница Варя так обеспокоена крепнувшим союзом Трофимова и Ани.

Ср. также:

Л ю б о в ь А н д р е в н а. Я охотно бы отдала за вас Аню, клянусь вам, только, голубчик, надо же учиться, надо курс кончить. Вы ничего не делаете, только судьба бросает вас с места на место, так это странно... Не правда ли? Да? И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь... (*Смеется.*) Смешной вы! (13, 234).

В наше время недаром на мировой сцене чеховская драматургия стала особенно популярной именно в силу крепнущей притчевой актуализации древнего мифа о вавилонском столпотворении. Язык, главное достояние разумного человеческого племени, зачастую теряет, в сущности, свое основное назначение: средство взаимного созидательного общения.

---

<sup>1</sup> Ср.: «Т р о ф и м о в. И, очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим».

**И. Б. Делекторская**

*независимый исследователь, Москва, Россия*

## **ФОРМУЛА ЛИТЕРАТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В «МАСТЕРСТВЕ ГОГОЛЯ» АНДРЕЯ БЕЛОГО**

Разговор о формуле писательско-читательской коммуникации в монографии Андрея Белого «Мастерство Гоголя», написанной в 1931–1932 гг. и ставшей последней книгой, которую автор успел подготовить к печати, невозможен без рассмотрения особенностей модели отношений «автор – реципиент», свойственных творческому наследию Белого в целом.

Первой и наиболее очевидной ее характерной чертой является изменчивость авторских позиций в зависимости от времени, задач и жанра высказывания, и как следствие – изменчивость образа автора, требующая от потенциального читателя изрядной чуткости.

Так, например, если сразу после автобиографической по своей сути дебютной книги Белого «Симфонии (2-й, драматической)» (1901) прочитать написанную в 1929 г. вторую книгу его мемуарной трилогии – воспоминания «На рубеже двух столетий», в которой речь идет о той самой эпохе, когда создавалась «Вторая симфония», и о том самом культурном контексте, которым она была инспирирована, может возникнуть ощущение, что авторами этих текстов были два разных человека. Конечно, нельзя не принимать во внимание тот факт, что мемуары Белого от его симфонии отделяют без малого три десятилетия, за которые под влиянием естественных причин, а также радикальных перемен, произошедших в России и в мире, писатель довольно сильно внутренне изменился сам. Но вот другой пример. Если мы дадим себе труд прочесть подряд «берлинскую» редакцию «Начала

века» (первой книги мемуарной трилогии), над которой Белый работал в эмиграции и которую закончил к осени 1923 г., а затем «московскую» редакцию этой книги, написанную в 1930–1932 гг., то есть не через тридцать лет, а всего через десять, то увидим обусловленную в данном случае исключительно политическими и идеологическими причинами, может быть, не столь ярко выраженную, но в целом ту же тенденцию.

Политическая и идеологическая гуттаперчивость позднего Белого, не раз становившаяся объектом нападок со стороны его современников, а затем и со стороны исследователей его творчества, на самом деле была хорошо продуманной авторской стратегией. Как справедливо утверждает А. В. Лавров, она, эта конформистская стратегия, «предполагала путем имитации “благонамеренных речей” придание своему детищу приемлемой для прохождения в печать личности и скрытое, замаскированное воплощение истинных смыслов и ценностей»<sup>1</sup>. При помощи такой хитроумной стратегии Белый, в частности, внес антропософский контекст в свои поздние стиховедческие работы путем внедрения в них фрагментов из собственного, предназначавшегося для чтения в узком кругу, антропософского трактата «История становления самосознающей души» (конец 1920-х) с добавлением изрядной доли идеологически выверенной лексики (рассуждений о «социальном заказе» и тому подобного)<sup>2</sup>. Таким образом пускалась пыль в глаза потенциальным цензорам, но одновременно предполагалось, что «посвященные», единомышленники прочтут все, что нужно, между строк. То же самое Белый проделывает и в «Мастерстве Гоголя», где Гоголь явлен своего рода зеркалом русской рево-

---

<sup>1</sup> Лавров А. В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 304.

<sup>2</sup> См.: Одесский М. П. Стратегия «символизаций» в «Истории становления самосознающей души» // Russian Literature. LXX–I/II. 1 July – 15 August 2011. Special issue: Andrej Belyj's *Istorija stanovlenija samosoznajušcej duši*. С. 49–60.

люции, но одновременно, говоря об этапах его творчества, автор монографии, по сути, излагает правильными с точки зрения советской идеологии словами мысли из главки «Реализм. Гоголь и Достоевский» «Истории становления самосознающей души», в которой творческий путь Гоголя представлен как воплощение одного из промежуточных этапов становления антропософской «души самосознающей»<sup>1</sup>.

В каком бы амплуа ни выступал Белый, в качестве ли поэта, прозаика, мемуариста, теоретика искусства или философа, он автобиографичен до мозга костей. И всегда для него чрезвычайно важен его читательский опыт, что не только подразумевается, но и множество раз акцентируется в текстах. Белый-автор постоянно открыто апеллирует к собственному опыту реципиента. При этом, воспринимая и даже прямо цитируя *чужое*, он настолько радикально его *осваивает*, что смыслы прочитанного то и дело оказываются погребены под наслоениями привнесенных читателем (то есть Андреем Белым) новых смыслов. Граница между читательством и авторством не просто размыта, ее не существует. Примеров тут может быть множество, но, пожалуй, самый знаковый, особенно в контексте нашей околোগоголевской темы, – это роман «Серебряный голубь» (1909), не только написанный под впечатлением от любимой Белым с детства прозы Гоголя, но и ставший вполне удавшейся попыткой пересоздания гоголевского художественного мира на современный Белому лад. Не случайно после публикации этого текста в том же 1909 г. о его авторе заговорили как об одном из возможных претендентов на роль «нового Гоголя», а сам Белый на протяжении всей дальнейшей жизни методично конструировал свою автомифологию «под Гоголя», правда, стараясь всеми силами и средствами избежать трагедии, приведшей Гоголя к смерти.

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Делекторская И. Б.* Андрей Белый и Гоголь до «Истории становления самосознающей души», в «Истории становления самосознающей души» и после // *Russian Literature*. LXX–I/II. С. 109–119.

По прошествии времени после завершения работы над тем или иным текстом рефлексия по поводу написанного инкорпорируется Белым в его новые сочинения. Поступая таким образом, он неизменно подчеркивает дистанцию между собой «тогдашним» и «сегодняшним», то есть смотрит на собственный текст как бы с позиции стороннего читателя. Этот ход используется не только в статьях и мемуарах, но и в поэме Белого «Первое свидание» (1921), являющей собой своеобразный продукт авторефлексии по поводу уже упоминавшейся здесь его дебютной книги – «Симфонии (2-ой, драматической)».

Перманентно и подчеркнуто автобиографичный, Андрей Белый и в исследовании о Гоголе остается верен себе<sup>1</sup>. Что же касается авторефлексии, то в «Мастерстве Гоголя» она принимает весьма причудливую форму. В заключительной пятой главе, которая называется «Гоголь в XIX и в XX веке», наряду с главками «Гоголь и натуральная школа», «Гоголь и Достоевский», «Гоголь и Сологуб», «Гоголь и Блок», «Гоголь и Маяковский», «Гоголь и Мейерхольд» имеется главка «Гоголь и Белый». В ней Андрей Белый как бы от третьего лица анализирует собственное творчество в гоголевском контексте и приходит к выводу, что «проза Белого <...> возобновляет в XX столетии “школу” Гоголя»<sup>2</sup>, то есть провозглашает себя единственным полноправным живым наследником гоголевской прозаической традиции.

Чтение и анализ автобиографической прозы Белого и его порой чрезвычайно трудных для восприятия даже профессиональным читателем филологических работ (в черед которых «Мастерство Гоголя» – одна из важнейших) неизбежно приводят к выводу, что потенциальный реципиент был для

---

<sup>1</sup> Об этом аспекте, требующем отдельного разговора, см.: *Делекторская И. Б.* «Мастерство Гоголя» и «Начало века» Андрея Белого: варианты автобиографии // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. Сб. статей. СПб., 2015. С. 203–212.

<sup>2</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 309.

Белого фигурой, конечно, необходимой<sup>1</sup>, но, как ни парадоксально, малозначимой. Эта особенность очень точно, хотя и не без иронии подмечена в мемуарах Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»:

Ему необходимы уши, слушающие его. Все равно чьи уши. Ведь они для него всегда «уши вселенной». Он всегда говорит для вселенной и вечности. Казалось бы, великая честь. Но Ефим, слуга Дома искусств, <...> рассказывал мне:

– Борис Николаевич любит являться поздно, когда в столовой больше никого нет. Закажут стакан чаю и даже не притронутся. Начнут рассуждать. Уйти невозможно – обидятся! Вот и стоишь, как чурбан. И не поймешь, о чем это они так жалостливо разливаются <...>. Я им говорю: «Спокойной ночи, Борис Николаевич! Простите, я устал за день». А они хватят меня за рукав: «Да садитесь, голубчик. Садитесь. Усталость пройдет!» Усаживают меня рядом с собой. Хоть революция и господ больше нет, а все же сидеть мне неловко. А они моего протеста в расчет вовсе не принимают и так и сыпят, так и сыпят, заговаривают меня до одури<sup>2</sup>.

Зафиксированная здесь манера общения отличала Белого не только в устной, но и в письменной речи, и свое «Мастерство Гоголя» он писал, в сущности, именно так: без оглядки на уровень потенциального читателя и почти не заботясь о том, чтобы процесс восприятия содержания книги был для читателя комфортным<sup>3</sup>. Тот факт, что тираж первого издания «Мастерства Гоголя», вышедший в Государственном издательстве художественной литературы в 1934 г., составил 5000 экземпляров, вызывает некоторое недоумение, по-

---

<sup>1</sup> В не вошедшем в окончательный вариант текста монографии фрагменте он горько сетует на «кризис читателя» (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5592. Л. 288).

<sup>2</sup> *Одоевцева И. В.* На берегах Невы. М., 1988. С. 220.

<sup>3</sup> Это бросается в глаза и при знакомстве с текстом книги, и при обращении к сопровождающим его сноскам (см.: *Делекторская И. Б.* О текстологии, редактуре и сносках в «Мастерстве Гоголя» Андрея Белого // *Арабески Андрея Белого. Жизненный путь, духовные искания, поэтика.* Сб. статей. Белград; М., 2017. С. 528–533).

сколькo трудно поверить, что на свете существовало пять тысяч человек, способных эту книгу прочесть.

В духе Андрея Белого, питавшего, как известно, слабость к разного рода математическим схематизациям, явленная в «Мастерстве Гоголя» модель авторско-читательских отношений может быть представлена в виде формулы:

Автор (Н. В. Гоголь) + читатель Гоголя / автор монографии (Андрей Белый) + Андрей Белый–читатель Андрея Белого + x (читатель «Мастерства Гоголя»).

Пристальный «разгляд» (термин Белого) данной формулы заставляет прийти к заключению, что *исследование* «Мастерство Гоголя» было для его автора не столько попыткой сделать Гоголя более понятным для читателей, сколько увлекательным диалогом с Гоголем, с самим собой и, возможно, по слову Одоевцевой, со вселенной и вечностью, диалогом, лишь в минимальной степени предполагающим присутствие при нем посторонних лиц.

У данной, бьющей по читательскому самолюбию особенности книги есть оборотная положительная сторона, поскольку каждому, кто открывает ее, дается возможность уловить в таком своеобразном диалоге нужные и важные конкретно для него «реплики». Гоголевед увидит здесь тонкий и вдохновляющий на подражание и продолжение разбор гоголевских текстов, как это произошло с М. Я. Вайскопфом, чья фундаментальная монография «Сюжет Гоголя»<sup>1</sup> не случайно имеет то же название, что и одна из глав книги Белого. Антропософы уловят (и улавливают) в «Мастерстве Гоголя» свое. Впрочем, внимательное изучение антропософской составляющей в этом сочинении Белого на данный момент – дело будущего. Историк литературы Серебрянного века будут небезынтересны присутствующие тут

---

<sup>1</sup> Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

отголоски литературных дискуссий и историй личных отношений Белого с Мережковским, Брюсовым, Блоком и Мейерхольдом. Другие читатели, возможно, обнаружат, сообразно сфере собственных интересов еще какие-то аспекты. Время покажет. Как говорит Андрей Белый в финале романа «Маски» (1930), «Читатель, пока: продолжение следует»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Белый А.* Маски. М., 1932. С. 441.

**В. Л. Гайдук**

*Государственный музей изобразительных искусств  
им. А. С. Пушкина, Москва, Россия*

**СВЯЗЬ СЦЕНЫ И ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА:  
НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПУБЛИКИ  
1920–1930-х гг.**

Коренное изменение социального состава театральной публики после Октябрьской революции задало проблеме изучения зрителей общегосударственный масштаб. Желание знать и понимать запросы аудитории стало точкой пересечения интересов государства, научных институтов и театральных лабораторий. Появление на рубеже XIX–XX вв. комплекса наук о человеке — психологии, социологии и антропологии, позволило разрабатывать новые методы и способы изучения человеческого восприятия, которые оказались востребованными в советской науке об искусстве.

Воплощением новой науки об искусстве стала Государственная академия художественных наук (ГАХН), созданная в 1921 г. ГАХН предлагала три основных подхода к изучению искусства, эти подходы соответствовали трем отделениям академии: философскому, физико-психологическому и социологическому. А. В. Луначарский подчеркивал, что в ГАХН необходимо рассматривать искусство как явление психологическое, а психологию он мыслил «в разрезе естественно-научном <...> как науку о поведении, как сложную рефлексологию»<sup>1</sup>. Психология в понимании Луначарского, равно как и многих других политических функционеров, сводилась к объективной психологии или рефлексологии, которые получили наибольшее распространение в России в первой трети XX в. Начало разработке идей рефлексологии положи-

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-25-36

<sup>1</sup> *Луначарский А. В.* Текущие задачи Художественных Наук // Бюллетень ГАХН. 1925. № 1. С. 9.

ла работа И. М. Сеченова «Рефлексы головного мозга». Сеченов утверждал, что «психическая деятельность человека выражается <...> внешними признаками»<sup>1</sup>, т. е. мышечными движениями, и что «первоначальная причина всякого поступка лежит всегда во внешнем чувственном возбуждении»<sup>2</sup>.

За весь период существования ГАХН было образовано несколько комиссий и лабораторий, сотрудники которых занимались изучением разных сторон человеческого восприятия искусства. Например, в 1921 г. при ГАХН была организована Анкетная комиссия под председательством Н. В. Петрова, работа комиссии должна была идти по двум направлениям: изучение воздействия произведения искусства на зрителя и слушателя и исследование творческой личности художника в различных искусствах<sup>3</sup>. Информации о заседаниях и обсуждениях докладов в архиве академии не сохранилось. Возможно, анкеты, разработанные комиссией, применялись для изучения публики, посещающей музеи, но результаты анкетирования обсуждались в рамках деятельности Комиссии по изучению вопросов художественного восприятия под руководством известного психолога Г. И. Челпанова<sup>4</sup>. Челпанов был последователем В. Вундта и К. Штумпфа, активно занимался вопросами восприятия, его диссертация была посвящена рецепции пространства, в частности он пытался ответить на вопрос, является ли восприятие пространства непосредственным содержанием ощущения или оно представляет из себя процесс психической переработки<sup>5</sup>. Позднее Челпанов опубликовал работу по экспериментальной психологии, в которой он описал все известные ему методы лабораторных экспери-

---

<sup>1</sup> Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. М., 1942. С. 36.

<sup>2</sup> Там же. С. 119.

<sup>3</sup> Кондратьев А. И. Российская Академия Художественных Наук // Искусство. 1923 № 1. С. 443.

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 12. Ед. хр. 34. Л. 16–24.

<sup>5</sup> Челпанов Г. Проблем восприятия пространства в связи с учением об априорности и врожденности. Киев, 1896. С. 374.

ментов, направленные, в том числе на изучение человеческого восприятия<sup>1</sup>.

Комиссия, организованная Челпановым, занималась широким кругом вопросов художественного восприятия: восприятие пространственных форм, живописи, природы, театра, музыки, ритма, отдельно рассматривались вопросы детского восприятия. В дальнейшем круг проблем, изучаемых комиссией, расширился и включил вопросы природы художественного творчества. Далеко не всегда научные доклады сотрудников комиссии были построены на экспериментальных методах, предложенных Челпановым, чаще всего они были посвящены разработке теоретических вопросов восприятия искусства в разные эпохи.

Позднее при театральной секции ГАХН была образована комиссия по изучению зрителей под руководством Н. Л. Бродского. Три основных метода: анкетирование, экспериментальный по системе В.с. Мейерхольда и экскурсионный, обладали рядом существенных достоинств и недостатков, по мнению членов комиссии, поэтому наиболее рациональным было признано одновременное использование нескольких методик<sup>2</sup>. Несмотря на многочисленные заседания и обсуждения практическая реализация исследований театральной публики так и осталась лишь одним из пунктов научного плана комиссии.

Анкетирование как способ изучения театральной публики активно использовалось не только театрами, но и цирками, музеями, клубами и проч. Перед комиссией ГАХН стояла задача выработки разных видов анкет — общей анкеты, анкеты для данного спектакля, анкеты для одной и той же пьесы в разных театрах. Ограниченность бюджета комиссии не способствовала практическому применению разработанных анкет. Кроме того, несколько форматов анкет были разработаны

---

<sup>1</sup> *Челпанов Г.* Введение в экспериментальную психологию. М., 1915.

<sup>2</sup> *Бродский Н. Л.* Опыт изучения зрителя // Гудкова В. В. Театральная секция ГАХН. М., 2019. С. 491–492.

внутри других центров изучения зрителей, например, в Ленинграде.

Театральная лаборатория при Государственном институте истории искусств в Ленинграде (ГИИИ) проводила исследования совместно с Бюро по изучению зрителя при Художественной части Культотдела ЛГСПС. В Лаборатории под руководством Н. П. Извекова разрабатывали как формы анкет для зрителей, так и бланки для записи непосредственных реакций публики не только в театрах, но и на массовых представлениях, кино и цирках. Особый интерес представляли анкеты, которые фактически не нужно было заполнять, требовалось только оторвать «от анкеты все, с чем вы согласны, а оставшееся на листе» сдать в контроль<sup>1</sup>. Вероятно, это было сделано для удобства, т. к. далеко не все могли найти, чем писать ответы, «пишу карандашом длиною в 1 см», — описал один из зрителей вполне типичную ситуацию<sup>2</sup>. Вопросы подобных анкет касались не только постановок, но и удобства помещения театра, были вопросы о фойе, буфете, читальне и пр.<sup>3</sup>

Кроме того, сотрудниками лаборатории был разработан специальный театральный дневник, на титульный лист которого необходимо было внести все данные об обследуемом спектакле, в том числе привести краткую характеристику постановки, указать хронометраж актов и антрактов, а также записать данные о количестве и стоимости проданных билетов<sup>4</sup>. На второй и третьей страницах дневника была размещена таблица учета зрительских реакций. По вертикали необходимо было вписывать возбудители (реплики или движения актеров) с указанием точного времени, на горизонтальной оси располагались реакции зрителей, которые также вписывались лаборантом спектакля. Четвертый лист дневника включал

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 16.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 389. Л. 47 об.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 17.

<sup>4</sup> Там же. Л. 9–12 об.

указание количества розданных анкет и анализ ответов в анкетах, в конце дневника несколько строк было отведено для отзывов зрителей.

Сложно сказать, кто был автором метода графической фиксации реакций зрителей. Самые первые опыты фиксации реакций зрительного зала проводились педагогической частью Московского театра для детей под руководством С. Г. Розанова. В сохранившихся материалах театра есть несколько документов, датированных 1922 г., в которых перечисляются реплики и проявления эмоций во время спектакля «Тысяча и одна ночь»<sup>1</sup>. Н. И. Сац вспоминает, как была организована эта работа: «во время представления среди детей находились сотрудники педагогической части, которые совершенно объективно фиксировали реакцию детей во время спектакля. Стараясь не возбуждать их внимания, сотрудники заносили на листки блокнота отдельные замечания, разговоры, невольные восклицания ребят»<sup>2</sup>.

Педагогическая часть театра разработала несколько методов исследования детской аудитории: специализированные анкеты для детей и родителей, задания для детей, подразумевающие фиксацию впечатлений, например, рисунки или сочинение сказок с персонажами спектакля. Также была создана более четкая таблица для записи зрительских реакций во время спектакля. Ключевым показателем в этой таблице стало внимание: максимальное внимание, напряженное внимание, ослабление внимание и пр.

В дальнейшем метод графической фиксации активно использовался и в театрах, и в исследовательских центрах. Например, в Театре им. Вс. Э. Мейерхольда (ТИМ, с 1926 г. – ГосТИМ) режиссером-лаборантом В. Ф. Федоровым в 1924 г. была разработана таблица записи реакций в рамках общего комплекта документов для фиксации спектаклей<sup>3</sup>. В левом

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2939. Оп. 4. Ед. хр. 240.

<sup>2</sup> Сац Н. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 167.

<sup>3</sup> НИОР РГБ. Ф. 882. Карт. 31. Ед. хр. 2. Л. 33–40.

столбце таблицы были указаны реплики, которые вызывали реакцию, сверху были проставлены эпизоды спектакля. Напротив каждой реплики ставилась цифра, которая обозначала соответствующую реакцию. Всего в таблице реакций значилось 20 разновидностей: тишина (1), шум (2), сильный шум (3), коллективное чтение (4), пение (5), кашель (6), стук (7), шарканье (8), возгласы (9), плач (10), смех (11), вздохи (12), действия (13), аплодисменты (14), свист (15), шиканье (16), выход из зала (17), приподнимание с мест (18), бросание предметов на сцену (19), «вбег на сцену» (20)<sup>1</sup>. Также была отдельная графа «состав зрительного зала», но она оставалась незаполненной во всех сохранившихся таблицах. На каждом спектакле один из лаборантов театра ставил точку на пересечении реплики и реакции, затем эти точки соединялись и получался график. В дальнейшем планировалось сравнивать графики между собой и корректировать сам спектакль при выявлении критических отклонений графиков.

На основе полученных материалов в 1925 г. в журнале «Жизнь искусства» вышла статья В. Ф. Федорова, в которой он предлагал вычислять «удельный вес спектакля» — т.е. интенсивность реакций зрительного зала за один час спектакля<sup>2</sup>. По этому показателю спектакли ТИМа выстраивались следующим образом: «Мандат» (98), «Лес» (87), «Даешь Европу» (41), «Земля дыбом» (36). Наиболее частой реакцией зрителей обследуемых спектаклей являлся смех, Федоров даже вывел правило, согласно которому смех не может составлять менее 70% всех реакций, иначе спектакль можно считать скучным.

Основанием изучения публики для Федорова, с одной стороны, становится новое понимание театра, в котором зритель играет не пассивную, а активную роль, а с другой сторо-

---

<sup>1</sup>Примеры получившихся графиков см.: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1047; РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1048; РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1050.

<sup>2</sup> Федоров В. Ф. Опыты изучения зрительного зала // Жизнь искусства. 1925. № 18. С. 14–15.

ны, работы психологов, в частности У. Джеймса и Л. Джемсона. Американский психолог У. Джеймс был одним из авторов теории эмоций, он считал, что «телесное возбуждение следует непосредственно за восприятием вызвавшего его факта и осознание нами этого возбуждения в то время, как оно совершается, и есть эмоция»<sup>1</sup>. Следовательно, любое воздействие внешней среды, в первую очередь, приводит к рефлекторному телесному ответу, а осознание этого ответа вызывает определенную эмоцию. Здесь уместно привести любимый пример М. А. Чехова: «Вспомните старичка, героя чеховского рассказа, который сначала топнул ногой, потом рассердился»<sup>2</sup>. Таким образом, согласно этой концепции, при наблюдении за поведением зрителей и их движениями во время спектакля можно установить их объективную оценку спектакля.

Л. Джемсон строил свою концепцию психологии на марксистском основании. Следуя за основоположником бихевиоризма Дж. Уотсоном, он считал, что психология занимается изучением человеческого поведения, которое состоит из рефлекторных актов, физическим основанием которых является рефлекторная дуга – «путь из нервного вещества, соединяющий орган чувства с органом действия»<sup>3</sup>. Любое воздействие на органы чувств приводит к действиям во внешней среде, которые возможно зафиксировать для дальнейшего изучения.

В 1926 г. была создана Центральная комиссия по изучению зрителя при Художественном отделе Главполитпросвета. На одном из первых заседаний было внесено предложение запросить информацию о результатах работы ГАХН, ГИИИ и Театра Мейерхольда<sup>4</sup>. Центральная комиссия использовала в

---

<sup>1</sup> Джеймс У. Психология. М., 2020. С. 436.

<sup>2</sup> Чехов М. А. О технике актера // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 189.

<sup>3</sup> Джемсон Л. и коллегия «Плебса». Очерк марксистской психологии. М., 1925. С. 47.

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 5.

своих работах два основных метода: статистический, в основе которого лежал сбор и обработка анкетного материала, и метод фиксации непосредственных реакций. Работа комиссии велась по двум основным направлениям: теоретической и практической. Для реализации практической программы комиссии было принято решение проводить регулярные обследования публики одного из московских театров.

При Центральной комиссии была создана Театральная исследовательская мастерская под руководством социолога А. В. Трояновского. Целью лаборатории была разработка общей науки о театре, а исследование публики мыслилось как одна из первостепенных задач, которая будет способствовать строительству театральной науки<sup>1</sup>. Сотрудники мастерской использовали в работе с публикой те же методы, что и Центральная комиссия: анкетирование и вычерчивание графиков на основе собранного материала, и фиксация непосредственных реакций публики. Помимо театра мастерская также вела работы по исследованию публики кинотеатров, результаты этой работы были выпущены отдельным изданием. В архиве Главискусства сохранились графики реакций на такие фильмы, как «Броненосец Потемкин», «Стачка» и др.<sup>2</sup>

Одной из заслуг Центральной комиссии и Театральной исследовательской мастерской стала разработка, печать и распространение подробнейшей анкеты для театральной публики. Центральная комиссия стала инициатором проведения «Анкетного однодневника» — масштабного исследования московской публики 12 театров. Анкетирование проводилось 8 и частично 9 мая 1926 г. в 12 московских театрах. Результаты исследования показали отношение публики к разного рода социологическим штудиям: из 10 550 розданных анкет заполнено было лишь 1028 анкет, что составляло 9,7% от общего

---

<sup>1</sup> Там же. Л. 14.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 389.

числа<sup>1</sup>. Организаторы исследования сами признавали, что полученные результаты нельзя распространять на всю публику, т. к. процент заполненных анкет оказался очень маленьким, но в дальнейшем это не привело к полному отказу от анкетирования как одного из методов исследования публики.

На одном из заседаний Центральной комиссии врачу Е. Г. Константиновскому было поручено сделать доклад о «методе непосредственных наблюдений с упором на рефлексологическую установку»<sup>2</sup>. Константиновский рассматривал любое зрелище как биосоциальное явление, которое является процессом взаимодействия между сценическим целым, которое рассматривается как стимул, и непосредственной реакцией зрительного зала. И раздражитель, и среда, с его точки зрения, подчиняются биологическим законам, следовательно, для их анализа могут быть применимы методы современной биологии и физиологии. Как он сам утверждал, его концепция была основана на сочетании американского бихевиоризма и марксистской психологии, которая «дает возможность изучить всю основную сущность социальных процессов, влияющих на поведение»<sup>3</sup>.

Константиновский предлагал сложную схему исследования зрителя. Во-первых, необходима объективная фиксация рефлекторных реакций зрителя. Во-вторых, важно задокументировать физиологические процессы, сопровождающие восприятие зрителя (пульс, давление и пр.). Третьим этапом исследования становится изучение предустановок зрителя путем раздачи и заполнения зрителями анкет. Четвертым элементом системы Константиновского являлось изучение раздражителя, т. е. непосредственно театрального действия

---

<sup>1</sup> Исследовательская театральная мастерская. Зритель московских театров // Жизнь искусства. 1926. № 27. С. 12.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 5.

<sup>3</sup> Константиновский Е. Зрелище как биосоциальное явление // Советское искусство. 1926. № 8–9. С. 33.

анкетными, психо-физиологическими и социологическими методами.

Константиновский стремился создать собственную лабораторию, которая бы использовала для изучения разрабатываемый им рефлексологический метод. Отчасти методы Константиновского удалось применить при исследованиях, которые проводились комиссией по изучению зрителей при московском Губполитпросвете. К сожалению, результаты работы комиссии найти не удалось, сохранились лишь протоколы заседаний, из которых следует, что были проведены обследования публики рабочих клубов по методике, предложенной Константиновским<sup>1</sup>. Кроме того, велась подготовка инструкторов, которые в дальнейшем могли использовать рефлексологический метод в работе. Константиновского неоднократно упрекали в сложности методики и в оторванности его работы от конкретных запросов Губполитпросвета. Для решения конфликта, который был вызван разным пониманием целей и методов работы, все наработки комиссии были посланы в Центральную комиссию для принятия решения о ее дальнейшей судьбе. Центральная комиссия постановила материал сдать в архив, а работу прекратить<sup>2</sup>.

Несмотря на критику предложенного метода, Константиновскому удалось продолжить свою работу по изучению публики в лаборатории по массовой психологии, которая начала функционировать в ВТО в 1929 г. под руководством театроведа И. С. Туркельтауба<sup>3</sup>. Лаборатория была первым и фактическим единственным центром изучения публики, который, по мнению его создателей, строился на строго научном основании — марксистской психоневрологии и социологии искусства<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 10. Ед. хр. 42. Л. 31–51.

<sup>2</sup> Там же. Л. 41.

<sup>3</sup> Первый сохранившийся протокол датирован 20 декабря 1929 г., см.: РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 177.

<sup>4</sup> Там же. Л. 19 об.

Зрелище в лаборатории рассматривалось с позиции Константиновского как биосоциальное явление, в котором взаимодействует сцена и зрительный зал. Сотрудники лаборатории подчеркивали важность комплексного обследования зрелищ, поэтому наряду с объективным наблюдением, записью и анализом стимулов и рефлексов, они также разработали собственный вид анкет<sup>1</sup>. Анкеты эти состояли из семи тематических блоков: социальные признаки, оценка по форме, оценка по содержанию, действенность пьесы, направленность, бытовые условия, администрирование. В отличие от всех предыдущих анкет, формулировка вопросов данных опросов была направлена не только на выявление мнения субъекта, но и на изучение влияния социально-бытовой среды на мнение конкретного человека, чем подчеркивался марксистский подход к изучению искусства.

Во время спектакля несколько лаборантов фиксировали стимул и поведенческую реакцию, заносили эти данные в специальный график, затем графики сверялись, вычерчивалась кривая человеческого коллективного поведения с усредненными данными (психограмма), которая и служила основой дальнейшего анализа. Верхние значения кривой были связаны с примитивными реакциями, а нижние — с совершенными. В лаборатории велись записи не только театральной публики, но также составлялись психограммы восприятия лекций, спортивных мероприятий, дискуссий, выставок и т. д.<sup>2</sup>

Последний сохранившийся протокол лаборатории датируется 17 апреля 1930 г., среди протоколов есть также записка психолога, профессора З. И. Чучмарева от 14 апреля 1932 г. с предложением открыть Лабораторию по экспериментально-психологическому изучению вопросов театра вместо закрытой Лаборатории по массовой психологии<sup>3</sup>. Скорее

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 178. Л. 171–173.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 179.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 177. Л. 36.

всего, предложение это не было поддержано, т. к. в результате целого ряда методологических дискуссий работа по изучению публики приходит в упадок.

На рубеже 1920–1930-х гг. критике подвергаются два направления в психологии, на основе которых строились опыты по исследованию зрительского зала: рефлексология В. М. Бехтерева и реактология К. Н. Корнилова. Рефлексологическая дискуссия 1929 г. ставит своей целью ревизию концепции школы Бехтерева. В результате дискуссии было признано, что бехтеревская рефлексология ближе к механистической науке, нежели диалектической, что является фактическим приговором не только самой рефлексологии, но и всем методикам, которые разрабатывались в рамках этой школы, и применялись в других дисциплинах. В 1931 г. критике подвергается реактология, которая была разработана Корниловым как один из вариантов переосмысления психологии в категориях марксизма, но в результате дискуссии реактология также признается антинаучной и немарксистской.

Таким образом, все многообразие социально-психологических методов изучения публики, которое активно разрабатывалось в 1920–1930-е гг., было вычеркнуто из истории советской науки. Все материалы, полученные в результате работы лабораторий и центров изучения зрителей, были сданы в архив и не использовались ни психологами, ни социологами, ни историками науки. Свою полноценную реабилитацию и дальнейшее развитие получил лишь анкетный метод, который активно разрабатывался социологами искусства в 1960–1970-е гг. Психологические же методы изучения публики не востребованы исследователями до настоящего времени.

**А. М. Маломуд**  
*Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы, Москва, Россия*

**«ВОКРУГ РЕПЫ»:  
КОММУНИКАЦИЯ В «БАЛЕТЕ» ДАНИИЛА ХАРМСА**

Драматические произведения Даниила Хармса – во всем разнообразии и зачастую неопределенности их жанровых форм – несомненно, представляют собой интересный предмет для филологических разысканий<sup>1</sup>. В настоящей заметке мы сосредоточимся на одном из драматических текстов Хармса, который до сих пор лишь мимоходом упоминался в работах исследователей и не был подвергнут специальному анализу. Речь идет о сценке под названием «Дедка за репку», имеющей авторский подзаголовок «балет». Через рассмотрение того, каким образом герои «Репки» взаимодействуют / коммуницируют – друг с другом, мы хотим предложить целостную интерпретацию этого произведения. В частности, мы попытаемся ответить на следующие вопросы: к каким реалиям – как бытовым, так и касающимся искусства – отсылает сценка «Дедка за репку»? предназначалась ли она для постановки? наконец, каково место «Репки» в общем контексте жизни и творчества Хармса?

Как видно уже из заголовка, в основе сценки «Дедка за репку» лежит общеизвестная сказка<sup>2</sup>, которая, однако, переосмыляется в виде политической аллегии: репку, симво-

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-37-44

<sup>1</sup> Проблема жанровой специфики драматических текстов Хармса затрагивается в: *Саблина Е. Е. Поэтика Д. Хармса: Дис. ... к. филол. наук. М., 2009. Раздел 3.2 «Драматургия Д. Хармса и ее жанры». С. 108–130.*

<sup>2</sup> Н. В. Гладких, рассуждая о принципе кумулятивной сказки в прозе Хармса, замечает, что в «Репке» «народная сказка подвергнута совсем сокрушительной деконструкции» (*Гладких Н. В. Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса: Дис. ... к. филол. наук. Томск, 2000. С. 97, прим. 33).*

лизирующую советское государство, посадил мужичонка, т. е. народ; репку пытаются «вытянуть» империалистические державы – они показаны в виде последовательно появляющихся танцующих фигур (Американец, Англия, Франция, Пильсудский (Польша), немец-Германия<sup>1</sup>). Два главных персонажа – Кулак (Селифан Митрофанович) и интеллигент Андрей Семенович – хотят воспользоваться этой ситуацией в своих целях («Пусть подергают. А как выдернут, обязательно упадут. А мы репу-то да в мешок! А им кукиш!»<sup>2</sup>); однако в конце сценки появляется Красноармеец и расстраивает их планы.

Явную параллель этому сюжету представляет собой плакат Д. Моора «Советская репка» (1920). На нем так же, как и в сценке Хармса, разные враждебные силы – Дед-Капитал, Бабка-Контр-Революция – пытаются вытянуть репку, которая в конце превращается в красноармейца. «Репку» Хармса также традиционно понимают как текст, созданный в русле агитационного искусства: так, В. Н. Сажин видит в сценке «Дедка за репку» пародию на советский агиттеатр 1920-х гг.<sup>3</sup> Н. В. Сарафанова помещает «Репку» в более широкий контекст – контекст обращения авторов русского авангарда к традиции народного театра. Исследовательница проводит параллель между сценкой Хармса и «Мистерией-Буфф» Маяковского: в обоих произведениях присутствует своего рода «каталог национальностей» («герои-символы других государств»), балаганные герои-маски изображаются в гротескной манере, нарушаются пропорции реальности (огромный Красноармеец), а все происходящее представляется внутри самого текста

---

<sup>1</sup> В этом ряду присутствует также Католик, аллегорическое значение которого вызывает вопросы.

<sup>2</sup> Хармс Д. И. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 2. СПб., 1997. С. 102. Здесь и далее тексты Хармса цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> Там же. С. 447.

как зрелище<sup>1</sup>. Наконец, целый ряд исследователей<sup>2</sup> считают главной особенностью «Репки» Хармса нарушение – или «сдвиг» – жанрового канона, так как балет «Дедка за репку» содержит много такого, чего в балете быть не может. Так, уже в самом начале мужичонка не только пляшет, но и поет («Уж я репу посадил...»; Т. 2. С. 100). Затем описания танцующих фигур, указания на их перемещения и музыкальное сопровождение танцев («пляшет в сторону репы»; Т. 2. С. 101; «танцует на середину», «музыка во всю», «музыка переходит на «Ah mein lieber Augustin»; Т. 2. С. 102 и пр.), – словом, то, что как раз характерно для балетного либретто / партитуры, соседствует с репликами Кулака и Андрея Семеновича, которые сначала сидят вверху сцены на балконе и комментируют происходящее внизу, а ближе к концу спускаются вниз и уже непосредственно взаимодействуют с танцующими, продолжая при этом произносить текст. Подобное смешение выразительных средств, взятых из разных видов искусства (балета, оперы, словесной драмы), толкуется как элемент поэтики абсурда. Таким образом, нарушение балетного канона в «Репке» служит одним из многочисленных приемов, с помощью которых показывается бессмысленность и фальшь мира, в котором существуют герои Хармса.

Подобная интерпретация обладает тем несомненным достоинством, что она позволяет встроить сценку «Дедка за репку» в художественный мир прозы Хармса, в котором абсурд служит одной из ключевых категорий. Но в то же время она страдает излишней отвлеченностью и схематичностью. На наш взгляд, в «Репке» отражается и переосмыляется не

---

<sup>1</sup> Сарафанова Н. В. Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910-х–1930-х гг.: кубофутуризм, имажинизм, обэриу: Дис. ... к. филол. наук. М., 2008. С. 207.

<sup>2</sup> Гладких Н. В. Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса. Томск, 2000. С. 101–102; Саблина Е. Е. Поэтика Д. Хармса. М., 2009. С. 122; Обухов Е. Я. Художественный мир прозы Даниила Хармса: Дисс. ... к. филол. наук. М., 2014. С. 29.

столько балет в целом – как вид сценического искусства, – сколько разные виды театральных представлений, которые принадлежат разным эпохам и направлениям и к которым у Хармса, по всей вероятности, было особое личное отношение<sup>1</sup>.

Первый из видов – уже упомянутый выше агиттеатр 1920-х гг.<sup>2</sup> Что касается балета, то он проявляется в «Репке» не просто в том факте, что герои этой сценки танцуют. Дело в том, что в этом тексте воспроизводится сама структура классического балета «старого», дореволюционного времени: сначала идут сольные «вариации» («Музыка играет <Yankee> Doodl. Выходит Американец и тянет на верёвочке автомобиль фордан. Танец вокруг репы» (Т. Т. С. 101); «Музыка играет мазурку. Пильсудский кидается её танцевать. Останавливается около репы» (Т. 2. С. 102)), а затем следует кода, исполняемая tutti («Ряд топчется на месте. Раздувается и сближается. Музыка играет всё громче. Ряд обегает вокруг репы и вдруг с грохотом падает» (Т. 2. С. 103)). Более того, есть основания видеть в сценке Хармса отсылку к конкретному балетному произведению; им, на наш взгляд, является балет «Фея кукол» на музыку Йозефа Байера<sup>3</sup>. Во-первых, среди персона-

---

<sup>1</sup> Еще одна интересная параллель к «Репке» обнаруживается среди детских текстов Хармса – в книге с картинками «Театр» (Хармс Д. И. Театр: стихи для детей. Рис. Правосудович. М., 1928) изображается спектакль, в котором объединены разнородные представления, в том числе балет («Посмотри на арлекина Кольку: вот он с Ниной-Коломбиной пляшет польку»; С. 3) и агитационная сценка (пионер борется с буржуем; С. 6). За это замечание, а также за помощь с научной литературой я сердечно благодарю мою коллегу Бьянку Кирилэ.

<sup>2</sup> О связи театральных опытов ОБЭРИУ с явлением самодеятельных театров в клубах рабочих см. *Cebula G. OBERIU Theater in the Context of Early Soviet Amateurism // The Russian Review. 2019. № 78 (1). С. 11–27.*

<sup>3</sup> Наибольший успех имела постановка братьев Легатов 1903 г. с художественным оформлением Льва Бакста. Спектакль шел в Марининском театре / ГАТОБ вплоть до 1925 г. и мог быть знаком Хармсу. Подробнее о «Фее кукол» см.: *Радина М. П. «Фея кукол» в Петербурге (К воссозданию спек-*

жей «Феи кукол» так же, как и в «Репке», присутствуют персонафицированные национальности, некоторые из которых общие для обоих произведений или имеют достаточно близкие параллели у Хармса: кукла Француженка – Франция, кукла Тиролька – Немец, Англичанка – тетя Англия, русская пляска – танец «мужиченки»<sup>1</sup>. Во-вторых, балет «Фея кукол» и «балет» Хармса имеют, по сути, одинаковую коммуникативную модель: за танцующими фигурами наблюдают другие персонажи и комментируют их наружность и действия посредством пластики или речи. В «Фее кукол» наблюдатели – это посетители магазина, рассматривающие и оценивающие, а в «балете» Хармса – Кулак и Андрей Семенович, которые обсуждают выходящие на сцену страны:

В магазин входят новые покупатели – купец с женой и дочерью, которые начинают рассматривать куклы (Т. 2. С. 392).

Хозяин встречает их [богатого англичанина с семьей] на пороге магазина <...> и просит их сделать честь осмотреть его игрушки. <...> Хозяин магазина прежде всего показывает своим покупателям китайца <...>. Хозяин <...> спешит показать им новую заводную куклу (тирольку), которая всем очень нравится <...>. Затем хозяин магазина показывает покупателям лучшие экземпляры кукол своего магазина (Т. 2. С. 392–393).

Кулак (*сверху*) Ето что за Галандия?

Андр. Сем. (*обиженно*) И вовсе не Галандия а Англия.

Кулак – Валяй тяни чтоб в Колхоз не попало! (Т. 2. С. 101–102).

---

такля в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6. С. 51–55.

<sup>1</sup> См. список персонажей в либретто «Фея кукол. Балет в 1 действии и 2-х картинах» в «Ежегоднике императорских театров. Сезон 1902–1903». СПб., 1903. С. 155–157. Цит. по: *Бурлака Ю. П.* Антология балетного либретто. Россия 1800–1917. Санкт-Петербург. Гердт, Иванов, Коппини, Куличевская, Н. Легат, С. Легат, Петипа, Романов, Фокин, Чеккетти. СПб., 2022. С. 391–393.

Помимо классического балета в «Репке» Хармса, на наш взгляд, есть следы и нового для той эпохи вида сценического представления – так называемого «балета с пением». Такое обозначение имеют балеты Стравинского, поставленные в 1920-е гг. труппой Дягилева – «Свадебка» (1923), изображающая русский свадебный обряд, «Байка про лису, петуха, ко-та да барана» (1922), созданная в стилистике скоморошьего балагана, и «Пульчинелла» (1920), персонажи которого – маски комедии дель арте. Для нас особенно важно, что в этих балетах, во-первых, сосуществуют танец и текст, исполняе-мый певцами, и, во-вторых, певцы не равны танцовщикам – иными словами танцующие фигуры не воспроизводят при помощи пантомимы тот текст, который поют певцы. Вот как пояснял структуру этих балетов сам Стравинский:

В «Свадебке» нет индивидуальных ролей, есть лишь *сольные голоса, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем*. Так, сопрано в первой сцене – это не невеста, но по-просто голос невесты; тот же голос в последней сцене ассоцииру-ется с гусыней<sup>1</sup>.

Я сам составил план сценической постановки, заботясь о том, чтобы «Байку» не принимали за оперу. *Актерами должны были быть танцовщики-акробаты, и певцы не должны были отождествляться с ними*; взаимосвязь между вокальными партиями и сценическими персонажами здесь та же, что в «Свадебке», и так же, как в «Свадебке, исполнители – музыканты и мимисты – должны были находиться на сцене вместе с певцами в центре инструментального ансамбля<sup>2</sup>.

Как в «Свадебке», [в «Пульчинелле»] *певцы не тождественны сценическим персонажам*. Они поют «подходяще по характеру» песни – серенады, дуэты, трио – как вставные номера<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Стравинский И. Ф., Крафт Р. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 166.

<sup>2</sup> Там же. С. 164–165.

<sup>3</sup> Там же. С. 171–172.

Балеты с пением «Пульчинелла» и «Байка» были перенесены хореографом Федором Лопуховым на сцену Ленинградского театра оперы и балета в 1926 г. и в 1927 г. соответственно<sup>1</sup>. Эти постановки имели большой резонанс и с большой вероятностью могли быть известны Хармсу. В этой связи примечательна также резко отрицательная реакция зрителей и критики на постановку «Байки» Лопухова<sup>2</sup> – реакция, сходная с той, которая последовала на поэтический вечер ОБЭРИУ «Три левых часа» (1928). Таким образом, тот факт, что «балет» Хармса содержит текст, можно расценить не как нонсенс и грубое нарушение балетного жанрового канона, но как отражение опытов современного на тот момент балета. Андрей Семенович и Кулак в «Репке» по своей функции во многом подобны певцам в балетах Стравинского – они произносят самостоятельный текст (не «за танцующих персонажей»), который определенным образом соотносится с собственно танцевальным действием. О том, что Хармс в целом интересовался современным балетом, говорит как минимум еще один его текст, под названием «Балет трех неразлучников» (Т. 4. С. 250–251); он представляет собой фактически балетную нотацию, то есть схему того, как танцующие фигуры перемещаются по сцене<sup>3</sup>.

Наконец, необходимо сказать еще об одной особенности коммуникации в «Репке» Хармса, которая не отмечалась ранее. Она заключается в том, что все происходящее в этой сценке изображается в перспективе зрителя, который смотрит представление из зала. Это следует как из начальной ремарки («Слева из земли что-то торчит. Должно быть, репка» (Т. 2. С. 100)), так и из реплики некоей «фигуры» на сцене, которая

---

<sup>1</sup> Об этих постановках см.: *Суриц Е. Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979. С. 302–315.

<sup>2</sup> Там же. С. 305–307.

<sup>3</sup> В «Балете трех неразлучников» текстовые описания («Движение вдоль прасцениума на клетку I») сочетаются с рисунками.

нарушает сценическую иллюзию<sup>1</sup> («Тьфу дьявол! Пробки перегорели» (Т. 2. С. 102)). Все это говорит скорее в пользу того, что Хармс писал этот текст не для сцены. Помимо этого, если принять во внимание время написания «Репки» – 1935–1938 гг. – политическое содержание этого текста едва ли можно считать актуальным: к середине 30-х гг. риторика грозящей интервенции уже отошла в прошлое, а кулак был «ликвидирован как класс». В связи с этим не кажется убедительным тезис Е. В. Захарова о том, что сценка «Дедка за репку» была создана «с расчетом на постановку»<sup>2</sup>.

Если суммировать все сказанное, то мы предлагаем понимать сценку «Дедка за репку» как ретроспективный взгляд Хармса на театр 1920-х гг. – театр, в котором присутствовала политическая злободневность, а переосмысление классического наследия соседствовало с авангардными новшествами (так, Лопухов ставил новаторские балеты Стравинского средствами именно классической хореографии). В «Репке» Хармс глазами зрителя смотрит на эпоху своей юности – и это взгляд из времени с уже совсем другой политической и культурной повесткой, в котором авангард фактически оказывается под запретом.

---

<sup>1</sup> Вероятно, это монтер или рабочий сцены, который уходит чинить свет. Интересно, что персонаж со сходным обозначением – *Figura* – присутствует в еще одном драматическом тексте Хармса – в дидаскалии «Грехопадение или познание добра и зла» (Т. 2. С. 50–54), травестирующем жанр средневековой мистерии.

<sup>2</sup> Захаров Е. В. Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии и параметры изображенного мира: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. С. 144.

**А. Е. Завьялова**

*Научно-исследовательский институт теории  
и истории изобразительных искусств РАХ,  
Москва, Россия*

**ВЗАИМОСВЯЗЬ ЧИТАТЕЛЬСКИХ И ТВОРЧЕСКИХ  
ИНТЕРЕСОВ МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО  
(«МЕЛКИЙ БЕС» ФЕДОРА СОЛОГУБА  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКА)**

Вопрос об увлечении Мстислава Добужинского творчеством поэта и писателя, его старшего современника Федора Сологуба может показаться неожиданным: художник выполнил только несколько обложек (большей частью текстовых) для его произведений, вышедших в петербургских издательствах «Шиповник» и «Факелы». Однако при более внимательном рассмотрении данного вопроса оказывается, что результаты обращения Добужинского к произведениям Сологуба, прежде всего, к роману «Мелкий бес», более многообразны, они включают еще и несколько рисунков разного назначения. Изобразительные интерпретации тем, связанных с произведениями писателя, основаны не столько на его текстах непосредственно, сколько на пересечениях разных явлений из литературы и изобразительного искусства, которые художник воспринял из них. В этом свете вопрос о роли романа Сологуба «Мелкий бес» в творческих исканиях Добужинского заслуживает специального рассмотрения.

Знакомство Добужинского с Сологубом как с писателем состоялось раньше их личной встречи в Петербурге на «Башне» Вячеслава Иванова в 1906 г.: к этому времени художник уже был поклонником его стихов<sup>1</sup>. В дальнейшем, особенно в следующем 1907 г., они общались, Добужинский

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-45-59

<sup>1</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 275.

неоднократно бывал в гостях у писателя. Близкой дружбы не сложилось – сказалась разница в возрасте<sup>1</sup>, но художник продолжал интересовался его творчеством.

Роман Сологуба «Мелкий бес» (1902) впервые вышел отдельным изданием в 1907 г. в издательстве «Шиповник» с обложкой Добужинского. Рисунок обложки включает изображение многоножки, свернувшейся в кольцо, – хищного членистоногого, также известного как сколопендра. В этом кольце заключена падающая горящая свеча, символизирующая затухание разума, а вместе с ним и жизни, учителя Ардалиона Передонова. Голова сколопендры с широкой улыбкой и усиками, которые больше похожи на рога, напоминает черта, и это впечатление усиливает треугольник на кончике хвоста.



*М. Добужинский.* Рисунок обложки романа Ф. Сологуба «Мелкий бес». Издательство «Шиповник». 1907

<sup>1</sup> Там же.

В эскизе рисунка обложки (1907, местонахождение неизвестно)<sup>1</sup> изображение тела сколопендры с загнутым вверх кончиком хвоста более близко к натурному, чем в окончательном варианте, и производит неприятное впечатление. Его усиливает голова с усиками-«рогами» и широкой улыбкой зубастого рта. Он в сочетании в дырочками-ноздриями делает голову сколопендры похожей на улыбающийся череп. Образ получился зловещим и отталкивающим. Не случайно в окончательном варианте рисунка Добужинский существенно «снизил» его инфернальность, усилив декоративное и сатирическое начала, и повысив таким образом его привлекательность для широкой публики – с этой обложкой роман выдержал несколько изданий. Однако эскиз очень важен для понимания замысла художника.



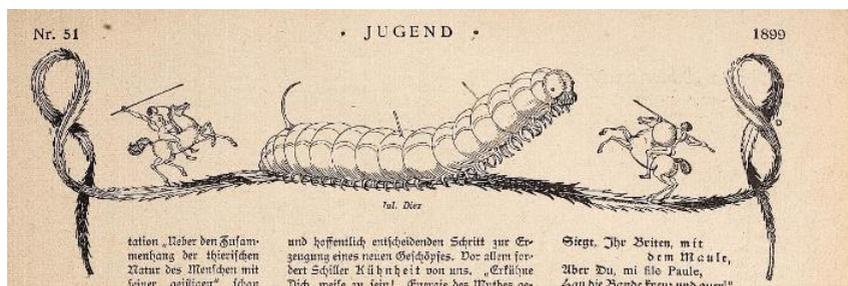
*М. Добужинский. Эскиз рисунка обложки романа Ф. Сологуба «Мелкий бес». 1907. Местонахождение неизвестно*

---

<sup>1</sup> Опубликовано: *Чугунов Г. И.* Мстислав Валерианович Добужинский. Л., 1984. С. 60.

Изображения «адских» насекомых с головой-черепом встречаются в рисунках мюнхенских художников сатирической графики, в частности – в рисунке Бруно Пауля «Die Pest in Südafrika» («Чума в Южной Африке») с обложки журнала «Simplicissimus» (1901, № 47), послужившим одним из источников для образа дьявола в акварели Добужинского «Дьявол» (1906)<sup>1</sup>.

Сколопендра изображена как в эскизе, так и в окончательном варианте рисунка для обложки романа, близко к орнаменту также не без влияния мюнхенской журнальной графики. Декоративные возможности контурного рисунка многоножки заметил рисовальщик Юлиус Диц. Его рисунок-заставка с многоножкой на страницах журнала «Jugend» (1899, № 51) представляет собой своего рода орнамент, это впечатление создают контурные изображения одинаковых сегментов ее тела. Рисунки Дица вызывали большой интерес Добужинского<sup>2</sup> во время его пребывания в Германии, с которым совпал выход в свет упомянутого номера журнала.



Ю. Диц. Заставка. Журнал «Jugend» (1899. № 51)

К художественному восприятию насекомых Добужинский был подготовлен наблюдениями за жизнью обитателей отцовского террариума – генерал от артиллерии Валериан Пет-

<sup>1</sup> Завьялова А. Е. Рисунки Гюстава Доре в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19. № 6. С. 599.

<sup>2</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 157.

рович Добужинский был натуралистом-любителем<sup>1</sup>. Более того, в детстве будущий художник собирал энтомологическую коллекцию, экспонаты для которой, а также для отцовского собрания, сам ловил<sup>2</sup>.

Учитывая эти обстоятельства, можно предположить с очень большой долей вероятности знакомство Добужинского с альбомом немецкого естествоиспытателя Эрнста Геккеля «Красота форм в природе», объединившим сто цветных литографий по его рисункам<sup>3</sup>. Издание увидело свет в 1899 г. и вскоре стало не только известным, но востребованным в России. Уже в 1902 г. петербургское издательство «Товарищество “Просвещение”» начало издавать книгу Геккеля отдельными выпусками. Затем она еще не раз выходила на русском языке, например, в петербургском издательстве «Мысль» в 1906 г.

Рисунки Геккеля посвящены самым причудливым формам живых существ, многие из которых хорошо известны, но совсем не популярны у широких кругов публики, к ним относятся и разнообразные многоножки в таблице № 96.

Все эти существа переданы правдоподобно, и в то же время с большим изяществом и артистизмом, в котором заметна эстетика подвижных форм модерна, восходящая к искусству рококо. Рисунки Геккеля, в свою очередь, повлияли на дальнейшее развитие этого направления модерна<sup>4</sup>. Добужинский, имевший пусть и небольшую подготовку натуралиста-любителя в детстве, вряд ли остался равнодушным к подобным изображениям. Его внимательное наблюдение за сколопендрой, нахождение эстетического начала в формах ее тела обусловлено не только увлечением журнальной графи-

---

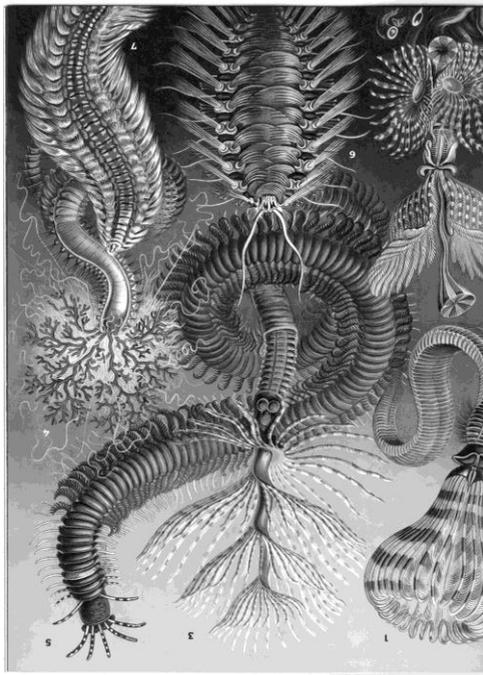
<sup>1</sup> Там же. С. 33–34.

<sup>2</sup> Там же. С. 47.

<sup>3</sup> *Naeckel E. Kunstformen der Natur. Leipzig und Wien. 1899; 1904.*

<sup>4</sup> *Геккель Э. Красота форм в природе / Вст. ст., научн. ред. А. А. Бондарева. М., 2023. С. 11–13.*

кой югендстиля, но и, думается, знакомством с рисунками из альбома Геккеля.



Э. Геккель. Красота форм в природе. Таблица № 96  
«Chaetopoda. Щетинконогие черви»

Нужно отметить, что в тексте романа «Мелкий бес» никакие насекомые, тем более, сколопендры, не упомянуты. Более того, широко улыбающаяся многоножка в рисунке обложки вызывает ассоциации со «сладострастным насекомым» из произведений Ф. М. Достоевского<sup>1</sup> – прежде всего, это повесть «Записки из подполья» и роман «Братья Карамазовы», в которых данное выражение использовано непосредственно. Однако в творчестве писателя все насекомые так или иначе

---

<sup>1</sup> Благодарю Наталью Георгиевну Полтавцеву за это наблюдение.

связаны с идеей сладострастия<sup>1</sup>. Обращение Сологуба к наследию Достоевского (так же, как к наследию Пушкина, Гоголя, Шекспира и многих других писателей) заметно любому внимательному читателю, тем более столь образованному и начитанному, как Добужинский, у которого Достоевский был одним из любимых авторов<sup>2</sup>. Тема «сладострастных насекомых» получила продолжение в бытовом, измельчавшем плане в романе «Мелкий бес» в образе Людмилочки, соблазняющей гимназиста Сашу, у которого внимание взрослой девушки вызывало «смешанные, жгучие чувства стыда и влечения»<sup>3</sup>. Можно сказать, что Добужинский в рисунке обложки романа создал собирательный образ «мелкого беса», зловредного и ехидного духа или черта, охватившего своим влиянием в той или иной сфере всех героев книги.

Тема визуализации образов «мелких бесов» из одноименного романа Сологуба в творчестве Добужинского не будет полной без упоминания его рисунка недотыкомки<sup>4</sup>. Этот рисунок, по воспоминаниям художника, находился за стеклом шкафа, «выглядывал» оттуда, в кабинете писателя<sup>5</sup>. Много лет местонахождение данного рисунка считалось неизвестным<sup>6</sup>. Однако после выхода в свет в 2004 г. академического издания романа «Мелкий бес» с рисунком недотыкомки ту-

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Нагина К. А.* Пауки и паутина в художественных мирах Л. Толстого и Ф. Достоевского // *Вестник Удмуртского ун-та. Сер.: История и филология.* 2021. Т. 31. Вып. 2. С. 311.

<sup>2</sup> *Чугунов Г. И. М. В. Добужинский и его «Воспоминания» // Добужинский М. В. Воспоминания. С. 353.*

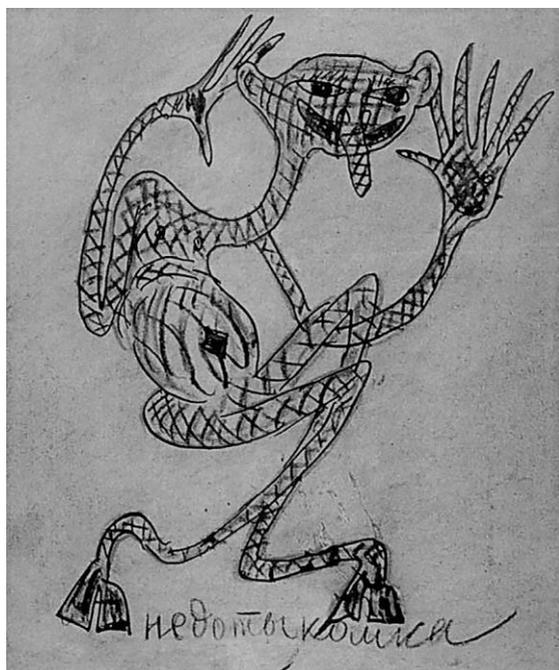
<sup>3</sup> *Сологуб Ф. К. Мелкий бес. СПб., 2004. С. 165.*

<sup>4</sup> Подробнее об этом персонаже романа см.: *Павлова М. М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. К. Мелкий бес. С. 715–716.*

<sup>5</sup> *Добужинский М. В. Воспоминания. С. 276.* Добужинский был посетителем «Литературных чтений» на квартире Ф. К. Сологуба в 1906 г. (см.: «Тетради посещений» Федора Сологуба. Вступ. статья, публикация и аннотс. ук. имен М. М. Павловой и А. Л. Соболева // *Федор Сологуб. Разыскания и материалы. М., 2016. С. 77–78.*

<sup>6</sup> *Добужинский М. В. Воспоминания. С. 440.*

шью и красным карандашом за авторством Мстислава Добужинского на суперобложке, а также с двумя его же набросками данного персонажа, один из которых выполнен синим карандашом, другой – синим и красным карандашами<sup>1</sup> в первой вкладке иллюстраций, это произведение соединилось с иницировавшим его создание романом.



*М. Добужинский. Недотыкомка. 1907.*  
Бумага, тушь, красный карандаш. ИМЛИ РАН

Согласно тексту романа «Мелкий бес», недотыкомка – мелкая визуальная галлюцинация теряющего рассудок учителя Передонова<sup>2</sup>, и в то же время, это символ бесовского мира,

---

<sup>1</sup> Благодарю Маргариту Михайловну Павлову за предоставление информации о технике исполнения рисунков.

<sup>2</sup> Руднев В. «Мелкий бес» Федора Сологуба: от паранойи к шизофрении // Безумное искусство. Страх. Безумие. Скандал. М., 2016. С. 217.

олицетворением которого она является<sup>1</sup>. Недотыкомка, ее повадки подробно описаны в романе. Так, ее первое явление герою романа произошло на новой квартире:

Откуда-то прибежала удивительная тварь неопределенных очертаний – маленькая, серая, юркая недотыкомка. Она посмеивалась, и дрожала, и вертелась вокруг Передонова. Когда он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала за дверь или шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и кружилась – серая, безликая, юркая!<sup>2</sup>

Подобных цитат можно привести еще много, важно, что ни в одном из упоминаний недотыкомки в романе нет характеристики ее формы – этот персонаж создан при помощи описаний движений, цвета и звуков, более того, автор подчеркивает неуловимость и изменчивость его очертаний.

Тем не менее, Добужинский создал формально ясный образ недотыкомки. В одном из двух карандашных рисунков представлена фигура как бы сидящая на корточках, она словно перебирает ногами и насвистывает. В другом рисунке, в два карандаша, представлена фигура в той же позе и в том же движении, но с широкой улыбкой под острым висящим носом, с высунутым острым языком. Этот недобрый, уже, можно сказать, inferнальный персонаж отвечает тексту не романа, а стихотворения Сологуба «Недотыкомка серая» (1899):

Недотыкомка серая  
Всё вокруг меня вьётся да вертится, —  
То не Лихо ль со мною очертится  
Во единый погибельный круг?  
Недотыкомка серая  
Истомила коварной улыбкою,  
Истомила присядкою зыбкою, —  
Помоги мне, таинственный друг!

---

<sup>1</sup> Павлова М. М. Творческая история романа «Мелкий бес». С. 716.

<sup>2</sup> Сологуб Ф. К. Мелкий бес. С. 102.

Первый рассмотренный рисунок также отвечает стихотворению, художник в нем словно примеряется к неуловимому персонажу, делает попытку передать его движения, а от романа ему достался свист.

Как видно из приведенного фрагмента, недотыкомка в стихотворении, написанном во время работы Сологуба над романом, которая продолжалась десять лет, с 1892 по 1902 гг., представлена тоже преимущественно через особенности ее движений и звуков, которые она издает. Можно видеть, что отправной точкой создания этого образа в карандашных рисунках Добужинского послужило именно стихотворение. Размашистые линии придают обоим рисункам характер набросков.

Линии же рисунка тушью более четкие и определенные, это уже контур. Красный карандаш создает здесь неожиданное впечатление нагого тела недотыкомки, которого нет ни в романе, ни в стихах. От обоих текстов осталось ее движение как будто вприсядку и «коварная улыбка». Тем не менее, Сологуб высоко оценил именно этот рисунок, раз поместил его за стекло шкафа в своем кабинете. Он считал «колючесть, ехидство и склизкость» основными чертами своего фантастического персонажа<sup>1</sup>, и, судя по всему, он увидел их в рисунке Добужинского. Обнаженность недотыкомки появилась, думается, по желанию писателя, высказанному только художнику. Публикация рисунка явно не предполагалась, увидеть его могли только гости писателя, которым он «показывался», как галлюцинация в романе, в дверце книжного шкафа.

Сокровенные пожелания писателя о трактовке образа и формы недотыкомки косвенно засвидетельствовала Анастасия Чеботаревская, писательница, драматург, переводчик и жена Сологуба. В своей статье, посвященной роману «Мел-

---

<sup>1</sup> Дмитриев П. В. «Недотыкомка» М. Ф. Гнесина. К истории сочинения // Федор Сологуб. Разыскания и материалы. М., 2016. С. 554.

кий бес», она привела высказывание писателя о том, как он видит свое произведение на театральной сцене:

В недавней беседе с представителями театра о постановке «Мелкого беса» Сологуб высказал следующее: «<...> Русский быт, далекий от идеалов истины, добра и красоты, впадает в безумие, ужас и хаос, и реальное жизни на наших глазах претворяется в образы бреда, безобразия и кошмара»<sup>1</sup>.

Важно, что никаких конкретных черт своей недотыкомки, которые он хотел бы видеть на сцене, Сологуб не назвал. Постановка одноименной пьесы по роману «Мелкий бес» состоялась в московском частном театре К. Н. Незлобина в начале 1910 г., и этот персонаж присутствовал на сцене в разных вариантах<sup>2</sup>, никак не связанных с рисунком Добужинского. Сологуб никак не упомянул этот визуальный образ, что подтверждает предположение об исключительно личных пожеланиях писателя при его создании, которым не было места в публичном пространстве.

Возвращаясь к рисунку недотыкомки Добужинского тушью и красным карандашом, то есть к окончательному варианту, нужно сказать, что при рассмотрении его возникают ассоциации с персонажами комедии дель арте из офортов Жака Калло серии «Balli di Sfessania» («Балли ди Сфессания», 1621–1622). Особенно хочется отметить лист «Cap. Bonbardon – Cap. Grillo» («Капитан Бонбардон – Капитан Грилло»), в котором фигуры двух актеров в масках с длинными висящими носами изогнуты наиболее причудливо.

---

<sup>1</sup> Чеботаревская А. К инсценировке пьесы «Мелкий бес» // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. / Сост. А. Чеботаревская. СПб., 1911. С. 332.

<sup>2</sup> Павлова М. М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 66, 370.



Ж. Калло. «Cap. Bonbardon – Cap. Grillo». Офорт.  
Лист из серии «Balli di Sfessania». 1621–1622

Это неслучайно, так как Калло был одним из любимых художников Добужинского по его собственному признанию<sup>1</sup>. Тем не менее, рисунок недотыкомки – единственный, известный сегодня пример обращения Добужинского к наследию французского мастера в его творческих поисках.

Здесь нужно заметить, что в наследии Калло есть серия офортов «Les Sept peches capitaux» («Семь смертных грехов», 1618–1625), в каждом из которых изображен один или несколько окружающих человека маленьких бесов в виде черных чертиков с черными же крыльями как у летучей мыши. Очень показательно, что Добужинский, вне всякого сомнения, знакомый с этими листами Калло, не воспользовался его образами бесов, одолеваяющих людей. Видимо, подобное решение было бы, на его взгляд, банальным – здесь также нужно вспомнить знаменитый офорт Франсиско Гойи «Сон разу-

---

<sup>1</sup> Чугуннов Г. И. М. В. Добужинский и его «Воспоминания» // Добужинский М. В. Воспоминания. С. 361.

ма рождает чудовищ» (1797) с аналогичными демонами, и не позволило бы создать «мелкого беса» именно из романа Сологуба<sup>1</sup>.

Остается добавить, что созданный Сологубом образ провинции в романе «Мелкий бес» повлиял на образное решение этой темы в фантазийной акварели Добужинского «Провинция. 1830-е годы» (1907–1909, ГРМ), выполненной для комплектов таблиц – пособий по русской истории, которые выпускало московское издательство Иосифа Кнебеля.



*М. Добужинский. Провинция. 1830-е годы. 1907–1909.  
Бумага, акварель, гуашь. ГРМ*

Созданный художником образ провинциальной улицы перекликается с описанием окрестностей дома прокурора в романе:

---

<sup>1</sup> Пример обращения к «бесам Калло» можно видеть в карикатуре 1913 г. А. Сонцова «Гнесин поет и играет “Недотькомку”» (опубликовано: *Сологуб Ф. К. Мелкий бес. Первая вклейка иллюстраций, б/п*).

И точно, этот дом имел сердитый, злой вид. <...> Кругом тянулись пустыри, огороды, кривились лачуги какие-то. Против прокурового дома – длинная шестиугольная площадь, посредине углубленная, заросшая травой, вся немощеная. У самого дома торчал фонарный столб, единственный на всей площади<sup>1</sup>.

Важно подчеркнуть, что речь не идет о создании визуального эквивалента тексту, а о восприятии художником характерных примет захолустного провинциального городка, воспринятых из текста, которые позволили ему создать собирательный визуальный образ. Подобное созвучие вполне закономерно, так как работать над акварелью «Провинция. 1830-е годы» Добужинский начал в 1907 г. – тогда же, когда сделал обложку для романа «Мелкий бес».

Роль романа «Мелкий бес» как источника образа провинции очень показательна для творческой практики не только Добужинского, но и его товарищей по объединению «Мир искусства», прежде всего, Александра Бенуа и Константина Сомова<sup>2</sup>. Традиционная форма обращения к литературе: заимствование сюжета и иллюстрирование, уступила место в их деятельности впечатлениям, мотивам, цитатам, которые художники визуализировали при помощи разнообразных источников из области изобразительного искусства, включая их в свое произведение, часто неосознанно. Такой процесс очень сложно проследить без анализа контекста, однако выявление литературных источников и способов их использования позволяет точнее раскрыть замысел художника.

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно видеть, что внимание Добужинского привлекли образы из романа Сологуба «Мелкий бес», созвучные тем, которые ранее уже заинтересовали художника, в том числе под впечатлением от чтения произведений Достоевского. Визуальное вопло-

---

<sup>1</sup> Сологуб Ф. К. Мелкий бес. С. 75.

<sup>2</sup> Завьялова А. Е. Александр Бенуа и Константин Сомов: Художники среди книг. М., 2012. С. 9–15.

щение этих образов не привязано напрямую к тексту, художник использовал для этого самые разные изобразительные источники, так как ему было важно передать собственное их видение и понимание. То же можно сказать об образе Недотыкомки, созданном по личным пожеланиям писателя. Нельзя не заметить, что рисунки, навеянные стихами и прозой писателя, были выполнены на протяжении недолгого периода их активного общения, что дает основание предположить значимость личности Сологуба для художника во время работы над обложками для произведений писателя, и с мотивами, воспринятыми из них.

**М. В. Загидуллина**

*Челябинский государственный университет, Россия*

## **ТРЕХМЕРНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ: ВОСПРИЯТИЕ ЧЕРЕЗ ДЕЙСТВИЕ<sup>1</sup>**

В рамках общей проблемы коммуникации, диалога, встречи как тематического направления в литературных текстах и реальности, связанной с искусством, представляет интерес рассмотрение коммуникации не как объекта литературы и искусства, но как социальной материальной практики встречи с произведением искусства. Конкретный кейс, исследованный в настоящей статье, – социальные практики освоения меморативных ландшафтов (на примере историко-археологического памятника «Аркаим» в Челябинской области).

В исследовании мы опираемся на теорию Х. У. Гумбрехта, который, обобщая итоги многолетнего проекта, посвященного исследованиям материальности коммуникации, приходит к выводу, что главное в коммуникации не технологии передачи сигнала (как изначально – еще в начале 80-х гг. прошлого века – задумывался его коллоквиум), но собственно антропологическое измерение общения, присутствие коммуницирующих, их материальность и человеческое тепло<sup>2</sup>. Коммуникация с произведением искусства традиционно рассматривалась как эстетический акт (в свою очередь осмысляемый как мыслительно-рациональная операция по извлечению смыслов, значений из предстоящего взору – слуху произведения). Однако идеи Гумбрехта помогают предположить

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-60-67

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (совместно с Челябинской областью) № 23-18-20098, <https://rscf.ru/project/23-18-20098/>.

<sup>2</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать знание. М., 2006.

антропологичность этого эстетического акта и значимость самой ее проявленности, реализованности.

Тело человека, по мысли Ж.-Л. Нанси, не «ходячий окуляр», но сложно чувствующая система, наделенная, прежде всего, способностью к эстетической встрече с произведением искусства. Ж.-Л. Нанси отмечал, что эту встречу человек чувствует кожей, реализующей эстетическое соматически<sup>1</sup>. Этот подход не нашел достаточно широкого восприятия в научном пространстве и искусствоведении, хотя антропология перцепции становится все более популярной.

Можно сформулировать проблему, позволяющую определить цель предлагаемого исследования: насколько материальность самого носителя произведения искусства (если угодно – насколько сам материал произведения искусства, понимаемый в прямом, физическом смысле – например, бумажные страницы в коленкором переплете для такого произведения искусства, как роман) и контекст восприятия такого произведения (кресло у камина в загородном доме или кресло самолета во время ночного перелета) важны для конкретного эстетического опыта? В статье «О тревожной замкнутости: “болдинская осень” А. С. Пушкина и “мариенбадское чудо” И. А. Гончарова» С. В. Денисенко подчеркивает нелинейность взаимосвязи контекста творчества (обстоятельств, при которых писатель переживает порыв вдохновения и творческий подъем) и собственно творческого результата, реализующего совершенно иной эмоциональный код<sup>2</sup>. Можно предположить, что вид, форма, формат связи материального и собственно рецептивного зависят от вида искусства. Например, литература «работает» как триггер воображения, «проваливающегося» в определенный художественный мир. Сама

---

<sup>1</sup> Нанси Ж.-Л. *Corpus*. М., 1999.

<sup>2</sup> Денисенко С. В. О тревожной замкнутости: «болдинская осень» А. С. Пушкина и «мариенбадское чудо» И. А. Гончарова // Неканоническая эстетика. Вып. 10: Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; М., 2023. С. 34–43.

материальность книги (по идее) может иметь какое-то небольшое значение на моменте вовлечения воображения в работу, но потом все это неважно и ненужно (и, например, иллюстрации больше будут мешать-отвлекать, чем помогать; а всякие эффекты аудиокниги и вовсе убивают погружение в мир, сконструированный именно литературными средствами, зато создают иной – трансмедиаальный по отношению к книге как медиуму – мир). При этом, приближаясь к нашему кейсу, отметим, что в области архитектуры, скульптуры, живописи и контекст, и сам носитель оказываются ситуативно значимой частью эстетического опыта.

Эти идеи могут быть применены к описанию социальных практик встречи с произведениями искусства в различных пространственно-ситуативных контекстах с позиций включения телесности (точнее – тактильного и проксемического опыта): например, музейное пространство чаще всего предполагает именно рассматривание изображений (в том числе и скульптур, других трехмерных экспонатов), а вот городское пространство и другие внемузейные позиционирования произведений искусства становятся триггером интеракций – телесного соприкосновения с этими экспонатами. Музей дистанцирует зрителя от трехмерного объекта («не трогать руками», «не садиться» и т. п.). Городская среда, наоборот, предполагает и провоцирует контакт со скульптурами и архитектурными памятниками. Сама практика прикасания к скульптурам изучается в этнографии и антропологии<sup>1</sup>, однако коммуникация с внемузейными скульптурами имеет более сложный и разноплановый характер, чем привычное всем горожанам «натирание» каких-то частей скульптур до блеска на удачу.

Возникает вопрос: насколько вообще разрушение / преодоление музейного сеттинга провокативно по отношению к

---

<sup>1</sup> Громов Д. В. Обрядность в городском ландшафте: объекты и практики // Традиционная культура. 2013. № 3. С. 71–82.

тактильно-проксемическим практикам? (Проксемика здесь понимается как дистанция между коммуницирующими; изменение расстояния между зрителем и объектом в процессе освоения произведения искусства). Если Б. Гройс рассуждал о музейном пространстве как необходимом сеттинге для придания статуса экспоната любому предмету (например, унитазу), то есть смысл задуматься об обратной перспективе: станет ли унитаз экспонатом без музейного пространства просто за счет «извлечения» из утилитарного контекста туалета и помещения в открытое пространство, исключающем использование по назначению. Достаточно ли слома утилитарного контекста для превращения в экспонат? Наконец, отдельно стоит проблема превращения скульптур и архитектурных ансамблей (их частей) в ритуалемы городского пространства: каковы этиология и перспективы такого телесного (тактильного, ритуально-проксемического – например, обойти именно слева или справа) – освоения и сохраняется ли при таком освоении эстетический потенциал.

В пространстве меморативного ландшафта памятника «Аркаим» (место археологического раскопа бронзового века на Южном Урале, ставшее во многом объектом ритуального освоения как «место силы», дарующее энергию, исцеляющее от болезней, исполняющее желания) обращает на себя внимание многослойность интеракций со скульптурами Бориса Качеровского (в частности, его скульптуры с мужским и женским ликом, обращенными в разные стороны, см. рис. 1): это круговой обход («по солнцу» и «против солнца»), касания, а также и сама практика названия скульптуры, указывающая на интерпретации значения скульптуры разными посетителями. Приведем обзор таких практик по материалам экспедиций на Аркаим 2023 г.:



Скульптура Б. Качеровского «Пробуждение России» (2001)  
Фото И. В. Бархатова (26.09.2023)

1) название памятника утилитарно-прикладным способом («Всевидящее Око, Всеслышащее Ухо» – акцентирование внимания на конкретных органах человека, которые можно исцелить с помощью кругового обхода вокруг памятника с одновременным его касанием);

2) название памятника по основному визуальному признаку – соединение двух лиц («двуликий»): предлагается интерпретация памятника как хранителя Аркаима; посетители считают своим долгом прикоснуться к мрамору «двуликого» в большей мере «на удачу»; посетители игнорируют наличие боковых фигур (рис. 2);

3) ироничное обозначение (среди экскурсоводов) – «Чебурашка», презрительно-ироничное отношение ко всем, кто использует памятник как «средство исцеления»;

4) авторский замысел: памятник назван самим Б. Качеровским как «Пробуждение России» (мрамор, 2001; памятник создавался на том месте, где сейчас установлен), интерпретация следующая: ««Мне так кажется, что культура России начнет возрождаться с Аркаима... Туда настолько разные люди приезжают. Там уникально. Люди не просто разных наций, разных религий съезжаются и молятся вместе... И никто никому не мешает, все друг друга любят»; «Сзади я решил сделать Христа – впечатление от Туринской плащаницы. Т. е. меня интересовал Христос, который был живой, во плоти, ходил среди людей. А не тот, который канонизирован и превращен в икону. И когда два образа слились вместе, то я понял, что Россия выходит замуж за Христа, время пришло. А раз выходит замуж, значит нужны два свидетеля, как два защитника – мужской и женский по бокам. Вот так родились боковые образы»<sup>1</sup>.

Как показывают наблюдения, эта интерпретация остается «стендовой» (не соприкасается с формами освоения): посетители читают текст на стенде, однако все же совершают ритуал обхода памятника с касанием. Кроме того, частотным моментом становится фотографирование на фоне памятника (в том числе и групп посетителей). Памятник как конкретный знак места и его персонализация остается необходимым элементом меморативных ландшафтов – чему бы они ни были посвящены.

---

<sup>1</sup> Скульптуры Б. Качеровского // Аркаим: Челябинский государственный историко-археологический музей-заповедник. Официальный сайт. URL: [https://arkaim-center.ru/maps/sculptures\\_kachеровsky](https://arkaim-center.ru/maps/sculptures_kachеровsky).



Посетители заповедника «Аркаим» касаются скульптуры в ритуале оздоровления. Фото И. В. Бархатова (26.09.2023)

В рамках задачи анализа коммуникации как объекта художественного исследования возникает вопрос, можно ли такой кейс масштабировать не только в сторону подтверждения самого факта тактильно-проксемического освоения трехмерных фигур внемузейного типа, но рассматривать его как знак многомерности и нелинейности коммуникативных практик в принципе (не обязательно в части освоения арт-объектов): потребность в материализации самого «духа места», причем материализации именно антропоморфной (независимо от того, рассматривается ли «место памяти», «место силы» или любая другая локальность и абстрактность – потребность в «портретировании», рассчитанном на буквальное освоение, связанное с касаниями, фотографированиями и т. п. – отсюда «городская скульптура», соразмерна с человеком и приспособленная для таких практик).

Коммуникация всегда опосредована, то есть «медиумна»<sup>1</sup> – необходим посредник, выражающий намерения коммуниканта. Таким посредником в обычной ситуации выступает речь (письмо), взгляды, жесты, мимика, действия. Но для ситуаций освоения территории, нагруженной символическими смыслами, медиумом может выступать любой предмет, наделенный свойствами «языка места». В этом отношении посредничество не может рассматриваться в «прикладном» (или чисто техническом, служебном) аспекте. Сама фактура предметов, выбранных в качестве «голосов» территории, работает на закрепление символических смыслов. «Материальность» медиума представляется перспективной темой, связанной с поиском закономерностей коммуникативных практик при освоении меморативных ландшафтов.

---

<sup>1</sup> Автор статьи благодарит доктора филологических наук С. В. Денисенко за комментарий о Посреднике и Медиуме в ходе таких коммуникативных практик, а также их сопоставление с камланием шамана, выполняющим совершенно иную функцию в части посредничества.

**Н. И. Журавлева, С. В. Мельникова**

*Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Россия*

**КОММУНИКАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ  
ИНТЕРАКТИВНОЙ ЗВУКОВОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ  
А. КЮНЕ «СЕТЬ / ВЗАИМОСВЯЗЬ / СПЛЕТЕНИЯ»**

Звучащие арт-объекты перестали быть редкостью на выставочных площадках России, тем не менее концептуальный анализ звуковых инсталляций в отечественных исследованиях встречается нечасто. Объектами научного интереса, как правило, становятся отдельные произведения, интерпретируемые в рамках художественного высказывания авторов.

Инсталляция работающего с электроакустической музыкой голландского аудиохудожника Андреаса Кюне «Сеть / Взаимосвязь / Сплетения» экспонировалась в феврале 2022 г. в креативном кластере Екатеринбурга Л52, расположенном в одном из зданий Городка Госпромурала, построенном в 1930–1937 гг. в стиле конструктивизма. Она представляет собой технически сложный звучащий арт-объект, созданный при помощи команды специалистов и волонтеров. Произведение Кюне послужило поводом к размышлению о коммуникативном потенциале этого вида искусства в целом.

Интерактивная звуковая инсталляция – разновидность саунд-арта и, как ее определяет Н. Ю. Хруст, «синтетический вид искусства, предполагающий коммуникацию арт-объекта с воспринимающим его человеком сразу по нескольким «каналам», и обратную связь – воздействие посетителя на объект»<sup>1</sup>.

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-68-77

<sup>1</sup> Хруст Н. Ю. Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 143.

Термин саунд-арт, получивший распространение в девяностые годы XX в., отражает характерную для современного искусства трансформацию отношения к художественным возможностям звука. Как отмечает Кокс:

В общем смысле «саунд-арт» регистрирует тот факт, что «музыка» более не равнообъемна полю звукового искусства, что существуют художественные практики, в которых звук первостепенен – например, полевые записи, саунд-инсталляции и звуковые прогулки (*soundwalks*), – и эти практики растягивают конвенции музыки или выпадают из конвенций музыкального исполнения и музыкальной записи<sup>1</sup>.

Саунд-арт отражает многообразие аудиального мира и раздвигает рамки художественного, перемещаясь от гармоничных музыкальных звуков к техническим и органическим, к шуму и тишине, от вдохновения к алгоритму, от композитора к слушателю. Исследование саунд-арта требует искусствоведческой и прикладной, «музыкально-компьютерной» методологии, помогающей осмыслению характерного для него соотношения визуального и акустического, звука и пространства, творческого и технического (электронного, цифрового) компонентов в реализации художественного проекта.

В этом отношении наиболее репрезентативны исследования Хруста, профессионального композитора, саунддизайнера и искусствоведа<sup>2</sup>. Н. Ю. Хруст – автор и соавтор мультимедийных проектов, в том числе «самосочиняющейся» звуко-световой композиции для инсталляции В. Колейчука «Атом 1967/2018», и саунддизайна биоморфной композиции «Вхождение в тему» Д. Каварги.

---

<sup>1</sup> Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика. М., 2022. С. 17.

<sup>2</sup> См. Хруст Н. Ю. Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 142–164; Хруст Н. Ю. Саунддизайн в современном выставочном пространстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С.123–134.

Хруст выделяет несколько обязательных элементов в структуре звуковой инсталляции:

- звуковой материал, представляющий собою исходный звук, звуковой файл;
- интерфейс – устройства, позволяющие посетителю взаимодействовать с объектом: всевозможные датчики, сенсоры, фотоэлементы, резонаторы и т. п.;
- алгоритм – программа, синтезирующая звуковой материал, генерирующая изменения исходных параметров в ответ на поступивший интерактивный сигнал;
- триггер – внешнее воздействие, активирующее арт-объект.

Работа с отобранным звуковым материалом предполагает создание алгоритма, с помощью которого звук может быть обработан, синтезирован или ресинтезирован. Изменчивость, вариативность звуковой формы и управляемость, необходимая для взаимодействия с объектом, синтезируются управляющим сигналом, определяющим параметры звукового результата. «Звуковая инсталляция для нас – это в большей степени поиск алгоритма, чем создание звукового файла», – поясняет особенности своей работы Хруст<sup>1</sup>. Специфика звуковой интерактивной инсталляции, полагает он, может быть объяснена наличием противоположных условий – случайности и интерактивности, спонтанного самопорождения и управляемости.

Н. Ротенберг, анализируя роль арт-объектов в урбанистическом дизайне, обращает внимание на звуковые инсталляции, представленные в общественном пространстве Иерусалима. «Звук здесь – фактор интерактивности и генератор смыслов»<sup>2</sup>, – пишет она, определяя основные характеристики

---

<sup>1</sup> Хруст Н. Ю. Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции... С. 145.

<sup>2</sup> Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. 2018. № 12 (98). Ч. 1. С. 172.

звучащих арт-объектов. Это исследование, имеющее скорее культурологический характер, позволяет выделить ряд отличительных особенностей интерактивных звуковых инсталляций:

- Мультисенсорность – помимо звука здесь задействованы пространство, объем, зрительные и тактильные характеристики.

- Мультимодальность, обусловленная синтетическим характером этого вида искусства и многовариантностью взаимодействия с ним.

- Нелинейность, открытость, вариативность – этот вид саунд-арта не исполняется и не проигрывается, как законченное произведение; это программа, которая в реальном времени создает звуковую ткань.

- Технологичность – инсталляция, как правило, результат не только художественного, но и технологического решения: программирования, создания алгоритма инсталляции.

- Интерактивность, предполагающая коммуникацию как с самим объектом, так и между людьми, взаимодействующими, помимо инсталляции, друг с другом.

- Персонафицированность – как полагает Ротенберг, звучащий объект воспринимается одушевленным, неповторяющаяся звуковая форма рождает ощущение спонтанности, естественности отклика арт-объекта, кажущегося автономным от автора.

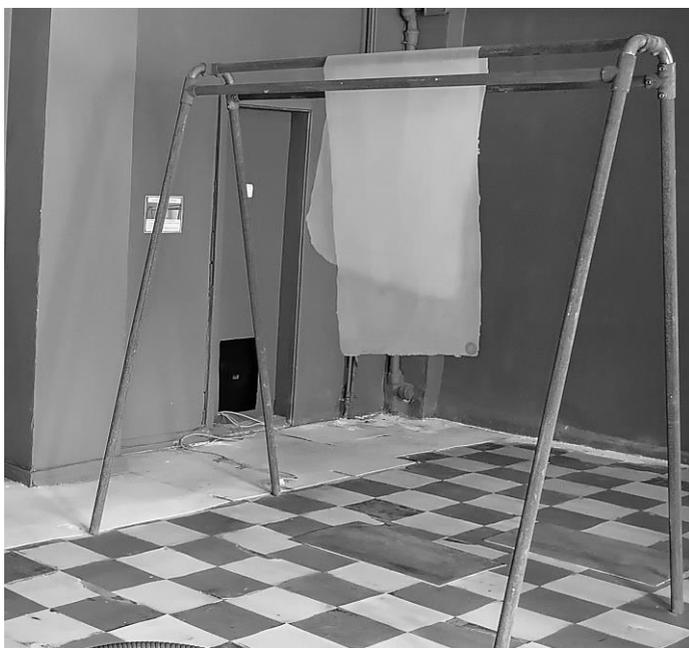
- Креативность – «Звук как синоним жизни, движения в пространстве побуждает к действию и взаимодействию, в идеале – к переходу от пассивного восприятия потребления к креативной практике»<sup>1</sup>.

Звуковая инсталляция А. Кюне и обладает всеми характерными для этого вида искусства особенностями. Метод, с помощью которого работает аудиохудожник, – полевая импровизация. Музыкальная ткань складывается из «объектив-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 173.

ных нарративов» – реальных звуков, записанных волонтерами на диктофон в десяти конструктивистских домах Екатеринбурга и одном доме, расположенном в поселке Сокол (санаторий НКВД, Сунгуль). Это шумы, скрип, стук и гул, издаваемые объектами, имеющие естественную, «реальную» природу или возникающие при намеренном воздействии на них<sup>1</sup>.



Звучащий объект (стойка для выбивания ковров). Фото С. Мельниковой

Визуальную часть инсталляции составляет похожая на турник, приспособленный для выбивания ковров, металлическая конструкция с перекинутым через ее верхнюю планку

---

<sup>1</sup> Банк исходных звуков размещен на сайте Территории Авангарда и доступен посетителям. Звуковая инсталляция А. Кюне Взаимосвязь / Сеть / Сплетения: звуковой архив. [Электронный ресурс]. URL: <https://avantgarde-territory.com/interplay-mesh-entanglements-2/> (дата обращения 22.05.2023).

«ковриком» из эпоксидной смолы и ведущей к ней дорожкой из трех металлических пластин. В них, как и в перекладину, на которой висит коврик, встроены датчики с лазерными сенсорами, передающими сигналы о движении скрытому от глаз компьютеру. Благодаря этому давление ногами на пластины и взмахи рук рядом с ковриком влияют на генерируемый компьютерной программой звуковой поток, сотканный из сэмплов, созданных на основе полевых записей. «“Взаимосвязь / Сеть / Сплетения” — интерактивный объект, оснащенный сенсорами, реагирующими на бесконтактные жесты, движения рук зрителей, прикосновения к педалям конструкции. В ответ на каждое действие будут звучать электроакустические музыкальные композиции, причем каждый раз они будут звучать немного по-новому», — сообщалось в анонсе выставки<sup>1</sup>.

Интерактивность арт-объекта делает коммуникацию элементом и условием творческого замысла. Алгоритм инсталляции, создающий в реальном времени «звуковую материю», позволяет посетителю, взаимодействующему с ней, стать соавтором, или, как сказано в экспликации, «дирижером индустриального оркестра», а ее мультисенсорность — активировать разные режимы чувствования.

Помочь в управлении инсталляцией помогают планшеты, расположенные рядом. На них представлена информация о зданиях, в которых был записан звуковой материал, и схема движения рук, позволяющая посетителю активировать соответствующий каждому из них фрагмент музыкальной композиции. «Зритель-слушатель должен четко понимать, как его действия влияют на инсталляцию, улавливать соответствие между воздействием и результатом. Иначе для него не будет

---

<sup>1</sup> Территория авангарда. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://avantgarde-territory.com/> (дата обращения: 22.05.2023).

никакого взаимодействия, т. е. никакой интерактивности»<sup>1</sup>, – напоминает Н. Хруст.

Скупость визуального решения, отсылающего, по замыслу А. Кюне, к распространенной в советское время практике выбивания ковров во дворе многоквартирного дома, заставляет не столько ощупывать взглядом расположенную в фойе здания конструкцию, сколько оживить с ее помощью память тела и пережить связанные с этим действием эмоции – радость обновления и очищения, встречи и объединения друг с другом<sup>2</sup>.

Интерактивный характер инсталляции провоцирует общение взаимодействующих с нею людей. Такая коммуникация может выходить за рамки предложенного автором сценария и иметь как организованный (экскурсия, медиация и т. д.), так и спонтанный характер. В случае с инсталляцией Кюне, посвященной уральскому конструктивизму и размещенной в пространстве одного из представленных объектов, это был разнообразный совместный опыт: коммеморация (мемурный нарратив жителей конструктивистских кварталов), искусствоведческий и исторический экскурс, предложенный кураторами выставки, увлекательное подключение к новым для большинства посетителей режимам слушания, имеющим и эстетический, и когнитивный характер – распознавание звука, артикуляция его пространственных параметров.

Особую ценность имели гибридные экскурсии, инициированные руководителем общества «Белая трость» О. Колпацниковым, где в роли экскурсоводов были незрячие посетители, а экскурсантами – зрячие с завязанными глазами.

---

<sup>1</sup> Хруст Н. Ю. Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции... С. 148.

<sup>2</sup> Дома-расчески звучали голосом авангарда. На Ленина, 52 заработал новый креативный кластер // JustMedia 04.02.2022. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.justmedia.ru/analitika/culture/domascheski-zazvuchali-golosom-avangarda-na-lenina-52-zarabotal-novyuy-kreativnyy-klaster> (дата обращения: 22.05.2023).



Слепой посетитель выставки настраивает звучание.  
Фото С. Мельниковой

Это позволило слабовидящим продемонстрировать способности ориентации в пространстве с помощью слуха и осязания и расширить сенсорные возможности всех остальных участников и посетителей проекта. Ухо незрячего более чувствительно к звуку, чем у тех, кто способен видеть. Для слепого – это базовое ощущение, позволяющее передвигаться, оценивать объем и глубину, препятствия и ограничения. Модификации, регистр, насыщенность звуками и запахами создают для них такой же полный образ мира, как для зрячего видимая реальность. На перформансе «Оживление» участникам предлагалось определить источники звуков из коллекции

треков, собранных волонтерами, и слабовидящий инженер моментально определил шуршание бетона и звон стекла в форточке («это стекло еще советское»), а незрячий историк, не сомневаясь, связал звук капающей воды с большим резервуаром водонапорной башни. Слепая пловчиха быстро и аккуратно водила группу по незнакомому помещению, ориентируясь в нем. И, конечно, сильный эмоциональный отклик у посетителей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) вызвало взаимодействие с инсталляцией, которой можно было дирижировать, словно оркестром, извлекать звук из пространства с помощью движения рук.



Куратор выставки А. Кибенко  
и президент АНО «Белая трость» О. Колпащиков во время экскурсии.  
Фото С. Мельниковой

Мультисенсорная и интерактивная природа звуковой инсталляции позволяет выстраивать разные сценарии творческого взаимодействия с аудиторией. Ее алгоритмическая структура разрабатывается с учетом коммуникации с посетителем

экспозиции, что требует решения сугубо технологической задачи – разработки программы, позволяющей создать вариативность звуковой формы, порождающей ощущение спонтанности, естественности происходящего, а с другой стороны, предусмотреть способность арт-объекта откликаться на внешнее воздействие и быть управляемым. Инсталляция способна организовывать разные нарративы, провоцировать разнородные дискурсы и инспирировать совместные практики. Подключая к участию зрителей, произведение значительно расширяет свой текст, обеспечивая открытие художественных границ в сопредельные сферы и вовлечение многочисленных, в том числе внехудожественных контекстов.

**И. Н. Кемарская**  
*Академия медиаиндустрии,  
Москва, Россия*

## **АТТРАКЦИОН НА ТЕЛЕЭКРАНЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОЛИКОДОВОЙ КОММУНИКАЦИИ**

На самом деле все медиакоммуникации в той или иной степени являются поликодовыми, то есть воздействующими одновременно в разных системах знаковых кодов. Печатные публикации воспринимаются не только как подборки конвенционных букв алфавита, но и как знаки, запечатленные на глянцевого или дешевой бумаге, в графике стилистически определенных шрифтов, в контексте иллюстративных ассоциаций... Аудиовизуальные (экранные) коммуникации рассчитаны на еще более сложное комбинирование кодов, одновременно посылающих реципиентам зрительные, звуковые и графические сигналы, ментально синтезируемые в единую ткань сообщения.

Не факт, что смыслы, заложенные отправителями послания, адекватно доходят до его реципиентов. Более того: область помех своя для каждого зрителя, и она определяется множеством факторов: от физиологических возможностей восприятия до образования, культурных и семейных традиций и вообще настроения смотрящего. Есть разница между активным и фоновым восприятием послания, между включенностью и дистанцированностью получателей информации от происходящего на экране. Креаторы стремятся к максимальной зрительской перцепции, зрители же дозируют информационные потоки, уклоняясь от излишней, на их взгляд, ментальной перегрузки.

Коммуникационные стратегии развиваются в двух направлениях: с одной стороны, усовершенствуются «систе-

мы конвенций», обеспечивающие движение сообщений в информационном поле, а с другой — особое внимание обращается на информационные сбои, «нестандартное применение исходных кодов, которые имеются на всех уровнях сообщения»<sup>1</sup>. Информационные сбои не есть минусы коммуникации, это, скорее, ее адаптационные механизмы, препятствующие усталости сторон от выполнения систем предустановленных договоренностей и обеспечивающие обновление средств и приемов коммуникационного воздействия.

С момента появления первых экранных произведений не прекращаются поиски универсальных единиц аудиовизуального языка. И в качестве одного из претендентов на роль такой единицы может рассматриваться *экранный аттракцион*. В момент своего возникновения фокусы экранного действия (раннего кинематографа) воспринимались как ярмарочный балаган, с годами обретая статус условного художественного приема.

Сам термин «киноаттракцион» ввел в теорию изобразительного искусства С. М. Эйзенштейн, выстраивая параллель между механизмами восприятия публикой эффектных цирковых приемов и аналогичным воздействием на нее кинообразов определенного типа:

Аттракционом <...> в нашем понимании является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, явление, сознательная комбинация и т. д.), известный и проверенный как нажим определенного эффекта на внимание и эмоцию зрителя<sup>2</sup>.

Для того, чтобы аттракцион сработал, зритель должен пережить эмоциональное потрясение, ощутить хрупкость грани между нормой и диковиной, между победой и катастрофой.

---

<sup>1</sup> Гончаренко В. Н. Развитие некоторых научных взглядов Р. О. Якобсона в контексте работ У. Эко // Символ науки: международный научный журнал. 2016. № 2–3 (14). С. 60.

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. М. Монтаж киноаттракционов (1924) // Эйзенштейн С. М. За кадром. Ключевые работы по теории кино. М., 2016. С. 19.

Аттракцион по Эйзенштейну — это не безобидная драматургическая манипуляция, а момент активизации наибольшей авторской агрессии, разворачивающейся на основе математически выверенного расчета. Зритель должен быть гарантированно потрясен и даже условно «нокаутирован» в финале.

Именно, целенаправленно-агрессивный характер действия в режиме «здесь и сейчас» роднит экранный аттракцион с шоком цирковой феерии, разворачивающейся на опилках арены. Цирк — по латыни *circus*, то есть «круг», замыкающий не только действие, но и внимание зрителей, отделяющий их от рутины обыденности и оставляющий наедине с предельными напряжениями и гибельными угрозами. Профессор Л. Б. Клюева писала о том, что со слова «агрессия» по Эйзенштейну (применительно к аттракциону) должны быть сняты все негативные коннотации, с переносом акцента на такое качество, как *неотвратимость* воздействия: «Агрессивный дискурс значит — неотвратимо воздействующий»<sup>1</sup>.

Неотвратимость аттракционной агрессии в ходе авторско-зрительской коммуникации исследовал другой великий режиссер, М. И. Ромм, при монтаже своей знаменитой документальной картины «Обыкновенный фашизм» (1965). Он писал, что был вынужден отказаться от части шокирующих кадров военной хроники, чрезмерно мощных в своей жестокости, заменив их на фотографии, как на объекты более статичные и, следовательно, более эстетизированные, с меньшим потенциалом агрессии. Но Ромм не демонизировал аттракционность, понимая под ней имманентную природу искусства как такового, задачей которого является стремление во что бы то ни стало заставить зрителя воспринимать то, что хочет донести до него автор:

Я не вижу ничего порочного и в самом термине «монтаж аттракционов». У нас многие термины в свое время объявлялись порочны-

---

<sup>1</sup> Клюева Л. Б. С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 3 (45). С. 11–12.

ми без достаточных к тому оснований, в том числе и этот. Если же разумно подходить к подобному построению фильма, оно не несет в себе решительно ничего легкомысленного, хотя слово «аттракцион» имеет несколько легкомысленный оттенок <...>. Давайте будем профессионалами и установим для себя, что в слове, как и в отдельной ноте, ничего оскорбительного быть не может, оно просто выражает, это слово, крайнюю, предельную выразительность необычайно страшного или смешного, пугающего или удивляющего, веселого или, наоборот, зловещего характера. Каждое явление жизни может быть подвергнуто исследованию средствами искусства<sup>1</sup>.

Американский исследователь кинематографа Том Ганнинг (Tom Gunning) вернулся к идеям Эйзенштейна спустя почти сто лет, доведя дефиницию приема до гротеска: он разделил весь кинематограф на аттракционное, шокирующее, «экзгибиционистское» кино (*exhibitionist cinema*; *англ.*) — и на кинематограф нарративный, повествовательный, фиксирующий «подсмотренные» сцены, который Ганнинг назвал «вуайеристическим» (*voyeuristic cinema*; *англ.*). Характерно, что термин «нарратив» употребляется автором не как явная оппозиция аттракциону, а как иной способ сторителлинга, неявно аккумулирующий подспудную аттракционность любого экранного повествования, разбивающую его монотонность и обеспечивающую необходимые коммуникационные сбои:

In fact the cinema of attraction[s] does not disappear with the dominance of narrative, but rather goes underground, both into certain avant-garde practices and as a component of narrative films<sup>2</sup>. (На самом деле кино аттракционов не исчезает с приходом нарративного начала, а, скорее, уходит в подполье, например, в определенные авангардные практики, оставаясь одним из компонентов повествовательных фильмов.)

---

<sup>1</sup> Ромм М. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Ромм М. И. Избр. произв. Т. 1: Теория. Критика. Публицистика. М., 1980. С. 309–319.

<sup>2</sup> Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // *The Cinema of Attractions Reloaded* / Ed. W. Strauven. Amsterdam, 2006. P. 382.

Динамичные образы воздействуют на аудиторию сильнее и приоритетнее слов. В обыденном сознании зрителя это не акцентируется, но подспудно он знает, что звук на телеэкране не является аттракционом: любой звук может быть привнесен в сообщение извне (как был привнесен в звуковое кино). Шумы и звуки не обладают такой достоверностью, как действие, непосредственно фиксированное камерой. (По крайней мере, так обстояло дело в доцифровую эпоху, когда отчуждаемые на носители изображения имели априори предполагаемую реалистичную основу.) Зрелищная же часть сообщения разворачивается в режиме «здесь и сейчас», подкупая наглядностью условно непрерывного виртуального времени, видимой логикой развития и доказательным результатом в конце.

Использование аттракционов являлось форматобразующим качеством научно-развлекательного телеальманаха «Галилео» (2007–2015, канал СТС, Россия). Эта лицензионная программа, адаптированная к отечественной аудитории, имевшая прототипом немецкий семейный телеальманах «Galileo», выходящий с 1998 г. на канале «ProSieben» в Германии. Автор статьи принимал непосредственное участие в адаптации альманаха, будучи художественным руководителем данной программы на протяжении всего ее существования.

Принципиальное отличие «Галилео» от традиционных научно-популярных программ заключалось именно в обязательной развлекательности формата при условии достоверности транслируемой научной информации. Популяризация науки строилась на широком использовании аттракционов самого разного плана, занимавших семиотически главенствующую позицию и сопровождаемых комментирующим закадровым текстом. В качестве примера можно привести сюжет «Прыжок каскадера с вертолета без парашюта»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сюжет из телеальманаха «Галилео». Выпуск № 432 от 29 сентября 2009 г. // URL: <https://ya.ru/video/preview/16892052724910002257> (дата обращения: 09.07.2024).

Все повествование, несомненно, представляет собой яркий визуальный аттракцион. Молодой каскадер должен прыгнуть с высоты 80—100 метров и не разбиться! Классический аттракцион-рекорд, представление которого строится на каскаде других аттракционов, выстраивающихся в иерархически строгую систему чередований аттракционных и повествовательных (нарративных) элементов.

Таблица 1. Таблица эпизодов сюжета (хронометраж посекундный)

<i>Содержание</i>	<i>Вход</i>	<i>Выход</i>	<i>Хрон.</i>	<i>Характер</i>
<b>Экспозиция.</b> Сейчас вам покажут то, чего вы никогда не видели!				
<i>Подводка Ведущего, представление героя и описание задачи</i>	00:00	01:11	01:11	<i>нарратив</i>
<i>Ложный ход: с вертолета сбрасывают манекен</i>	01:12	01:25	00:13	<i>аттракцион</i>
<b>Эпизод 1.</b> Сначала надо научиться правильно переворачиваться				
<i>Тренировка нужного переворота на батуте, необходимо приземлиться на спину</i>	01:26	01:42	00:16	<i>нарратив</i>
<i>Вставка: переворот сбрасываемой кошки, падающей на лапы</i>	01:43	01:50	00:07	<i>аттракцион</i>
<i>У героя начинает получаться – он действует как «антикошка»</i>	01:51	02:21		<i>аттракцион</i>
<b>Эпизод 2.</b> Прыгающий без парашюта герой должен приземлиться в огромную надувную подушку!				
<i>Описание подушки для приземления</i>	02:22	03:02	00:40	<i>нарратив</i>
<i>Надувание ее компрессором за полчаса, ускоренная съемка</i>	03:03	03:12	00:09	<i>аттракцион</i>
<i>Подхлестывание зрительских ожиданий — закрепление ее тросами, чтобы не снесло вертолетом</i>	03:13	03:43	00:30	<i>нарратив</i>

<b>Эпизод 3. Пробный прыжок героя в подушку с парашютной вышки</b>				
<i>Герой готовится: тренер подробно объясняет ему технику прыжка</i>	03:44	04:18	00:34	<i>нарратив</i>
<i>Прыжок в реальном времени</i>	04:19	04:21	00:02	<i>аттракцион</i>
<i>Повтор разных фаз прыжка</i>	04:21	04:26	00:05	<i>аттракцион</i>
<i>Прыжок с кувырком в воздухе</i>	04:26	04:30	00:04	<i>аттракцион</i>
<i>Прыжок с имитацией падения</i>	04:31	04:39	00:08	<i>аттракцион</i>
<i>Прыжок, снятый сверху – в центр подушки!</i>	04:39	04:45	00:06	<i>аттракцион</i>
<i>Прыжок, снятый сбоку, замедленно, детально</i>	04:49	05:01	00:12	<i>аттракцион</i>
<b>Эпизод 4. Тренировочный прыжок с вертолета с высоты в 30 метров</b>				
<i>Повышение сложности задачи – вертолет набирает высоту</i>	05:02	05:27	00:25	<i>нарратив</i>
<i>Сам прыжок героя – 3,5 секунды свободного полета в реальном времени!</i>	05:28	05:31	00:03	<i>аттракцион</i>
<i>Эмоции героя при приземлении</i>	05:32	06:10	00:38	<i>нарратив</i>
<b>Эпизод 5. Тренировка героя на координацию тела в аэродинамической трубе</b>				
<i>Работа героя в аэротрубе</i>	06:10	07:00	00:50	<i>нарратив</i>
<i>Показ результатов тренировки</i>	07:00	07:40	00:40	<i>аттракцион</i>
<i>Отдых перед финальным прыжком</i>	07:41	08:33	00:52	<i>нарратив</i>
<b>Эпизод 6. Финальный рекордный прыжок – главный аттракцион</b>				
<i>Вертолет, висящий в небе, крохотные машины внизу, подушка в условном оптическом прицеле...</i>	08:33	09:05	00:32	<i>нарратив</i>

<i>Прыжок, свободный полет, с повтором</i>	09:07	09:17	00:10	<i>аттракцион</i>
<i>Всем спасибо, все получилось отлично!</i>	09:18	09:40	00:22	<i>нарратив</i>

Следует отметить особенность телеаттракциона, связанную с феноменологией телевидения как такового. Если кинематограф зарождался и развивался в эпоху доминирования эстетики модерна, предполагающей инновационность и единичность произведений искусства, то телевидение оказалось детищем культуры постмодерна, так называемой «эстетики серийности», «повторительного искусства»<sup>1</sup>. При внешней схожести изобразительно-выразительных средств, телепроизведения отличаются от кинофильмов тем, что не являются инновационными и единичными. Наоборот: все выпуски телепрограммы имеют в своей основе повторяющуюся генеративную форматную модель, в каждом новом выпуске заполняемую уникальным содержанием.

Чередование аттракционов и нарратива в данном, произвольно выбранном сюжете не является уникальной его особенностью. Оно относится к принципиальным характеристикам данного формата и закладывается в сам способ генерации сюжета: схема обязательности чередований предустановлена, задачей креаторов является поиск наиболее ярких аттракционных моментов, по нарастающей работающих на подачу ключевого финального невероятного в своей смелости действия.

Ключевое отличие способах экранной коммуникации между человеком в кинозале и у экрана ТВ отмечал еще Ю. М. Лотман. Кинозритель смотрит произведение, кодовая природа которого «не известна аудитории до начала художе-

---

<sup>1</sup> Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Сб. переводов и рефератов под ред. А. Усмановой. Минск, 1996. С. 56.

ственного восприятия»<sup>1</sup>, и для него аттракционом в определенной степени является каждый последующий эпизод. Телезрителю же в общих чертах известно, что ему покажут. Он знает формат и потому обычно смотрит с рассеянным вниманием. И только аттракцион становится триггером, включающим напряженное зрительское напряжение. От разворачивающегося в кадре действия с открытым непредсказуемым финалом невозможно оторваться, не досмотрев. Недаром В. И. Михалкович, один из самых тонких отечественных теоретиков телевидения, предлагал рассматривать ТВ-аттракционы не просто как «воздействующие моменты», а именно как языковые «единицы, действительно воспринимаемые»<sup>2</sup>.

Беда аттракционов в том, что большинство из них делятся считанные мгновения. Момент финального превращения (или открытия, или катастрофы) крайне короток. Н. В. Самутина даже предлагала такую формулировку: экранный аттракцион есть «непродолжительное зрелище чуда»<sup>3</sup>. Действие в кадре разворачивается стремительно, объект преобразуется необратимо, уникальность изменений неподдельна... В разбираемом сюжете это наглядно демонстрируется в Эпизоде № 3 «Пробный прыжок с парашютной вышки», включающем в себя 6 (шесть) повторов одного и того же действия, в реальности длившегося 3,5 секунды! Но благодаря повторам в распоряжении зрителя оказывается 38 секунд просмотра (то есть в 10 раз больше), что позволяет уловить нюансы. А смена ракурсов обеспечивает все те же необходимые для активизации восприятия «коммуникационные сбои», разбивает монотонность просмотра.

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 183.

<sup>2</sup> Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986. С. 15.

<sup>3</sup> Самутина Н. В. Раннее кино как теория настоящего // Киноведческие записки. 2010. № 94. С. 13.

Исследователи природы экранных аттракционов отмечали невозможность бесконечного наращивания эмоционального напряжения зрительского восприятия. Сила каждого следующего аттракциона в какой-то момент оказывается блокированной эмоциональной отдачей от аналогичного предыдущего приема. Поэтому форматы, подобные «Галилео», в обязательном порядке чередуют активные действия с повествовательными фрагментами (аттракционы и нарративы). Чем спокойнее повествование, тем сильнее и контрастнее срабатывает переход к аттракционному воздействию на зрителя.

Но в точности предугадать степень подобного воздействия невозможно. Об этом предупреждал А. И. Липков, автор неустаревающей монографии, посвященной данному приему:

Одно и то же явление в каких-то случаях воспринимается как аттракцион, в других – как нечто достаточно заурядное. Механика этого достаточно очевидна: все зависит от соотношения между аттракционным и фоном, на котором он существует. <...> Постепенное накопление определенного рода различий между объектом и его окружением в какой-то момент приводят к диалектическому скачку, вызывающему резкое изменение в характере восприятия<sup>1</sup>.

Исходный расчет на конечный эффект приема (смех, шок, сопереживание) определяется предполагаемыми культурными, образовательными, национальными и другими глубинными установками аудитории. Именно поэтому программируемое воздействие аттракциона неустойчиво, оно не всегда реализуется адекватно: в одной аудитории аттракцион может вызвать ужас, а в другой — неожиданный хохот.

Но в любом случае аттракцион предполагает обязательную завершенность действия и выплеск эмоциональной энергии зрителя, наслаждение от удовлетворенной любознатель-

---

<sup>1</sup> Липков А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М., 1990. С. 182.

ности. Акт коммуникации завершен, но сама программа циклична и, как любая открытая система, предполагает продолжение.

Эффективность телевизионной коммуникации достигается с помощью экранных аттракционов, функционирующих внутри форматных моделей программ в качестве универсальных активных единиц поликодового языка медийного общения.



**ФОРМЫ ДИАЛОГА**



**О. А. Климович**  
*Витебский государственный университет*  
*им. П. М. Машерова, Витебск, Беларусь*

## **НЕКОТОРЫЕ СПОСОБЫ ОТРАЖЕНИЯ ВОПРОСНО- ОТВЕТНЫХ КОМПЛЕКСОВ В ОТДЕЛЬНЫХ ЖАНРАХ СТАРОРУССКОЙ И СТАРОБЕЛОРУССКОЙ ДЕЛОВОЙ ПИСЬМЕННОСТИ XVI ВЕКА**

Изучение стилистического своеобразия старорусских и старобелорусских деловых текстов представляет собой актуальное направление исторической стилистики, так как позволяет выявить особенности формирования стилистической системы в русском и белорусском языках. Традиционно в историко-стилистических исследованиях осуществляется анализ структуры текстов, употребления в них различных устойчивых единиц, использования изобразительно-выразительных средств речи.

В начале XXI в. одним из направлений историко-стилистического анализа становится рассмотрение способов вербализации разнообразных текстовых категорий, среди которых для деловых текстов важнейшими выступают стандартизованность, точность, императивность и диалогичность. Диалогичность определяется как сущностная черта стиля М. Н. Кожиной<sup>1</sup>, Л. Р. Дускаевой<sup>2</sup>. Важность изучения диалогичности в синхронно-диахроническом аспекте подчеркнута Е. Н. Вотриной<sup>3</sup>.

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-91-98

<sup>1</sup> *Кожина М. Н.* О диалогичности письменной научной речи: Уч. пособие по спецкурсу. Пермь, 1986.

<sup>2</sup> *Дускаева Л. Р.* Диалогическая природа газетных речевых жанров. Пермь, 2004.

<sup>3</sup> *Вотрина Е. Н.* Функционирование категории диалогичности в научных текстах XX века: Автореф. дис. <...> канд. филол. наук. Волгоград, 2012.

Средства выражения диалогичности — это вопросительные предложения, вопросно-ответные комплексы, чужая речь в виде прямой цитации, косвенная речь как пересказ чужого мнения, императивы как обращения к читателю, эмоциональная и оценочная лексика, слова, имеющие переносные значения, конструкции и обороты связи, противительные, соединительные и усилительные союзы и частицы в акцентирующей функции, вводные и вставные слова, словосочетания и конструкции, ссылки, различные формы выражения побуждения.

Среди различных жанров деловой письменности стилеобразующая роль такого средства репрезентации диалогичности, как вопросно-ответный комплекс, особенно ярко проявляется в жанре наказа послам, относящегося к дипломатической письменности, и в жанре приговора судов, относящегося к судебной письменности. На основании того, что в указанных жанрах вопросно-ответные комплексы являются важнейшим стилистическим средством, рассмотрим особенности способов их отражения в этих текстах и попробуем установить наличие или отсутствие взаимосвязи между жанром и способами отражения вопросно-ответных комплексов.

Старорусские указы послам входят в состав Посольских книг и определяются как *памяти, указы* или *памяти наказные*. Они выдавались от имени правителя дипломатам и представляли собой свод письменных правил, согласно которым посол должен был вести себя. Важнейшей их частью был перечень вопросов, который могли получить послы, и предполагаемые ответы на эти вопросы. Указы послам должны были храниться в строгой секретности. Их содержание во многом определяло статейные списки, в которых давался отчет послов о выполненной миссии. Указы послам на старобелорусском языке включены в книги Литовской Метрики. Они определяются как *инструкции* или *наука послам*.

Приговоры судов представляют собой один из основных жанров судебной письменности. В Метрике Великого княжества Литовского они сохранились как в книгах записей, так и книгах судебных дел, из которых многие на данный момент опубликованы, что, безусловно, облегчает работу с этими текстами для историков, юристов и филологов. В Московском государстве приговоры судов не были включены в отдельные собрания деловых текстов, их можно найти в различных публикациях актового материала XIX–XXI вв. Подробный перечень источников, в которых содержатся старорусские приговоры судов XV — первой половины XVI в., приведен в диссертационной работе А. А. Калашниковой<sup>1</sup>. Судебные приговоры второй половины XVI в. опубликованы в «Актах юридических»<sup>2</sup>, «Актах, относящихся до юридического быта древней России»<sup>3</sup> и в других изданиях. В старорусском языке эти тексты назывались *правыми грамотами* и выдавались той стороне, которая победила в суде. В старобелорусском языке приговоры судов имели разные названия: *вырок*, *справа*, *судовы лист*. В рассматриваемый период составной частью рассматриваемых текстов были зафиксированные опросы ответчиков, истцов и свидетелей.

Материалом для исследования послужили наказания послам и приговоры судов второй половины XVI в. Уточним, что были проанализированы наказания послам, которые были выданы при отправке из Москвы в Великое княжество Литовское (ВКЛ) и Польшу или из ВКЛ и Польши в Москву. Выбор именно таких документов позволит нам выявить

---

<sup>1</sup> Калашникова А. А. Русские судебные документы XV — первой половины XVI в. как исторический источник: Автореф. дис. ... канд. истор. наук. СПб., 2021. С. 7–10.

<sup>2</sup> Акты юридические, или Собрание форм старинного делопроизводства. СПб., 1838.

<sup>3</sup> Акты, относящиеся до юридического быта древней России / под ред. Н. Калачова. СПб., 1857. Т. 1.

сходство и различие в способах оформления вопросно-ответных комплексов во взаимонаправленных текстах, написанных на старорусском и старобелорусском языках.

Способы отражения вопросно-ответных комплексов в старорусских и старобелорусских наказах послам отличаются. В старорусских наказах используется предположение о возможных вопросах со стороны представителей Великого княжества Литовского, которое вводится формулами с глаголами *молвити* / *спросити* / *вспросити* / *учнут спрашивати*: «И молвять имъ паны: опричь того, иные которые рѣчи за вами есть ли?»<sup>1</sup> «А нечто панове рада вспросят Янглыча: писал к нам государь вашъ в своей грамоте, что лехкого посланника своего отправил, а дожидатца ему в Смоленску, а потом посылает государь к нам своих больших посланников или меньших послов своих, и хто именем в посланникех и в послех будет от государя вашего к нам?»<sup>2</sup>

Отметим также, что содержание предполагаемого вопроса передается как очень подробно, так и путем простого обозначения темы вопроса: «А нечто спросят его про Казань и про Астарохань»<sup>3</sup>.

Предполагаемые ответы посла вводятся конструкцией *a* <...> *говорити* / *молвити*: «А нечто вспросят посланники про Крымского, как ныне царь и великий князь с крымским царем, и Федору молвити, что царь и великий князь с Крымским ныне в зсылке: царя и великого князя гонец ныне у царя в Крыму, а царевы гонцы у государя на Москве. <...>

---

<sup>1</sup> Сб. императорского русского исторического общества. СПб., 1892. Т. 71. С. 4. Здесь и далее при цитировании документов воспроизводится орфография и пунктуация использованных публикаций.

<sup>2</sup> Посольская книга по связям России с Польшей (1575–1576 гг.) / сост. Л. В. Соболев. М.; Варшава, 2004. С. 35.

<sup>3</sup> Там же С. 68.

А нечто вспросят про Азсторохань, и Федору говорити, что в Асторохани государевы воеводы живут...»<sup>1</sup>

В употреблении инфинитивов для введения предполагаемого ответа русского посла прослеживается стремление подчеркнуть обязательный характер такого ответа. Вопросы и ответы могут повторяться в текстах наказов несколько раз.

В текстах исследованных инструкций послам ВКЛ нет указаний на прямые вопросы со стороны московского князя или со стороны послов, как нет и отдельного указания на ответы. Есть общие способы передачи речи, основу которых составляют глаголы *мовити* / *поведити*: «естли якое иное словное мовенье мають, або кгда мовити кажутъ, тогды княз Окгиньский мовити будеть»<sup>2</sup>. «А в ынших всих речах поменены гонец его королевское м(и)л(о)сти учтиве и пристоине поступовати собе будеть, постерегаючы зверхности и славы его королевское м(и)л(о)сти»<sup>3</sup>. «Панове послове мають на то поведити, абы з стороны Великого Князя подано, которимъ обычаемъ можетъ зостановенье быти»<sup>4</sup>.

В судебных документах второй половины XVI в. с помощью вопросно-ответных комплексов фиксируется процедура опроса истцов, ответчиков и свидетелей. В старорусских правых грамотах основу вопросов составляют глаголы *вспросити* / *спросити*: «И земскіе суды, ставъ на земли на Лисестровской волости, въ Карзинѣ курьи, у двора у Онисимкова Карзиньскихъ деревень, и выслушавъ челобитные ищеины Истомкины, вспросили отвѣтчиковъ

---

<sup>1</sup> Там же. С. 86.

<sup>2</sup> Lietuvos metrika. Knyga 594 (1585–1600): Diplomatinų reikalų knyga / parengė Algirdas Baliulis. Vilnius, 2006. P. 50.

<sup>3</sup> Ibid. С. 99–100.

<sup>4</sup> Книга посольская Метрики Великого княжества Литовского, содержащая в себе дипломатические сношения Литвы в государство короля Стефана Батория (с 1573 по 1580 год). М., 1843. [Кн. 2]. С. 20.

Перши Трубина да Онисимка: отвѣчайте»<sup>1</sup>. В такие вопросы включаются обстоятельственные сочетания («ставь на земли», «выслушавъ челобитные ищеины») и глагол «отвечати» в повелительном наклонении.

При передаче ответов участников судебного процесса используются глаголы *ректи, сказати*: «И Онисимко такъ рекъ: иныхъ, господине, у меня купчихъ нѣтъ»<sup>2</sup>. «И игумень Семіонъ сказаль: грамота, господине, Государева жаловальная у насъ есть, да топере она на Резани, въ городѣ въ Переславль, дайте, господине, мнѣ срокъ, язъ передъ вами грамоту положу, а восе, господине, съ тоѣ грамоты списокъ слово въ слово»<sup>3</sup>. В самом ответе обычно содержится обращение *господине*, устойчивые выражения *въ товарищовъ своихъ место; ни знати, ни ведати*: «И Митка тако рекъ: поскотины есми, господине, у Алмешскихъ крестьянъ осминатцати деревень не отъимываль и къ своей землѣ не пригораживаль, ни знаю, господине, ни вѣдаю»<sup>4</sup>.

В старобелорусских приговорах судов второй половины XVI в., как и в инструкциях послам, часто речь участников судебного процесса передается с помощью глаголов или глагольных сочетаний: *мовити, пытати, поведити, сознати, зознати, вызнати, светчати*, после которых излагается суть вопроса или сообщения. Стандартным является употребление сочетаний с глаголом «чинити»: *чинити отказ, чинити отпор, чинити впыт и др.*, к которым могут добавляться глаголы *поведити, мовити*:

По которой жалобе ихъ Янъ Кричковский чинечи отказ на жалобу ихъ самъ въ себе и въ жоны своее пред речное Райны Туровны за мощью слушною, вравовне выписомъ с книгъ кгородскихъ

---

<sup>1</sup> Акты юридические, или Собрание форм старинного делопроизводства. СПб., 1838. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 58

<sup>3</sup> Там же. С. 59.

<sup>4</sup> Акты, относящиеся до юридического быта древней России / под ред. Н. Калачова. СПб., 1857. Т. 1. С. 215.

городенскихъ вызнанья ея вчевистого на враде в томъ ему вт нее даного на зыскъ и страту поведиль, ижъ Рилский з жоною своею подле постановенья комъпромисарского для утаенья кгрунтовъ в заруки попал<sup>1</sup>.

Пан менский на то втпор чинечи мовиль, ижъ вни суть бояре вникштенские и певныйи плачь плачивали и при державцы вникштенскомъ на воину еждчывали<sup>2</sup>.

В ответах мы также можем увидеть устойчивое сочетание: *не знати, не ведати*: «А што ся дотычет печати моее у того запису, которую вн за примушеньем у мене вдержал, тогды ж, деи, в тот часъ гербу своего не ведал и не знал»<sup>3</sup>.

Анализ старорусских и старобелорусских наказов послам и приговоров судов второй половины XVI в. позволяет нам сделать следующие выводы:

1) в наказах послам и в приговорах судов второй половины XVI в. вопросно-ответные комплексы выступают как одно из стилеобразующих средств, поскольку характеризуются распространенностью, могут несколько раз повторяться в одном тексте, репрезентируются с помощью определенного набора лексем;

2) прослеживается связь между жанром текста и способом отражения в них вопросно-ответных комплексов: в наказах послам оформляются гипотетические вопросы, что подчеркивается лексемами *нечто, естли*, и обязательные ответы послов на предполагаемые вопросы, что подчеркивается инфинитивами или сочетаниями *мети + инфинитив*, в приговорах судов фиксируются уже заданные

---

<sup>1</sup> Метрыка Вялікага Княства Літоўскага: кніга № 272 (1576–1579): кніга судовых спраў № 58 (копія канца XVI ст.) / падрыхт. А. А. Мяцельскі. Мінск, 2015. С. 153–154.

<sup>2</sup> Там же. С. 207.

<sup>3</sup> Там же. С. 164.

вопросы и ответы, в связи с чем используются глаголы в форме прошедшего времени;

3) разница между старорусскими и старобелорусскими текстами проявляется в том, что вопросы и ответы в старорусских текстах передаются точно, включают в себя и лексемы, определяющие или вопрос (*спросити, спрашивати*), или ответ (*отвечайте, рек*), а также подробное содержание вопроса или ответа; в старобелорусских текстах передается суть вопроса или ответа, используются лексемы, имеющие общее значение 'говорить, свидетельствовать', или устойчивые сочетания *чинити ответ, чинити отпор, чинити опыт*.

**А. А. Липинская**  
*Санкт-Петербургский государственный экономический  
университет, Россия*

**«НЕ СОЖАЛЕЙ, НО ВВЕРЬСЯ ВСЕЙ ДУШОЮ»,  
ИЛИ КАК ОБЩАТЬСЯ С ПРИЗРАКАМИ**

Именно так, словами, помещенными в название статьи, призрак отца Гамлета обращается к сыну. В массовом сознании это, пожалуй, прототипическая сцена общения живого человека с привидением, но как коммуникация с умершими выглядит в жанре, который так и называется — ghost stories, истории с привидениями?

Подобный прямолинейный диалог распространен мало — и немудрено. Шекспировские герои действуют в принципиально иной парадигме, где призрак, в первую очередь, является носителем информации (пророчество, раскрытие тайн, обличение), в готической же новеллистике существенно более поздней эпохи главное — ситуация прорыва границы между миром обыденным, рационально устроенным, и миром сверхъестественного, миром зловещих чудес. Привидения могут выглядеть очень по-разному, быть злокозненными или нет, но их главная функция, очень упрощенно, состоит в том, чтобы пугать и удивлять. Развернутые диалоги, как в «Гамлете», крайне редки, задушевные беседы девочки с призраком в уайльдовском «Кентервильском привидении» — исключение, подтверждающее правило: текст носит открыто пародийный характер и не только воспроизводит жанровые конвенции, но и переворачивает их с ног на голову. Обратимся к ряду классических готических новелл (именно по причине их репрезентативности, «прецедентности») и посмотрим, как дело обстоит там. Следует учесть, что, несмотря на английское название жанра, кроме непосредственно призраков умерших

герои могут сталкиваться с иными сверхъестественными сущностями (к примеру, народная демонология практически в полном составе), но подобные случаи останутся за пределами рассмотрения.

Вот один из первых образцов жанра, «Комната с гобеленами» (*The Tapestried Chamber*<sup>1</sup>, 1828) Вальтера Скотта. Герой просыпается ночью и видит блуждающую по его комнате даму в старинном платье, пытается понять, как она сюда попала, потом видит ее лицо и понимает, что это не живой человек, а наутро узнает ночную гостью на старинном портрете. Вот как выглядит непосредственно момент коммуникации:

I moved myself in bed and coughed a little, to make the intruder sensible of my being in possession of the premises. She turned slowly round, but, gracious Heaven! my lord, what a countenance did she display to me! There was no longer any question what she was, or any thought of her being a living being. Upon a face which wore the fixed features of a corpse were imprinted the traces of the vilest and most hideous passions which had animated her while she lived. The body of some atrocious criminal seemed to have been given up from the grave, and the soul restored from the penal fire, in order to form for a space a union with the ancient accomplice of its guilt. I started up in bed, and sat upright, supporting myself on my palms, as I gazed on this horrible spectre. The hag made, as it seemed, a single and swift stride to the bed where I lay, and squatted herself down upon it, in precisely the same attitude which I had assumed in the extremity of horror, advancing her diabolical countenance within half a yard of mine, with a grin which seemed to intimate the malice and the derision of an incarnate fiend дьявола<sup>2</sup>.

(Я слегка пошевелился в постели и негромко кашлянул, дабы уведомить незваную гостью, что уже вошел во владение отведенными мне покоями. Она медленно повернулась ко мне, но, милостивые небеса! Милорд, что за лик явила она мне!.. Лицо ее, чьи черты застыли в мертвом оскале, носило отпечаток всех гнуснейших и отвратительнейших страстей, что обитали в ней при жизни... Узрев этот ужасающий призрак, я подскочил на своем ложе и выпрямился, опираясь на ладони. Ведьма же в мгновение ока оказалась подле постели,

---

<sup>1</sup> *Scott W. The Tapestried Chamber // Classic Victorian & Edwardian Ghost Stories. London, 2008. P. 1–12.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 8.*

где я лежал, и, словно передразнивая меня, опустилась на нее в точно том же положении, что принял я от крайнего ужаса. Ее богопротивная харя оказалась всего в каком-то полуярде от моего лица, и на харе этой играла мерзкая усмешка, источавшая злобу и насмешку вселившегося в нее дьявола [пер. М. Виноградовой].)

Призрак здесь молчит, общается посредством жестов и мимики, и он явно пришел напугать гостя. Просто появляется и пугает, передразнивает, по всей вероятности, не имея иных намерений. Этот рассказ во многом заложил конвенции готической новеллистики — что касается и взаимодействия живого человека и привидения. Призрак не ведет с человеком вербальный диалог, он именно что является, напоминая о себе, о том, что грань между жизнью и смертью, прошлым и настоящим не абсолютна.

В дальнейшем появляется великое множество аналогичных сюжетов, впрочем, и вариативность здесь весьма велика. Например, в новелле Эймиаса Норткота «Картина» (*The Picture*<sup>1</sup>, 1921) мертвый граф сначала является героине в зеркале при гадании на жениха, потом в виде портрета, на который она зачарованно смотрит, а потом девушка исчезает, и много лет спустя в замурованной комнате находят ее скелет на коленях перед скелетом мужчины. Эта последняя сцена вызывает немало вопросов, но в данном случае интересно другое: то, как мертвый общается с живой. Это опять-таки манифестации, на сей раз их несколько (как минимум, изображение в зеркале и портрет), но дело не ограничивается, как у Скотта, явлением призрака: покойник заманивает девушку в свой мир, напоминая о себе, транслируя ей притягательный образ. Коммуникация осуществляется, конечно, без посредства слов, на зрительном уровне.

Еще один автор, классик жанра Монтегю Родс Джеймс, был уверен, что привидение должно быть непременно злокозненным, и в своих новеллах неукоснительно следовал

---

<sup>1</sup> *Northcote A.* In *Ghostly Company*. London, 2010. P. 103–110.

этому принципу. Здесь герои, опять же, не разговаривают с духами, основой коммуникации становится постепенное понимание, узнавание, а призраки, в свою очередь, манифестируют себя либо независимо от людской воли (как у Скотта), либо в ответ на некие действия живых (вызвали, намеренно или нет).

Первый вариант реализуется в новелле «Гравюра» (*The Mezzotint*<sup>1</sup>, 1904), где герои выступают в качестве зрителей, свидетелей давней трагедии с участием мстительного покойника. От них не ожидается какой-либо активный ответ (и этот сюжет парадоксально близок к шекспировской сцене тем, что призрак, пусть не словом, но действием, сообщает о преступлении, которое в противном случае осталось бы нераскрытым). Сотрудники отдела пейзажной гравюры замечают, что на одном листе изображение меняется, по лугу перед усадебным домом движется странная зловещая фигура. Начинается архивное расследование, и выясняется, что это браконьер, повешенный по воле хозяина дома, в отместку является из могилы и крадет единственного сына своего врага.

It's a wretched engraving, and there aren't even any figures to give it life.

«It's not worth two guineas, I should think, – said Binks, – but I don't think it's so badly done. The moonlight seems rather good to me; and I should have thought there *were* figures, or at least a figure, just on the edge in front».

«Let's look, – said Williams. – Well, it's true the light is rather cleverly given. Where's your figure? Oh yes!»

(Гравюра никудышная и унылая, несколько человеческих фигур возможно оживили бы ее, так ведь и их нет.

— Да, — согласился Бинкс, — двух гиней она, конечно, не стоит, но и вовсе никудышной я б ее не назвал. Скажем, лунный свет передан совсем неплохо. А насчет фигур... да, впечатление такое, словно они изображены на переднем плане. Во всяком случае, одна.

---

<sup>1</sup> *James M. R. Ghost Stories*. London, 1994. P. 30–39.

— Ну-ка, взгляну еще разок, — промолвил Уильямс. — Насчет света ты, пожалуй, прав, что же до фигуры... Хм, так вот же она! Только голова, но действительно на самом переднем плане [пер. В. Волковского].)

Диалог идет на двух уровнях. С одной стороны, разговаривают двое ученых, рассматривающих изображение, с другой гравюра как будто общается с ними, отвечает на их запросы: фигур нет — а, нет, вот, кажется, есть, да она же на переднем плане! Строго говоря, здесь нельзя считать появление призрака совсем никак не связанным с человеческой волей, в какой-то степени можно утверждать, что он отвечает на их призыв (как в сказках, где герою достаточно подумать, пожелать, чтобы волшебное существо явилось).

Вторая модель, в чистом и явном виде, работает в известнейшем рассказе «Ты свистни — тебя не заставлю я ждать», персонаж которого, сам того не желая, вызывает привидение, свистнув в найденный им старинный свисток. На свистке была надпись, наполовину латинская формула, наполовину ребус без очевидной разгадки, то есть текст, как бы вызывающий к толкованию, а герой рассказа — ученый, для которого любопытство, желание понять совершенно естественны. Конечно, хватать древние артефакты и совершать с ними разного рода манипуляции в мире готической новеллы чревато неприятностями, но правило техники магической безопасности нарушается с неизбежностью — иначе сюжет попросту не состоится. Призрак, которого вызывают свистом, как бы сам провоцирует героя, коммуницируя с ним посредством загадочной надписи. Дальнейшее появление этого жуткого создания (лицо из скомканной простыни) уже не воспринимается как коммуникация, оно просто пугает персонажа и заставляет его обратиться в бегство. То есть целью «общения» является, по сути, просьба о призывании мертвого в мир живых.

Есть и еще одна модель, представленная в новелле «Предостережение любопытным» (*A Warning to the Curious*<sup>1</sup>, 1925), аналогичная представленной у Норткота. Призрак — хранитель короны англосаксонских монархов, и он сначала является ученому, обнаружившему древний артефакт, как бы намекая, что тот сделал что-то не то, а потом буквально ведет его к смерти. Вот как рассказывает об этом сам персонаж:

He was never in front of me. I always saw him with the tail of my eye on the left or the right, and he was never there when I looked straight for him. I would lie down for quite a long time and take careful observations, and make sure there was no one, and then when I got up and began prospecting again, there he was. And he began to give me hints, besides; for wherever I put that prayer-book —short of locking it up, which I did at last —when I came back to my loom it was always out on my table open at the fly-leaf where the names are, and one of my razors across it to keep it open... And when I actually laid it bare and got my fingers into the ring of it and pulled it out, there came a sort of cry behind me — oh, I can't tell you how desolate it was! And horribly threatening too<sup>2</sup>.

(И он ни разу не оказывался прямо передо мной: я его видел только краем глаза, слева или справа, а когда поворачивался, его там уже не было. Потом я каждый раз подолгу сидел тихо и внимательно наблюдал, убеждался, что никого нет, но стоило мне подняться и снова приступить к разведке, как он появлялся опять. А он к тому же начал подавать мне знаки: где бы я ни оставил этот самый молитвенник, возвратившись, я всегда находил его на столе. Каждый раз он был открыт на первой странице, там, где сделаны записи, а на нем — одна из моих бритв, чтобы он не захлопнулся... А когда я расчистил край короны, схватил ее и потянул, то сзади послышался как будто крик, — и сколько же в нем было отчаяния! И угрозы тоже [пер. Л. Бриловой].)

Перед нами привидение, которое продолжает выполнять ту же задачу, что и при жизни — стеречь сокровище. И оно постоянно напоминает о себе то присутствием рядом, то вот этими знаками (бритва — вероятный намек на смерть как

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 314–327.

<sup>2</sup> Ibid. P. 323.

наказание за святотатство). Позже призрак доносит свой гнев до живого криком и вступает с ним в физический контакт: незадачливый археолог чувствует, будто его скребут по спине. Принято считать, что привидения бесплотны, но в готической новеллистике эта конвенция порой отступает перед нуждами сюжетостроения, а Джеймсу явно нужно, чтобы мертвый страж все более и более настойчиво напоминал о себе разными способами: это мощный инструмент создания саспенса. И даже нельзя утверждать, что второй участник коммуникации его не понял — ученый возвращает корону на место, однако все равно гибнет. Что это — готический эквивалент коммуникативной неудачи? Отнюдь. Это еще одно характерное для жанра явление: отсутствие жесткой связи между правильностью действий героя и постигающей его участью. В детективе преступник должен быть пойман, а здесь исход относительно произволен, что лишь добавляет напряжения и ужаса.

Новелла того же Джеймса «Граф Магнус» (*Count Magnus*<sup>1</sup>, 1904) — это как раз история, в которой персонаж буквально напрашивается на контакт с мертвецом. Любопытный краевед, оказываясь перед могилой чернокнижника, три раза спрашивает его: «Граф, вы все еще спите?» На такое нельзя не откликнуться, граф покидает усыпальницу и открывает охоту на общительного ученого, с фатальным исходом. Персонаж сам озадачен своим поведением и пытается его рационализировать в духе «я живу один и привык говорить сам с собой», но от читателя не ускользает троекратный повтор (как в фольклорных текстах), равно как и ответы мертвеца — с саркофага падают три замка. Выглядит все так, будто живой начинает коммуникацию, а мертвый отзывается (опять-таки невербально), но на самом деле все немного сложнее. Почему краевед ведет себя столь вопиюще неразумно и даже замечая это за собой и слыша звон падающих зам-

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 64–74.

ков, не останавливается? Дело в том, что, зайдя в мавзолей графа, он попадает в особую зону, где царит мертвый чернокнижник и действуют законы не рационально устроенного мира, но, упрощенно говоря, страшной сказки. Первый шаг коммуникации, таким образом, это вторжение человека в особое пространство, второй — воздействие владыки этого пространства, который как бы вынуждает живого заговорить с ним. А дальше происходит примерно то же, что и в рассказе про англосаксонскую корону, и снова движущей силой оказывается человеческое любопытство, вполне понятное, особенно с учетом профессии персонажа.

Но примеры, в которых привидения общаются с живыми вербально, тоже есть. Один, весьма необычный, это рассказ Гранта Аллена «Курган Паллингхерст» (*Pallinghurst Barrow*<sup>1</sup>, 1892), здесь герой, явившись в ночи к древнему кургану, сталкивается с призраками питекантропов, которые когда-то свершали здесь свои кровавые культы:

They whirled round him in triumph, and shouted aloud in a tongue he had never before heard, though he understood it instinctively. «A victim! A victim! We hold him! We have him!» Even in the agonized horror of that awful moment Rudolph knew why he understood those words, unheard till then. They were the first language of our race — the natural and instinctive mother-tongue of humanity<sup>2</sup>.

(Они торжествующе вились вокруг него и громко кричали на языке, которого он прежде не слышал, хотя интуитивно понимал его:

— Жертва! Жертва! Он наш! Он наш!

Даже охваченный ужасом, Рудольф знал, почему он понимает эти слова, которых прежде не слышал. Это был праязык нашей расы — природный, инстинктивный, родной язык человечества [здесь и далее перевод мой. — А. Л.]

---

<sup>1</sup> Late Victorian Gothic Tales. Ed. With an Introduction and Notes by Roger Luckhurst. Oxford, 2005. P. 152–170.

<sup>2</sup> Ibid. P. 163–164.

И далее:

Then it came over Rudolph instinctively, through the maze of his terror, that he could understand the lower tongue of these elfish visions because he and his ancestors had once passed through it; but they could not understand his, because it was too high and too deep for them<sup>1</sup>.

(Рудольфу, несмотря на объявшаую его панику, пришло в голову, что он способен понимать язык этих загробных видений потому, что на нем когда-то говорили его предки, — но они не понимали его именно потому, что его язык был для них слишком богатым и сложным.)

Написавший немало научно-популярных книг автор отсылает нас к многочисленным современным ему исследованиям по антропологии и лингвистике, но в то же время он воспроизводит старую устойчивую модель, лежащую в основе готической новеллистики. Прошлое как бы вторгается в настоящее, вызывает к нему. Это буквально голос памяти — будь то семейной (призрак прабабушки) или памяти большого сообщества.

И вот последний пример, достаточно сильно напоминающий «Кентервильское привидение» (вопрос о заимствовании не входит в задачи настоящей статьи) — это «Рассказ женщины» Алджернона Блэквуда<sup>2</sup>. Любопытная барышня вступает в диалог с призраком юноши-мизантропа, привидение рассказывает свою печальную историю и просит его обнять, после чего растворяется в воздухе. Все вполне традиционно: покойный страдает от ощущения незавершенности (он никого не любил и в итоге мучается от одиночества даже после смерти), и добрая воля живого человека его освобождает. Подобное легко найти во множестве сказок и легенд, но именно в новеллистике этот тип сюжета появился поздно. Полноценный разговор с привидением характерен для комических либо сентиментальных вариаций жанра и, вероятно,

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 166.

<sup>2</sup> Blackwood A. The Listener and Other Stories. New York, 1917. P. 337–350.

свидетельствует о некоей исчерпанности либо, напротив, рефлексии, попытке развить тему контакта с потусторонним в таком ключе.

Примеры можно множить, но в целом картина такова. Коммуникация с призраками в готической новеллистике выглядит иначе, чем в более старой традиции, где мертвые буквально разговаривали с живыми и доносили до них некую информацию. Здесь «общение» происходит опосредованно (призрак «вынуждает», «приглашает» вызвать себя) или вовсе не предполагает активности человека, который в таком случае выступает в роли свидетеля. Смена коммуникативной модели напрямую связана не столько со сменой представления о призраках, сколько со спецификой жанра и характерной для него картиной мира.

Лю Найшо  
Чанчунь, Китай

**МЕЖВИДОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ  
КАК «СТАДИЯ ЗЕРКАЛА» И АЗАРТНАЯ ИГРА  
В МИРЕ МАНЬЧЖУРСКОЙ ТАЙГИ  
(ПОВЕСТЬ «ВЕЛИКИЙ ВАН» Н. А. БАЙКОВА)**

Согласно теории Ю. М. Лотмана, человек как явление культуры связан с внекультурным миром природы, так что «неосторожно было бы категорически исключить животный мир из сферы культуры»<sup>1</sup>. Люди, как «естественные чужие» («the natural alien»)<sup>2</sup>, могут взаимодействовать с природой только для того, чтобы достичь цели непрерывной взаимной коммуникации. В повести «Великий Ван» Н. А. Байков отводит важную роль животным маньчжурских лесов, изображая мир древней тайги первобытным и суровым, таинственным и обнаженным, в котором проявляется хищническая борьба слабых и сильных, а люди являются лишь второстепенными персонажами, становясь для животных объектами наблюдения и созерцания. Как «чужие», люди следуют древним законам тайги и воспринимают тигра как воплощение Духа Леса и Гор. В результате между людьми и животными поддерживается тонкая динамическая гармония, основанная на зеркальной, но скрытой коммуникации.

Символический порядок «стадии зеркала» воплощен в образе матери, держащей ребенка, т. е. когда ребенок (испытываемый) принимает собственный зеркальный образ, он поворачивает голову в сторону взрослого (власти), призывая его утвердить этот образ. Отсылая к понятию З. Фрейда «Сверх-Я», Лакан понимает «воображаемое» как приспособление к

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-109-114

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 44.

<sup>2</sup> См. Evernden N. The Natural Alien: Humankind and Environment. Toronto, 1993.

реальному, т. е. нарциссическое «Я» стадии зеркала создает иллюзию равновесия между субъектом и миром, защищая субъекта<sup>1</sup>.

Следовательно, во-первых, зеркальный я-образ должен соответствовать не только окружающей обстановке, но и ожиданиям субъекта. Во-вторых, субъект «желает», чтобы большой «Другой» подтвердил его образ. В повести «Великий Ван» первая встреча Тун-Ли с Великим Ваном проходит напряженно и опасно. Старик Тун-Ли, когда сталкивается с тигром, маскируется с помощью колоссального напряжения воли. Он смело идет навстречу Вану и пытается создать иллюзию, что находится с ним на равных. Байков отмечает, что «человек смело шел навстречу страшному зверю <...>. Почти бессознательно, видя неизбежность столкновения, Ван сошел с тропы в сторону, уступая дорогу человеку» (С. 110)<sup>2</sup>.

Тигр, как сторона, получившая «власть», в глубине души признает образ волевого старика и уступает ему дорогу. Межвидовая коммуникация в данном случае устанавливается посредством «контакта глаз», что представляет собой невербальное коммуникативное поведение, характеризующееся раскрытием внутреннего мира партнера по общению. Байков полагает, что «Тун-Ли подошел вплотную к зверю и, не замедляя шага, продолжал гипнотизировать его своим взглядом. Впервые видя человека, смело идущего ему навстречу, Ван был ошеломлен» (С. 110).

В результате образ старика отражается в глубинном сознании Вана, куда «проникало неведомое раньше чувство уважения к человеку, проявившему такую волю и присутствие духа» (С. 111).

---

<sup>1</sup> См. *Лакан Ж.* Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я // *Лакан Ж.* Психология самосознания. Хрестоматия. С. 398–405.

<sup>2</sup> *Байков Н. А.* Великий Ван: Повесть; Черный капитан: Роман. Владивосток, 2009. Здесь и далее цитаты даются в тексте по этому изданию с указанием страниц в скобках.

С данной точки зрения, понятие «коммуникации» тесно связано с понятием «намерения», т. е. коммуникативные сигналы представляют собой сигналы игры, специально предназначенные для изменения поведения других участников. Отправитель придает своим сигналам определенный смысл, на основании которого получатель сообщения принимает соответствующее решение. Стоит отметить, что во время второй встречи Тун-Ли с Ваном, хотя руки старика дрожали, сердце этого почтенного человека не дрогнуло, и он продолжал решительно идти к тигру. Когда старик был в двадцати шагах от тигра, пишет Байков, «в памяти Вана воскрес образ старого зверолова Тун Ли, и впечатление это осталось навсегда» (С. 171). Ван сделал тот же выбор, что и при первой встрече со стариком Тун-Ли, поэтому тигр «медленно сошел с тропы» (С. 171). В итоге, Байков приходит к выводу, что «человек и зверь поняли друг друга» (С. 171). В результате между людьми и животными установилась плодотворная межвидовая коммуникация с деликатным балансом взаимного уважения между двумя сторонами как «своими» в пространстве гор и лесов Маньчжурии.

Однако на фоне событий строительства Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) между российской и китайской границами в маньчжурскую тайгу хлынуло большое количество «чужих», в основном русских солдат-охранников. До появления «чужих» горы Татудинзы были миром свободы и первобытной дикости. В этом полудиком пространстве почитание тигра местными жителями подразумевает доверие и уважение к силам и законам природы. Это преклонение перед владыками гор демонстрируют не только животные, но и таежники. Как представители обитателей тайги, они живут за счет гор и защищают леса. В результате вторжения «чужих» закрытая маньчжурская тайга была открыта современной цивилизацией, и гармоничное отношение между человеком и природой было нарушено, о чем свидетельствует изменение роли и статуса человека: из скромного звена в пищевой цепи

древних лесов человек превратился в ее вершину. Поначалу местные жители и животные в тайге ополчились на «чужих»: «четвероногие и пернатые аборигены тайги присоединились к двуногим и объявили непримиримую войну пришельцам» (С. 168). Показательным примером является сюжет, в котором великий Ван встречает русского солдата Архипова. В маньчжурской тайге сороки и сойки воспринимаются как «лесные сплетницы», соответственно, их крики служат аудиальными сигналами при межвидовой коммуникации. Китайские таежники, хунхузы, дровосеки, искатели женьшеня, звероловы, золотодобытчики и те, кого в лесах Маньчжурии считали «своими», восприняли этот сигнал как знак того, что местонахождение их добычи раскрыто. Для сорок русский солдат является будущей добычей Вана, поэтому, как пишет Байков, они «стрекотали на все лады, стараясь предупредить хищника и дать ему знать, где находится добыча» (С. 198). Русский солдат-охотник Архипов проигнорировал эти крики, потому что он был «чужим» и не имел опыта в таежных делах. В конце концов Ван улучил подходящий момент и набросился на Архипова и откусил ему левую руку, пока солдаты из патруля не подоспели на помощь. Архипов очнулся в больнице и понял, почему все звери и китайцы боятся тигра. Русский солдат утверждает, что «один взгляд его желтых глаз может лишить сознания. <...> Здесь он хозяин, а не ты. Китайцы говорили, что это был Ван, т. е. начальник всех тигров. <...> К примеру, у нас Николай Угодник, а у них Ван!» (С. 201).

Этот пример показывает, что аудиальные сигналы при межвидовой коммуникации в маньчжурской тайге могут быть поняты только «своими». Примечательно, что в «маньчжурском тексте» крик птицы часто описывается в форме фоносемантического слова «пу-гу», которое рассматривается как некий семиотический код этого «текста». Например, при описании наступления ночи Н. А. Байков пишет, что «филин перестал кричать свое “пу-гу”» (С. 51).

По мнению Лотмана, «азартная игра» построена таким образом, что игрок вынужден принимать решение, не имея практически никакой информации, так что «он играет не с другим человеком, а со Случаем»<sup>1</sup>. В мире маньчжурской тайги победитель «игры» определяется за мгновение, и главное: сумеют ли игроки воспользоваться мимолетной возможностью. Например, в повести «Великий Ван» Байков описывает сюжет, в котором на русского солдата-охранника Арсеньева случайно нападает тигр. Наскучив работой в дремучих, диких лесных концессиях далекой Маньчжурии, русские солдаты были готовы отправиться на охоту. Солдат по фамилии Арсеньев, недовольный криками сороки, поднял с земли сосновую шишку и бросил ее в птицу, чем не только разъярил кричавшую сороку, но и разбудил крепко спавшего тигра. Не обращая внимания на крики сорок, Арсеньев направился вглубь леса. Когда путь ему преградило огромное кедровое дерево, срубленное бурей, он замешкался и не обратил внимания на изменения в окружающей обстановке. Тем временем тигр прятался по другую сторону поваленного ствола, и как раз в тот момент, когда солдат собирался перелезть через кедр, тигр воспользовался случаем и набросился на него.

Таким образом, в «игре» используется режим психологической игры, игроки ищут подсказки в игре, включая звуковые, визуальные сигналы и т. д., а после нескольких невидимых обменов, победитель будет известен мгновенно. Байков указывает, что «малейшее проявление трусости и даже нерешительности может стоить жизни» (С. 109).

В результате анализа было установлено, что, в понимании писателя-натуралиста, в мире маньчжурской тайги осуществляется то, что можно определить понятием «межвидовая коммуникация». Она осуществляется различными способами, в основном с помощью тактильных, химических, визуальных

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 141.

и аудиальных средств коммуникации. Все эти способы имеют семиотический оттенок, важна «стадия зеркальности». Мир маньчжурской тайги является полудиким пространством, где существа действуют на основе инстинкта и азарта, и поэтому межвидовая коммуникация понимается как азартная игра, отражающая «стадию зеркальности».

**С. В. Денисенко**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

**ДИАЛОГИ ПЕРСОНАЖЕЙ  
В ПЕСНЯХ А. ВЕРТИНСКОГО, Б. ОКУДЖАВЫ,  
В. ВЫСОЦКОГО, А. ГАЛИЧА<sup>1</sup>**

В статье мы остановимся на творчестве самых известных авторов, исполнявших свои песни. Вообще текст и исполнение текста – различаются, песня по природе жанра коммуникативна. И через анализ текста мы попытаемся выйти на специфику культурного феномена авторской песни, его театральности и сценичности. Все выбранные нами авторы были связаны с театром и кинематографом: А. Н. Вертинский и В. С. Высоцкий были актерами, Б. Ш. Окуджава и А. А. Галич – сценаристами (Окуджава – автор четырех киносценариев и автор многих песен для кино, Галич – двенадцати киносценариев, автор восьми пьес и многих песен для кино). И для нас важна связь этих авторов с драматургией.

Очевидно, что лирическое произведение, написанное для исполнения, т. е. рассчитанное именно на слушательское / зрительское восприятие, а не на читательскую рефлексия, уже обладает драматургическим и сценическим потенциалом. И для нас важна не специфика исполнения и пространства (это может быть сцена с рампой, кабак, кухня и проч.), а интеракция, взаимодействие исполнителя и слушателя, ведь даже при прослушивании магнитофонной записи слушатели могут подпевать исполнителю.

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-115-123

<sup>1</sup> Автор благодарит Ю. В. Доманского, Д. Л. Карпова и И. В. Мотеевну за ценные замечания и советы, высказанные в процессе написания этой статьи.

Кроме того, исполнение автором песни – это уже театральное действо, в котором участвуют в одном лице автор: (драматург–режиссер–актер) и зрители (или слушатели записи, это здесь неважно).

В авторской песне сами тексты в большинстве своем не являются драматургическими, в них возможны драматургические приемы. В рассматриваемых нами случаях это будут скорее драматические сценки. Театральности способствует и ролевая природа многих песен у названных авторов.

Вообще в движении драматургического текста к сценическому воплощению текст трансформируется. От автора (драматурга) текст попадает в руки интерпретаторов (режиссера с его командой), потом воплощается в актерском составе, и только тут доходит до зрителя, т. е. приобретает статус театрального текста. Происходит интерпретационная перекодировка одномерного литературного текста в синтетический театральный.

В случае с авторской песней, эта цепочка до минимума сокращается: автор напрямую взаимодействует со зрителем / слушателем, что можно считать особым случаем суггестии. Роль автора, безусловно, остается монологичной (быть может, «диалог со зрительным залом» – всего лишь метафора?).

Общепринятым считается мнение о монологичности лирики<sup>1</sup>. Однако некоторые исследователи, рассматривая диалог в лирике, относятся к нему как «к характерологическому компоненту лирического текста, который непосредственно (через систему реплик и ремарок) передает эмоции, размышления, мысли и чувства персонажей, соотношение голоса ав-

---

<sup>1</sup> См., например: «В лирическом тексте диалог как речевая структура, являющаяся обменом репликами субъектов общения, воспроизводится редко, по сравнению с другими литературными родами – драмой и прозой, поскольку лирика монологична по своей структуре» (*Изотова Н. В. Диалог в лирике, драме и прозе: особенности представления // Известия ВУЗов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2012. № 2*).

тора и лирического героя, лирического героя и мира и отражает своеобразие идиостиля поэта»<sup>1</sup>.

Приступим собственно к «диалогам персонажей», обозначенным в названии статьи. Хотелось бы сначала рассмотреть «скрытый диалог», прием *солилоквия*, когда персонаж (в нашем случае, лирический субъект) адресуетя напрямую к воображаемому собеседнику, который, по негласному театральному соглашению, его не слышит<sup>2</sup>. Прием солилоквия в случае с автором-исполнителем, стоящим на сцене, едва ли не синонимичен драматургическому приему *тейхоскопии*, который «не требует визуальной поддержки, целиком фокусируя внимание на рассказчике и вызывая тем самым, быть может, еще большее напряжение, чем если бы событие могло быть увидено зрителем»<sup>3</sup>. И понятно, почему «солилокви́й» и «тейхоскопия» в нашем случае как драматургические понятия сливаются: в «театре одного актера» персонажей, кроме автора-исполнителя, не существует: здесь только вымышленные персонажи, существующие в мире произведения. Прием тейхоскопии близок монопьесе (монодраме). Важно, что в самих текстах есть эксплицированный вторым лицом адресат<sup>4</sup>.

Чаще всего прием тейхоскопии использовал Вертинский: «Ваши пальцы пахнут ладаном», «Где вы теперь, кто вам целует пальцы» («Лиловый негр»), «Я помню эту ночь, вы плакали, голубка» («Жамэ»), «Обо мне не грустите, мой друг. Я озябшая хмурая птица» («Злые духи»), а также в песенках:

---

<sup>1</sup> Бердникова Т. В. Диалог в поэтическом тексте как проявление идиостиля: (на материале лирики А. А. Ахматовой и И. Ф. Анненского): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008. С. 4.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М., 1991. С. 191.

<sup>3</sup> Там же. С. 368 (ст. Тейхоскопия). Один из ярких примеров использования тейхоскопии – пьеса Жана Кокто «Человеческий голос» (1928): героиня «общается» на протяжении всего действия с другим персонажем по телефону.

<sup>4</sup> См.: Агеева Н., Рощина О. Монодрама // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 175–181.

«Сероглазочка», «Панихида хрустальная», «Джиоконда», «Джимми», «Пани Ирэна», «Пей, моя девочка». Высоцкий: «Девушка, здравствуйте, как вас звать? Тома?» («07»), «Ты уехала на короткий срок» («Бодайбо»); Окуджава: «Надежда, белою рукою сыграй мне что-нибудь такое» («Надежда, белою рукою...»), «Женщина, ваше величество, как вы решились сюда?» («Тьмою здесь все занавешено») «Ах, Надя, Наденька, мне б за двухгривенный в любую сторону твоей души» («Надя, Наденька») и проч.

Разумеется, в таких случаях зрительская аудитория остается в стороне и только присутствует при скрытом диалоге автора с неким персонажем. Здесь мы сталкиваемся с «эффектом реальности», который «возникает, когда зритель испытывает чувство, что он присутствует на самом представляемом событии, переносится в символически изображаемую реальность и имеет дело не с вымыслом художественным, а с представлением столь же “правдивым”, сколь натуральным»<sup>1</sup>.

И здесь важно, какую форму общения со «зрительным залом» выбирает исполнитель, он же автор песен. В некоторых случаях, когда автор использует обобщенное «мы», он непосредственно взаимодействует с *публикой*, как с «обобщенным скрытым персонажем». По наблюдению В. Я. Малкиной, «...формы репрезентации лирического субъекта не ограничиваются личными местоимениями единственного числа. Кроме формы “я”, лирический субъект может быть выражен еще и формой “мы”. <...> Это меняет точку зрения: вместо единичной она становится множественной или как минимум двойственной. А значит, меняется и картина внутреннего мира»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. С. 436–437.

<sup>2</sup> Малкина В. Я. Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 25–26. См. также: Вестстейн В. Г. О проблеме фиктивности лирического субъекта (на материале стихотворений Е. Шварц, О. Седаковой, П. Барсковой и С. Кековой) // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl,

У Окуджавы обобщенное «мы» встречается в песнях: «Возьмемся за руки, друзья» («Союз друзей»), «А мы с тобой, брат, из пехоты» («Бери шинель, пошли домой»), «Живописцы, окуните ваши кисти» («Живописцы»). У Галича: «Мы давно называемся взрослыми» («Старательский вальсок»), «Ни гневом, ни порицаньем давно уж мы не бряцаем» («Поезд») и проч.<sup>1</sup>

Обратимся теперь к случаям прямого диалога между персонажами, т. е. к «обмену между Я говорящим и Ты слушающим, когда каждый слушающий в свою очередь становится

---

Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 57–66; *Малкина В. Я.* Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2019. Том 78. № 3. С. 33–38. Ср. с наблюдением Д. Л. Карпова об исполнении рок-текстов: «Субъектная организация песенной лирики, а скорее – в целом исполняемой, имеет несколько иную упорядоченность, что связано с непосредственной реализацией акта говорения (пения), непосредственной реализацией коммуникации, диалога со слушателем здесь и сейчас. Эти свойства определяются непосредственностью взаимодействия исполнителя и слушателя в момент концертного исполнения, которое в наибольшей степени отвечает определению ритуальности рок-текста. Вследствие непосредственности коммуникации актуализация «я»–субъекта в тексте менее необходима для демонстрации присутствия говорящего, т. к. он находится непосредственно перед тем, кто воспринимает, более того образ говорящего/поющего закреплён в культуре (субкультуре или массовой культуре) и воздействует на реципиента в большей степени, чем портрет поэта на печатной книге или даже активность в пространстве интернет-коммуникации. Возможно, в силу этого можно говорить о более широком диапазоне субъектных форм и вариантов их присутствия в звучащем тексте» (*Карпов Д. Л.* «Ты»–форма в русской рок-лирике // Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина. М., 2024. С. 108).

<sup>1</sup> Отметим вскользь, что вовлечение аудитории в хоровое пение, в единение с автором («мы»), т. е. эффект «преодоления рампы», характерен для так называемой «костровой» бардовской песни (например, «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались» О. Митяева). Но это не имеет отношения к теме статьи.

говорящим»<sup>1</sup>. Прямых диалогов (без авторской речи) в творчестве названных нами авторов немного.

Самый яркий сценический пример – «Диалог у телевизора» Высоцкого («Ой, Вань, гляди какие клоуны»). Это мимиспектакль, разыгранный автором, т. е. «диалог двух Я говорящих». Не случайно в сериале «Противостояние» (1985; реж. Семен Аранович) показан эпизод в самодеятельном театре, где актеры (Иван Краско и Наталья Акимова) в виде кукол, сидящих на ширме, изображают персонажей песенки Высоцкого (под его фонограмму). Высоцкий, исполняя эту песенку, как актер, использует сценический спектр (меняя интонацию, тембр голоса и проч.). Зритель представляет себе этих ярких персонажей под воздействием актерского мастерства Высоцкого.

Совсем по-другому воздействует на аудиторию Окуджавы. Выбранная им (сознательно или подсознательно) изначально позиция авторского «остранения» не предполагает спектра актерских приемов Вертинского, Высоцкого и Галича. Окуджавы интонационно ровен в воспроизведении своих текстов, не подчеркивает ни иронии, ни юмора. Сам за себя говорит только текст, и этот текст обладает не меньшей силой воздействия, чем у других авторов. В «Дерзости, или Разговоре перед боем» при всей «легкости» исполнения происходит на самом деле трагический диалог о войне и мире:

– Господин лейтенант, что это вы хмуры? Аль не по сердцу вам ваше ремесло?

– Господин генерал, вспомнились амуры – не скажу, чтобы мне с ними не везло.

К прямому диалогу относится и «Ночной разговор» Окуджавы, метафизический диалог между неизвестными слушателям персонажами («Куда же мне ехать?..» – «Вдоль Красной реки...»)

---

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. С. 76.

Собственно, этими немногочисленными примерами и ограничивается прямая диалогичная форма в песнях наших авторов. По мнению Ю. В. Доманского, высказанному им устно, в отдельных случаях происходит диалог между автометапаратекстом и текстом. У Высоцкого и Галича на концертных записях часто этот диалог как бы и не прямой, но субъекты речи явно разные и полемизируют друг с другом. Т. е. автометапаратекст предлагает один взгляд, а текст – другой (ролевой герой песни (*Я*) называется в автометапаратексте *ОН*).

Более распространенной является форма введения диалогов посредством авторской речи. У Окуджавы: «Дежурный по апрелю», где следует диалог с мамой: «Что-же ты гуляешь, мой сыночек, одинокий, одинокий? / Мама, мама, это я дежурю, я дежурный по апрелю». Или в песенке «Солнышко сияет, музыка играет», где о страшных вещах проговаривается легко, и потому создается трагический эффект:

Барышни краснеют, танцы предвкушают,  
кто кому достанется, решают.  
Но полковник главный на гнедой кобыле  
говорит: «Да что ж вы все забыли:  
танцы были в среду, нынче воскресенье,  
с четверга — война. И нет спасенья».

Речи персонажей присутствует в авторском монологе-песне. И все наши авторы этот драматургический прием многократно используют. Вертинский в «Желтом ангеле»: «И тогда с потухшей елки тихо спрыгнул желтый Ангел / И сказал: “Маэстро бедный, Вы устали, Вы больны. / Говорят, что Вы в притонах по ночам поете танго. / Даже в нашем добром небе были все удивлены”. И, закрыв лицо руками, я внимал жесткой речи...» Или в песенке «Мадам, уже падают листья»: «...Настойчиво, нежно и рьяно / Я ей напеваю в тоске: / “Мадам, уже песни пропеты!” <...> И, взглядом играя лукаво, роняет она на ходу: / “Вас слишком испортила слава. А впро-

чем... Вы ждите... придут!» Тот же прием и в «Минуточке», и в «Над розовым морем» на стихи Г. Иванова: «Послушай, послушай, — мне кажется даже... — Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой. / Мы жили тогда на планете другой...»

У Высоцкого в «Песне о Вещем Олеге»:

...Как вдруг подбегает к нему человек,  
И ну шепелявить чего-то.  
«Эх, князь, — говорит ни с того ни с сего, —  
Ведь примешь ты смерть от коня своего!»  
<...>  
«Да кто вы такие, откуда взялись?! —  
Дружина взялась за нагайки.  
Напился, старик, — так пойдя — похмелись,  
И неча рассказывать байки  
И говорить ни с того ни с сего,  
Что примет он смерть от коня своего!»

В «Случае в ресторане»: «Пей, кому говорю! Будь здоров! — Обязательно буду», «Про Святого Духа и непорочное зачатие»: «Машка плачет. “Машка, где он?” — “Улетел, желанный Дух!” — “Как же это, я не знаю, / Как успел?” — “Да вот так вот, — отвечает, — Улетел!”» У Галича в «Еще раз о черте»: «...Тут черт потрогал мизинцем бровь... / И придвинул ко мне флакон... / И я спросил его: — Это кровь? — Чернила, — ответил он...»; в «Теще из Иванова», в «Рассказе, который я услышал в привокзальном шалмане («Нам сосиски и горчицу...»)), и т. д.

В песне «По образу и подобию» у Галича диалог происходит только в «рефрене», между Бахом и Богом. И именно здесь зритель / слушатель испытывает катарсис, поскольку в двух планах постылой жизни (персонажа-рассказчика и персонажа-композитора), всё воистину ужасно.

- Но не кошунствуй, Бах, — говорит Бог.  
— А ты дослушай, Бог, — говорит Бах.  
<...>  
— Доброй ночи, Бах, — говорит Бог.  
— Доброй ночи, Бог, — говорит Бах.

Интересен случай диалогизма у Высоцкого в «Милицейском протоколе». Здесь, с одной стороны, персонаж обращается к милицейским чинам (на самом деле он обращается к аудитории). Но в то же время в песенке присутствует «скрытый персонаж», вполне в духе теихоскопии: некий Серега, который только кивает и спит. Но именно к нему постоянно обращается лирический персонаж: «Не вру, ей-бога, – скажи, Серега!», «Но это вряд ли, – скажи, Серега!», «Тут мы согласны, – скажи, Серега!», «Эх, бедолага! Ну спи, Серега!» Этим, конечно же, достигается дополнительный комический эффект. Но, вместе с тем, – и драматургический эффект присутствия этого персонажа на сцене: «Вы не глядите, что Сережа все кивает, – / Он соображает, все понимает! / А что молчит, – так это от волненья, / От осознания, так сказать, и просветленья».

В данной статье мы лишь обозначили проблему, касающуюся форм диалога в песенном тексте, исполняемом автором. Думается, дальнейшее осмысление темы будет представлять интерес для исследователей.

**О. Ю. Орлова**

*Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Россия*

**РОЛЬ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ КОММУНИКАЦИИ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О ЖИВОТНЫХ  
(НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТЕЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ  
«ТОМАСИНА» П. ГЭЛЛИКО И «ПАКС»  
С. ПЕННИПАКЕР)**

Современный научный подход в различных сферах исследований стремится уйти от традиционной модели превосходства человеческого сознания над всеми остальными типами сознаний. По словам известного британского литератора и популяризатора науки Ф. Болла, классический способ представления сознания животных как в чем-то подобного человеческому, только менее разумного, сегодня переосмыслиется. Согласно Ф. Боллу, человек больше не находится в центре всей системы, равно как Земля не находится в центре солнечной системы. На смену этому видению приходит представление, выраженное еще в 1984 г. словами британского философа А. Сломана, о «пространстве возможных сознаний»<sup>1</sup>. В подтверждение этого 19 апреля 2024 г., группой из 39 биологов и философов из разных стран была подписана Нью-Йоркская декларация, которая предполагает наличие сознания у более широкого круга живых существ, чем признавалось ранее<sup>2</sup>.

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-124-130

<sup>1</sup> *Ball Ph.* Animal magic: why intelligence isn't just for humans [Электронный ресурс] // URL: <https://www.theguardian.com/books/2022/jun/11/animal-magic-why-intelligence-isnt-just-for-humans> (дата обращения: 30.06.2024).

<sup>2</sup>The New York Declaration on Animal Consciousness [Электронный ресурс] // URL: <https://sites.google.com/nyu.edu/nydeclaration/declaration> (дата обращения: 30.06.2024).

Исследование нейроразнообразия идет рука об руку с исследованием внутривидовой и межвидовой коммуникации у людей, зверей, птиц, насекомых и даже растений<sup>1</sup>, особенности репрезентации которой будут рассмотрены в данной статье на примере двух произведений о животных, предназначенных для детской аудитории.

Начиная с эпохи романтизма, литература видела в естественности детей их непосредственную связь с природой. Согласно этому руссоистскому подходу, в детской литературе начинают изображаться животные как объекты заботы ребенка, которые могут помочь ему выработать необходимые нравственные качества, как-то: ответственность, внимание к окружающим и др. Однако с течением времени подход авторов меняется. Животное в литературе становится не только одним из героев произведения, не только объектом, на который распространяется внимание человека, но и повествователем или тем агентом, через призму видения которого ведется рассказ. Например, в повести «Томасина» (1957) П. Гэллико о событиях жизни семьи рассказывается от лица главной героини – кошки, а в повести «Пакс» С. Пеннипакер (2016) часть глав описывает исключительно то, что видит один из главных героев, лис Пакс. При этом повествование от лица животного основано не только на догадках авторов о том, как работает его восприятие, но и на научных фактах. Так, Сара Пеннипакер, автор повести о дружбе мальчика и лиса, обращалась к изучению поведения лисиц и строила на этих знаниях главы книги, в которых читатель видит изображаемое с позиции лиса. Также необходимо отметить, что в повести чередуются главы, предлагающие изложение с позиции мальчика, с главами, где повествование идет через видение его питомца, лиса. Это свидетельство равноправия разных голосов соответ-

---

<sup>1</sup> Циге М. В лесу никто не молчит: как животные и растения общаются друг с другом / пер. с нем. М. Деминой. М., 2021. С. 8–9.

ствуется современным тенденциям в детской прозе, которые можно объединить под общим термином «экокритицизм»<sup>1</sup>.

В рассматриваемой нами паре произведений, на наш взгляд, важными и взаимосвязанными являются три аспекта:

1) от чьего лица ведется повествование;

2) какие именно способы коммуникации отражены в произведении;

3) соответствует ли это соотношение реальным предпочтениям в общении данного вида животных.

Мы выделили в качестве первого пункта лицо повествователя, так как во многом этот аспект определяет, насколько точно будет передана реальная коммуникация персонажа. Как бы парадоксально это ни звучало, но даже так называемая «автобиография» животного, распространенная как жанр еще с XVIII–XIX вв., не настолько точно передает различные виды коммуникации (включая вокализации, телодвижения, ольфакторную, тактильную и другие ее виды), как можно было бы ожидать. Предположим, что попытка автора художественного произведения прибегнуть к приему «остранения»<sup>2</sup>, – это скорее решение собственно литературных задач по созданию живого и необычного образа, по выведению читателя из состояния инерции. Е. В. Лозинская, автор статьи «Животные в литературе: формы присутствия и функции», также отмечает, что существуют три формы присутствия животных в художественном тексте: «зверь как знак, зверь как прием, зверь как субъект»<sup>3</sup>. Так, аллегории, берущие начало еще в

---

<sup>1</sup> Экокритицизм – теория, «которая подчеркивает внутреннюю ценность обширной экосистемы, частью которой является человек» (*Goga N., Guanio-Uluru L. et al. Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures. 2018. P. 13*).

<sup>2</sup> Примером «остранения» в известной статье Шкловского как раз является повествование от лица животного в повести Л. Н. Толстого «Холстомер».

<sup>3</sup> *Лозинская Е. В. Животные в литературе: формы присутствия и функции [Электронный ресурс] // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivotnye-v->*

античности и находящие воплощение в образах животных, – популярный способ иносказательно описать и охарактеризовать поступки людей. В баснях и притчах животные выступают именно в роли таких знаков-символов. В детской литературе XIX–XX вв. появляется новая манера повествования, и если авторы вводят персонажей-животных, то приближают их к образам животных настоящих. Так, Томасина – это настоящая кошка с типичным кошачьим поведением. Однако и она здесь скорее выступает как прием: главная героиня с самого начала сообщает читателям, что это будет рассказ об убийстве, причем убили ЕЕ:

I will not keep you in suspense. It has to do with a murder.

But what makes this story different from any you ever read is that the one who is murdered is – ME.

В «Томасине» во многом ощутим культурный шлейф, тянущийся за образом кошки: обожествляемая с древних времен, независимая, хитрая. Автор не только и не столько использует ее образ, чтобы подчеркнуть особенности поведения и коммуникации этого вида животных, сколько преследует художественные цели, как-то: сделать свой рассказ необычным и вызвать у читателя потрясение.

В аспекте передачи различных видов коммуникации в животном мире «Томасина», скорее, близка произведениям более раннего периода, написанным от лица животных (ср.: «Жизнь и житейские воззрения кота Мурра» Т. А. Гофмана, «Холстомер» Л. Н. Толстого, «Ваш покорный слуга кот» С. Нацумэ и др.)<sup>1</sup>, то есть рассказанным так, как это рассказал

---

literature-formy-prisutstviya-i-funktsii?ysclid=ly1utlwек307351719 (дата обращения: 30.06.2024).

<sup>1</sup> Образ животного-повествователя в отечественных и зарубежных произведениях XIX–XX вв. часто использовался авторами с целью предложить читателю «взгляд со стороны» на человеческое общество с его пороками, а также был важным элементом сатирической литературы.

бы еще один человек, просто с некоторыми характерными деталями, свойственными животным.

В «Паксе» Сары Пеннипакер, наоборот, хотя и чередуются главы сквозь призму видения мальчика и лиса, все же отсутствует повествование от первого лица в обоих случаях. Это дает писательнице больше возможностей, чтобы представить поведение лиса объективно, с разных сторон. Как пишет В. Е. Хализев, такой образ повествователя придает произведению объективность, так как ему «присущ дар “всеведения”», ему понятно все; таким образом, «между персонажами и тем, кто сообщает о них, существует абсолютная дистанция»<sup>1</sup>.

Переходя ко второму и третьему пунктам, мы можем заметить корреляцию между лицом повествователя и разнообразием выраженных в произведении форм коммуникации. Передача неантропоморфного опыта в литературе о животных выражается, по наблюдениям Е. В. Лозинской, среди прочего, в особенной значимости образов ольфакторной, аудиальной, тактильной и других модальностей, отличающихся от доминирующей в человеческом восприятии визуальной модальности. Повествование от первого лица не стремится выразить всю палитру вокализаций, тактильных, одорических и других ощущений животного, поскольку это не то, на что действительно обращает внимание говорящий, когда говорит о себе. Некоторые важные аспекты восприятия, безусловно, выделены и в повести Гэллико; например, коммуникация посредством запахов занимает одно из главенствующих мест в повествовании, т. к. одорическая коммуникация является неотъемлемой частью получения информации об окружающем мире, свойственной кошачьим. Однако Томасина не только фиксирует значимость того или иного запаха, она также рефлексивирует по поводу их значения: например, запах лаванды становится для нее символом спокойствия.

---

<sup>1</sup>Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2004. С. 314–315.

Так, во второй главе она приходит к выводу о том, что запахи связаны с воспоминаниями: «I loved the odor of lavender. Smells, almost more than noises, seem to bring on the happiness or unhappiness memories».

В отличие от произведения шотландского автора, у Пеннипакер в соответствующих главах о лисе – целая палитра звуков, запахов, вкусовых ощущений, которые выступают как знаки в общении животных, но рассуждений, свойственных героине Гэллико, здесь не регистрируется. Дело в том, что Пеннипакер не использует образ лиса для решения собственно литературных задач – она пишет историю о дружбе мальчика и лиса, но одновременно с этим выступает и тонкой исследовательницей биоразнообразия: научный и этический аспекты в этой книге являются такими же важными, как и художественный.

Еще один значимый способ общения между животными – голосовой. Однако, как отмечают авторы сборника «Охота за голосами», «в общении зверей звуковые сигналы не являются главенствующими»<sup>1</sup>. Голосом общаются в основном звери, у которых не так сильно развито обоняние, зрение и осязание, именно поэтому так важна голосовая коммуникация для птиц. Также, если животным свойственна стадная жизнь, то они пользуются голосом особенно часто. Одинокая жизнь «разговорчивости» не способствует. Словоохотливы обезьяны, грызуны, волки. Одновременно с этим, псовые, к которым относятся и лисицы, герои «Пакса», не способны сами издавать ультразвуки, но они легко их распознают. Этот навык помогает им в охоте, что отражено в книге, так как персонажи относятся к хищникам, которые умеют длительное время оставаться невидимыми и неслышимыми для жертвы. В этом смысле отсутствие коммуникации, умение сохранять «беззвучный режим» – залог успеха в таком предприятии, как преследовании жертвы.

---

<sup>1</sup> Охота за голосами. Л., 1982. С. 89.

В «Томасине» кошка, будучи рассказчицей, выражает свой опыт максимально точно, владея английским языком во всей его полноте. Однако в повести «Пакс» общение между животными передано через короткие, часто назывные и неполные предложения, а также через команды в повелительном наклонении. И только старый лис общается полными распространенными предложениями, использует формы настоящего и прошедшего времени, а также условные конструкции, что говорит о большей степени антропоморфизма, свойственного его образу.

Оба рассмотренных произведения рассказывают о реальных животных. Однако повествование от первого лица в «Томасине» лишает читателя возможности увидеть образ реальной кошки во всей его полноте. Акцент лишь на некоторых сенсорных модальностях из всех имеющихся добавляет персонажу черты нереалистичности, поддержанные сюжетными коллизиями и ассоциациями с образом кошки в культуре. Повесть «Пакс», рассказанная от третьего лица, а также с опорой на существующие исследования поведения лисиц, предлагает читателю более правдоподобный образ персонажа, в том числе более подробное описание способов внутри- и межвидового общения. Объяснение различия «Томасины» и «Пакса» может крыться как в личных предпочтениях авторов текстов, так и в перемещении фокуса внимания детской литературы на рубеже XX–XXI вв. со «зверя как приема» на «зверя как субъекта».

**Ю. В. Семенова**

*Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы,  
Москва, Россия*

**«ПТИЧИЙ ЦИКЛ» Д. ВОДЕННИКОВА  
КАК ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ  
НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ**

В узком смысле под неопределенностью в лингвистике понимают такой способ наименования, при котором имя соотносится не с конкретным объектом, а с классом сходных объектов; в широком смысле неопределенность представляет собой языковую реализацию неполноты знания. В рамках лингвистических исследований принято исходить из того факта, что «неопределенность связана с субъектом: неизвестно всегда кому-то»<sup>1</sup>. С точки зрения прагматики речевая неопределенность, наряду с неоднозначностью, рассматривается как помеха пониманию, как причина коммуникативной неудачи. Вместе с тем, отмечается специфика функционирования неопределенности в художественных текстах. В частности, В. В. Виноградов рассматривал использование средств неопределенности как существенную черту поэзии А. А. Ахматовой<sup>2</sup>; Т. В. Цивьян на материале того же автора связывала явления неопределенности с темой памяти<sup>3</sup>; Е. В. Падучева анализировала произведения Н. В. Гоголя в рамках концепции о неопределенности как специфической

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-131-137

<sup>1</sup> Падучева Е. В. Неопределенность как семантическая доминанта русской языковой картины мира. 1996. [Электронный ресурс] URL: [http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/dominanta1\\_1996.pdf](http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/dominanta1_1996.pdf) (дата обращения: 20.04.2024).

<sup>2</sup> Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски) // Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 369–459.

<sup>3</sup> Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой) // Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 169–183.

черты русской языковой картины мира<sup>1</sup>. Ряд исследований посвящен определенности / неопределенности в поэзии И. А. Бродского: например, А. Н. Лещева изучала данное явление как способ коммуникативной организации текстов поэта<sup>2</sup>, а Д. Н. Ахапкин – как средство введения подтекста и, тем самым, формирования идеального читателя текста<sup>3</sup>.

В разных поэтических текстах наблюдается разное количество языковых проявлений неопределенности. В «Птичьем цикле» Дмитрия Воденникова (2023 г.)<sup>4</sup> их настолько много, что неопределенность предстает существенной характеристикой текстового мира<sup>5</sup> данного произведения. Для того чтобы определить смыслообразующую роль неопределенности в тексте, ее лексические и синтаксические маркеры были распределены по шести функционально-семантическим группам.

1. **Элиминация субъекта.** Выражается безличными инфинитивными и назывными предложениями, лишенными эксплицитной информации о субъекте высказывания («а дом вспоминать приятно», «нужен только огромный смысл», «а вообще – не надо никакой ласточки»). В частности, один из стихов цикла построен на многократном повторе инфинитива «спать». Значение неагентивности, выражаемое подобными

---

<sup>1</sup> Падучева Е. В. Кто же вышел из «Шинели» Гоголя (о подразумеваемых субъектах неопределенных местоимений // Известия РАН. 1997. № 2. С. 20–27.

<sup>2</sup> Лещева А. Н. Природа текстовой категории «неопределенность»: на материале лирики И. Бродского: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010. 22 с.

<sup>3</sup> Ахапкин Д. Н. Определенность / неопределенность и подтекст в поэзии Иосифа Бродского // *Natale grate numeras?* Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб., 2008. С. 74–83.

<sup>4</sup> Воденников Д. Скобки. М. 2023. С. 73–82. Текст написан свободным стихом, состоит из семи сюжетно и тематически связанных фрагментов разного объема, от 5 до 75 строк.

<sup>5</sup> В когнитивной поэтике под текстовым миром понимается «контекст, сценарий или тип реальности, возникающий в нашем сознании при чтении текста» (*Semino E. Language and World Creation in Poems and Other Texts. London; New York, 1997. P. 1).*

конструкциями, рассматривалось как специфическая черта русской языковой картины мира: в них акцентируется склонность субъекта к пассивности и фатализму<sup>1</sup>. Также безличные конструкции активно используются в научном дискурсе, где они связаны со значением объективности знания.

**2. Неопределенность субъекта.** Этот вид неопределенности наиболее масштабно представлен в тексте; активно используются неопределенные местоимения («чтоб кто-нибудь потом ее разослал», «как будто кто-то должен этой ерундой заниматься», «кто-то из соседей пожаловался») и «диффузные» местоимения 1 л. мн. ч. *мы* / *наш*. Семантическая сложность местоимения *мы* не раз отмечалась лингвистами; строга говоря, определенными компонентами его семантики являются значение одушевленной множественности и значение включенности в нее «я», а сложными в определении часто остаются и границы «мы», и его референт<sup>2</sup>.

Слово «мы» открывает цикл («Мы так держим иногда уже ненужный нам телефон в руке...»); оно соотносится с субъектом регулярно производимого действия – и одновременно с неопределенным множеством лиц (все люди / определенный круг людей), границы которого остаются диффузными. В первом фрагменте цикла наблюдается концентрация местоимений 1 л. мн. ч., сопровождаемая глаголами в аналогичной форме (10 раз используется *мы* в им. п. и косвенных падежах, 3 раза – *наш*, 6 раз – соответствующие глагольные формы). Здесь *мы* используется как оппозиция к группе лиц «бывшие» («Все, что останется от нас бывшим (не нам) – это их сон про наш разоренный дом»), что позволяет установить его содержание как *я* плюс определенная группа людей (в данном случае, тех, для которых актуально наличие бывших возлюблен-

---

<sup>1</sup> См. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996.

<sup>2</sup> О местоимении *мы* в поэтическом дискурсе отдельного автора см., например: Арская Ю. А., Мамедов А. А. Специфика референциального статуса местоимения *мы* в «маленьких» поэмах С. А. Есенина // Русская речь. 2020. № 6. С. 94–106.

ных). Затем *мы* сближается с *я* в значении «мы писательское», на что указывает трехкратное упоминание Л. Толстого, в том числе в форме отрицательного сравнения («но мы не Толстой») и одновременно с так называемым «мы фамильярным», которое употребляется, например, при обращении взрослого к ребенку («мы заберемся, как крот, в нашу кровать»). В этом случае *мы* ближе к значению *я*; но сохраняется и значение множественности, объединяющее субъекта речи и ее адресатов.

Далее по тексту значение обобщенной множественности субъекта вытесняется местоимениями *я* и *ты* (в том числе, *ты* в значении *я*); помимо первой части, *мы* в тексте упоминается только трижды. В четвертой части *мы* связано со стихами О. Мандельштама, сначала в виде неявной отсылки – «но нам всем нужен читатель, свидетель, сокамерник, соплеменник»<sup>1</sup>, затем в виде прямой цитаты – «Мы живем, под собою не чуя страны...»<sup>2</sup> В целом, для этого фрагмента статус *мы* остается неопределенным: *мы* – это *я* (говорящий субъект) плюс кто? – О. Мандельштам, или также и все поэты, или поэты и их читатели, или еще более широкая общность?

Финальное *мы* в предпоследней строке цикла строится на противопоставлении: «Он (прапрадед. – Ю. С.) говорит: я тебя не понимаю, это какая-то ерунда, / вы все тут какие-то странные, как будто стыда в вас нет. / Я отвечал: в нас правда почти нет стыда...» «Прапрадед священник» противопоставлен субъекту, включенному в «мы», по параметрам «прошлое – настоящее» и «умершие – живущие»; таким образом, *мы* обозначает новые поколения или всех ныне живущих.

3. **Дезориентированность субъекта** имеет лексическое выражение. Во-первых, это описание ситуаций, в которых задействованы зрительное восприятие («закрыв глаза», «не

---

<sup>1</sup> Отсылка к строке: «Читателя! советчика! врача!» из стихотворения О. Мандельштама «Куда мне деться в этом январе...» (Мандельштам О. М. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. СПб., 2020. С. 197).

<sup>2</sup> Там же. С. 160.

открывая глаз», «не видим», «не видимое нам»), слуховое восприятие («очень плохо слышно»), осязание («только местами осязаемая»), ментальное состояние («не знаю», «никто не знал», «не понимает»). Во-вторых, описание помех, связанных с затруднениями коммуникации («сигнал пропал»), вплоть до ситуации тотального неузнавания («Ты вообще кто?», «Ты кто?»).

**4. Модус сомнения, неуверенности.** Выражен вводными словами, словосочетаниями, частицами – показателями «кажмости», недостоверности, неуверенности («пожаловались <...> что она (ветка. – Ю. С.) якобы им стучит зимой в окно»; «может, Васечки никакого и нет»; «Я не знаю, чем этот Васечка занимается, / может быть, риелтор, может быть, он космонавт»; «И еще кто-то третий. / Кажется, врач»). К этой группе отнесем и сравнительный союз *как будто* включающий в себя сему ирреальности: «как будто мы хотим сделать свою посмертную маску», «ветка дуба весной покрылась юной листвой <...> как будто пелеринка вокруг балерины», «птица <...> опять заметалась, / как будто думала: обо что ей еще зацепиться», «как будто я чревоушатель какой-то / и выступаю в цирке». В большинстве примеров союз *как будто* служит связующим элементом между сферой-мишенью и сферой-источником в реализуемой когнитивной метафоре<sup>1</sup>.

**5. Размытость, нечеткость объектов / персонажей** представлена в разной степени. Указания на отсутствие четкости, конкретизации могут касаться а) статуса существования объекта / персонажа в целом («может быть, нет никакого Васечки»); б) значимых свойств объекта / персонажа («Кухарка-без-имени»); в) периферийных свойств объектов / персонажей; например, представлена неопределенность по вре-

---

<sup>1</sup> С позиций когнитивной поэтики, когнитивная метафора может быть реализована в тексте в разных «стилистических вариациях», т. е. не только как собственно метафорическое наименование, но и как сравнение, параллелизм, аллегория и т. д. (см.: Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction. London; New York, 2005. С. 107–108.)

мени («там жили когда-то его бывшие любимые люди»); по причине («приходит к тебе в кабинет, почему-то в твоём пальто»); по качеству («я бы хотела быть ... императорской собачонкой, какой-нибудь снежно-царской», «это какая-то ерунда», «вы все тут какие-то странные»); по степени качества («в нас правда почти нет стыда»).

**6. Намеренное умалчивание** в виде обрыва повествования, а также метонимического наименования, может рассматриваться как стратегия представления «тайного знания» субъекта. Например, в начале приводятся номера телефонов, их первые цифры: «на тот, начинающийся на 926» – для говорящего это конкретный номер, для читателя он скрыт.

Необходимо упомянуть о контрастивном использовании языковых средств определенности / неопределенности. Нередко они встречаются в рамках одного высказывания. Например, «вот идет человек мимо желтеющих в летней или белой дымке домов»: представлена конкретная наблюдаемая ситуация, она вводится указательной частицей *вот*, которая придает описанию достоверность; при этом объект, действующий в этой ситуации – максимально обобщен («человек»). «Дома» имеют своим референтом вполне определенные «желтеющие» здания, включенные в конкретный обозреваемый пейзаж. Но их окутывает дымка – «летняя или белая». Белый цвет дымки, в силу наличия разделительного союза *или*, связан скорее не с летним, а с зимним пейзажем (деревья возле домов покрыты белым снегом); таким образом, фон и образующее его время года остаются неопределенными, что сводит на нет значение непосредственной наблюдаемости ситуации, и она приобретает вневременной статус.

Выделяется ряд основных когнитивно-коммуникативных функций неопределенности в рассматриваемом тексте. Во-первых, с помощью неопределенности обеспечивается свобода выбора возможных интерпретаций (для читателя); на месте «слепых пятен» каждый может представлять что-то свое. Во-вторых, контраст определенности / неопределенности ис-

пользуется как средство управления вниманием, создания фигуры на фоне, выделения важного на фоне неважного. Для письменного поэтического текста это особенно актуально, поскольку, как писал структуралист М. Риффатер, в таком виде коммуникации отправитель (автор) не имеет возможности контролировать реакцию адресата в процессе общения и поэтому должен обеспечить адекватные механизмы декодирования в самом тексте, т.е. «привлечь внимание читателя к тем элементам речевой цепи, которые кажутся ему важными», чтобы достичь необходимого понимания<sup>1</sup>. В-третьих, наблюдается разговорный характер большинства языковых проявлений неопределенности. Как отмечала Е. В. Падучева, сказовый характер повествования в «Шинели» Н. В. Гоголя во многом строится именно с помощью неопределенных местоимений, вводных слов и конструкций со значением неопределенности. В стихах Д. Воденникова также представлен устно-разговорный тип речи, в рамках которого с помощью средств неопределенности задается особый «модус бормотания», происходит интимизация речи. И наконец, можно предположить, что с помощью описанных средств для читателя создается особая ситуация неопределенности, что вызывает особые состояния и связанные с ними эмоции (растерянность / тревога, покой / радость).

Наличие широкого спектра языковых средств выражения неопределенности и многообразие их функций позволяет назвать «Птичий цикл» своеобразной энциклопедией поэтической неопределенности. Указанная особенность характерна для многих текстов Д. Воденникова и может рассматриваться как специфическая черта данного художественного сознания и творимого им текстового мира.

---

<sup>1</sup> Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. Лингвостилистика. М., 1980. С. 73.

**Е. В. Сомова**

*Кубанский государственный университет,  
Краснодар, Россия*

## **ПУШКИН В ЖУРНАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ 2000-х – 2010-х гг.: ПОДВИЖНЫЙ КОНТУР ДИАЛОГА**

Обзор поэтической пушкинианы 2000-х – 2010-х гг., анализ ее существования между 200-летним и 220-летним юбилеями поэта позволяет исследовать разнообразные формы пушкинского присутствия в культурном пространстве XXI в., творческого диалога с ним.

Первой типологической разновидностью этого диалога является ТЕКСТОВАЯ коммуникация – рефлексия современных поэтов над творчеством и биографией Пушкина. В ее пространстве можно выделить несколько смысловых аспектов.

Во-первых, осмысление и переосмысление пушкинских строк и поэтических формул как неких универсалий, с которыми современный человек соотносит свое собственное бытие, формирует отношение к происходящему и жизненное кредо. Как правило, это диалог не литературоведческий, не языковой (единичен эксперимент М. Л. Гаспарова, переложившего верлибром элегию Пушкина «Любовь одна – веселье жизни хладной»<sup>1</sup>), а жизненный и даже житейский. Во-общем, в поэзии XXI в. Пушкин «мигрирует» из пространства литературы и урока литературы в пространство реальной

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-138-150

<sup>1</sup> Пушкин в XXI веке: обзоры, аналитика, поэтические интерпретации: учебно-метод. пособие / авт.-сост. Е. В. Сомова, М. В. Юрьева, М. В. Шаройко, Е. А. Михайленко. Краснодар, 2020. С. 17. Данное издание включает в себя обширную подборку поэтических текстов первых десятилетий XXI в., первоначально опубликованных в различных отечественных журналах. Дальнейшие ссылки на него даются в тексте с указанием страниц в скобках.

жизни. Так, например, в стихотворении Гл. Горбовского «Тюрьма» с эпиграфом «Сижу за решеткой» и натуралистическим описанием «тюремных кошмаров» (решеток, шконок, нар, параш...) пронзителен финал: *«Тюрьма иллюзорна, и все же досталась. / И звать ее, ежели ласково, / Старость»* (С. 19). И философские раздумья о смерти, о бренности и тщете земного «текут» через Пушкина, звучат в мозгу его строками: *«Все скоро кончится – увы или ура.../ вот-вот услышу я: “Пора, мой друг, пора”»* (Л. Миллер) (С. 9); их примеряют на себя и оспаривают: *«Печаль моя светла...нет, не всегда / она порою черная, как деготь, / с табличкою: “Окрашено: не трогать!”»*, / *Тоскливо обращенной в никуда»* (А. Габриэль) (С. 29). Но само воспоминание о пушкинских строках, тем более их произнесение и повторение (поэтические сюжеты Ю. Мориц, В. Жука) делают эту печаль светлей. *«“На свете счастья нет”, – прочтешь, уже ты счастлив»*, – как сформулировала Б. Ахмадулина (С. 11). И в XXI в. Пушкин продолжает оставаться великим утешителем, гармонизатором дисгармоничного сознания современного человека, прививкой счастья.

Во-вторых, осмысление и переосмысление пушкинских образов и персонажей. С одной стороны, они воспринимаются как архетипические фигуры национальной истории, маркеры ее вечно злободневных проблем. Таковы, например, Пугачев и Дубровский в поэтическом цикле Б. Лихтенфельда «Братья Разбойники» (С. 70); не отрехшийся от любви, Родины и присяги Петр Гринев, вечно проигрывающий многоликому приспособленцу Швабрину (С. Сырнева, «Капитанская дочка») (С. 84); Борис Годунов, в душе которого *«леденет...высшей власти горячий мед»*. И все это *«русская, братец, идея, / Иноземцу ее не понять»* (В. Пеньков «Русская литература») (С. 56). С другой стороны, это вечные человеческие психотипы: *«В любом из нас есть Моцарт и Сальери <...> Сальери – это совесть или ум, а Моцарт – интуиция и сердце»* (Кс. Дьяконова) (С. 26). Поэтические образы Пушки-

на вводятся в контекст современных российских реалий (от золотой рыбки, оплакивающей смерть обнищавшего старика (В. Шемшученко «Придержи-ка, читатель, улыбку») (С. 35)) до дяди Онегина, символизирующего угасание литературных журналов и в целом умирание КНИГИ: *«Дядя уже почивает на столе / вместе со стопками толстых журналов <...>. Агония слов, перестаешь листать... / Где-то уже запускают дефибрилятор / самой могущественной марки “пиар”»*; главный вопрос при этом: кому достанется дядино наследство. В «Литературных мечтаниях» В. Зубаревой (С. 85) герои пушкинского романа в стихах воплощают классику и постмодерн.

В-третьих, это жизненное воплощение пушкинских тем и сюжетных коллизий, становящееся поэтическим нарративом. Так, например, история Татьяны и Онегина, Мертвой царевны и королевича Елисея – фон и рефрен женского любовного сюжета, его язык и невыразимость. *«Я не дышу – чего же боле? Я к Вам пишу – Куда же дале / Тех рваных строчек, где на воле / Слова лукавые гуляли – / и все по краю да по краю...»* (Ек. Горбовская) (С. 47); *«Свет мой, зеркальце, скажи, / Да всю правду доложи: / Он скучал по мне хоть каплю, / Хоть на глубине души? <...> Он сумел разведать тайну? / Он ведь спас меня? Он сам? Я спала в гробу хрустальном, / Шла в лохмотьях по лесам <...> Свет мой, зеркальце, ты правду, / Только правду доложи. / <...> Свет мой, зеркальце, не надо. / Эта правда – хуже лжи»* (Д. Лысенко) (С. 68).

В обращении к «тексту жизни» Пушкина главным собеседником и оппонентом современных поэтов становится поэтическая Пушкиниана XX столетия, в диалоге с которой выявляются следующие тенденции. Во-первых, XXI в. наследует XX во внимании к ключевым моментам жизни поэта, но иначе трактует их и преподносит стилистически иначе. Так, советская поэзия трактовала дуэль Пушкина идеологически («*Сукин сын Дантес! / Великосветский шкода. / Мы б его спросили: / – А Ваши кто родители? / Чем Вы занимались / до*

*17-го года? – / Только этого Дантеса бы и видели»* (В. Маяковский. «Юбилейное», 1924); *«Барьер. Наемный пистолет / Безродного космополита»* (К. Симонов, «Заря», 1949); *«Он пал в борьбе с тупой, жестокой силой»* (Д. Кугультинов. «Пушкин», 1970-е)), и лишь на исходе столетия акцент смещается на индивидуально-психологическое (*«Не верь, что звук дорожке чести, важнее горести земной»*) (А. Кушнер. «С свинцом в груди и жаждой мести», 1996). В XXI в. пушкинская дуэль – некий непостижимый феномен русской ментальности, извечное «умом Россию не понять»: *«Везде ли так иль только лишь у нас? / Европы порча, иль азийский сглаз, / Или шальная блажь их корреляций – / Одни безумцы в гениях, увы: / Предвидя смерть от «белой головы» – / Пить лимонад и ехать и стреляться! / Знать, где погибель, и идти туда, / Боясь костлявой меньше, чем стыда, / и жизнелюбцем будучи при этом, / и видя, как архангел невских льдов / такие строки диктовать готов, / влюбленно пролетев над парашютом»*. Для современного прагматика и индивидуалиста, от имени которого говорит Ю. Ряшенцев (С. 20), «невольник чести» – это троп, и сама возможность выбора между честью и жизнью – безумие, блажь; и все же в его удивлении ощутим призыв национальной гордости. В контексте идеи «Гений и злодейство – две вещи несовместные» и с точки зрения секунданта изображает дуэль Дантеса и Данта А. Эппель («Печальна участь секунданта» (С. 26)). Пушкин и Дант здесь – взаимозаменяемые контекстные синонимы к понятию ПОЭТ в его абсолютном значении. Это варьирует детское прозрение М. Цветаевой: «Пушкин – поэт, а Дантес – француз»<sup>1</sup>. В архетипическую плоскость пушкинский поединок переводит и Н. Предеин, выразив мысль в лаконичной форме народной мудрости: *«Черной речки черный снег, / Белый снег на ветках. / Вот поэт, а вот – подлец! / Потому и меткий»* (С. 88).

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Мой Пушкин // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 57.

Во-вторых, современная поэзия выдвигает на первый план периферийные биографические коллизии. Так, на первое место выходит эпизод встречи Пушкина с арбой, на которой везли тело убитого А. С. Грибоедова, описанный поэтом в «Путешествии в Арзрум». Но если для А. Кушнера в стихотворении «До свиданья, Кавказ, мы тебя любили...» (1982) воспоминание об этой встрече в трудные минуты заменяло «шампанского бутылку» в купе с «Женитьбой Фигаро», то в XXI в. поэты (Вит. Амурский, Д. Мурзин, В. Салимон, А. Тихонов) делают эту случайно-судьбоносную встречу сакральной. Так, Тихонов соединяет в историсофском ключе мотив неотвратимости рока с линиями судьбы двух Александров Сергеевичей; политическое прошлое России с ее настоящим (стихотворение было написано в связи с убийством в Турции российского посла Андрея Карлова в 2016 г.): *«И напуганный Пушкин, страшись и желая ответа, / “Что везете?” – шепнул. И как будто качнулась земля, / оглушенная страшным известьем: “Везем Грибоеда” <...> Но ни пыль, ни пурга не меняет истории суть. / По кроващей неоним столице из Внукова едут / похоронной процессией. Спросят: “Кого там везут?” / Но ответ всем известен, конечно: “Везут Грибоеда”»* (С. 80).

Конструирование альтернативной пушкинской биографии, бывшее в XX в. предметом преимущественно прозы и эссеистики (рассказ Т. Толстой «Сюжет», «Вычитание зайца» А. Битова), в XXI столетии становится поэтической темой. Поэтов объединяет желание даровать Пушкину больше жизненных возможностей и больше свободы: от разглядывания рентгеновских снимков Баратынского (А. Кушнер. «Как рентгенологу бы руку...» (С. 13)) до прогулок по парижским бульварам (А. Городницкий. «Святогорский монастырь» (С. 49)). Но главной остается потребность изменить трагический вектор его судьбы, спасти, уберечь от гибели. Если в начале XX в. пролетарии Маяковского изгоняли из Советской России Дантеса как классово чуждый элемент, то век спустя,

в стихотворении И. Купреянова «Дороги нет, подтаял снег. Марток и семь порток» хронотопу пушкинской жизни при- даются историософское и мифологическое измерения: «*Пуш- кин едет на восток, от смерти на восток*». Колея, проло- женная его стихами («*Хочет бес, и вьется бес, по морде бьет коней <...>. А дальше – сказки чудеса, русалка и т.д.*»), ведет мимо входа в Аид, к Улан-Удэ. Быстрые кони, подоб- ные блоковской степной кобылице, несут Пушкина сквозь пространство и время, и в этом неостановимом движении – жизнь. «*Какие шутки, Боже мой, судьба творит порой! / Давно покойник Николай – что первый, что второй. / В гробу – красавец и урод, кто лыс – и кто плешив. / Онегин мертв и Ленский мертв. / И только Пушкин – жив*» (С. 73). Он будто показывает России спасительный путь – прочь от закатного Запада на Восток, на восход: *да, скифы мы...*

Второй типологической разновидностью диалога совре- менной поэзии с Пушкиным становится ЛИЧНАЯ / ЛИЧ- НОСТНАЯ коммуникация с Пушкиным. Ее моделирование – особая разновидность лирического сюжета поэтов XXI в., представленная обширным корпусом текстов. Контур подоб- ного диалога, намеченный еще в XX столетии Цветаевой, Маяковским, Есениным, Евтушенко и др., подвижен.

Во-первых, корректируется его субъектная структура, выраженная в системе местоимений. «МЫ» в словаре совре- менного человека убывает частотно и сужается семантически. Для современного человека, почти забывшего или уже не знающего, что такое ЖИТЬ В ЭПОСЕ, «мы» – это, как прави- ло, узкий круг – семейный, дружеский, поэтический или по- литический, с которым все равно не сливается отдельное «я», а потому и отношение к Пушкину, взаимоотношения и даже сче- ты с ним – все чаще – дело сугубо личное, территория privacy. Интересный пример такого словоупотребления нахо- дим в стихотворении М. Бородицкой: «*Мне Пушкин обещал, что день веселья / Настанет: Он сказал: “Товарищ, верь!” / И верили ему в лесах тамбовских / Все волки, на скрипучей*

*Кольме – / Невольники, толпой во тьму влекомы... / Мне тоже Пушкин никогда не врал*» (С. 39). При явной каламбурности употребления слова *товарищ* – от романтизации этого понятия в обращении к господам-дворянам-декабристам до бытового фразеологизма «тамбовский волк тебе товарищ» – смыслообразующей является местоименная антитеза: общность («мы») очевидно вытесняется здесь индивидуальностью («я», «мне»). Пушкин разговаривает со МНОЮ, и МНЕ это важнее, чем его обращенные к любым социальным группам декларации.

В поэзии XXI в. актуализируется антитеза «МЫ», современные поэты, – «ОНИ», ушедшие гении, и антитеза эта драматична. *«Мы хлебнули из пушкинской кружки / и до срока сошли в интернет»*, – сокрушается В. Нервин в стихотворении с окуджавским названием «На фоне Пушкина» (С. 80); но «птичка», в отличие от незабвенной песенки Булата Шалвовича, уже давно не вылетает.

«Вы» и «ты» по отношению к Пушкину демонстрирует не столько степень уважения, сколько выбор литературного либо жизненного дискурса. Пример первого – обращение к Пушкину В. Рецептера: *«Прости же, Александр, твой преданный без лести / Старик не в силах вновь вернуть округе глушь»* («Извне и свысока на все, себя включая») (С. 78). Пример второго – «Письмо Татьяны Пушкину» Т. Вольтской: *«Я, конечно, химера, но ведь и Вы, Александр Сергеевич...»* (С. 32).

Местоимение «он» семантизируется разнообразно – от осознанного неучастия Пушкина-персонажа в навязываемом ему диалоге до сакрализации поэта. В высокопарном обращении Б. Ахмадулиной к А. Битову местоимения «он» и «тот» по отношению к Пушкину, несущие семантику единственности и отстраненности, звучат как исполнение третьей заповеди – не поминать имени Господа всуе, без благоговения: *«Где Битов мой? С кем стану говорить о том, чье имя... Я сокрою имя / того, кто сносит и нестройность рифм, / И спор с*

*глупцом, и раболепье гимна. / Он одинок. Он Дельвига любил...»* (С. 11–12). Чем грозит реальное пришествие Пушкина-Мессии к нам сегодняшним, с пугающей наглядностью предсказывает А. Филатов, выделяя «он» курсивом подобно тому, как это делал Пушкин во вступлении к «Медному всаднику»: *«Се, ОН грядет от края земли русской: / петровскими шагами преодолевает / расстояние между центром и периферией <...>. Глянцевочешуйчатые светские львицы / мечтают стать / его первой (и последней) музой <...>. И вот ОН в Москве; / Триумфатор, разрушивший стену / между массовой / и элитарной культурой <...> сломавший последнюю преграду между эмо и готами, либералами и монархистами, / почвенниками и постмодернистами, / традиционалистами и авангардистами, народом и государством...»* («Новый Пушкин») (С. 43). У него – концерты в Лужниках, интервью Первому каналу и НГ-экслибрису, ему маячит Нобелевка, тиражи его книг приближаются к гарри-поттеровским... Как выразился когда-то А. Вознесенский, «какое время на дворе, таков мессия».

Невозможность и абсурдность встречи с Пушкиным в реальных декорациях современности – отдельная поэтическая тема: *«Товарищ мой не ест, не пьет, / все смотрит из окна / на двор, где Пушкин жил, / все ждет, / когда взойдет луна и / Пушкина нетленный дух / под сень родных осин / воротится однажды вдруг. / но Пушкин – сукин сын...»* (В. Салимон. Под крышей Волковых палат...)» (С. 79). Да и с чего бы ему возвращаться *«Под крышу Волковых палат»*, ведь теперь там *«президиум ВАСХНИЛ свой обустроил аппарат»*. В стихотворении О. Левитана «Мойка, 12» Пушкин из окна своей квартиры наблюдает за тем, что происходит в мемориальном дворике: стоит его памятник, выступают молодые поэты – «господа стихотворцы», как объясняет камердинер Никита (вполне прозрачная аллюзия на первое стихотворение Пушкина «К другу стихотворцу», где он настойчиво советовал лишенному подлинного таланта приятелю не седлать «упря-

мого Пегаса»); «*Н-да, говорит Александр Сергеевич, на что-то сердит*» (С. 18). И хотя любящие Пушкина поэты периодически восклицают: «*Давай махнем по пушкинским местам <...> и след возьмет пронзительная строчка*» (С. Каратов) (С. 67), хотя «*поездку в Царское село / осуществить до боли просто: / таксист везет за девяносто, / в салоне тихо и тепло. / Поедем в Царское село?*», но что-то удерживает: «*Куда там, Господи прости, / – неисполнимое желанье. / Какое разочарованье / нас с вами ждет в конце пути*» (Б. Рыжий. «Царское село», 1996, опуб. – 2022) (С. 13–14).

Но и в смоделированной ситуации встречи диалог не складывается: реплики односторонни и остаются без отклика. «Маленький Пушкин» в стихотворении А. Багаутдинова оставляет без ответа вопрос: «*Хотите чаю? У нас морошковое варенье*» (С. 31); пассажиры электрички в стихотворении Г. Кружкова «Пушкин в 1999 году» (С. 16) лишь безуспешно пытаются подать на бедность Пушкину, рекламирующему в вагонах свои произведения в юбилейном 1999 г.

Прямой коммуникации избегает не только Пушкин, но и – подсознательно – сами современные поэты. В них уже нет энтузиазма Маяковского («Юбилейное», 1924) и Цветаевой («Встреча с Пушкиным», 1913), убежденных, что они и их жизнь будут интересны Александру Сергеевичу; сегодняшние поэты трезво осознают, что недотягивают до общения с Пушкиным ни лично, ни по масштабу таланта: «*День дуэли, а мне даже вызвать некого, и осталось достать лишь чернил и плакать*» (П. Шаров) (С. 67).

Возможностью совершить экскурс в современную жизнь, оставаясь в границах личностной безопасности, становится для Пушкина интернет. Он может зайти «в чат менеджеров-внучат», послать им «*двоеточие и скобку*» (А. Фамицкий. «Ну здравствуй, Пушкин...») (С. 71); он может завести собственный инстаграм: «*В инстаграме Пушкина – зимняя дорога, / Маша-недотрога, синие глаза. / Лайкает Жуковский, пара-тройка ботов, / Бенкендорф не лайкает Пушкина, нель-*

зя». Но вот будет ли он публиковать там свои стихи – большой вопрос, ведь мелькание красочных картинок на экране гаджета, их доступность – альтернатива мукам и счастьем творческого созидания. Поэтому и появляется в пушкинском инстаграме вопрос от Дельвига: *«Пушкин, где стихи?»* (Н. Сучкова) (С. 74).

Местом общения Пушкина с писателями и читателями следующих поколений может стать Рай, где *«Пушкин читает Толстого»* (А. Кушнер. «Рай – это место, где Пушкин читает Толстого») (С. 39), но и здесь он не огражден от панибратской хлестаковщины, вдруг *«самый захудалый стихотворец / там сможет, если вдруг придет охота, / по-дружески к коллеге обратиться, / похлопав по плечу: “Ну что, брат Пушкин? / Что новенького нынче написал?”»* (Б. Косенков) (С. 41).

Идеальна коммуникация природы с Пушкиным, ставшим ее частью; природы без людей с их неизбывной потребностью «присвоить» Пушкина, *«заполучить в общение эту личность, самую пленительную в человечестве, ободряюще здоровую, безызычную, как зимний день»*<sup>1</sup>. Но невозможно присвоить того, кто *«Растворился в этих липах, / и обратил себя в покой, / он там, в тени и солнца бликах, / В туманной дымке над рекой»* (А. Тимофеевский) (С. 29). Разворачивает метафору Пушкина-леса Б. Лихтенфельд: *«Водит, ведя какую-то фразу, / этот магический лес, / брезжащий в каждом сплетенье словес, / всей композицией сразу. / Не для того ль под стопами кукушкин / лен и олений мох, / чтобы в просвете опушки не глож / шелест: “О Пушкин, Пушкин?”»* («Музыка смыслов и логика звуков») (С. 65).

Попытки человека пообщаться с Пушкиным-природой выглядят не столь органично. Таков, например, диалог В. Ре-

---

<sup>1</sup> Ахмадулина Б. Эссе о русских поэтах. Вечное присутствие // Ахмадулина Б. Сны о Грузии. Тбилиси, 1979. С. 461.

цептера в Тригорском с аистом, в котором как будто воплотилась душа Пушкина («Аист в Тригорском») (С. 70).

Осознание невозможности «вочеловечения» Пушкина и одновременно потребность в нем как в собеседнике актуализирует в современной поэзии форму исповедального монолога, обращенного к поэту с есенинской интенцией: «*А я стою, как пред причастьем*», но тематика данных обращений существенно расширяется.

Наиболее традиционна исповедь в двух ее ипостасях. Исповедью-покаянием звучит обращенный к Пушкину монолог В. Рецептера, чувствующего личную вину за то, что Михайловское оккупировал «*графоманский взвод*» («Извне и свысока на все, себя включая») (С. 78). Попыткой «рассказать душу» Пушкину-исповеднику становится монолог А. Палмер: «*Душе больной, не ждущей исцеленья, / Осознающей тяжкий свой недуг. / Ей Пушкин-исповедник, добрый друг. / Она ему как на духу, как есть, / Расскажет все. Грехов ее не счесть, / Но он корить не станет, пожалеет...*» («Здесь хорошо, здесь не скучаю я...») (С. 52).

Жалобы Пушкину и другим «*большим котам-ученым*» на беспредел в современной поэзии заставляют вспомнить «Юбилейное» Маяковского. Но у того «*скулы от зевоты разворачивало аж*» от однообразия и серости поэтического пейзажа 1920-х гг., а нынешняя поэтесса «В шоке» (название стихотворения З. Эзрохи): «*...теперь в стихах неужто можно все <...>. Без точек, запятых, без сердца, без души / Без смысла, наконец, и без таланта даже... / Скачи-скачи-строчи-пиши-пиши-спеши / К высоким тиражам на чистом эпатаже*» (С. 19).

Многочисленны самобичевания, мучительные сожаления современных поэтов, что «по дороге на Черную речку» они свернули не туда – и в жизни, и в творчестве: «*Мы хлебнули из пушкинской кружки / и до срока сошли в интернет*» (В. Нервин) (С. 80); «*Вдали от творческих событий разлили по стаканам праздность*» (Ю. Татаренко) (С. 61); «*И ни слова,*

ни ты не нужен им» (С. Соловьев) (С. 62). Итогом этих настроений звучат слова С. Малышева: «Как мы завидуем Вам, Александр Сергеевич Пушкин» (С. 30).

Намного реже звучат самооправдания; как, например, у И. Иртеньева: «Александр Сергеич, в ту давнюю ночь, / уж в каком не припомню лохматом году, / как стянул я у Вас ту злосчастную строчку, / Так кривою дорожкой с тех пор и иду. <...> Пусть коллеги меня меж собою осудят, / Но у них и самих тоже рыло в пуху, / А от Вас, чаю я, все равно не убудет, / На заоблачном Вашем, почтенном верху» (С. 40).

Особенно коробит в подобных обращениях интонация. Стремление быть с Пушкиным «на дружеской ноге» приобретает черты псевдоинтеллектуального панибратства, когда, например, любой почитатель Абрама Терца считает себя вправе обратиться к Александру Сергеевичу: «Голубчик Пушкин, прекрати / несправедным хазаром / на тонких ножках эротичности / скакать по будуарам» (В. Седов) (С. 81).

Впервые поэтической темой становятся претензии к Пушкину. Его упрекают в том, что «поддавшись старой сплетне», он сделал Сальери убийцей (Э. Шнейдерман. «Моцарт и Сальери») (С. 46); что, не зная Востока, изобразил «Коварным и жестоким» безобидный Анчар (А. Варакин, «Песня анчара») (С. 76); что, не думая в 18 лет о последствиях и божьей каре за такие слова, написал в адрес тирана: «Твою погибель, смерть детей с жестокой радостью вижу» (В. Скобло, «В восемнадцать или двадцать лет, конечно...») (С. 59).

Объяснения в любви Пушкину, напротив, тема традиционная, но она по-новому звучит в «Письме Татьяны Пушкину» Т. Вольтской, проникнутом острым, почти мучительным желанием увидеть и ощутить его живым, воплотить: «Александр Сергеевич <...> ведь и Вы, запертый, словно в тюрьму, в урок <...> Вы, кого было столько, сколько хлопка-сырца, / Чугуна и стали на душу, – можно сказать, / Вас нет <...>

*Только я хочу / видеть Ваше лицо, как Психея, несу свечу  
<...> Вцепившись рукой в строку, / Я ищу Вас глазами» (С.  
32).*

Осознавая, что отказ от ДИАЛОГА с Пушкиным, с классикой, с сегодняшним днем подобен гибельному прыжку «в пустой проем» (А. Шманов) (С. 20), современная поэзия чувствует и жизненную необходимость сказать свое слово «за спектром пушкинского света» (В. Фет. «Пока есть время») (С. 32). Но именно такой творческий, «немирный», по определению С. А. Фомичева<sup>1</sup>, диалог и есть залог существования русской поэзии, ее непрерывности и обновления.

---

<sup>1</sup> ««Немирным», творческим был и диалог Пушкина с его современниками. Намечая свой собственный путь, наиболее талантливые из них нередко вступали с ним в спор, который по-своему стимулировал художественные поиски и откровения» (Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. М., 2007. С. 7).



**КОММУНИКАТИВНЫЕ  
СТРАТЕГИИ**



**А. В. Архангельская**  
*Московский государственный университет  
им. М. В. Ломоносова, Россия*

**КОММУНИКАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ  
АВТОРСКИХ ПРЕДИСЛОВИЙ К ДРЕВНЕРУССКИМ  
ТЕКСТАМ (НА МАТЕРИАЛЕ ОРИГИНАЛЬНЫХ  
ЖИТИЙ XI–XV ВЕКОВ)**

Традиционное восприятие древнерусской литературы как анонимной и лишенной авторского начала в последние десятилетия справедливо подвергается сомнению. Существует немало исследований, посвященных не только установлению авторства конкретных древнерусских текстов, но и определению индивидуальных особенностей тех авторов, которые обречены остаться безымянными: один из самых ярких примеров — статья Д. С. Лихачева «Каким был автор “Слова о полку Игореве”»<sup>1</sup>. Есть и обобщающие работы, посвященные реконструкции мировоззрения древнерусского книжника<sup>2</sup>. Нам уже доводилось обращать внимание на то, что существующие сегодня исследования этих проблем следует считать вполне перспективным направлением в медиевистике<sup>3</sup>; они чрезвычайно важны для исторического подхода к проблеме психологии художественного творчества и позволяют людям другой

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-153-163

<sup>1</sup> *Лихачев Д. С.* Каким был автор «Слова о полку Игореве»? // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 1993. Т. 48. С. 26–30.

<sup>2</sup> См., напр.: *Конявская Е. Л.* Авторское самосознание древнерусского книжника (XI — середина XV в.). М., 2000; *Лобакова И. А.* К изучению поэтики русской агиографии: повествователь в севернорусских биографических житиях второй половины XVI — начала XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2004. Т. 56. С. 337–350.

<sup>3</sup> *Архангельская А. В.* Проблема автора в древнерусской литературе // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: Сб. науч. ст.: в 2 ч. Минск, 2007. Т. 1. С. 156–161.

эпохи и другой ментальности живее и отчетливее представить себе образ мыслей человека книжной культуры далекого времени, а это необходимо для реконструкции процесса внутреннего развития литературы. В то же время исследователями регулярно отмечается, что яркие проявления индивидуального авторского начала фиксируются в древнерусской литературе преимущественно начиная с XVI столетия. Так, А. М. Ранчин, характеризуя период, предшествующий XVI в., отмечал: «В более ранних памятниках практически нет “психологического” автобиографизма, изображения книжниками своей жизни и чувств как уникальных, совершающихся лишь “здесь и теперь”»<sup>1</sup>.

Часто реконструкция авторского мировоззрения строится на базе дошедших до нас предисловий, в которых авторы объясняют причины, побудившие их предпринять тот или иной литературный труд, а в некоторых случаях делятся сомнениями и опасениями по поводу возможности должным образом осветить выбранную тему и «хвалу к хвале приложить». При известной этикетности формулировок, которые используются в этих предисловиях, и формульности как приемов самоуничижения, так и мотивировок<sup>2</sup>, они могут приоткрывать для современного читателя и исследователя тайну творческой лаборатории древнерусского книжника<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ранчин А. М. Автобиографические повествования в русской литературе второй половины XVI–XVII вв. (Повесть Мартирия Зеленецкого, Записка Елеазара Анзерского, Жития Аввакума и Епифания): проблема жанра // Ранчин А. М. Статьи о древнерусской литературе. М., 1999. С. 159.

<sup>2</sup> Так, частотны упоминания о невежестве, риторическом несовершенстве и даже недостаточном владении материалом; регулярно упоминается евангельская притча о нерадивом рабе, зарывшем в землю талант, полученный от своего господина, и констатируется нежелание уподобиться такому рабу, и т. д.

<sup>3</sup> Из последних работ на эту тему см., напр.: Сарин Е. И. Автобиографический дискурс в литературе Древней Руси XI–XIII веков (жития, поучения, послания): Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2014. В ней

Некоторые древнерусские авторские предисловия представляются особенно перспективными с точки зрения коммуникативных стратегий книжника. В этом аспекте оказываются значимыми и попытки обосновать свое право писать в глазах потенциального читателя, и молитвенные обращения к Богу и (иногда) к герою повествования с просьбой о помощи во взятом на себя труде, и определенные элементы автокоммуникации, поскольку в некоторых случаях противоречие между осознанием своего недостойнства и невозможностью удержаться от создания текста необходимо сначала разрешить для самого себя. Именно на пересечении этих разнонаправленных векторов коммуникации находится авторское «я» древнерусского книжника, и взаимодействие этих составляющих, а также в некоторых случаях их конфликт позволяют глубже реконструировать образ мышления и творческую психологию средневекового автора.

Основные составляющие древнерусского авторского предисловия к житийному тексту заложены уже в предисловии Нестора к «Житию Феодосия Печерского», недаром это произведение многие исследователи называют словарем мотивов для всей последующей русской агиографии. Как представляется, Нестор в небольшом по объему вступлении беседует одновременно и с Богом, и с братией, и с будущими читателями его произведения, оправдывая свое дерзновение перед каждым из собеседников. Первая фраза адресуется Господу и включает обязательную благодарность, «яко съподобиль мя еси недостойнааго съповѣдателя быти святымъ твоимъ въгодникомъ»<sup>1</sup>, т. е. Нестор сразу выступает именно как агиограф,

---

есть разделы, посвященные, в том числе, и житийным предисловиям. В частности, исследователь обращает внимание на то, что «Нестор традиционные житийные топосы наполняет личным содержанием» (С. 12).

<sup>1</sup> Житие Феодосия Печерского // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. СПб., 2004. Т. 1: XI–XII века. С. 352.

сподобившийся труда, не соответствующего его способностям, но отвечающего его чаяниям и благословленного свыше. Аргументом в диалоге с Богом оказывается и евангельская цитата: «нъ въспоманухъ, Господи, слово твое, рекъшее: “Аще имате вѣру яко и зрно горушно и речете горѣ сей: преиди и вѣврзися въ море, и абие послушаетъ васъ”. Си на умѣ азъ грѣшный Нестеръ приимъ и оградивъся вѣрою и упованиемъ, яко вся възможна отъ тебе суть, начаткъ слову списания положихъ...»<sup>1</sup> Однако далее обращение к Богу сменяется обращением к братии: Нестор рассказывает о том, как его огорчало отсутствие жития и как он «печалию по вся дни съдржимъ бѣхъ и моляхъся Богу, да съподобитъ мя по ряду съписати о житии богоноснаго отъца нашего Феодосия»<sup>2</sup>. Если в первых предложениях Нестор обращается к Богу прямо, то теперь он описывает свои молитвы косвенно.

Обращение к братии включает в себя не только обоснование мотивации авторства, но и просьбу не судить строго его труд: «Молю же вы, о възлюблении: да не зазрите паки грубости моей, съдржимъ бо сый любввию еже къ преподобьнууму, сего ради окусихъся съписати вся си яже о святѣмъ»<sup>3</sup>. Со ссылками на Писание агиограф убеждает будущих читателей жития в том, что скрывать и таить Божии чудеса «нѣсть лѣпо»<sup>4</sup>, поэтому он просто обязан был поведать о том, что стало ему известно, что он видел своими глазами или слышал от очевидцев. Значимым оказывается и то, что в заключительной части предисловия Нестор снова обращается с молитвой непосредственно к Богу, где просит прийти ему на помощь, просветить его сердце, чтобы он уразумел заповеди, открыть уста «на исповѣдание чюдесъ твоихъ и на похваление святаго въгодника твоего; да

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 354.

<sup>4</sup> Там же.

прославиться имя твое, яко ты еси помощникъ всѣмъ уповающимъ на тя въ вѣкы. Амин»<sup>1</sup>. Таким образом, в начале и в конце предисловия Нестор обращается непосредственно к Богу, которого считает побудителем его труда и на помощь которого уповает, а в середине — к современникам и будущим читателям.

Некоторые авторы стремятся к гораздо большей лаконичности вступительной части своего текста, так что основные мотивы редуцируются и упрощаются. Таково, например, предисловие к «Житию Александра Невского»: «Азь худый и многогрѣшный, малосмысля, покушаюся писати житие святаго князя Александра, сына Ярославля, а внука Всеволожа. Понеже слышах от отецъ своихъ и самовидецъ есмь възраста его, радъ бых исповѣдалъ святое и честное и славное житие его. <...> Аще и грубъ есмь умомъ, но молитвою святыа Богородица и поспѣшениемъ святаго князя Александра начатокъ положю»<sup>2</sup>. Как мы видим, здесь нет обращений ни к Богу, ни к братии, целью этого предисловия оказывается констатация недостойности и упование на помощь Богородицы и самого князя Александра. Показательно, что в этом тексте появляется дополнительное обоснование мотивации, когда автор не только говорит о том, что слышал об Александре «от отецъ своихъ», но и называет себя самовидцем его деяний. Если Нестор только в середине «Жития Феодосия», после рассказа о примирении святого с матерью и о ее пострижении, сообщает нам о том, что часть сведений о святом известна непосредственно из рассказа его матери одному из монахов, впоследствии рассказ об источниках информации все чаще помещается непосредственно в предисловии.

Более того, есть случаи, когда личное свидетельство перевешивает все прочие аргументы в авторском

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Житие Александра Невского // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. СПб., 2005. Т. 5: XIII век. С. 358.

дерзновении. Так происходит в авторском предисловии к «Житию Михаила Ярославича Тверского», где, поэтично сравнив разные типы подвигов святых с пестрыми цветами и рассказав о желании Михаила Черниговского пострадать, вдохновленным словами Христа: «Аще кто положит душу свою за други своя, сей великий наречется въ царствии небеснемъ»<sup>1</sup>, — автор сразу же замечает: «Нам же сей не от инѣхъ слышавше, но сами бывше <свидетели. — А. А.> честному его въспитанию и добронравному возрасту его и премудру разуму усерднаго к Богови усвоения»<sup>2</sup>. Автору очевидно, что оставлять в забвении жизнь Михаила неправильно прежде всего потому, что она может стать примером для читателей, просветив их сердца светом немеркнувшей благодати. Осознавая свое несовершенство, боясь и трепеща «своя грубости»<sup>3</sup>, особенно тогда, когда речь идет о необходимости описать муки и страдания «блаженного Христова воина»<sup>4</sup>, автор<sup>5</sup> не может молчать и просит Бога подать ему ум и разум и открыть его уста. Как и в случае «Жития Александра Невского», целью вступительной части оказывается не столько коммуникация, сколько констатация.

---

<sup>1</sup> Житие Михаила Ярославича Тверского // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. СПб., 2005. Т. 6: XIV — середина XV века. С. 68.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 70.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> По мнению большинства исследователей, повесть написана игуменом Тверского Отроча монастыря Александром, духовником князя, сопровождавшим его и в его последней поездке в Орду. Однако, есть и другие мнения, см. об этом подробнее: *Филарет [Гумилевский]*. Обзор русской духовной литературы. СПб., 1857. Кн. 1. С. 68; *Кучкин В. А.* Повести о Михаиле Тверском. М., 1974. С. 234; *Клосс Б. М.* Очерки по истории русской агиографии XIV–XVI веков. М., 2001. С. 175; *Коняевская Е. Л.* Авторское самосознание древнерусского книжника (XI — середина XV в.). М., 2000. С. 143.

Наибольший интерес в рамках нашей темы представляют, конечно, жития, написанные в конце XIV и в XV столетии, в эпоху расцвета стиля «плетения словес», для которого характерно особое отношение к слову. Для агиобиографий, созданных в этот период, характерны развернутые предисловия, в которых авторы подробно говорят не только о побудительных мотивах или объективных и субъективных трудностях творческого процесса, но и обращаются к Богу, своим героям или адресатам со своими размышлениями или сомнениями. Так, В. Н. Топоров, анализируя предисловие Епифания Премудрого к «Житию Сергия Радонежского», отмечал, что оно может считаться «одним из ранних и одновременно лучших в древнерусской литературе образцов самоанализа, точного, пронизательного, представленного в высокохудожественной форме и вместе с тем в высокой степени достоверного и внутренне убедительного»<sup>1</sup>.

На этом материале по-новому рассматривается вопрос об использовании книжниками традиционных клише и о тяготении к устоявшимся формам и формулам выражения рассматриваемых аспектов. Может возникнуть ложное впечатление, что эти высказывания — не более, чем дань традиции, и не отражают реального отношения автора к творческому процессу. Такая точка зрения неоднократно высказывалась, например, в отношении все того же Епифания Премудрого, самоуничижительные реплики которого подвергались сомнению в связи с тем, что они вроде бы явно вступают в противоречие с очевидно высокой книжной культурой автора. Действительно, некоторые фрагменты современному читателю могут показаться чуть ли не иронией, особенно когда Епифаний признается, что не достиг таких высот, чтобы «невидимо на разумных скрыжалѣх

---

<sup>1</sup> См.: Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1998. Т. 2: Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). С. 363.

сердечных писати»<sup>1</sup>, поэтому пишет на обычном писчем материале, или когда он перечисляет: «не бывшу ми во Афинѣх от уности, и не научихся у философъ их ни плетения риторска, ни вѣтйских глаголь, ни Платоновых, ни Аристотелевых бесѣд не стяжах, ни философия, ни хитрорѣчия не навыкох»<sup>2</sup>. В то же время комплексное рассмотрение этого вопроса, как представляется, позволяет разделить формульно-этикетный и личностный аспект, и в результате представить более сложную картину творческого процесса. В этом случае, как представляется, полезно обратиться не только к предисловию, но и к заключительному фрагменту текста — авторскому плачу, поскольку в нем также отчетливо проявляются авторские установки.

Предложив концепцию восточнославянского Предвозрождения, в настоящее время разделяемую далеко не всеми исследователями-медиевистами, Д. С. Лихачев обращал внимание на то, что под влиянием исихастской филологической теории в это время складывается особое отношение к слову<sup>3</sup>. Это отношение наиболее ярко запечатлено в завершающем «Житие Стефана Пермского» фрагменте, озаглавленном «Плачеве и похвала инока списающа»<sup>4</sup>. В нем Епифаний ищет слово, которое будет

---

<sup>1</sup> Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего епископом в Перми // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. СПб., 2003. Т. 12: XVI век. С. 144.

<sup>2</sup> Там же. С. 146.

<sup>3</sup> См., напр.: *Лихачев Д. С.* Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // IV Международный съезд славистов: Материалы дискуссии. М., 1962. Т. 1: Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики. С. 31–32. Из последних работ, обобщающих научные концепции по этой теме, см.: *Петрова В. Д.* Проблемы исихазма и древнеславянского плетения словес в современной филологии // Вестник Чувашского университета. 2011. № 1. С. 251–257.

<sup>4</sup> Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана... С. 220.

передавать подвиг Стефана в исчерпывающей полноте, и понимает, что это невозможно. Предлагая читателю длинный перечень аналогий, он обращает внимание на то, что каждое из этих слов можно использовать, но ни одно не отражает всего содержания. Как известно, сам стиль плетения словес представляет собой аналогичные поиски слова в масштабах всего текста. И Епифаний как никто другой остро — в силу отпущенного ему таланта — мог осознавать, насколько невыполнимая задача стоит перед ним и насколько его текст отличается от личного диалога со святым. А это значит, что самоуничтожение Епифания вполне возможно трактовать не как формальный прием, а как искреннее осознание несоответствия той миссии, призвание к которой он так остро ощущал.

Не менее показательно предисловие Пахомия Серба к Житию Кирилла Белозерского. Особенностью этого текста является отчетливая полемика с возможными оппонентами, которые, по мысли автора, могут упрекнуть его в том, что он происходит из чужой земли, не был свидетелем подвигов преподобного и потому не может достойно рассказать о нем. Оспаривая это возможное мнение, Пахомий использует разные аргументы. Так, сначала он, признавая, что не видел своего героя, отмечает, что, даже находясь вдалеке от места его подвигов, «слушах о святѣм, колика чюдеса творить Богъ его ради, — зѣло удивихся»<sup>1</sup>. После этого он не только констатирует, что на труд его благословили представители как светской, так и духовной власти (великий князь Василий II Темный и митрополит Феодосий), но и отмечает, что, отправившись по их заданию собирать материал в Кириллов монастырь, он «великъ труд подъемъ далечйшаго ради растоания мѣстом»<sup>2</sup>. Более того, агиограф отмечает и то,

---

<sup>1</sup> Житие Кирилла Белозерского // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. СПб., 2005. Т. 7: Вторая половина XV века. С. 134.

<sup>2</sup> Там же.

что влекли его, «якоже нѣким ужемь длъгымъ»<sup>1</sup>, усердие и любовь к святому, которые и помогли ему достичь цели. Наконец, перечисляя то, что стало ему известно в самом монастыре от свидетелей подвига Кирилла, Пахомий как бы между делом отмечает, что нынешний настоятель обители Касьян «множае начат ми глаголати нѣчто о святем написати»<sup>2</sup>. Таким образом, становится очевидно, что одна из важных задач предисловия — обосновать свое право писать о святом в споре с оппонентами, в этом праве отказывающимися (или могущими отказать), что существенно влияет на структуру текста.

В предисловии к Житию Никона Радонежского Пахомий также пытается предотвратить возможное осуждение: «да никтоже вась зазрит ми безвременству слова, понеже понужаемь есмь ваша любви томлениемъ»<sup>3</sup>. Показательно, что в данном случае, скорее всего, имеются в виду непосредственные ученики Сергия и Никона, поскольку внимание акцентируется на том, что именно сила их любви к святому подвигла агиографа «прострети слово о житии преподобнаго Никона»<sup>4</sup>. Если в случае Жития Кирилла Белозерского автор отводит от себя общие обвинения о том, что говорит о не виденном и о не пережитом, то здесь он скорее просит не осуждать его за то, что он поспешил рассказать о Никоне раньше, чем это сделал кто-то из братии.

Таким образом, при наличии большого количества формульных и формальных характеристик древнерусских авторских предисловий, все-таки этот материал позволяет продемонстрировать как индивидуальные авторские особенности, так и определенные признаки сменяющих друг

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Житие и подвиги преподобного отца нашего игумена Никона, ученика блаженного Сергия чудотворца // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. Т. 12: XVI век. СПб., 2003. С. 80.

<sup>4</sup> Там же. С. 82.

друга эпох и периодов в истории древнерусской литературы и может использоваться для углубления наших представлений о методах и принципах работы древнерусских книжников.

**И. А. Лобакова**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

## **К ВОПРОСУ О КОММУНИКАТИВНЫХ СРЕДСТВАХ И ИХ КОРРЕКЦИИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЕМ В ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА**

Уже довольно долгое время с завидным постоянством разрабатывается проблема диалогичности культуры в синхроническом и диахроническом аспектах (писатель и современный ему читатель или читатель другой эпохи; художник и его зритель-современник или потомок мастера; писатель и художник / иллюстратор разного времени). Рассуждения о диалоге как основной форме организации взаимодействия в сфере культуры интересны, но нельзя оставить в стороне некоторую условность подобной коммуникации. Она всегда определяется личностным восприятием предложенного текста читателем, которое зависит от широты индивидуального набора представлений и глубины уровня знаний этого самого читателя. Кроме того, не лишне напомнить слова М. Л. Гаспарова, не вполне разделявшего мнения исследователей об универсальности категории диалога в культуре: «Книги отвечают нам не на те вопросы, которые задавал себе писатель, а на те, которые в состоянии задать себе мы сами, а это часто очень разные вещи»<sup>1</sup>.

В древнерусском историописании, как традиционно отмечают исследователи, сведения о произошедших событиях излагаются без отчетливо выраженного проявления личностных оценок составителями произведений, без сознательного вымысла как художественного приема и с учетом принципов изложения, получивших у Д. С. Лихачева определение «лите-

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-164-173

<sup>1</sup> *Гаспаров М. Л.* Филология как нравственность // *Гаспаров М. Л. Записки и выписки.* М., 2001. С. 99.

ратурного этикета», который состоит из этикета миропорядка (т. е. как должно происходить событие); этикета поведения (как должны вести себя участники событий) и этикета словесного (определение темой рассказа тех средств, которыми следует описывать то или иное событие)<sup>1</sup>.

Разумеется, исторические произведения не являются беспристрастной фиксацией событий современниками. Княжеские и митрополичьи, они отражают взгляды определенного круга людей на события, и эти взгляды могли с течением времени корректироваться позднейшими редакторами. Сведения, включенные в различные памятники, представляют результат их оценки составителями и редакторами, вводят нас в мир их представлений о фактах, событиях, лицах, о причинно-следственных связях случившегося, о том, что им виделось злом или благом.

Менялись ли те средства, которые позволяли летописцам выразить свое отношение к материалу? Как они могли скорректировать читательское восприятие материала, переписанного из предшествовавшего источника или написанного ими заново на основе прежних сведений?

Стоит отметить некоторые приемы, дававшие возможность прояснить позицию составителя и способствовать формированию ожидаемого представления о произошедшем или об историческом лице у его современников. Некоторые из этих приемов являются общими для исторических источников раннего времени, но в XVII в. они проявляются с большей очевидностью.

Самым распространенным и архаичным является прямое выражение своего отношения составителем произведения. Так, например, в «Новой повести о преславном Российском царстве», созданной в традиции агитационной грамоты в

---

<sup>1</sup> См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 344–370.

феврале — начале марта 1611 г. (до начала Московского восстания 19 марта), читаем:

Станем подражать и подивимся тому великому нашему граду Смоленску, его обороне от Запада, как в нем наша же братия, православные христиане, в осаде сидят и великие всякие страдания и притеснения терпят, но стоят крепко за православную веру, и за святые Божии церкви, за свои души, и за всех за нас, а общему нашему супостату и врагу — королю — не покорятся и не сдадутся<sup>1</sup>.

Как видим, все участники получают характеристики, включающие их двоякое истолкование: с одной стороны — защитники Смоленска, сражающиеся в осажденном городе, терпящие все лишения осады и не думающие о его сдаче; с другой, — общий для всех враг и злодей польский король и его сторонники. Важно, что в этом произведении дана одна из наиболее близких по времени оценка «семибоярщине»: «А те, прежде названные его (польского короля Сигизмунда и его сына Владислава. — *И. Л.*) доброхоты, а наши злодеи — об их именах нет здесь речи — растлились умами своими и захотели соблазнам мира сего служить и в великой славе быть, а иные, нелюди, — не по своему достоинству сана почетного достичь»<sup>2</sup>.

Второй прием является также прямым описанием действия, но получившим сакральное подтверждение верности прочтения. В Сказании Авраамия Палицына об осаде Троице-Сергиева монастыря, куда, спасаясь от врагов, сбежались люди со всех окрестностей, читаем:

---

<sup>1</sup> Новая повесть о преславном Российском царстве / подгот. текста, пер и коммент. Н. Ф. Дробленковой // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2006. Т. 14: Конец XVI — начало XVII века. С. 152 (цит. по пер.).

<sup>2</sup> Там же. С. 157. «Семибоярщиной» традиционно именуют время правления после свержения в июле 1610 г. царя Василия Шуйского членов Боярской думы князей: Ф. И. Мстиславского, И. М. Воротынского, А. В. Трубецкого, А. В. Голицына, Б. М. Лыкова и бояр И. Н. Романова и Ф. И. Шереметева.

И такая теснота была в обители, что места не было свободного. Многие люди и скотина остались без крова; и тащили лишившиеся крова всякое дерево и камень для устройства прибежищ, потому что осени настало время, и приближалась зима. И друг друга отталкивали от вещи брошенной, и из нужного ничего не имея, все изнемогали. И жены рожали детей перед всеми людьми, и невозможно было никому со своей срамотою нигде укрыться. И всякое богатство не береглось и ворами не кралось, и всякий смерти просил со слезами. И если бы кто и каменное сердце имел, и тот, видя эти тесноту и напасти, расплакался бы, ибо исполнилось для нас сказанное пророком слово: «Праздники ваши светлые обращу в плач и сетование, а веселие ваше — в рыдание»<sup>1</sup> (Ср.: Ам. 8: 5. — *И. Л.*).

Третьим приемом является предложенное автором текста восстановление истинного смысла, которое основано на игре слов. В рассматриваемом памятнике это сделано с большим мастерством. Так, одним из примеров применения в тексте подобного приема являются рассуждения о Федоре Андронове, купце-кожевнике, пожалованном чином думного дворянина за услуги, оказанные Сигизмунду, и получившем в свое ведение казну. Для этого исторического персонажа, прославившегося воровством, вымогательством и непомерной жадностью, создается своего рода портрет-оценка, в которой противопоставлены значения слов «внешних» и отражающих истинную суть личности:

Его же, окаянного и треклятого, за его злые дела следует называть его не именем Стратилата, а именем Пилата, во имя землеедца, не по имени святителя, но по имени мучителя, и гонителя, и разорителя, и губителя веры христианской. И по известному его прозвищу также недостойно его так называть во имя святого, а от названия людского нужного прохода — Афедронов<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Сказание Авраамия Палицына об осаде Троице-Сергиева монастыря / подгот. текста Е. И. Ванеевой, пер. и коммент. Г. М. Прохорова // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 14: Конец XVI — начало XVII века. С. 251 (цит. по пер.).

<sup>2</sup> Там же. С. 175. Для понимания обличительного пафоса этого отрывка следует учесть, что Федор Андронов был назван честь св. Феодора Стра-

Этот же прием применяется при характеристике дорвавшихся до власти бояр: «А сами наши земледержцы и правители (ныне же, как я уже прежде сказал, — землесьедцы и кривители), те словно ослепли или онемели!»<sup>1</sup>

Еще один традиционный прием — включение библейских образов и параллелей — позволяет читателю соотнести происходящее с вечной основой человеческой истории — Библией — и дает возможность в заданной парадигме соотнести место события среди других, исключив неверное истолкование создаваемого сюжета. В Смутное время наиболее распространенными стали эсхатологические образы и мотивы. Так, например, в «Плаче о пленении и конечном разорении Московского государства», который датируется довольно широко: от 1612 до 1620–1630-х гг., эти образы пронизывают все произведение:

Как не ужаснись, как твоему, Христос, не удивлюсь долготерпению?! О христоименный род (именующий себя христианами. — *И. Л.*)! Как лист и цвет уже опалый, горькой всемирной жертвы принявший чашу неразбавленного праведного гнева! Увы!.. Явился предтеча богоборного Антихриста, сын тьмы, родич погибели из чина иноческого и дьяконского (Гришка Отрепьев. — *И. Л.*). И вначале светлый ангельский чин отринул и отторгнул себя от участи христианской, как Иуда из пречистого сонма апостольского <...>. Жители же <...> соблазнились суетной мыслью и обезумели умом, и малодушием перевязались, и как истинного царя приняли его, и подняли меч против братьев своих <...>. И как реки, пролилась с обеих сторон христианская кровь, — грехов ради наших разлился Божий превеликий гнев, его же праведным судам сопротивление невозможно...<sup>2</sup>

---

тилата. Его «прозвание» (то, что мы посчитали бы фамилией) Андронов произошло от имени Андрон, возможно, от св. Андрона (Андроника) Звездочета, чья память приходится на 25 октября.

<sup>1</sup> Там же. С. 177.

<sup>2</sup> Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства / подгот. текста, пер. и коммент. С. К. Росовецкого // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 14: Конец XVI — начало XVII века. С. 187 (цит. по пер.).

В XVII в. используется еще один прием, который дает возможность передать сомнения или неуверенность повествователя в причинах событий или поступков исторических лиц. Однако само включение существующих слухов в текст может быть расценено как осторожная попытка сохранить в памяти потомков возможность неоднозначности толкования и оценки происшествий. Так, например, в Новом летописце 1630-х гг. и в Летописном своде 1652 г. о причине смерти двадцатитрехлетнего полководца князя М. В. Скопина-Шуйского сообщается в сходных выражениях. В Новом летописце читаем: «Мнози же на Москве говоряху то, что испортила ево тетка ево княгиня Катерина князь Дмитриева Шуйскова. А подлинно то? Единому Богу сведущу, ни един же обретеса истинный свидетель»<sup>1</sup>. В Летописном своде 1652 г. эпизод имеет несколько иной вид: «И мнози глаголют, егда был на пиру у князь Ивана Воротынского, тогда будто даде ему отравное зелие тетка его, Малютина дочь Скуратова, князь Дмитриева жена Шуйского за похвалу. Но о сем единому Богу сведущу...»<sup>2</sup>

Как особый прием, позволяющий убедить читателя в точности изложения, как представляется, можно назвать «мнимое простодушие», когда явленное чудо описывается как один из вариантов возможного толкования, что лишь подтверждает истинность этого чуда. Наиболее широко известный эпизод, где проявился этот прием, связан с Житием протопopa Аввакума, когда автор описывает явившегося к нему в темницу сквозь затворы «не то ангела, не то человека», принесшего ему щи. В исторических памятниках этот прием также используется. Во время обороны Троице-Сергиевой обители, сообщает Авраамий Палицын:

---

<sup>1</sup> РНБ. Собр. М. П. Погодина. № 1408. Л. 297.

<sup>2</sup> Полное собрание русских летописей. СПб., 1910. Т. 14. Первая половина: 1. Повесть о честном житии царя и великого князя Феодора Иоанновича всяя Руси. 2. Новый летописец. С. 96–97.

<...> бывшие на стенах крепости люди, не имея возможности стоять, прятались за стены: ибо из рвов и из углублений в промежутки между зубцами были прицелены пищали. И так люди стояли, не отступая, ожидая приступа, и ради того одного и крепились. А кто был в башнях у пушек, те терпели великую тяготу и мучения от стрельбы, ибо стены городские тряслись, камни рассыпались и все жестоко страдали. Но удивительно при этом все Богом устраивалось: во время стрельб все видели, как плинфы рассыпались и бойницы и стены сотрясались, ибо стрельба велась с утра и до самого вечера по одной цели, но стены все оставались нерушимыми. Враги об этом часто сообщали, говоря: «При стрельбе мы всегда видим огонь, исходящий от стен, и удивляемся тому, что искры сыплются не от камня, а от глины»<sup>1</sup>.

Это чудо непробиваемых стен, их колебания, но нерушимости отмечается автором на протяжении всего текста Сказания об обстрелах монастыря.

Еще один прием, который может быть использован для корректировки читательского восприятия — прием уподобления. При этом важно подчеркнуть, что данный прием как напрямую соотносит героя по каким-либо качествам с другими (двумя или более) персонажами, так и может внести поправку, неожиданно меняющую первоначально возникшую оценку персонажа. Этот прием — один из наиболее устойчивых в средневековых текстах (например, достаточно вспомнить цепочку уподоблений библейским героям Иосифу Прекрасному, Соломону, Самсону князя Александра Невского в его житии)<sup>2</sup>. Сравнение персонажа, решившегося на убийство родственника (свойственника) со Святополком вполне ожидаемо для средневекового читателя. В Псковской первой ле-

---

<sup>1</sup> Сказание Авраамия Палицына... С. 259 (цит. по пер.).

<sup>2</sup> См. обобщающую работу: *Василик В. В.* Библейские архетипы св. Александра Невского в его житии // Девятнадцатый Славянский научный сбор «Урал. Православие. Культура». Мир славянской письменности и культура в православии, социогуманитарном познании. Материалы международной научно-практической конференции: Сб. статей. Челябинск, 2021. С. 222–231.

тописи по списку князя М. А. Оболенского, где читаются прибавления XVII в., составитель, сетуя на происки дьявола, толкающего на убийство «власти ради», сравнивает Бориса Годунова со Святополком Окаянным. Сатана к царевичу «подведе лукавую лису, некоего новаго Святополка — Бориса»<sup>1</sup>. Однако далее добавляется комментарий, который неожиданно проявляет отношение к отцу царевича Дмитрия — Ивану Грозному: «Богу тако изволившу попустити на отщение отцу их, еже той сотвори много убийство без правды братии своей и дяди»<sup>2</sup>. Сейчас не останавливаемся на вопросе, был ли царевич убит в Угличе, или, как свидетельствуют материалы Распросного дела, что более вероятно, случайно упал во время игры с ребятами в ножички, нанеся себе смертельную рану в припадке падучей. Важно, что гибель мальчика оказывается в глазах создателя текста воздаянием за многочисленные беспричинные убийства, совершенные царем Иваном. Однако далее образный ряд возвращает нас к традиционной оппозиции мученик / мучитель: «И грех ради наших поядает волк Христова непорочная овчата единого по единому царей тех. Преже беззлобиваго яко агныца закалат царевича Димитрия, егоже последи Господь Бог прослави в чудесех; потом же и царя благочестиваго напояет злым зелием и ко Господу той отиде с миром»<sup>3</sup>. Злодей — это и лиса, и волк, а его жертвы — агнцы, ягнята, царские дети: Димитрий и царь Федор Иванович. В этом списке Псковской летописи Борис Годунов одновременно предстает и как орудие дьявола, и как орудие божественного возмездия, а Иван Грозный назван причиной гибели собственной династии.

В русле рассуждений об уподоблениях можно указать интересный случай, который свидетельствует о мнимой похвале адресату. Так, в Хронографе в редакции 1617 г. читаем похвалу царице Ирине Федоровне Годуновой, жене царя Федо-

---

<sup>1</sup> Насонов А. Н. Псковские летописи. М., 1941. Вып. 1. С. 123.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

ра Ивановича: «Ему же честная и предобрая бысть супруга, царица и великая княгиня Ирина <...> иже всеми благонравными добротами точна бысть и тезобытна (подобна. — *И. Л.*) Еудокие, царице и супруге Феодосия, юнаго царя греческаго»<sup>1</sup>. На первый взгляд, уподобление лестное. Афинянка Евдокия (401–460) в 421 г. стала женой известного своим вниманием к церковным проблемам, книгам и благочестию императора Феодосия II Малого Каллиграфа по выбору его старшей сестры и регентши Пульхерии. Известно, что Евдокия родила двух дочерей, с 443 г. находилась в Иерусалиме в опале, где занималась строительством школ, больниц и храмов, восстановила стену древнего города. Была автором поэмы «Гомероцентон», в которой изложила строками гомеровской «Илиады» Книгу Бытия и жизнь Христа<sup>2</sup>. Впрочем, русскому читателю эти факты были неизвестны, так как сюжет, связанный с императрицей Евдокией был знаком по переводным Хроникам Георгия Амартола и Иоанна Малалы, откуда он попал в XVI в. в состав Русского Хронографа. В этих памятниках отдается дань ее красоте: согласно Хроникам, она обладала «все превосходящей женской прелестью» и поражала «светоносным даром лица ее». Ирина, как и Евдокия, была ровесницей мужу, матерью дочери (Феодосия Федоровна, родившаяся после семнадцати лет брака, умерла, не дожив до трех лет), участвовала в дипломатических переговорах. Однако на Руси византийскую императрицу знали как поплатившуюся за свой обман и за это изгнанную императором женщину. Она передала подаренное ей Феодосием яблоко советнику Павлину, который в свою очередь преподнес его императору. Спрошенная о яблоке, Евдокия сказала, что его съела, после чего советник был казнен, а она отправилась в

---

<sup>1</sup> БАН. Архангельское собр. С. № 139. Л. 423 об.

<sup>2</sup> См. о ней: *Александрова Т. Л.* Византийская императрица Афинаида-Евдокия. Жизнь и творчество в контексте эпохи правления императора Феодосия II (401–450). СПб., 2022.

изгнание<sup>1</sup>. Поэтому сравнение царицы Ирины с Евдокией на фоне настойчивых попыток антигодуновской партии отправить жену Федора в монастырь заметно теряет лестную коннотацию.

В завершение этих кратких заметок, подчеркнем, что подобных приемов при дальнейшей работе с историческими источниками может быть обнаружено и больше. Они использовались составителями для того, чтобы у читателя не возникло сомнений относительно истинного замысла в оценках событий и исторических персонажей. Отмеченные приемы помогают более точно понять отношение создателей исторических сочинений к событиям и героям, о которых они писали.

---

<sup>1</sup> Из «Хроники Константина Манассии» / подгот. Текста М. А. Салминой, пер. и коммент. О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2000. Т. 9: Конец XV — первая половина XVI в. С. 134.

**С. Чеппаруло**  
*Милан, Италия*

## **ФУНКЦИЯ МОНОЛОГОВ В ДРАМАТИЧЕСКИХ ФАНТАЗИЯХ Н. В. КУКОЛЬНИКА**

Известность поэта, прозаика и драматурга Н. В. Кукольника (1809–1868) во многом связана с созданием особого литературного жанра, получившего затем распространение в русской романтической драматургии, – «драматической фантазии». Основные произведения, ознаменовавшие данный литературный жанр, относятся к так называемому итальянскому циклу, в который входят «интермедия-фантазия» «Тартини» (1832), драматические фантазии «Торквато Тассо» (1830–1831), «Джулио Мости» (1832–1833), «Джакомо Санназар» (1833), «Доменикино» (1838), «пролог из большой драматической фантазии» «Пиетро Аретино» (1842) и др.<sup>1</sup> Драматургия Кукольника является мало изученной областью литературоведения, что обуславливает актуальность данной статьи.

В «итальянской» группе своих фантазий Кукольник обращается к знаменитым европейским художникам (это понятие используется в нашей работе в широком смысле: люди искусства), чаще всего итальянским. Из драматических сочинений писателя, связанных с темой искусства и художника, вне итальянского цикла остаются только «драматическая фантазия в пяти актах, с эпилогом», в прозе «Иоанн Антон Лейзевиц» (1837), драматическая фантазия в прозе «Мейстер Минд» (1839) и монолог из драматической фантазии «Эрнст Миннезингер» (1840), а также произведения других жанров – драма в стихах «Ермил Иванович Костров» (1853) и драма «Давид Гаррик» (1861), драматическое стихотворение «Им-

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-174-183

<sup>1</sup> За исключением «Тартини», в скобках приведены авторские датировки.

провизатор» (1844) и драматизированная поэма «Давид Риццио» (1839). В большинстве случаев фантазии характеризуются стихотворной формой.

Очевидными общими характеристиками этих произведений является единое место действия (любимая романтиками Италия), схожесть главных героев, их принадлежность к миру искусства. При этом персонажи некоторых произведений переходят из текста в текст, превращаясь из второстепенных в лиц в центральные фигуры следующих сочинений и таким образом дополнительно связывая их.

Помимо таких очевидных общих характеристик, объединяет эти произведения функция длинных и пафосных монологов, пространно выражающих переживания протагонистов. Это объясняется задачами жанра драматической фантазии у Кукольника: в этих текстах представлен лишь эстетико-художественный идеал автора, воплощенный в главных героях его фантазий. Этой цели полностью подчинено каждое произведение. Поэтому для поэта соотношение исторической и биографической правды и вымысла вовсе не является обязательным для создания образа главных героев. В «Замечаниях автора “Роксоланы” на рецензию в “Библиотеке для чтения”» о «Тассо» он пишет: «Сочиняя Тасса, я еще не верил великому закону моего художества, что для исторического лица необходимо порядочное историческое чтение»<sup>1</sup>. Писатель даже утверждает, что создание образа главного героя обязательно требует отступлений от исторической истины: «Прочтите все, что писал Тассо и что писано о Тассе, сличите сказания его историков, – вы сами согласитесь, что история не всегда говорит правду, ибо для нее закрыты те тайные святилища страстей, куда свободно, как под волшебной шляпой Тикова Фортуната<sup>2</sup>, перелетает фантазия Поэта...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Северная пчела. 1835. 19 июля. № 159. С. 635 (курсив мой. – С. Ч.).

<sup>2</sup> Речь идет об известной пьесе-сказке немецкого романтика Людвиг Тика, популярной и в России. Фрагменты из нее были переведены на рус-

Специфика метода драматических фантазий писателя стали предметом научного внимания. Об этом написано во втором томе монографии «Поэты 1820–1830-х годов»:

...любая пьеса Кукольника является распространением нескольких мыслей и мотивов, перелитых в форму монологов, диалогов, разговоров, массовых сцен. Сквозное проведение этих идей и мотивов через текст произведения (как в лирике) производило впечатление художественной новизны и насыщенности мыслью. <...> Каждый из двух типов пьес Кукольника имеет свой центр тяжести, вокруг которого располагаются персонажи, строятся их отношения<sup>2</sup>.

Центром тяжести как раз является образ художника-творца, которому посвящена драматическая фантазия. Поэтому, одной из основных черт подобных сочинений писателя являются длинные монологи главного героя, имеющие специфичную сценическую функцию. Протагонист очень часто не понимает истинного смысла обращенных к нему вопросов или высказываний. Поэтому его ответы не вписываются в реальный диалогический контекст, представляя собой лишь выражение собственных сомнений, страданий, желаний и т. д. Функция ответов, высказываний и действий других персонажей также подчинены прояснению действий и, прежде всего, внутреннего мира протагониста.

В. Э. Вацуро обратил внимание на нежеланные эффекты, последовавшие из данной специфики драматических фантазий писателя: «...каждая сцена получала расширительно-символический или, скорее, аллегорический смысл, нередко торжествовавший над бытовым и психологическим правдоподобием и производивший непредусмотренный комический

---

ский язык в начале 1830-х гг. (*Шишков А. А.* Избранный немецкий театр. М., 1831).

<sup>1</sup> *Кукольник Н. В.* Торквато Тассо. Большая драматическая фантазия в стихах. СПб., 1833. С. V.

<sup>2</sup> *Киселев-Сергенин В. С.* Н. В. Кукольник // Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. Л., 1972. С. 526–535.

эффект». Обращаясь к одной из самых известных драм автора, к «Торквато Тассо», исследователь пишет: «в этих диалогах Тассо, отвечающий метафорами на бытовые вопросы (“ты устал?”, “ты голоден?” — “от жизни я устал...”, “сыт прошедшим горем и настоящим счастьем свиданья...”), выглядит напыщенным и даже глупым, но это условность героя, не имеющего быта и органически его не приемлющего»<sup>1</sup>.

Замкнутость внутреннего мира главного героя-художника и пафосность его монологов объясняются спецификой его образа. В случае фантазии «Торквато Тассо», протагонист полностью далек от бытовой действительности, в которой он действует. Для автора итальянский поэт представляет собой самый высокий идеал «гения», что обуславливает его отстраненность от всего светского и мирского. Тассо даже не понимает настоящих причин тех конфликтов, в которые он вступил с дворянским обществом, не интересуется разоблачением недоразумений и сплетней его антагонистов, испытывает неконтролируемые и неустойчивые чувства как к женщинам, так и к своим друзьям. Главному герою удастся пережить неприятные или неловкие ситуации по двум причинам: 1) ему суждено стать великим, что предполагает всеобщее признание его гения и последовательную вечную славу (чем и завершается драма «Торквато Тассо»); 2) у него есть немало верных друзей или близких людей, всегда готовых ему бескорыстно помочь<sup>2</sup>.

В других сочинениях главный герой немного более внимателен к быту, чем Тассо. В фантазии «Джакобо Санназар»<sup>3</sup>, например, протагонист общается к своей возлюбленной и

---

<sup>1</sup> Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 350.

<sup>2</sup> Прочитированные Вацуро вопросы «ты устал?», «ты голоден?» в тексте фантазии проговорены сестрой поэта.

<sup>3</sup> Кукольник Н. В. Джакобо Санназара. Драматическая фантазия в стихах. СПб., 1834. С. 32.

прекрасно понимает причины их неудачи и невозможности счастливого союза:

САННАЗАР (*упав на колена*).  
О, сжался над моим несчастным сердцем!  
Не дай груди сомнением волноваться  
И медленной, мучительной отравой,  
Не сожигай блаженства моего!  
Скажи мне эту тайну!

КАРМОЗИНА.  
Я невеста Лоренцо Дольчи<sup>1</sup>.

Однако, несмотря на то что, как заметил О. И. Сенковский в своей рецензии на эту драму, данную ситуацию можно было легко исправить, чтобы получился счастливый союз. Санназар, узнав об этом, ограничивается пафосными и обширными высказываниями о собственном горе, таким образом плачась на судьбу.

САННАЗАР (*один, упустив кинжал*).  
Терпение?! Да разве человек  
Железный столп, подпора нашей тверди!  
Да разве я могу, душой ничтожной,  
Страданье пить неистощимой чашей?!  
Нет, Дева, нет! Ты можешь заменить  
Лоренцом Дольчи бедного Джакобо;  
Но кем я заменю твою потерю?  
О люди! Сжальтесь над моей судьбою.  
Возьмите эту славу, разорвите!  
Сожгите все, что я так гордо создал!  
Возьмите, все возьмите, но отдайте  
Мне Кармозину, только Кармозину!  
О мало-ли невест прекрасных в мире?  
Нас Бог соединил, вы разлучили!  
Так вот чего столь жадно я искал!  
Так вот на чем надежду лучшей жизни,

---

<sup>1</sup> Там же. С. III.

Надежду счастья основал. — Безумец!  
О, слава! Утешайтесь вашей славой!  
Молитесь ей, гордитесь этим ядом, —  
И пейте чашу горечи кипящей,  
Пока не разобьется ваш сосуд, —  
Вот это сердце, полное отравы!..  
Куда теперь? К кому идти? Зачем?  
В пустыню, на кладбище иль в пещеру?  
Куда-нибудь, но только б умереть  
Не на очах соперника-счастливица!  
Куда-нибудь, но только-бы закрыться  
От сострадания людского! Люди!  
Простите! Я вас неувижу боле!<sup>1</sup>

В неоконченной драматической фантазии «Мейстер Минд, или Кошачий Рафаэль»<sup>2</sup> Кукольник представляет вниманию читателя необыкновенную разработку характеризующих образ главных героев драматических фантазий черт. Персонаж отличается от всех остальных художников физическими уродствами. В примечании к пьесе Кукольник пишет краткую биографию<sup>3</sup> главного героя, уточняя, что из-за свое-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 89–90.

<sup>2</sup> *Кукольник Н. В.* Мейстер Минд, или Кошачий Рафаэль. Неоконченная драматическая фантазия // *Дневник русского актера*. 1886. №1 (март). Отд. 1. С. 11.

<sup>3</sup> «От Легеля он перешел к другому пейзажисту в Берн-Фрейденбергу, который выучил его писать масляными красками. После смерти этого художника бесприютный Готфрид долго еще работал у его вдовы и своими трудами поддерживал семью своего второго учителя. Грубость его нрава, крайнее невежество во всем, кроме живописи и, в особенности, его физическая уродливость служили неистощимым предметом насмешек и злых шуток для бернской молодежи. Женщины гнушались им. Все это до крайности раздражало его желчную натуру и наконец до того озлобило его против человечества, что он стал чуждаться людей; жил в крайней бедности, исключительно в сообществе кошек, медведей и других животных в каком-то жалком вертепе или в медвежьем саду в Берне. Сроднившись, так сказать, с животными, он глубоко изучил их природу и нравы и изображал их в совершенстве. Но, кроме животных, он превосходно писал группы играющих детей» (Там же. С. 12).

го физического уродства он ни с кем не общался и не встречался: жил с животными и как животное, то есть отдаленно от человеческого сообщества. Именно поэтому главный герой иногда оказывается даже грубым.

В «Мейстере Минде» перерабатывается мотив конфликта главного героя и общества. Торквато Тассо, например, живет в дворце Феррары и ежедневно контактирует с представителями придворного общества – он с ними общается, обсуждает свои произведения и так далее. Мейстер Минд лишен и этого базового уровня человеческой жизни, поэтому конфликт с обществом устраивается на этом уровне. Вследствие чего, картины, описанные Кукольником, и представляющие милого и общительного главного героя в своем очень бедном жилище только с кошками и медведями, с которыми он живет, очень милы и необычны. Минда понимают только те животные, которых он рисует: только с ними он полностью открыт.

Раздражение, вспыльчивость, замкнутость, обидчивость главного героя являются только последствием его уродств. В драматических фантазиях писателя обычно художник отчужден от мира из-за изобилия его таланта или несчастных случаев, причиненных заговоров его завистников. С одной стороны, Минду дано быть великим и с самого начала признанным, но, с другой – бедным и полностью одиноким. Именно поэтому в этой пьесе никаких заговоров нет: ему не завидуют, хотя никто не сомневается в его таланте, даже те люди, что над ним смеются.

«Мейстер Минд» – это единственная драматическая фантазия, в которой главный герой не страдает из-за собственного таланта. Физическая слабость, падение в обморок и сумасшествие Тассо, например, следуют его гению или являются последствиями заговоров против него. Напротив, в «Минде» физические уродства даны изначально, и они, за исключением определения сюжета его картин, никак не влияют на его художественную славу. Для того, чтобы выразить внутрен-

ние страдания в своих монологах, протагонисту достаточно внимания или кивков в ответ окружающих его животных.

МЕЙСТЕР МИНД.

Дитя, сиди! пока еще дитя  
Учтиво ты обходишься со мною;  
Придет пора и маленькие когти  
Подрастут и укрепятся. Слушай,  
Дитя, сиди; не трогайся, молчи;  
Мяуканье мне надоело; сколько  
Чувствительных речей я в жизни слышал,  
Но все не для меня! Вспоминание  
О женщине, чувствительности женской,  
При голосе твоём, при тихих ласках,  
Невольно пробуждается в груди...  
Так, Эми<sup>1</sup>, так! Мой безобразный вид,  
Мой странный рост, мой голос и ухватки  
Разрушили последнюю надежду  
Когда-нибудь блаженствовать на свете!  
Я молод был! ходил учиться в школу...  
С утра еще моей ужасной жизни  
Мне сердце говорило: Готфрид, Готфрид!  
Уродливо тебя создало небо;  
Ты никогда на ратном поле чести  
Священных лавров жать не будешь. Готфрид!  
Ты никогда от женщины прекрасной  
Малейшей ласки не получишь... Готфрид!  
Но мало-ли ужаснейших пророчеств  
Мне сердце открывало? Все сбылось!  
И начал мне шептать домашний демон:  
Возьмись, мой друг, за книжку, за перо,  
За арфу и за кисть. Увидишь, сколько  
Они тебе доставят наслаждения.  
Послушался, и Бог благословил:  
Смотри, везде кричат: «Ну, Готфрид Минд,  
Он Рафаэль кошачий и медвежий!»  
Мне все равно — кошачий или медвежий,  
Да только Рафаэль! и я доволен.  
Не все-ль одно, что женщина, что кошка?

---

<sup>1</sup> Имя кота.

По мне ваш род еще немножко лучше:  
Ласкай вас, и в ответ получишь ласку,  
Корми вас — благодарны и спокойны;  
Не оскорбляй и только; да, и только!  
А женщина? расчетливым умом  
Она ведет контроль чужим доходам,  
Итог любви итогу денег равен,  
В них весь огонь — голландские червонцы!  
Да, Эми! что золото для вас?  
Дешевле молока и мяса; денег  
Не надобно, чтобы кошке угодить...  
А женщине не нужно красоты,  
Ума, любви, а только денег; денег!..  
Красавца-ли заметить, ярким взором  
По нем пройдет, *увидит* и забудет!  
Умом-ли к ней приблизиться захочешь?  
Лукаво улыбнется и уйдет!  
А на любовь один ответ — насмешка!  
Но деньги!.. Я видел человека,  
Который был и глуп, и безобразен,  
А посмотрел бы ты его жену!  
Когда ее я в первый раз увидел...  
Три ночи спать не мог, ее краса  
Была моим единым сновидением!..  
За что же он блаженством обладает?  
За то, что он богат, и как богат!  
И золотом купил земное счастье!..  
Ты дремлешь, друг? Проснись, проснись, мой Эми!  
Пора мне твой портрет окончить...<sup>1</sup>

Сказанное позволяет обратить внимание на редкие, но очень важные для сюжета произведений писателя случаи, в которых протагонист вступает в *реальное* общение с другими персонажами: разговор Торквато Тассо с духом, Джакомо Санназара с пастушкой и возлюбленной, Минда с котом и т. д. В качестве доказательства можно привести один из диалогов из последней названной фантазии:

---

<sup>1</sup> *Кукольник Н. В.* Мейстер Минд, или Кошачий Рафаэль. С. 3–4.

И. КОППЕ.

Я вижу вас сегодня, Готфрид Минд,  
И в первый и в последний раз... Простите!

М. МИНД (*останавливается, как громом пораженный, затеет, дико хохочет*).

И вот ответ чувствительности женской!  
(*Презрительно улыбается и медленно уходит*)<sup>1</sup>.

Как многие критики того времени (и не только) замечали, что из-за напыщенности монологов иногда последовательность событий и поворотов сюжета становится неясной. Даже поклонники советовали Кукольнику сократить некоторые места, добавив поясняющие, например, интермедии. Интересно заметить, что в случае неоднократных переизданий своих драматических фантазий, автор никогда не следовал этим рекомендациям. Напротив, текст второго издания «Джулио Мости», например, оказался еще обширнее. Поэтому в сюжете произведений некоторые диалоги играют важнейшую роль: без них было бы трудно следить за идейной линией представленных событий.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 11.

**С. А. Васильева**

*Тверской государственной университет, Россия*

## **ПИСЬМО КАК КОММУНИКАТИВНОЕ СОБЫТИЕ В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»**

Письма в художественном произведении можно рассматривать как единицы, обладающие коммуникативным статусом. Письмо, по толковому словарю С. И. Ожегова, – это «написанный текст, посылаемый для сообщения чего-нибудь кому-нибудь»<sup>1</sup>, то есть это текст, созданный для передачи той или иной информации. В романе «Обломов» письма как акт коммуникации встречаются достаточно часто и имеют важное значение для характеристики героев, поскольку через отношение к письмам проявляется способность персонажа взаимодействовать с миром.

Мировоззрение, стиль жизни Ильи Ильича Обломова закладываются в детстве, ребенок «бессознательно чертит программу своей жизни по жизни, его окружающей»<sup>2</sup>. Обломовка изображается замкнутым идиллическим миром, «уголок их был почти непроезжий, <...> и неоткуда было почерпать новейших известий о том, что делается на белом свете» (С. 104). Неожиданно полученное помещиками письмо нарушает привычный ритм жизни. Письмо-«диковина» врывается в сонный мир обломовцев как что-то инородное, враждебное: «Все обомлели; хозяйка даже изменилась немного в лице» (С. 134). Начались толки и догадки: от кого могло бы быть письмо и о чем? Но осторожность победила любопытство, конверт решили не распечатывать: «кто его знает, какое оно там, пись-

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-184-198

<sup>1</sup> Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. 2-е изд., испр. и доп. М., 1994. С. 451.

<sup>2</sup> *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 109. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

мо-то? может быть, еще страшное, беда какая-нибудь» (С. 135). Только на четвертый день Обломовы решили вскрыть конверт. Письмо было от Филиппа Матвейча Радищева, который просил прислать ему рецепт обломовского пива. Содержание было безопасным, дружно решили, что рецепт надо послать. «Так прошло недели две»; «что торопиться? Вот, Бог даст, дождемся праздника, разовеемся, тогда и напишешь; еще не уйдет...» (С. 135). Но рецепт сразу не нашелся, потом оказалось, что отправка письма стоит 40 копеек, решили дожидаться оказии. Получил ли Филипп Матвейч рецепт, осталось неизвестным. Идиллический мир Обломовки не требует контакта с внешним миром, даже если это безопасные или нейтральные связи, ничем не угрожающие обломовцам. Коммуникацию можно считать «необходимым и всеобщим условием жизнедеятельности человека и одной из фундаментальных основ существования общества»<sup>1</sup>, а нежелание получать письма или отвечать на них – это отказ от коммуникации, от общения, он выражает стремление обломовцев сохранить свою обособленность: взаимодействовать с миром они не хотят.

Обломов наследует эту модель поведения. В Петербурге, на Гороховой, он живет в замкнутом мире, как в детстве его родители. Хотя в начале романа его посещает целый ряд гостей, герой не делает попыток сблизиться с реальностью. «Не подходите, вы с холоду!» — говорит он каждому, сохраняя дистанцию, хотя события разворачиваются 1 мая. На предложения поехать на гулянье в Екатеринбург он всем отвечает отказом.

На протяжении первой части романа главного героя тревожат «два несчастья», два события, лишившие его покоя и требовавшие от него каких-то действий. Первое — это письмо старосты «неприятного содержания»: «неурожай, недоим-

---

<sup>1</sup> Григорьев Н. Ю. Теоретические основы современных коммуникаций. [Электронный ресурс]: учебник. [Эл. изд.] Н. Новгород, 2023. С. 8.

ки, уменьшение дохода и т. п.», второе — требование хозяина освободить квартиру. Главное в письме старосты, после перечисления всех неприятностей, заключалось в сообщении, что в этом году прислано будет «тысящи две яко помене» (С. 35). Эта информация, вероятно, и была целью письма. Тарантьев справедливо называет старосту «мошенником» и «разбойником», потому что в тех местах «прошлогодним урожаем все долги уплатили», «а мужики разошлись оттого, что сам же он, чай, содрал с них что-нибудь, да и распустил, а исправнику и не думал жаловаться» (С. 48). Это было не первое письмо, «неприятные письма старосты ежегодно повторялись» (С. 8), они «побуждали его к деятельности и, следовательно, нарушали покой» (С. 8), то есть требовали взаимодействия с миром. Обломов уже давно продумывал план переустройства имения, но он существовал лишь в его фантазиях, а теперь герой «сознавал необходимость до окончания плана предпринять что-нибудь решительное» (С. 8).

Отношение к письму, в первую очередь, характеризует главного героя; его коммуникативные стратегии сводятся к поиску человека, который окажет практическую помощь, то есть возьмет на себя решение проблем. Но реакцией на это письмо проверяются и другие герои. Волков, Судьбинский и Пенкин отказались выслушать Обломова, ссылаясь на занятость и свои заботы, доктор сказал: «это не мое дело» (С. 84). Внешне активно отнесся к проблемам героя Тарантьев, но он «мастер был только говорить; на словах он решал всё ясно и легко, особенно что касалось других; но как только нужно было двинуть пальцем, тронуться с места — словом, применить им же созданную теорию к делу и дать ему практический ход, оказать распорядительность, быстроту, — он был совсем другой человек: тут его не хватало» (С. 38), он «остался только теоретиком на всю жизнь» (С. 39). Правда, Обломов «имел простодушие верить, что Тарантьев в самом деле способен посоветовать ему что-нибудь путное» (С. 41). Этот гость советует написать к исправнику, к губернатору, что

опять связано с необходимостью вступать в контакт с миром. Выдвинул он и другое предложение: съездить самому в деревню, а осенью переехать к его куме на Выборгскую сторону, но эти «отчаянные меры» (С. 49) Обломову тоже не понравились. Тарантьев же везде искал выгоду, и в «несчастьях» Обломова его привлекла возможность пожить.

Обломов сделал попытку отсрочить второе «несчастье», попытался написать письмо хозяину квартиры:

Нескладно <...> тут два раза сряду *что*, а там два раза *который*. Он пошептал и переставил слова: вышло, что *который* относится к этажу, — опять неловко. Кое-как переправил и начал думать, как бы избежать два раза *что*. Он то зачеркнет, то опять поставит слово. Раз три переставлял *что*, но выходило или бессмыслица, или соседство с другим *что*. <...> да черт с ним совсем, с письмом-то! Ломать голову из таких пустяков! (С. 81).

Но у Обломова есть практический опыт составления официально-деловых документов, на службе он готовил справки, выписки, записки («тетради в два пальца толщиной»; С. 56), есть представление о структуре, стандартах, устойчивых выражениях, определяющих специфику делового письма. Он не завершил обращения к домовладельцу, потому что поленился исправить стиль, сделав вывод: «Я отвык деловые письма писать» (С. 81).

«Помещичью ментальность» Е. А. Краснощекова справедливо связывает с обломовщиной: «Ее “этические показатели” были уже в первой части романа названы с редкой полнотой и определенностью: атрофия воли, тяга к покою, инертность, иждивенчество...»<sup>1</sup> Обломов много времени проводит в попытках мотивировать себя, уговорить, а потом он в конце концов откладывает «дело» под благовидными предлогами: «Вон три часа бьет! Два часа только до обеда, что успеешь сделать в два часа? — Ничего. А дела куча. Так и быть,

---

<sup>1</sup> Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 232.

письмо отложу до следующей почты, а план набросаю завтра. Ну, я теперь прилягу немного» (С. 94). Герой искусственно увеличивает коммуникативное время, увеличивая тем самым и коммуникативную дистанцию. Существует непреодолимый барьер между намерением написать письмо и его реализацией. Дискурс как сложный коммуникативный акт так и не состоялся.

Проведенное таким образом утро сам герой называет «пропавшим»: «Хотел изложить план на бумаге и не изложил, к исправнику не написал, к губернатору тоже, к домовому хозяину начал письмо и не кончил, счетов не поверил и денег не выдал — утро так и пропало! Он задумался... “Что ж это такое? А *другой* бы всё это сделал? <...>”» (курсив автора. — С. В.; С. 95). Объясняя Захару, чем «другой» хуже барина Обломова, герой перечисляет: «голь окаянная, грубый, необразованный человек, живет грязно, бедно, на чердаке <...>. Трескает-то он картофель да селедку», «сам себе сапоги чистит, одевается сам, хоть иногда и барином смотрит, да врет, он и не знает, что такое прислуга; послать некого — сам сбегает за чем нужно; и дрова в печке сам помешает, иногда и пыль оботрет», «работает без усталости, бегает, суетится» (С. 91). «Другими» в первой части романа оказываются и Пенкин, и Судьбинский, и Волков, их ритм жизни непривлекателен. Например, герой размышляет о Пенкине:

Ночью писать, — думал Обломов, — когда же спать-то? А поди, тысяч пять в год заработает! Это хлеб! Да писать-то всё, тратить мысль, душу свою на мелочи, менять убеждения, торговать умом и воображением, насиловать свою натуру, волноваться, кипеть, гореть, не знать покоя и всё куда-то двигаться... И всё писать, всё писать, как колесо, как машина: пиши завтра, послезавтра; праздник придет, лето настанет — а он всё пиши? Когда же остановиться и отдохнуть? Несчастный! (С. 29).

В книге Гавра «Основы теории коммуникации» приводится такая модель детерминации человеческого поведения,

которая помогает понять структуру личности героя: Личность = («могу» + «хочу» + «знаю» + «умею») + действую<sup>1</sup>. Если эту формулу применить к Обломову, то в ней работает только элемент «хочу», который включает цели и мотивы личности. Обломов, действительно, хочет решить бытовые проблемы. Под сомнением элемент «знаю», поскольку это освоенная личностью информация не только в эмоционально-образной форме (что присутствует), но и в абстрактно-логической (что отсутствует). Элемент «могу» включает в себя возможности и способности, в том числе психологические характеристики личности и его темперамент. Стремление героя к покою подавляет его возможности. Элемент «умею» — возможности личности, как связанные с практическим применением знаний, так и «накопленные эмпирическим путем и приобретенные в ходе упражнений и повседневного опыта предметной деятельности»<sup>2</sup>. Этого у героя нет. Наконец, элемент «действую» проявляется в образе жизни и таких видах деятельности, как трудовая, общественно-политическая, культурно-просветительская, бытовая (отсутствуют полностью). Таким образом, в модели поведения Обломова в наличии оказывается только элемент «хочу», который никак не приводит его к поступкам. Письма являются способом взаимодействия между людьми, в первой части романа Обломов дистанцируется от мира, а коммуникативные ситуации сводит к минимуму.

После знакомства с Ольгой Ильинской модель поведения героя меняется. Если раньше «взял перо, обмакнул в чернильницу, но чернил не было, поискал бумаги — тоже нет» (С. 185), то теперь «у него чернильница полна чернил, на столе лежат письма, бумага, даже гербовая, как в “оны дни”, когда он мечтал со Штольцем о трудовой жизни, о путешествии» (С. 188). Чувства к Ольге побуждают героя к деятельности, он встает в семь часов, много гуляет, ездит с дачи в

---

<sup>1</sup> Гавра Д. П. Основы теории коммуникации: Учебное пособие. СПб., 2011. С. 186.

<sup>2</sup> Там же. С. 187.

Петербург, «сидит с книгой или пишет в домашнем пальто», «написав несколько страниц, он ни разу не поставил два раза *который*; слог его лился свободно и местами выразительно и красноречиво» (С. 188). Все это свидетельствует не о том, что в Обломове вдруг открылся писательский дар, а о возникшей потребности в коммуникативной деятельности: расширились его контакты с миром — появилась необходимость во взаимодействии.

Однако посреди безоблачного счастья главный герой задается вопросами: «как может полюбить его Ольга и за что?» (С. 248). Письмо, созданное под влиянием этих вопросов, Обломов писал «быстро, с жаром, с лихорадочной поспешностью, не так, как в начале мая писал к домовому хозяину. Ни разу не произошло близкой и неприятной встречи двух *которых* и двух *что*» (С. 249–250), «перо летало по страницам. Глаза сияли, щеки горели. Письмо вышло длинно, как все любовные письма» (С. 253). Он сообщал Ольге о необходимости расстаться («иначе поступить нельзя»; С. 250). Причины герой формулировал многословно, но можно выделить две основные: «вы меня не любите и не можете любить» (С. 250), «вы ошиблись, перед вами не тот, кого вы ждали, о ком мечтали» (С. 251).

После завершения письма Обломов испытывает не горе от расставания с любимой женщиной, а какое-то радостное ожидание:

Он представлял себе, как Ольга получит письмо, как изумится, какое сделает лицо, когда прочтет. Что будет потом?..

Он наслаждался перспективой этого дня, новостью положения... Он с замиранием сердца прислушивался к стуку двери, не приходил ли человек, не читает ли уже Ольга письмо...»; «Странно! Мне уж не скучно, не тяжело! — думал он. — Я почти счастлив... (С. 253).

Обломов честно задается вопросами: «Отчего это? Должно быть, оттого, что я сбыл груз души в письмо» (С. 253). Но

если анализировать текст и состояние ожидания, которое испытывает Обломов, то причина оказывается в другом.

Письмо представляет собой исповедь, в которой сочетаются внутренний диалог и диалог «с другим», с Ольгой. Очевидно, что Обломов совсем не хочет разорвать отношения. Он ждет, что Ольга начнет опровергать его аргументы, доказывать, что любит его и что ждала именно его. Письмо Обломова можно рассматривать как «слово с лазейкой»: «это оставление за собой возможности изменить последний, тотальный смысл своего слова. <...> По своему смыслу слово с лазейкой должно быть последним словом и выдает себя за такое, но на самом деле оно является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку»<sup>1</sup>.

Вот в самом общем виде структура письма Обломова к Ольге (С. 250–252):

Цитата	Смысл
1 абзац	
«Прочитайте до конца...»	просьба
«...мне иначе поступить нельзя»	оправдание
«Мы полюбили друг друга ... и это мне мешало очнуться ранее	оправдание
«...кто бы добровольно захотел принимать на себя тяжелую обязанность отрезвляться от очарования?»	оправдание
«Где напасешься на каждый миг оглядки и силы воли...»	оправдание
«Я только сегодня, в эту ночь, понял...»	оправдание
2 абзац	
«Я говорю только о себе — не из эгоизма, а потому, что, когда я буду	оправдание → провокация воз-

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 175–176.

лежать на дне этой пропасти, вы всё будете ...летать высоко, и не знаю, захотите ли бросить в нее взгляд»	ражения (я захочу...)
«...вы меня не любите и не можете любить»	провокация воз- ражения (я люблю)
«...я предостерегаю вас: вы в заблужде- нии, оглянитесь!»	провокация воз- ражения (я не за- блуждаюсь)
3 абзац	
«Пока между нами любовь появилась в виде легкого, улыбающегося видения... я не доверял ей, принимая ее за игру воображения и шепот самолюбия»	оправдание, объ- яснение
«Но шалости прошли; я стал болен любовью», «вы стали задумчивы, серьезны», «теперь только я испугался и почувствовал, что на меня падает обязанность...».	боязнь за себя
4 абзац	
«Посмотрите на меня, вдумайтесь в мое существование: можно ли вам любить меня, любите ли вы меня?»	провокация по- ложительного от- вета (можно)
«“Люблю, люблю, люблю!..” — сказали вы вчера. “Нет, нет, нет!” — твердо отвечаю я».	провокация воз- ражения (да)
5 абзац	
«Я только хочу доказать вам, что ваше настоящее <i>люблю</i> не есть настоящая любовь, а будущая»	провокация воз- ражения (нет, настоящая)
«Мне с самого начала следовало бы строго сказать вам... Я и говорил, но, помните, как: с боязнью, чтоб вы не поверили...»	оправдание

6 абзац	
«А что будет...», «Как оторваться тогда? Переживешь ли эту боль? Худо будет мне».	боязнь за себя
7 абзац	
«Зачем же я пишу?» «Сказать это вам в лицо — достанет ли духу, сами посудите!»	оправдание
«...бумага терпит и молчит, и я пишу покойно (лгу): <i>мы не увидимся больше</i> (не лгу)».	провокация возражения
8 абзац	
«Другой бы прибавил: <i>пишу и обливаюсь слезами, но я...</i> »	самовосхваление
«И теперь я уже ни на что не похож...», «Всё это к лицу молодости...»	провокация со- чувствия, про- вокация возражения
9 абзац	
«Многие бы удивились моему поступку...»	самовосхваление
10 абзац	
«В своей глубокой тоске немного утешаюсь тем...»	провокация со- чувствия
«...улетайте скорее, как испуганная птичка улетает с ветки, где села ошибкой...»	провокация воз- ражения (это не ошибка)

Как видно из структуры письма, наиболее часто встречаются оправдание и провокация возражения. Это яркий пример «лазейки», которая «создает особый тип фиктивного последнего слова о себе с незакрытым тоном, навязчиво заглядывающего в чужие глаза и требующего от другого искреннего опровержения»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 176.

Как справедливо замечает Ольга, «если б были убеждены, что надо расстаться, вы бы уехали за границу, не повидавшись со мной»; и Обломова «поразило это предположение, потому что ему вдруг стало ясно, что это правда» (С. 257). Позднее он признается, что «и не хотел разлуки, он бы не перенес ее, пришел бы умолять видетсья» (С. 261). Читатель понимает, что Обломов вовсе не хотел разорвать отношения с Ольгой, он хотел услышать от нее уверения в том, что всё хорошо, что Обломов может быть спокоен: «И в написании письма, и в поведении при встрече с плачущей Ольгой выявился в полной мере инфантилизм героя, его позиция “младшего”, стремление найти в Ольге “старшую”»<sup>1</sup>. Он оставил последнее слово не за собой, а за Ольгой.

Ильинская, рассуждая о письме, говорит, что Обломов беспокоился не о ней, а о собственной безопасности: «Да, на словах вы казните себя, бросаетесь в пропасть, отдаете полжизни, а там придет сомнение, бессонная ночь: как вы становитесь нежны к себе, осторожны, заботливы». И Обломов опять вынужден согласиться: «Какая истина и как она проста!» (С. 259).

Интересно, что письмо это читается в романе дважды. Первый раз Ольгой, второй раз Штольцем. Штольцу не интересен общий контекст, он выдергивает отрывок, соответствующий его целям:

«Вы *ошиблись* (читал Штольц, ударяя на этом слове): пред вами не тот, кого вы ждали, о ком мечтали. Погодите — он придет, и тогда вы очнетесь, вам будет досадно и стыдно за свою ошибку...» <...> К этому нечего прибавить. Он был прав, а вы не поверили <...> его ододела ваша красота... а вас трогала... его голубиная нежность! — чуть-чуть насмешливо прибавил он (С. 419).

«Насмешливый» тон нужен Штольцу, чтобы развеять очарование отношений Обломова и Ольги. Слова, которые по за-

---

<sup>1</sup> Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. С. 305.

мыслу Обломова должны были вызвать возражения, в трактовке Штольца обретают смысл пророчества: «“Пред вами не тот, кого вы ждали, о ком мечтали: он придет, и вы очнетесь...” И полюбите, прибавлю я, так полюбите, что мало будет не года, а целой жизни для той любви» (С. 421).

Это единственное письмо Обломова в романе, приведенное почти полностью (отсутствуют обращение и подпись), вероятно, его включение в общетекстовое семантическое пространство было важным для автора. Письмо личное, и оно принципиально отличается от деловых писем Обломова, ни одно из которых полностью в роман не включено. Различие проявляется в том, что, во-первых, здесь присутствует мотивация, герой влюблен и хочет продолжать отношения, поэтому письмо пишется быстро. Во-вторых, он испытывает беспокойство, от которого хочет избавиться. Поэтому письмо многословно, оно, по не вполне осознаваемому замыслу Обломова, должно побудить Ольгу к полемике, то есть это письмо-провокация. Но наблюдается и общее с попытками деловой переписки героя: главной целью Обломова опять оказываются его покой, желание сохранить внутреннюю гармонию, переложить решение проблемы на другого.

Письмо достигло своей цели. После счастливо завершившегося объяснения Обломов, казалось, пробудился к жизни: «Он бросился писать, соображать, ездил даже к архитектору. Вскоре на маленьком столике у него разложен был план дома, сада» (С. 266). Но на этом личная, интимная сфера, интересующая Обломова, заканчивается, отношения опять должны перейти в деловую сферу. Все размышления героя носили общий характер, были связаны с мечтами о будущем счастье с любимой женщиной, а сосед в письме «входит в подробности, говорит о запашке, об умолоте... Экая скука!» Кроме того, нужно было ответить на предложение проложить дорогу в большое торговое село с мостом через речку, что обошлось бы в три тысячи рублей: «А почему я знаю, нужно ли это?.. Выйдет ли толк? Не обманывает ли он?.. <...> Нет, страшно!».

Определяющей чертой результативности коммуникации является понимание, а далекий от практической жизни Обломов не знает, как отнестись к предложенным мерам, возникает коммуникативный психологический барьер. Сосед предлагал также выселить некоторых мужиков на пустошь и просил ответить поскорее, предлагал заложить имение и прислать доверенность, засвидетельствованную в палате («А я и не знаю, где палата, как и двери-то отворяются туда»; С. 266). Конечно, «при полном подобии говорящего и слушающего исчезает потребность в коммуникации вообще <...>. То есть для коммуникации изначально требуется неэквивалентность говорящего и слушающего»<sup>1</sup>. Но в данном случае сами цели переписки у участников противоположные. Сосед дает практические советы по исправлению ситуации в имении с участием самого хозяина, а Обломов ожидает конкретных решений, принятых и реализованных кем-то (играет роль заложенная с детства мечта о «доброй волшебнице»). Герой «идет до конца в своем желании отдохновения и покоя, сопротивляется силе, которая хочет его из этого состояния вывести, предъявляя свидетельства храбрости, независимости и незаурядной верности самому себе»<sup>2</sup>. Необходимые решения Обломов так и не принял.

В самом общем виде в структуре личности выделяют две подсистемы: внутреннюю (мир сознания) и внешнюю (мир поведения). При этом ядром личности как системы является переход, преобразование факта, ситуации, момента сознания в факт, ситуацию, момент поведения<sup>3</sup>. Попытки Обломова вступить в деловую переписку показывают, что у героя такого перехода не происходит, получается, что он не способен выступать как субъект общественных отношений. Возникает конфликт между интимной и деловой сферами. Осознавая

---

<sup>1</sup> Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. М., 2001. С. 58.

<sup>2</sup> Мэла Э. Лень Обломова: блеск и нищета утраченной полноты // Обломов: константы и переменные: Сб. научн. ст. СПб., 2011. С. 35.

<sup>3</sup> Гавра Д. П. Основы теории коммуникации. С. 185.

необходимость сделать Ольге предложение, Обломов вступает в социальные отношения с миром, потому что семья — это социальный институт. Тут и возникает коммуникативный провал.

Обломов начинает чувствовать, что безоблачный праздник любви отошел, что любовь становится долгом, частью жизни, обыденностью: «Поэма минует, и начнется строгая история: палата, потом поездка в Обломовку, постройка дома, заклад в совет, проведение дороги, нескончаемый разбор дел с мужиками, порядок работ, жнитво, умолот, щелканье счетов, заботливое лицо приказчика, дворянские выборы, заседание в суде» (С. 292–293), а он мечтал о «поэзии жизни». «Романтической любви <...> противопоставлено столкновение с бытом, а ведь оно неизбежно при всякой попытке превратить мечту в реальность»<sup>1</sup>, для Обломова это еще и «нарушения искомой “нормы любви”»<sup>2</sup>.

Обломов надеялся, что все проблемы уладятся сами собой, что в письме от поверенного будет указана приличная сумма дохода, который он получит, что в доме еще можно жить, пока будет строиться новый и т. д. Однако ответ вернул его в реальность. «“Денег ни гроша, три месяца, приехать самому, разобрать дела крестьян, привести доход в известность, служить по выборам” — всё это в виде призраков обступило Обломова» (С. 357). В его идиллию вновь ворвался враждебный окружающий мир: «Он очутился будто в лесу, ночью, когда в каждом кусте и дереве чудится разбойник, мертвец, зверь» (С. 357). Вступить в социальные отношения с миром Обломов так и не смог.

Таким образом, выстраиваются две модели коммуникативного поведения героя в письмах. Отстраненность от бытовых проблем и нежелание участвовать в жизни социума не дают Обломову возможностей реализовывать деловую пере-

---

<sup>1</sup> Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. С. 307.

<sup>2</sup> Гродецкая А. Г. Проза И. А. Гончарова: 1830–1860-е гг. (биографика, контекст, поэтика). Автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2016. С. 24.

писку. Письмо к Ольге относится к сфере чувств, тут и фантазия, и мечты, и душевное волнение. Но цель любовного письма в целом тоже можно определить как желание избавиться от беспокойства, от ответственности. Все коммуникативные стратегии Обломова сводятся к желанию обрести покой, вернуть утраченную идиллию Обломовки, а отношение героя к письмам являются дополнительными маркерами его асоциальности.

**А. А. Петров**

*Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия*

**«МЕЖДУ НАМИ ЧТО-ТО ЧУЖДОЕ»: ТВОРЧЕСКИЙ  
ДИАЛОГ П. Н. КРАСНОВА И И. С. ШМЕЛЕВА**

Тема настоящей статьи обозначена как «творческий диалог П. Н. Краснова и И. С. Шмелева», однако необходимо сразу заметить, что это диалог особого рода, диалог, которого, в сущности, не было. Отсутствие коммуникации порой, как представляется, не менее значимо, чем ее наличие, потому что оно вскрывает целый ряд проблем творчества писателей, акцентирует внимание на их различии на фоне многочисленных сходств.

П. Н. Краснов (1869–1947) и И. С. Шмелев (1873–1950) близки друг другу по ряду признаков: оба они — крупнейшие прозаики русского зарубежья, номинанты на Нобелевскую премию по литературе<sup>1</sup>, представители одного поколения, сторонники монархизма, ненавидевшие большевиков и даже поддержавшие Германию во Второй мировой войне. Эти писатели уехали из России в Германию: Краснов в 1920 г., Шмелев — в 1922 г., но долгие годы своей эмиграции провели во Франции, публиковались во многом в одних и тех же изданиях: печатались в журнале И. А. Ильина «Русский колокол», входили в редакцию газеты «Русский инвалид». Оба находились под влиянием философских идей Ильина. Если про многолетнее тесное общение философа со Шмелевым хорошо известно (их переписка была опубликована в составе собрания сочинений Ильина), то его взаимодействие с Красновым практически не изучено. Очевиден, однако, целый ряд идейных переключек между этими авторами, на что обратил

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-199-208

<sup>1</sup> П. Н. Краснов был номинирован на премию в 1926 г., И. С. Шмелев — в 1931 и 1932 гг.

внимание А. М. Житков<sup>1</sup>. И Краснов, и Шмелев многое черпают из традиции русской реалистической литературы XIX в., обращаются к одним и тем же проблемам. Их эстетические вкусы и мировоззрения порой сходятся вплоть до деталей: так, оба писателя открыто выражали свою нелюбовь к русскому модернизму (в первую очередь, — к символизму), так как видели в нем продолжение нигилизма 1860-х гг., вредное, разлагающее культуру явление. Той же позиции придерживался и Ильин, что отражено, например, в статье «Кризис современного искусства»<sup>2</sup>.

Вместе с тем тесного общения между писателями не получилось: они встретились только в 1936 г. и, вероятно, не общались впоследствии. В дневниках Краснова сохранились запись о том, что он присутствовал на литературном чтении Шмелева и познакомился с автором, в котором почувствовал «что-то чуждое»<sup>3</sup>. Литераторы, однако, читали произведения друг друга. Как зафиксировано в дневнике, Краснов читает первую часть романа «Пути небесные», публиковавшуюся в газетах в 1935–1936 гг.<sup>4</sup> Шмелев упоминает о творчестве Краснова в письме к Ильину 1931 г., советуя тому прочесть об этом писателе лекцию и сопоставляя его с Марком Алдановым, но характеризует его в свойственном Шмелеву уничижительном тоне, называя «серодаровитым» и «Вербицкой в мундире», отмечая при этом «дарование безусловное»<sup>5</sup>. Сравнивая Краснова с А. А. Вербицкой, Шмелев, вероятно,

---

<sup>1</sup> Житков А. М. Преломление идей И. А. Ильина в творчестве П. Н. Краснова // *Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»): Сб. статей по итогам III Международной научной конференции.* М., 2019. С. 53–59.

<sup>2</sup> Ильин И. А. Кризис современного искусства // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 62–71.

<sup>3</sup> Краснов П. Н. Полн. собр. соч. Подольск, 2024. Т. 31: Дневники. 1932–1939 гг., 1945 г. С. 278.

<sup>4</sup> Там же. С. 329.

<sup>5</sup> Ильин И. А., Шмелев И. С. Переписка двух Иванов: В 3 т. М., 2000. Т. 1: 1927–1934. С. 203.

имел в виду самую беллетристичность ее произведений и их четкий идеологический посыл, при этом негативного оттенка в устах убежденного антикоммуниста добавляет тот факт, что Вербицкая поддерживала революционеров и в целом приняла власть большевиков, хотя и не была востребована ими после 1917 г.<sup>1</sup>

Творческая близость и при этом коренное различие писателей обнаруживается в том, как они осмыслиют тему нигилизма, которая и находится в центре их внимания в момент знакомства. К 1936 г. Шмелев заканчивает первую часть романа «Пути небесные», которую Я. О. Дзыга справедливо соотносит с традицией антинигилистического романа<sup>2</sup>, а Краснов работает над романом «Цареубийцы», к которому применимо то же определение, и, как было упомянуто выше, параллельно читает вышедшие фрагменты романа Шмелева. Антинигилистическую линию русской литературы продолжают и другие произведения этих писателей — роман Шмелева «Солдаты» (1925–1930), рассказы «Свет разума» (1926), «Почему так случилось» (1944), «Записки неписателя» (1949); романы Краснова «От Двуглавого Орла к красному знамени» (1921–1922), «Опавшие листья» (1923), «Единая-Неделимая» (1925), «Largo» (1928), «Ненависть» (1934) и др.

Жанр «антинигилистического романа» традиционно принято ограничивать 1860–1870-ми гг., временем активной журнальной полемики между «нигилистами», печатавшимися в журналах «Современник», «Отечественные записки», «Русское слово», «Дело» и т. д., и их противниками, главным образом, связанными с «Русским вестником» М. Н. Каткова<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: *Грачева А. М.* Анастасия Вербицкая: легенда, творчество, жизнь // *Лица: биографический альманах*. Вып. 5. М.; СПб., 1994. С. 98–120.

<sup>2</sup> *Дзыга Я. О.* «Пути небесные» И. С. Шмелева и традиции русского классического романа: дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 196 с.

<sup>3</sup> *Батюто А. И.* Антинигилистический роман 60–70-х годов // *История русской литературы*: В 4 т. Л., 1982. Т. 3: Расцвет реализма. С. 279–314;

Такие рамки, как представляется, являются искусственными и в хронологическом, и в жанровом отношении и связаны только с формальным самоопределением нигилистов. Вероятно, правильнее было бы говорить об антинигилистическом дискурсе, который проявляет себя не только в романах, но и в повестях, рассказах, баснях, стихотворениях, драматических произведениях и т. д. Истоки такого дискурса в русской литературе можно обнаружить гораздо раньше 1860-х гг.<sup>1</sup>, а его продолжение усмотреть в более поздней эпохе. Линия «отрицания отрицания», несколько утратив свою популярность, полностью не уходит из русской литературы и после трагического окончания царствования Александра II, хотя и трансформируется в связи с новыми историческими реалиями. События революции 1917 г. вновь сделали тему нигилизма популярной, в особенности — в среде русских эмигрантов, не принявших большевистскую власть и размышлявших об исторических предпосылках национальной трагедии.

И. С. Шмелева тема нигилизма заинтересовала его еще до революции. В 1906 г. он публикует повесть «Распад (из воспоминаний приятеля)». В ней изображается Леня, сын купца Хмурова, безбожник, нигилист и террорист-революционер. Прямого осуждения нигилизма в повести нет, Шмелев концентрируется, скорее, на трагическом разладе в купеческой семье, конфликте отцов и детей в этой среде (продолжая традицию «Фомы Гордеева» М. Горького). Уже в эмигрантский период творчества Шмелев начинает относиться к этой проблематике принципиально иначе. Так, в незаконченном романе «Солдаты» (1925) он показывает нигилистическую и декадентствующую интеллигенцию как «гнилье», «сексуали-

---

*Старыгина Н. Н.* Русский роман в ситуации религиозно-философской полемики 1860–1870-х годов. М., 2003. 352 с. и мн. др.

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: *Петров А. А.* О возможных истоках антинигилистического дискурса русской литературы // Русская литература [В печати].

стов», «морфинистов» и проч.<sup>1</sup>, виновных в гибели России, и противопоставляет им образы почвенников. Здесь легко предположить прямое влияние Краснова и его эпопеи «От Двуглавого Орла к красному знамени», сверхпопулярной в 1920-е гг. Как и его современник, Шмелев стремится проанализировать исторические предпосылки русской революции, заключив свои размышления в форму эпопеи, причем также концентрируясь главным образом на армейской среде. По формулировке Н. М. Солнцевой, «Шмелев писал вообще о солдатах родины — о тех, кто понимает необходимость вернуться к наследию Хомякова, Аксакова, Самарина, Достоевского, Леонтьева»<sup>2</sup>, то есть славянофилов и антинигилистов XIX в. — подобные же идеи высказываются и в эпопее Краснова.

В рассказе Шмелева «Свет разума» (1926) интеллигент, отрицающий церковь, показан на фоне событий революции, сочувственником которой он является: «Еще в самую революцию, как социалисты-то наши на машинах-то все пылили, а интеллигентки, высуня язык, бегали, уж так-то рады, что светопреставление началось»<sup>3</sup>. Уже в 1940-е гг. выходят рассказы «Почему так случилось» о барине, поклоннике Чернышевского, который не может ответить на вопрос мужика о том, почему погибла Россия; и «Записки неписателя», где нигилизм в очередной раз объявляется причиной хаоса в России, показанного на примере убийства императора Александра II. При этом главным антинигилистическим сочинением Шмелева является, конечно, роман «Пути небесные» (1948), в котором изображается инженер по фамилии Вейден-

---

<sup>1</sup> Шмелев И. С. Солдаты // Шмелев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 2008. Т. 7. С. 44.

<sup>2</sup> Солнцева Н. М. Иван Шмелев. Жизнь и творчество: Жизнеописание. М., 2007. С. 238.

<sup>3</sup> Шмелев И. С. Свет разума // Шмелев И. С. Собр. соч. М., 2008. Т. 8. С. 214.

гаммер, материалист и позитивист, который постепенно отказывается от своего мировоззрения и приходит к Богу.

Антинигилистическая линия у Краснова проступает еще более отчетливо и находит разнообразные способы выражения. В его произведениях нигилисты отрицают прежде всего Бога и Россию — явления, практически неразделимые в творческом сознании Краснова и являющиеся высшей ценностью для всех его главных героев. За разрушительной деятельностью нигилистов у писателя неизменно стоят темные, таинственные внешние силы, часто определяемые как масонство или мировое еврейство. Показателен эпизод романа «Опавшие листья» (1923), в котором Соня Бродович (еврейка) раскрывает Ипполиту Кускову, затягиваемому в революцию, истинные цели «партии». Она открыто признается, что стремится не к республике, а к новой мировой монархии, всемирному еврейскому господству, причем нигилисты являются только расходным материалом на пути к цели: «Неужели вы думали, что наше дело делают прокисшие на сходках студенты и стриженные курсистки с пальцами, перепачканными гектографическими чернилами, способные только печатать глупые прокламашки? Это шпанка, навоз, который мы бросаем, чтобы удобрить почву»<sup>1</sup>. Такие персонажи часто приобретают inferнальный оттенок, причем метафизическая сторона конфликта между традиционализмом и нигилизмом служит фоном для основного содержания романов Краснова — борьбы между добром и злом, Богом и дьяволом в человеческой душе. Помимо идеальных, полностью чуждых «заразе» нигилизма<sup>2</sup> и, напротив, абсолютно злонравных, служащих са-

---

<sup>1</sup> Краснов П. Н. Опавшие листья // Краснов П. Н. Полн. собр. соч. Подольск, 2021. Т. 19. С. 260.

<sup>2</sup> Карпов в эпопее «От Двуглавого Орла...», Федя Кусков в «Опавших листьях», Петрик в трилогии «Largo» — «Выпашь» — «Подвиг», Гурий, Женья и Шура в «Ненависти» и т. п.

тане<sup>1</sup> героев, у Краснова в изобилии представлены образы персонажей, мечущихся между этими двумя началами. К этому типу относятся, например, два центральных героя «Царевубийц» — Вера Ишимская, постепенно «заражающаяся» нигилизмом и сближающаяся с революционерами, и князь Болотнев, ученик Кропоткина, в начале романа смущавший невинную душу девушки показным атеизмом и отрицанием любых ценностей: «В тот страшный для вас день, когда ваша юная, еще детская восприимчивая душа была смятенна, я бросил в вас семена сомнения. И толкнул вас на ложный путь...»<sup>2</sup> Последующие события меняют этих героев. Болотнев, принявший участие в войне и потерявший ногу, отказывается от своего прежнего мировоззрения, открывает для себя Бога и Россию, а Вера после убийства императора раскаивается в своем пособничестве революционерам и то ли кончает с собой, то ли уходит в монастырь: финал остается открытым и допускающим обе трактовки. В «Опавших листьях» такой путь проделывает Ипполит, плененный магнетической силой Юлии Сторе и вовлеченный в деятельность партии, но раскаившийся после убийства губернатора. Даже сознательные идеологи нигилизма получают возможность раскаяться и измениться. Например, Верцинский («От Двуглавого Орла...»), филолог и латинист, появляется в романе как убежденный атеист: «Образованный человек не может верить в Бога»<sup>3</sup>, материалист (человек для него — «пять пудов мяса»), антипатриот и «пацифист», не верящий в любовь и прочее. Однако в бою он становится георгиевским кавалером, выступает за войну «до победного конца», а после разочаровывается в революции, мучается из-за того, что большевики изнасиловали

---

<sup>1</sup> Виктор Коржиков в эпосе «От Двуглавого Орла...», Андрей Андреевич в «Единой-Неделимой», Драч в «Ненависти» и т. п.

<sup>2</sup> Краснов П. Н. Царевубийцы // Краснов П. Н. Полн. собр. соч. Подольск, 2021. Т. 18. С. 650.

<sup>3</sup> Краснов П. Н. От Двуглавого Орла к красному знамени // Краснов П. Н. Полн. собр. соч. Подольск, 2021. Т. 16. С. 29.

двенадцатилетнюю девочку (мотив «Бесов» Ф. М. Достоевского), и приходит к выводу, что «от гимназической скамьи и украдкой читаемых Писарева, Добролюбова и Герцена до Карла Маркса и Плеханова — все ерунда»<sup>1</sup>. Меняется даже главный нигилист трилогии «Largo» — «Выпашь» — «Подвиг» критик Стасский (в его образе угадываются черты В. В. Стасова, влиятельного «передового» критика, также противника антисемитизма, впрочем, умершего в 1906 г., до начала действия романа). Такую возможность получает и Володя, один из центральных героев романа «Ненависть», впрочем, он ею не пользуется. В отличие от наиболее распространенной в литературе XIX в. линии, проблема нигилизма рассматривается у Краснова не столько в семейной, сколько в политической, а также психологической и метафизической сфере. В центре романов писателя — индивидуальная личность, мечущаяся между ценностями религии, патриотизма и проч., свойственными их душе уже при рождении, и наносной нигилистической «заразой».

Как замечает Дзыга, роман Шмелева «Пути небесные» становится как бы новым этапом развития антинигилистической литературы: его герой Вейденгаммер не только приходит к краху своей идеологии, но и, — в отличие, например, от персонажей «Некуда» Лескова, — «способен раскаяться и перемениться»<sup>2</sup>. Этой же особенностью обладает целый ряд героев Краснова. Значение этой перемены у Краснова, однако, существенно отличается от того, что показано в романе Шмелева: если у последнего центральное место занимает тема пути человека к Богу, его индивидуального духовного перерождения, то у Краснова все индивидуальное становится частным выражением всеобщего. Так, финал романа «Единая-Неделимая» состоит в том, что крестьянин Ершов, заразившийся нигилизмом, убивает Андрея Андреевича и тем самым

---

<sup>1</sup> Там же. С. 420.

<sup>2</sup> Дзыга Я. О. «Пути небесные» И. С. Шмелева и традиции русского классического романа: дис. ... канд. филол. наук. С. 164.

освобождается от «заразы» его идеологии, а после объединяется с бывшим помещиком Морозовым, которого ранее ненавидел. Оба эти поступка, формально имеющие значение для одного Ершова, трактуются Красновым символически — как знак отказа всего русского крестьянства от поддержки большевиков и их единения с «классовыми врагами»: «Придет и даст снова узнать под родным Русским небом и под родною Русскою христианскою властью великую радость тяжкою ценой завоеванного духовного единства новой “Единой-Неделимой”»<sup>1</sup>. Этот же мотив присутствует в романе «Ненависть». Чувство раскаяния, которое испытывает большевик Володя, приводит его к мысли, что большевизм будет побежден, несмотря на отсутствие к этому всяких фактических предпосылок: «Они нас победят, а я в своей ненависти, кажется, дойду до того, что самого себя буду ненавидеть...»<sup>2</sup> Осуществление этой мечты писателя наяву показано уже в утопических романах Краснова — «За чертополохом» и «Подвиг». Нигилизм предстает в творчестве Краснова как духовная болезнь, которой в большой степени была подвержена дореволюционная Россия и которая стала решающим фактором ее гибели. Размышляя о прошлом, — о причинах и ходе революции, — Краснов, однако, одновременно говорит и о будущем, о грядущем спасении России, вера в которое становится не только ведущей темой многих его произведений, но, пожалуй, и главным мотивом их создания (а также всей деятельности генерала — не только литературной, но и политической). Условием будущей победы также является преодоление нигилизма, который изображен и как одна из основных черт русской эмиграции (в романах «Подвиг» и «Ложь»).

Таким образом, романы Шмелева и Краснова являют собою новый этап в развитии антинигилистической прозы: их

---

<sup>1</sup> Краснов П. Н. Единая-Неделимая // Краснов П. Н. Полн. собр. соч. Подольск, 2022. Т. 21. С. 457.

<sup>2</sup> Краснов П. Н. Ненависть // Краснов П. Н. Полн. собр. соч. Подольск, 2023. Т. 30. С. 660.

«зараженные» нигилизмом герои не только приходят к краху своей идеологии (как это было у Тургенева, Лескова и проч.), но и оказываются способны раскаяться и измениться. «Выздоровление» нигилиста, однако, показано у писателей по-разному. Так, духовное преображение Вейденгаммера, главного героя «Путей небесных», является следствием божественного Промысла; весь сюжет произведения строится на описании чрезвычайно напряженной внутренней жизни героя, переживающего ряд божественных откровений и искушений. Герои Краснова в большей степени зависят от внешних событий и не столько религиозного, сколько мистического опыта; их преображение, в отличие от персонажей Шмелева, получает четкий политический смысл. Преломление антинигилистической линии в творчестве Краснова раскрывает писателя как исторического оптимиста, имеющего свое видение настоящего и будущего России и русской эмиграции, чего при практически полном идейном сходстве был в целом лишен Шмелев.

**Б.-Е. Кирилэ**  
*независимый исследователь,*  
*Бухарест, Румыния*

**АДРЕСОВАННАЯ ЛИРИКА  
В КРУГУ ПОЭТОВ-ОБЭРИУТОВ:  
«СЛУЧАЙ» СТИХОТВОРНЫХ ПОСЛАНИЙ**

Из всех адресованных жанров литературы, существующих в коммуникативном измерении «Я — Он», стихотворное послание является наиболее диалогичным, поскольку фундаментальный признак данного жанра — это «установка на диалог». По мнению Л. Г. Кухней, «установка на общение является основным формообразующим фактором послания, организующим его структуру и словесную ткань»<sup>1</sup>. Подтверждает сказанное и мысль Т. С. Кругловой о том, что само послание становится «диалогической площадкой, на которой обсуждаются наиболее злободневные эстетические и поэтологические проблемы»<sup>2</sup>, такие как: а) представления о поэтическом искусстве, б) самоидентификация художника, его статус и роль в литературном процессе, взаимоотношения с соратниками по перу. Продолжая мысли исследователей можно сказать, что в стихотворном послании «коммуникация как таковая» является темой художественного произведения, что наделяет текст метакоммуникативным смыслом.

Настоящее исследование посвящается области творчества поэтов ОБЭРИУТОВ, в которой фигурирует «фактор адресата» как «смыслопорождающий элемент речевого акта»<sup>3</sup>, поскольку

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-209-218

<sup>1</sup> *Кухней Л. Г.* Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX в. Владивосток, 1989. С. 35.

<sup>2</sup> *Круглова Т. С.* Адресованная лирика русского модернизма: поэтологический аспект: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. С. 27.

<sup>3</sup> *Артунова Н. Д.* Фактор адресата // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1981. Вып. 40. № 4. С. 356–367.

ку именно в зависимости от адресата автор послания, т. е. адресант, позиционирует себя и выбирает содержание своего сообщения. Из всего многообразия диалогических форм художественной коммуникации, присутствующих в их произведениях (стихотворения с посвящениями, оды, эпитафии и эпистолярные тексты, находящиеся на грани «бытового» и «литературного» факта) мы выбрали только стихотворные послания в творчестве Д. И. Хармса и Н. А. Заболоцкого, написанные в 1926–1927 гг., до того, как возникла официальная литературная группа ОБЭРИУ.

Новизна этого исследования заключается в изучении стихотворных посланий обэриутов с точки зрения «кружковой семантики» и «групповой динамики» («gruppendedynamik»). Безусловно, важными для методологического корпуса этого исследования являются теории формалистов Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова о «литературном быте» и «литературной эволюции» жанров. В свете адресованной лирики «групповая динамика» является не просто «коммуникативным пространством, где происходят художественные процессы высказывания и восприятия»<sup>1</sup>, но и «речевым актом», что предполагает рассмотрение прагматической стороны самих стихотворных посланий. Более того, по воспоминаниям современников поэтов-обэриутов, чтение посланий сопровождалось особой ритмикой и телесными жестами<sup>2</sup>.

Например, Татьяна Липавская вспоминает о своеобразной интонации и мимике, которые Николай Заболоцкий использовал во время чтений своих произведений:

Шуточное стихотворение без интонации Николая Алексеевича, без выражения его лица, без его улыбки не звучит, но своей интонацией и манерой говорить Николай Алексеевич превращал его в обли-

---

<sup>1</sup> Hansen-Love A. A. «Бытология» между фактами и функциями // *Revue des Etudes Slaves*. 1985. Т. 57. № 1. С. 98.

<sup>2</sup> Липавская Т. Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 48–49.

чение банальности. <...> При словах: «Где? Вот в этом месте! Тут!» — Николай Алексеевич с нарочито серьезным лицом с размаху ударял себя в грудь с левой стороны. Он знал этот стишок наизусть, ему он очень нравился, и некоторое время, при встречах, Николай Алексеевич говорил его вместо обычного приветствия, с тем же жестом и серьезным выражением лица, сквозь которое проскальзывала его улыбка — немножко искривлялся рот в левую сторону и сверкал золотой зуб. Только тот, кто знал Николая Алексеевича и его серьезную манеру острить, мог бы полностью оценить юмор этого стихотворения<sup>1</sup>.

Для анализа нами были выбраны только те стихотворные послания, которые носят металитературный характер поэтического диалога между авторами. Сразу отметим, что в нашем анализе мы пытались выяснить общий контекст, который повлиял на написание этих посланий обэриутами, опираясь как на дневники Хармса и его отца, так и на воспоминания современников. Кроме того, интерес для нас представляют и взаимоотношения между участниками данного коммуникативного акта.

Первое рассмотренное нами художественное произведение — это послание Даниила Хармса своему учителю, Александру Васильевичу Туфанову. Стихотворение составлено из трех катренов, сохранилось оно только в архиве Туфанова, не войдя в собрания сочинения Хармса<sup>2</sup>. Дата написания — начало декабря 1926 г. В силу многочисленных фонетических и семантических сдвигов, а также использования архаизмов, с помощью которых поэт воссоздает некое вневременное пространство, этот адресованный текст можно считать образцом ранней поэтики — «взирь зауми» и «чинаря-взиральника» Даниила Хармса. В этом произведении молодой поэт не только отдает дань своему учителю, но и обращается к его глав-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 48.

<sup>2</sup> К истории «Левого фланга» Ленинградского отделения Союза поэтов (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова) // Русская литература. 2008. № 4. С. 184.

ным поэтическим интересам: истории Древней Руси, творчеству и саморекламе в виде выступлений и поэтических вечеров. Наглядным в этом стихотворении представляется металитературная ремарка в виде метафоры самого послания, врученного Туфанову: «Александр Васильевичу знаме / в руки кол о трёх концах / древнерусское сознание / дремлет ночью и в отцах»<sup>1</sup>. Итак, само послание выступает в качестве «кола о трех концах», напоминающего трезубец, своего рода орудие искусства. Отметим, что образ Марфы-Посадницы, к которому обращается Хармс, в творчестве Туфанова занимает особое место: помимо того, что Марфа Борецкая является одним из главных персонажей в поэме «Ушкуйники», героине также были посвящены стихотворная трагедия «Марфа Борецкая» и «Умильная повесть старца Зосимы о Марфе Борецкой». По мнению Т. Л. Никольской, «в трактовке Туфанова Марфа прежде всего народная героиня, хранительница древней доблести и языческого духа дохристианской Руси, свято соблюдающая обряды предков. Она призывает новгородцев хоронить Кострому и жечь костры на стогнищах, отдавать дань душам умерших в Русалкин день, покровительствует разгульной удали новгородских ушкуйников»<sup>2</sup>.

Интерес к древнерусскому языку обыгрывается и в названии: слово «знаме» может отсылать к своему прямому (предметному) значению — «флаг», с которым поэт Туфанов отождествляется. Однако важно учесть и значение, которое это слово имело в древнерусском языке, а именно «печать» и «знак». «Знаме» также можно рассматривать как не до конца написанное слово «знаменитый», которое (как и «знамя») происходит от глагола «знать».

Следующее послание Хармса, «Ответ Н. З. и Е. В.», адресованное Николаю Заболоцкому и Евгению Вигелянскому,

---

<sup>1</sup> К истории «Левого фланга» Ленинградского отделения Союза поэтов. С. 184.

<sup>2</sup> *Никольская Т. Л.* Новатор — архаист // Туфанов А. Ушкуйники. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1991. С. 106.

датируется 15 ноября 1926 г. В нем, как отчасти и в предыдущем тексте, присутствует смеховое начало. Хармс использует отсылки к военной форме красной армии (например, к образу будёновки «колпак остроконечный / со звездой поперечной») для того, чтобы передать статус этих двух адресатов, которые в то время отбывали воинскую повинность. Также с помощью образов головного убора и семантики, относящейся к ним, создается еще одно противопоставление статуса участников этого коммуникативного акта: «мы спешим на этот зов / эти стоны этих сов / этих / отроков послушных / в шлемах памятных и душных / не сменяем колпака / этой осенью пока / на колпак остроконечный / со звездой поперечной / с пятилучною звездой / с верхоконною ездою» [Хармс, ЗК 8 (I). Л. 14. С. 98]<sup>1</sup>. «Колпак» становится важным атрибутом поэта и художественного слова. Нельзя игнорировать значение, которое обэриуты — в основном Хармс и Введенский — придали словам-иероглифам «колпак» и «шкап», постоянно встречающимся в их лирике<sup>2</sup>. Предполагаем, что это послание было написано как записка о предстоящем визите в казарму («ждите нас в конце недели / чай лишь утренний сольют / мы приедем под салют» [Хармс, ЗК 8 (I). Л. 14. С. 98]), где, возможно, поэты намеревались устроить поэтическое выступление. В воспоминаниях Бахтерева запечатлен случай выступления будущих обэриутов в ленинградской армейской казарме. Таким образом в послании раскрывается «литературный быт поэтов», который далее является важнейшей темой проанализированных нами произведений.

---

<sup>1</sup> Хармс Д. И. Записные книжки. Дневник. Книга 1 / под ред. Ж.-Ф. Жаккара, В. Н. Сажина. СПб., 2002. С. 98. Далее все дневниковые записи Д. И. Хармса цитируются по этому изданию. В квадратных скобках указаны фамилия автора, номер записной книжки, лист и страница; в круглых скобках указан номер книги римскими цифрами.

<sup>2</sup> На эту тему см. ст.: Мейлах М. Б. Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. Вып. 4. 1990. С. 181–193.

Далее мы обратимся к посланию Хармса «А. И. Введенскому», которое датируется началом марта 1927 г. В нем изображается поэт, освобожденный от условностей логического мышления и причинно-следственных связей, что передается с помощью семантических сдвигов: например, переосмысливается привычное местонахождение предметов. Эта «абсолютная свобода» Введенского от смысловых конструкторов мира передается посредством мотивов «полета», «падения» и «головокружения» («в смешную ванну падал друг», «стена кружилась вокруг»). Сам мотив падения в ванну напоминает об Архимеде, что в свою очередь связывает этот текст с не вышедшим в свет сборником «Ванна Архимеда» 1929 г., в котором предполагалось опубликовать не только произведения молодых ленинградских писателей и поэтов, но и статьи формалистов. В своей заявке, предоставленной государственному издательству, Эйхенбаум написал:

Этот альманах состоит из произведений преимущественно молодых писателей и собирается под знаком литературного изобретательства и экспериментаторства. Его основная задача, объединяющая всех авторов, — это борьба с литературной рутинной и противопоставление ей опытов<sup>1</sup>.

Тем не менее трудно сказать, намеревался ли Хармс опубликовать это стихотворение в «Ванне Архимеда» или нет. В этом случае важнее учесть контекст, который создают дневниковые записи Хармса «о нюховании эфира», оставленные в конце января<sup>2</sup> и во второй половине марта 1927 г.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Блюмбаум А. Б., Морев Г. А. «Ванна Архимеда»: к истории несостоявшегося издания // Wiener slawistischer Almanach. 1991. № 28. С. 264–265.

<sup>2</sup> «Жму руку Шурке. Эфир это курица наоборот. Ждал чудес и верно. Что тебя тревожит, то и видишь. Эта ночь была вредна. Я нюхал в первый раз эфир. Было замечательно. Эфир. Как на электрической станции. Эфир для всех то же самое. Все знают те же состояния. Состояния как островки. Нюхать нужно одному и в полумраке, и всё-таки зря, ибо начало того, что

Второе послание, посвященное Введенскому, — это «Комментарий к философии А. И. Введенского». Из этого произведения сохранилась только первая часть — «Удивление», название которой безусловно отсылает к высказыванию Аристотеля о том, что из удивления рождается Философия. Тема этого произведения — пир поэтов. В нем, возможно, как и в предыдущем тексте, раскрывается «нюхование эфира» через мотив «бега на четвереньках» — яркую отсылку к животному началу, проявляющемуся в поведении друга. Важно отметить, что «нюхование эфира» для молодых поэтов-чинарей не было только развлечением, оно было также способом проникнуть в другие, трансцендентальные миры. Более того, для них сама поэзия, также как и эфир, являлась способом постижения соседнего мира, столь присущего чинарскому мировоззрению. К таким «метаморфозам» состояния поэты сознательно готовились, устраивали ритуалы (например, Ритуал «Откидывания» в записных книжках Хармса конца ноября 1926 г.).

На тему богемного пира было написано и послание Заболоцкого, которое является экспромтом, адресованным Хармсу, — «Пошли на вечер все друзья». В комментариях к этому тексту И. Е. Лоцилов раскрывает контекст произведения: Заболоцкий, получив увольнительную от военной службы в тот день, 12 марта, отправился к Хармсу, которого нашел спящим и оставил ему запись: «Даня, жалко тебя будить — ты спишь с большим аппетитом. Я ухожу. Прощай. Видишь — что я тут наделал. Обрати внимание на стихотворный совет в рамке. Потом порви. НЗ»<sup>2</sup>. «Совет в рамке», о котором говорит поэт, — это продолжение стихотворения: «Бросьте, бросьте, стре-

---

нужно не вспомнишь, а так это только удовольствие» [Хармс, ЗК 11 (I). Л. 41 об. – 42. С. 130–131].

<sup>1</sup> «От эфира можно умереть. Я так нанюхался. Мне были предостережения. Больше никогда не нюхай!» [Хармс, ЗК 11 (I). Л. 50. С. 140].

<sup>2</sup> Лоцилов И. Е. Комментарий // Заболоцкий Н. А. *Метаморфозы*. М., 2014. С. 813.

кулисты, / разные стишки писать / Если на руку не чисты, это нечего скрывать»<sup>1</sup>. Называя своих соратников по перу «стрекулистами», Заболоцкий не только высмеивает их творчество, но как поэта позиционирует себя выше и тем самым отделяется от своих «коллег по цеху». Этот мотив звучит с первых строк экспромта: «пошли на вечер все друзья, / один остался я, усопший, / в ковше напитков предо мной / и чайник лезет вверх ногой <...>. Все ушли, / одни на вечер, а другие / ногами рушить мостовые / идут, идут... глядят, пришли»<sup>2</sup>. Безусловно, в начале послания обыгрываются мотивы «одиночества» и «отделения от суеты», часто встречаемые в поэзии романтиков. Здесь как эпитет «усопший», так и кулинарные образы «кувшина» и «чайника» используются для подчеркивания тщеславия происходящего. Тот же самый мотив одиночества встречается и в конце экспромта, что является завершением его гармоничной кольцевой структуры («усните, стрекулисты, это — удел усопшего поэта, — а я лежу один, убог, / расставив кольца сонных ног»<sup>3</sup>).

Особое место в этом тексте играет мотив пиршества, который, несмотря на то, что передается с помощью насмешливого тона, получает экзистенциальный оттенок (гости «Одной ногою / стоят в тарелке бытия / играют в кости, пьют арак, / гадают — кто из них дурак»). Важную роль в этом произведении играет вымышленный персонаж Горфункель, который для поэта имеет особое значение. И. В. Бахтерев вспоминает, что появление этого персонажа восходит к временам «Радика» и, по словам Заболоцкого, Горфункель представляет собой «олицетворение главного закона искусства: путь из жиз-

---

<sup>1</sup> *Заболоцкий Н. А.* Бросьте, бросьте, стрекулисты... // *Заболоцкий Н. А.* *Метаморфозы.* С. 66.

<sup>2</sup> *Заболоцкий Н. А.* Пошли на вечер все друзья... // *Заболоцкий Н. А.* *Метаморфозы.* С. 64.

<sup>3</sup> Там же. С. 65.

ни к художественному образу и снова в жизнь, в быт»<sup>1</sup>. Отметим, что в «Пошли на вечер все друзья» будущие обэриуты изображены как «сыны» Горфункеля. Можно сказать, что стихотворение «Битва слонов» (1931 г.) продолжает тему «искусства» как своего рода «битва со смыслами», начатую в экспромте «Пошли на вечер все друзья». В произведении 1931 г. метафора «битвы слонов» используется для передачи «столкновения» старой, классической поэзии с новой, заумной.

Сама атмосфера посланий Хармса и Заболоцкого отражается и в дневниках отца Хармса, Ивана Павловича Ювачева. Приведем несколько наглядных примеров 1927–1928 гг.: «У Даниила гостей много. А я, как чужой, за обедом среди них»<sup>2</sup> (13 / 26 декабря 1927 г.); «У Даниила же ночуют его коллеги. <...> Накупили вина, лимонаду, апельсин и пр. Истратили много, много рублей» (19/6 января 1928 г., [Ювачев. Кн. 9. С. 200–201]); «У Даниила пир (Левин, Эстер) до 12 ч. ночи, хохот, крик, шум...» (8/21 января 1929 г., [Ювачев. Кн. 9. С. 207–208]); «Ночью не давали спать танцы в верхнем этаже, гости Даниила в 2 часа ночи и блохи...» (12/25 ноября 1929 г., [Ювачев. Кн. 9. С. 356]); «У Даниила вечером пир. Сам он стряпал закуски на несколько человек. Должно быть выпивка!» (21 ноября / 4 декабря 1929 г., [Ювачев. Кн. 9. С. 360]).

Результат анализа показал, что вышеупомянутые тексты Хармса и Заболоцкого имеют общую стилистическую основу: они несут в себе ярко выделенное игровое начало, являясь шуточными посланиями. Эти художественные произведения

---

<sup>1</sup> *Бахтерев И. В.* Когда мы были молодыми // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 79.

<sup>2</sup> *Ювачев И. П.* Дневник 1928 г. // Ювачев И. П. Собрание дневников: В 10 кн. 1922–1931. Вступ. ст., сост, подгот. текста и примеч. Н. М. Кавина. М., 2020. Кн. 9. С. 194. Далее дневники И. П. Ювачева цитируются по этому изданию с указанием фамилии автора, книги (номера тома) и страницы в квадратных скобках.

также объединены темой «литературного быта»: в них присутствуют не только божественный образ литературной деятельности обэриутов, но и отсылки к поэтическим и стилистическим особенностям творчества «соперника / соратника по перу». Следует отметить, что главный «кластер» образов относится к мотиву пиршества.

В заключение можно сказать, что содержание этих условно называемых «обэриутских» посланий высмеивало не только поэтику «соратника по перу», но и формальные признаки эпистолярного жанра. Тем не менее их пародия на стихотворные послания является интеграцией в традицию самого жанра, ее преодолением и продолжением. Более того, подобный эксперимент уже был проведен футуристами, с творчеством которых обэриуты были хорошо знакомы. Безусловно, обэриутские послания можно сопоставить как с шуточными посланиями Велимира Хлебникова, Алексея Крученых, Игоря Северянина или Игоря Терентьева, так и с шуточными стихотворениями Николая Харджиева, адресованными своему другу и поэту Крученых и подписанными псевдонимом «Феофан Бука».

Итак, послания являются не только элементом «общей памяти» и общего художественного дискурса, присутствующего в рамках одного литературного объединения, но и способом саморепрезентации и самоутверждения поэта.

**Л. С. Захидова**  
*Новосибирский государственный университет  
экономики и управления, Россия*

**МОНОЛОГИЧЕСКАЯ И ДИАЛОГИЧЕСКАЯ  
КОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ  
Ю. М. ПОЛЯКОВА)**

В современной литературе Юрий Михайлович Поляков выделяется своим уникальным стилем и ярко выраженной коммуникативной установкой героев. Изучая научную литературу по коммуникативной лингвистике, мы пришли к выводу, что тексты произведений Полякова могут служить иллюстрациями ко многим теоретическим утверждениям ученых<sup>1</sup>. Особого внимания заслуживают монологическая и диалогическая коммуникации в произведениях Полякова, причем специфичность текстов автора заключается каждый раз в определенной коммуникативной установке персонажа, характерной для индивидуальной картины мира и идиостиля писателя.

В романе «Веселая жизнь, или Секс в СССР» Поляков виртуозно раскрывает коммуникативные стратегии разнообразных персонажей, предоставляя читателю уникальный взгляд на советское общество 1983 г. В произведении отчетливо прослеживаются ораторские выступления, политические дебаты и любовные приключения, которые являются ключевыми элементами сюжета.

Один из ярких аспектов коммуникативной динамики в романе – это ораторские выступления персонажей, которые мастерски передают атмосферу политических событий и

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-219-226

<sup>1</sup> См., например: *Винокур Т. Г.* Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М., 1993; *Дементьев В. В.* Ситуации непрямого общения // Проблемы речевой коммуникации: межвуз. сб. науч. трудов. Саратов, 2000. С. 34–42.

идеологических схваток в советском обществе. Писатель использует диалоги и монологи героев для воссоздания обстановки той эпохи, когда воздух пропитан речами о социализме, о политических преобразованиях и чрезвычайных событиях. Эти ораторские выступления представляют героев в роли активных участников общественной жизни, подчеркивая их стремление к выражению своего мнения и участию в формировании общественного мнения:

В горькоме два года лежит и сохнет другая моя непроходная вещь – «Райком». Острая. Ехидная. Про комсомол. Как говорится, испугали ежа зубной щеткой! Воспитательных бесед я вынес уже много:

– Георгий Михайлович, вот вы хороший автор и к тому же молодой коммунист, а написали такое...

– Я написал правду.

– А вы подумали, как эта правда скажется на оборонной мощи страны?

– Правда навредить не может!

– Вы уверены?

– Абсолютно. Партия требует от писателей честно отражать жизнь. В докладе на последнем съезде...

<...>

После таких бесед я страшно гордился собой, не подозревая, что писательской правдой можно отравить читателя до смерти. Прости, прости меня, безвременно погибший великий Советский Союз! В твоём разрубленном на куски теле есть капля и моего литературного яда<sup>1</sup>.

В контексте любовных приключений Поляков создает сложные диалоги, в которых переплетаются интимные разговоры и обсуждение общественных норм. Герои романа оказываются в условиях, где табу и стереотипы советского общества сталкиваются с естественными стремлениями личности. Интересно, что о такого рода отношениях пишет С. В. Денисенко в статье «Феномен Марлен Дитрих: псевдо-рацио

---

<sup>1</sup> Поляков Ю. М. Веселая жизнь, или Секс в СССР. М., 2019. С. 12–13.

в псевдоромантическом мире кинематографа»<sup>1</sup>. У Полякова описание любовных сцен явно носит пародийный характер со ссылкой на сцены популярных фильмов с участием Марлен Дитрих. Любовные сцены в романе становятся элементом развития сюжета.

Сложные диалоги в произведении отражают многогранный характер советского общества того времени. Разнообразие мнений, позиций и социальных статусов героев подчеркивает неоднозначность общественного мнения и позволяет автору критически освещать те или иные аспекты советской реальности. В этом контексте диалоги участников становятся ключевым фактором для передачи общественной динамики и внутреннего противоречия эпохи:

– Был в горькоме? – спросил Владимир Иванович.

– Был...

– Понял?

– Ничего не понял.

– И я ничего не понял. Кстати, все уже все знают. Адмирал тоже.

Выпытывал, что да как. Видел сынка-то? Вот ведь природа как играет! Дед его, Аркадий Гайдар, в шестнадцать лет полком командовал, а внук, твой тезка и ровесник, между прочим, – болван болваном, хоть в школу для малолетних дебилов отдавай. Горе семьи, засунули в какой-то НИИ, там и копит...<sup>2</sup>

В романе «Советство» автор мастерски использует мнимологическую коммуникацию для воссоздания картин советского детства. В преобладающих монологах героев каждый персонаж раскрывает свой внутренний мир и приводит воспоминания, что позволяет читателю более глубоко погрузиться в атмосферу времени и места, а также создает особый контекст равноправия в передаче личных историй:

---

<sup>1</sup> Денисенко С. В. Феномен Марлен Дитрих: псевдо-рацио в псевдоромантическом мире кинематографа // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2016. С. 213.

<sup>2</sup> Поляков Ю. М. Веселая жизнь, или Секс в СССР. С. 65.

Странные все-таки люди – взрослые. Абсолютно непредсказуемые. У дяди Коли Черугина есть рязанский родственник по фамилии Саблин, которому пить совершенно нельзя, так как он начинает буйнить и может, к примеру, схватив нож, объявить, что вот сейчас на глазах у всех зарежется насмерть. Тогда на него по секретной команде наваливаются гурьбой все гости и вяжут полотенцами. <...>

Из года в год происходит одно и то же. Тетя Шура просит Саблина выпить за ее здоровье одну рюмочку, но он, зная себя, наотрез отказывается, даже порывается уйти, но она настаивает, обижается, и рязанский родственник все-таки соглашается – пригубить, а вскоре уже мчится, выкатив белые глаза, на общую кухню, хватая первый попавшийся нож и угрожает немедленно зарезаться. Тогда его вяжут. Однажды Саблин, как обычно, рванув рубаху, приставил острие в груди и стал со всеми прощаться, но Лида увидела, что у него в руке наш новый хлебный нож, и строгим парткомовским голосом потребовала немедленно вернуть чужую собственность. Буйан растерялся, покорно отдал нож и горько заплакал, как ребенок. Тогда его привычно связали полотенцами и унесли на диван<sup>1</sup>.

Герои рассказывают о своем детстве, поделившись своими переживаниями, радостями и трудностями. Они вносят свой вклад в общую картину советской реальности, где каждый персонаж равноправно принимает участие в формировании коллективного восприятия прошлого.

Монологическая форма коммуникации создает атмосферу открытости, где каждый герой имеет возможность выразить свою точку зрения без прерывания со стороны других персонажей:

Утро тоже начинается с гимна. Сперва слышится мерное пощелкивание, словно на патефон поставили треснувшую пластинку. Потом комнату заполняет кипящий мотив нашей Родины – страны с ритмичным именем СССР и гербом, похожим на мяч, влетевший между хлебных снопов. Летом на Волге мы с деревенскими играли в футбол, сложив ворота из вязанок ржи, забытых в поле колхозниками. Однажды мяч упал в воду, его понесло течением и выбросило на песок, когда прошел, ухая винтом, большой белый теплоход.

---

<sup>1</sup> Поляков Ю. М. Советство. М., 2021. С. 61–62.

Я лежу в темноте, слушая гимн. Музыка вскипает и накатывает торжественными волнами, высокими, как от четырехпалубного «Валерия Чкалова». Я думаю о Шуре Казаковой. Сегодня она должна вернуться в класс: ее отправляли на целую четверть лечиться в «лесную школу». Что-то с легкими. Об этом сообщила в конце урока Ольга Владимировна и странно на меня посмотрела<sup>1</sup>.

Такой подход обеспечивает равноправие в передаче личных историй, а каждый монолог становится важным элементом мозаичного повествования. Читатель сталкивается с разнообразием переживаний и опыта каждого героя, что формирует более полное и глубокое понимание советской эпохи.

В повести «Сто дней до приказа» писатель переключается на диалогическую коммуникацию, чтобы описать отношения среди военнослужащих в условиях армейской службы. Здесь различные точки зрения выражаются через диалоги, что позволяет автору отобразить нормальные дружеские отношения, смешанные с жесткостью армейской жизни. Используя диалоги, Поляков создает динамичную картину отношений между персонажами, подчеркивая их разнообразие и индивидуальность. Каждый герой имеет свой голос, и их диалоги служат не только средством передачи сюжета, но и способом выделения индивидуальности каждого персонажа. Эта диалогическая динамика помогает передать сложность взаимоотношений в армейском коллективе, где, несмотря на строгие иерархии, проявляется нормальная дружба и солдатская солидарность. Поляков показывает, как различные точки зрения влияют на динамику коллектива, представляя полноценный и многогранный образ армейской жизни. Обратимся к тексту повести:

Неожиданно слово попросил Валера Чернецкий, встал, раскланялся, точно конферансье, и начал:

— Товарищ майор, если не ошибаюсь, везде у нас пишут о наставничестве. Так?

---

<sup>1</sup> Там же. С. 7.

— Так.  
— Должен опытный воин наставлять призывников?  
— Должен.  
— А опыт закрепляется как? На практике. Значит, чем больше «салабон»... простите... чем больше молодой воин сделает, тем быстрее освоится, переймет опыт. Правильно?  
— Н-ну, правильно... — насторожился Осокин.  
— Ну а раз правильно, то это никакие не издевательства, а обыкновенное наставничество. И лучших «стариков» -наставников нужно даже поощрять! Я вот, например, еще ни разу в отпуску не был. Правильно?

В ленкомнате раздалось одобрительное хихиканье. Косулич сокрушенно покачал головой, младший сержант Хитрук помертвел, а комбат Уваров нехотя улыбнулся.

— Нет, неправильно! — дернув головой, сердито ответил замполит. — Во-первых, ты забыл, как год назад жаловался, что у тебя старослужащие деньги отбирают. Было? Молчишь. Ну-ну... А, во-вторых, в Вооруженные силы вас, товарищ рядовой, призвали не педагогические таланты выказывать, а Родину защищать! Без армии нет Родины, а без дисциплины нет армии! И ничто так не разъедает дисциплину, как неуставные отношения!<sup>1</sup>

В повести «Апофегей» и в сборнике «По ту сторону вдохновения» писатель обращается к разнообразным коммуникативным аспектам, создавая многогранный портрет общества и его взаимодействия. В этих произведениях он рассматривает политические интриги, любовные перипетии и взаимоотношения в литературной богеме, что важно для понимания динамики общества того времени.

В повести «Апофегей» Поляков анализирует коммуникативные стратегии персонажей в условиях политических перемен и интриг. Политическая борьба и изменения в общественной жизни становятся фоном для взаимодействия персонажей, а коммуникативные аспекты включают в себя не только ораторские выступления и политические дебаты, но и тонкие межличностные отношения, двигающие сюжет:

---

<sup>1</sup> Поляков Ю. М. Сто дней до приказа. М., 2004. С. 56–57.

Однако бравый профессор Заславский неожиданно вскочил со своего председательского места, галантно приблизился к девушке, взял ее за руку и вывел на середину комнаты, как в театре выводят на авансцену якобы засмущавшуюся приму.

«Это наша новая аспирантка Надежда Александровна Печерникова!» – представил он.

«Извините... Я очень долго ждала троллейбус...» – смущенно проговорила Надя.

Кафедральные старички тут же со знанием дела оглядели и оценили гостью. О старая профессорско-преподавательская гвардия! В тридцатые–пятидесятые они не пропустили мимо ни одной смазливой аспиранточки, влюблялись с размахом и безоглядно, щедро оставляя бывшим женам квартиры на улице Горького со всем антикварным хламом, унося в новую жизнь только маленькие чемоданчики с бельем да связочки любимых книг. Это они, они воздвигли в столице первые кооперативные квартиры! Теперь таких застройщиков давно уже нет, так как профессорского жалованья с трудом хватает и на одну семью...<sup>1</sup>

Любовные и политические интриги становятся частью сложного мозаичного повествования, в котором коммуникация играет ключевую роль в формировании сюжета.

В сборнике «По ту сторону вдохновения» автор переносит читателя в литературную богему, где в центре внимания оказываются взаимоотношения писателей, художников и других представителей творческой среды:

Однажды на банкете по случаю вручения какой-то литературной премии я обратил внимание на знакомого поэта весьма средней руки, который, опрокидывая рюмки с ритмичностью робота-манипулятора, качал головой и бормотал себе что-то под нос. Заинтересовавшись, я подошел и прислушался. Не сразу, но мне удалось разобрать то, что он бубнил:

– Идиоты! Вот стоит и пьет водку гениальный поэт, а никто даже не догадывается! Козлы!

Гениальный поэт, как вы понимаете, он сам. Что ж, «блажен, кто верует, тепло ему на свете». Но полагаю, Грибоедов ценил в себе дипломата куда выше, чем поэта. Бывает. А почему он так и не написал

---

<sup>1</sup> Поляков Ю. М. Апофегей. М., 2013. С. 12–13.

ничего равноценного «Горю от ума»? Служба заела? Почему же она не заела Тютчева, тоже дипломата? Почему гениальный Артур Рембо в 20 лет плюнул на стихи и занялся работоторговлей? Почему ранний Николай Тихонов содрогает сердце, а поздний оставляет равнодушным, вызывая лишь филологический интерес. А вот с Николаем Заболоцким все с точностью до наоборот. Как в человеке вспыхивает талант и почему потом гаснет? Искра божия – это метафора или реальность? Что происходит по ту сторону вдохновенья? По какую именно? По обе стороны<sup>1</sup>.

Коммуникативные аспекты в этом произведении раскрываются через диалоги и монологи персонажей, обсуждение художественного творчества и влияние политических и социокультурных изменений на их творческую деятельность. Любовные перипетии, интриги и творческие дискуссии создают сложный ландшафт коммуникативных взаимодействий в литературном мире.

Исследование произведений писателя показывает, что через монологи и диалоги автор передает множество точек зрения, создавая богатый культурный контекст. Его произведения становятся не только отражением эпохи, но и исследованием коммуникативных нюансов взаимодействия различных персонажей в сложных общественных условиях. По текстам произведений Ю. М. Полякова можно составить сборник заданий по теории и практике коммуникации и с успехом изучать приемы коммуникации.

---

<sup>1</sup> Поляков Ю. М. По ту сторону вдохновенья. М., 2017. С. 10–11.

**Чжан Шицун**  
*Нинбо, Китай*

## **КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ Н. СВЕЧИНА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «РОКОВЫЕ ЧИСЛА»)**

Проблема коммуникации между автором и читателем актуальна для исследования современной массовой литературы тем, что ее авторы в процессе создания текстов произведений рассчитывают на коммерческий успех среди читателей, который, как правило, подразумевает максимально полный и эффективный контакт писателя с целевыми реципиентами. В изучении коммуникативного процесса автора с читателем особый интерес представляют для нас исторические ретродетективы Николая Свечина (Н. В. Инкина), так как творчество данного автора, помимо занимательного приключенческого сюжета, пользуется популярностью среди читателей еще благодаря точному воспроизведению духа и быта описываемого исторического периода. Читатели относятся к романам Свечина с большим доверием: «Если в книге Свечина так написано, значит, так оно и было. Я верю»<sup>1</sup>.

Правдоподобность сведений об истории Российской империи в романе Свечина обеспечивают повествовательные стратегии автора. Проанализируем одно из них. В романе «Роковые числа» (в первом издании: «Между Амуром и Невой») барон Таубе с генералом Енгальчевым арестовали и разоблачили революционера-provokatora, знаменитого Сергея Дегаева, который рассказывает о плане провокации, разработанной им вместе с подполковником Судейкиным. Пока-

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-227-230

<sup>1</sup> *Щеглова Д.* Николай Свечин между двумя революциями // Год литературы. URL: <https://godliterature.ru/articles/2019/09/13/nikolay-svechin-mezhdu-dvumya-revolyciya?ysclid=lrto715zu8225625165> (дата обращения: 25. 01. 2024).

зания Дегаева изложены в романе как отступление автора от основного сюжетного повествования и как отдельное описание исторического события, что характерно и для других детективов Свечина. В этом рассказе автор в основном «пересказывает» показания Дегаева, но порой говорит об истории от самого себя, рассказывая о гениальности Судейкина в деле вербовки агентов, и завершает этот абзац сноской о преданности завербованного Георгием Порфирьевичем агента Ивана Окладского<sup>1</sup>. Примечания в ретродетektивах Свечина, как правило, дают фоновые сведения об истории описываемого периода, обеспечивающие, с одной стороны, максимальную погруженность читателей в колорит эпохи; с другой стороны, достоверность исторических повествований в текстах.

Несмотря на стремление к правдоподобию в изображении истории, Свечин подвергает ее тонкой переработке. Монолог Дегаева – это текст-пересказ, основанный на фрагменте воспоминаний Л. А. Тихомирова об явлении «дегаевщина»<sup>2</sup>. Обнаруживаются в этом рассказе многочисленные моменты сходства с текстом Тихомирова как в изложении хода развития «дегаевщины», так и в различных деталях. Однако текст мемуаров Тихомирова не дает абсолютно достоверной картины реальных событий. Например, согласно Н. А. Троицкому, утверждение о том, что Судейкин помог возобновить партийную типографию и сам редактировал газету «Народная воля», является легендой, введенной Тихомировым<sup>3</sup>. При этом в реальности историки не пришли к единому мнению о причинах предательства Дегаева. Одни считают, что Дегаев согласился на сотрудничество с правительством только на втором допросе, проведенном лично Судейкиным. То, что супруга провокатора, Любовь Дегаева, дала откровенные показания уже на

---

<sup>1</sup> Свечин Н. Роковые числа. М., 2022. С. 298–299.

<sup>2</sup> Тихомиров Л. А. Тени прошлого. Воспоминания. М., 2000. С. 390–395.

<sup>3</sup> Троицкий Н. А. Дегаевщина // Libmonster. URL: <https://libmonster.ru/m/articles/view/ДЕГАЕВЩИНА> (дата обращения: 24.12.2022).

первом допросе, также повлияло на его решение<sup>1</sup>. Другая версия предполагает, что Дегаев начал сотрудничать с Судейкиным задолго до ареста, и подполковник приехал в Одессу, чтобы выручить своего агента<sup>2</sup>.

Так или иначе, в создании рассказа Дегаева Свечин использует среди различных версий о «дегаевщине» текст Тихомирова как главный источник для собственного текста. В то же время этот текст подвергается переработке. Так, например, Тихомирову по-другому представляется, почему Дегаев в аресте решил обратиться именно к Судейкину. В романе выбор провокатора выпал на Судейкина в связи с распространённым мнением о «гениальности» сыщика, тогда как Тихомиров писал в мемуарах, что Дегаев «подумал именно о Судейкине», т. к. тот «распускал слухи, будто бы он убежденный народник и стоит не против пропаганды, а только против конституции»<sup>3</sup>. В романе, однако, Судейкин стал сторонником либерализма. Меняется также тон повествования: если Тихомиров, будучи уже ренегатом, писал о провокации Дегаева с Судейкиным с ненавистью к предательству, то в романе Дегаев рассказывает о своей деятельности в иронически-циничном тоне. Такие выражения, как, например, «в далекой и безопасной Швейцарии», «дурочка <о Вере Фигнер. – Ч. III.>», «дураки-либералы» и т. п., демонстрируют читателям пренебрежение рассказчика к революционной идее и своим товарищам, выданным им.

То, как народовольцы узнали о предательстве Дегаева, до сих пор остается белым пятном в истории – версии современников провокатора резко противоречат друг другу. Здесь Свечин также основывает свое повествование на версии Тихомирова о том, что Дегаев сам приехал к Льву Александровичу и рассказывал ему о всей интриге его с Судейкиным. В

---

<sup>1</sup> *Панькина М. А.* Ночь после битвы. Дегаевщина и кризис в партии «Народная воля». М., 2018. С. 98–101.

<sup>2</sup> *Лурье Ф. М.* Полицейские и провокаторы. СПб., 1992. С. 183–184.

<sup>3</sup> *Тихомиров Л. А.* Тени прошлого... С. 391.

романе автор не изменяет ход реальных событий, а лишь домысливает причину внезапной исповеди провокатора – его преждевременно разоблачили Таубе с Енгальчевым, которые затем вновь завербовали Дегаева в свою пользу.

Таким образом, Свечин в создании текста о «дегаевщине» вносит в историю логичность и последовательность, уничтожая все неясности, остающиеся в исторической науке, не вдаваясь в подробное описание психологического портрета такой сложной личности, как Дегаев – первый крупный провокатор в истории революции в Российской империи. Дегаев в ретродетективе предстает как банальный злодей-предатель – человек простой, властолюбивый и трусливый. Часть авторского диалога с читателями, историческая составляющая в детективах Свечина характеризуется максимальной по мере возможности достоверностью и в то же время незатейливостью, чтобы представленные люди и события оказались легко восприняты массовым читателем. Таким образом, несмотря на то, что по сравнению со многими авторами исторических детективов, Николай Свечин действительно стремится к исторической достоверности, даже по отношению к его романам можно говорить об определенной «сглаживающей противоречия» коммуникативной стратегии автора: упрощении реальных исторических событий и переводе их на язык массовой литературы с ее не знающей оттенков черно-белой поэтикой.

**Е. Г. Логинова**

*Рязанский государственный университет  
имени С. А. Есенина, Россия*

## **СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР: РЕЖИССЕРСКИЕ И АКТЕРСКИЕ ПРАКТИКИ СЕМАНТИЗАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ**

Как показывает история развития сценического искусства, с каждым новым поколением режиссеров и актеров театр пересматривает свои взаимоотношения с действительностью, текстом и зрителем, пытаясь найти новые выразительные средства и отказываясь от приемов, которые успели превратиться в штампы.

Медиаформаты современного театра, характеризующегося интерактивностью, перформативностью и иммерсивностью, представляют собой использование разного рода технологий для формирования смыслового пространства и осуществления коммуникации. В перечень ресурсов входят цифровые и мультимедийные технологии, например, технологии дополненной реальности, голосовые инструкции, видеомэппинг, саунддизайн и проч., когда все, что происходит на сцене, становится триггером для реакции и мыслей зрителя.

Реплики, жесты, движения и передвижения актеров, декорации или их отсутствие, интерактивные инсталляции, музыкальное сопровождение, звуковые и световые эффекты, сами персонажи спектакля, их костюмы и грим выполняют роль своеобразных условий — вводных данных, обеспечивающих возникновение аудиовизуального целого, в котором смысловые проекции транслируются со сцены в сознание зрителя / слушателя как непосредственного участника происходящего.

Собственно, дискуссия о том, каким должно быть сценическое действие, или, переводя на язык современной дискус-

сии, как должен быть упакован контент, чтобы вписаться в практику медиапотребления, началась давно. В мартовском номере журнала «Театр» за 1961 г. редакторы предложили деятелям культуры поразмышлять на тему условности и реализма в театре:

В условности реалистического театра сегодня многие видят возможность создания подлинно современных спектаклей <...>. Ну а какой должна быть актерская игра в этих спектаклях? Станет ли она более «условной» от того, что изменятся режиссерские постановочные средства? И существует ли вообще «условность» в актерском искусстве, задача которого всегда была и будет — раскрытие внутреннего мира человека?<sup>1</sup>

Думается, что на вопросы, поставленные более полувека назад, могут быть даны новые ответы в условиях новых форм театральной коммуникации. Поделимся своими размышлениями, сосредоточившись на «неестественной естественности» театра, обеспечивающей порождение символической реальности, в которой непосредственными участниками оказываются все задействованные субъекты и объекты. Предлагаемый нами оксюморон «неестественная естественность» позволяет соотнести театральную коммуникацию с категориями достоверности (правдивости) и условности (правдоподобия). Правдивость — это естественное поле общения, в то время как трактовок (моделей, имитирующих общение) может быть много. И каждая трактовка манифестирует опыт трактующего, коим является режиссер, актер, зритель.

Глубокая игра актеров, когда они проживают свою роль, — это то, что всегда отличало русский театр от других театральных школ. М. Щепкин, одним из первых утверждавший естественность на сцене, говорил: «Берите образцы из жизни». В дальнейшем сближение с жизнью стало органической потребностью театра. В концепциях К. Станиславского,

---

<sup>1</sup> Актерское искусство сегодня (от редакции) // Театр. Ежемесячный журнал драматургии и театра. 1961. Вып. 3. С. 40.

В. Мейерхольда, А. Таирова и других театральных мастеров прошлого столетия исходным был отказ от всякого рода кодифицированных жестов, поз, от театральной высокопарности и наигрыша, чтобы дать зрителю возможность более глубокого познания самих себя и окружающей действительности.

Стремление к максимальному эстетическому воздействию на зрителя, которое было и остается ключевой характеристикой театрального зрелища со свойственной ему аттракционностью, предполагает, что задействованные режиссером-постановщиком коммуникативные ресурсы выступают в роли своеобразных каналов передачи авторской интенции. В частности, Станиславский, протестуя против театральности движений на сцене, настаивал на необходимости «приспособить» позы и жесты актеров «к выявлению внутреннего переживания», чтобы они могли «превратиться в подлинное, продуктивное и целесообразное действие»<sup>1</sup>.

Вместе с тем речь не шла об отказе от сценической условности как формы выразительности. Приемы, системы образов, композиционные решения, которые использовали и продолжают использовать многие современные театральные режиссеры, позволяют перенести «картину» жизни в другую плоскость, когда то, что происходит на сцене воспринимается как некая модель реальности — нереальность, ограниченная в пространстве и времени. Оппозиция открытого (внесценического) и закрытого (внутрисценического) времени и пространства обусловлена спецификой театра. Происходит своего рода диалог между закрытым и открытым, театральным действием и зрительской аудиторией, познанным и неизвестным.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского. М., 1990. С. 28–29.

«Метод физических действий» и понятие «артистороли» Станиславского, а также биомеханика Мейрхольда, эксперименты Таирова и Вахтангова во многом определили концепцию сценического мастерства Е. Гротовского. Польский режиссер характеризовал действия на сцене не как аналогичные бытовому поведению, а с позиций театрального знака, который рождается в процессе творчества и затем «выкристаллизовывается» до уровня метафоры, предполагая метарепрезентирование<sup>1</sup>. При таком подходе условность на сцене предусматривает значительную когнитивную нагрузку зрителя: активную работу мысли и воображения; и одновременно выступает как предпосылка сотворчества режиссера, актеров, художников-декораторов, костюмеров и других соавторов театральной постановки и зрителя.

Концепции театральных мастеров прошлого столетия во многом способствовали изменениям в сценической коммуникации. Постановки нынешней театральной реальности можно охарактеризовать как творческие лаборатории, открытые для экспериментов и творческих исканий: гротесковая стилизация; символизм; спектакли в стиле кубофутуризма и конструктивизма; современные арт-перформансы, функционирующие как часть цифровой культуры, и пр. Многие режиссерские опыты второго десятилетия XXI в. связаны с идеей «незаконченных текстов» в виртуальной реальности, что отражает концепцию диджимодернизма (digital modernism) А. Кирби. На это, в частности, указывает М. И. Сизова в своем обзоре сценических работ Д. Волкострелова по пьесам И. Вырыпаева и П. Пряжко<sup>2</sup>.

Широкой зрительской аудитории доступны приложения «Яндекс. Музыка», «Мобильный художественный театр» и

---

<sup>1</sup> Гротовский Е. К. От Бедного Театра к Искусству-проводнику / Перев. с польск., составл., вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М., 2003.

<sup>2</sup> Сизова М. И. Цифровая драматургия первой четверти XXI века. Опыт перформативной проекции нового времени в театре // Семиотические исследования. Semiotic Studies. 2021. № 1 (4). С. 52–57.

др., позволяющие погружаться в театральное событие и взаимодействовать с его участниками. Соответственно, зритель становится соучастником современного спектакля: это и спектакль-игра с использованием чат-ботов; и спектакль-променад с картой маршрута и push-уведомлениями; VR-спектакль со шлемами виртуальной реальности; энвайронмент-спектакль, разыгрываемый вне сценического пространства и, как правило, предполагающий задействование наушников и камер смартфонов.

Обращает на себя внимание изменение зрительской оптики в тех случаях, когда сценическая интерпретация создается лишь по мотивам пьесы. Например, спектакль «Гамлет Story», соединяющий текст Шекспира с музыкой, кино и поэзией XX в. (театральный коллектив «САМи»). Еще один пример – коллажная интерпретация произведений А. С. Пушкина в стиле обэриутов в спектакле «Пир во время чччумы» (Московский театр «Эрмитаж»). При этом самые первые опыты сценической интерпретации классика, еще при жизни поэта, в полной мере соответствовали театральным канонам начала XIX в., что отмечает в своем исследовании пушкинских инсценировок С. В. Денисенко<sup>1</sup>.

Включая театр в ряд моделирующих систем, Ю. М. Лотман говорит о вторичном моделировании художественного типа, когда создается некий аналог действительности, переведенный на язык театра с помощью знаков разных систем кодов и разной степени условности. По мнению Лотмана, это аналог особого типа, поскольку носит интерпретационный характер и воспринимается одновременно как «похоже» и «непохоже»<sup>2</sup>. Получается, что театр, оперируя заведомо условными знаками, представляет собой способ отражения и трансляции опыта художественного осмысления

---

<sup>1</sup> Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

окружающей нас реальности. Выявляя маркеры эпохи, театр формирует «искусственное» пространство, сопряженное с эмоциональным погружением, что провоцирует возникновение у зрителя чувства эстетического сопереживания.

Говоря о театре, мы рассматриваем семиотически гетерогенный подвижный художественный конструкт, в который входит драматургическое произведение и его сценические интерпретации. Воспользовавшись еще одним термином Лотмана, можем говорить о своего рода «семиосфере» — семиотическом пространстве, внутренняя организация которого обусловлена взаимоотношениями разных кодовых систем<sup>1</sup>. Это многомерная среда, которая формируется в процессе трансформаций исходного текста пьесы в сценарный текст, когда и драматург, и режиссер оперируют знаками одного уровня, а затем происходит трансформация сценарного текста в спектакль-дериват. Соответственно, исходная коммуникативная ситуация в пьесе, запрограммированная на изменение семиотического status quo, получает экспликацию на сцене за счет возможностей театра. При этом, как уже отмечалось выше, стремление режиссера-постановщика спектакля заключается не столько в создании визуального эффекта, сколько в том, чтобы вызвать у зрителя чувство эстетического сопереживания, непосредственного эмоционального соучастия. Поэтому художественные образы, конструируемые в театре при помощи различных систем символизаций, каждый раз представляют собой развитие исходной коммуникативной ситуации с целью уточнить и развить замысел драматурга.

Примерами могут служить несколько театральных постановок пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад», к которой обращались и, видимо, еще будут обращаться режиссеры. Пытаясь дать свои ответы на извечные вопросы о смысле жизни и счастье, драматург экспериментирует в поиске приемов и средств, которые впоследствии получают развитие в творчестве

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

драматургов-абсурдистов (С. Беккет, Г. Пинтер, Н. Садур Д. Липскеров и др.). С одной стороны, в своих пьесах Чехов остается внешне в привычных, рационально-реалистических рамках; с другой стороны – выходит за эти рамки, преодолевая различного рода драматургические и лингвистические условности.

В пьесе «Вишневый сад» реплика Раневской, когда она покидает имение, звучит следующим образом:

О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!..  
Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..

В спектакле, поставленном М. Захаровым (театр Ленком, 2011), реплика получает модифицированную форму: слово «прощай» звучит три раза, образуя рамочную конструкцию:

Прощай!.. Прощай, мой милый, мой нежный, мой прекрасный сад!..  
Моя жизнь, молодость моя, счастье мое, прощай!..

Раневская произносит свою реплику под звуки музыки, присев на чемодан. Напевая, героиня закидывает руки за голову, затем встает и начинает медленно кружиться с чемоданом в руке, продвигаясь вглубь сцены. Все знаковые системы, задействованные в рассматриваемом фрагменте, а именно: организация мизансцены, реквизит, музыкальное сопровождение, предметы костюма в определенной цветовой гамме, мимика и движения актера – все это способствует усилению экспрессивно-эмотивного компонента значения вербальной реплики: Раневская прощается со своим прошлым и всем тем, что это прошлое напоминает, но жизнь продолжается, и она вновь «закружила» героиню.

В сценической версии режиссера В. Саркисова (Нижегородский государственный академический театр драмы им. М. Горького, 2012) для выражения идеи безвозвратно ушедшего прошлого используется стилистика черно-белого

кино начала прошлого века. Намеренно дистанцируя происходящее на сцене от зрителей, режиссер задействует большой экран, перед которым стоят несколько рядов стульев. С кинокадров под рояльную музыку тапера начинается действие; с помощью экрана Лопехин демонстрирует свой план строительства дачных участков; периодически на экране появляются пейзажные зарисовки. Расположен экран на небольшой эстраде, на которую время от времени поднимаются персонажи, когда хотят высказаться и быть услышанными. В конце действия звук топора заменяется звуком «ожившего» экрана, на который переносятся герои: зритель видит черно-белую видеозапись, где все обитатели имения беззаботные и счастливые, не омраченные пока еще предчувствием будущих событий.

В сценической версии пьесы режиссера Г. Волчек (театр Современник, 2006) создается иной художественный образ. Свою реплику героиня произносит в тот момент, когда гаснет свет, и сцена погружается в темноту. В такт произносимым словам Раневская чиркает спичкой, пытаясь зажечь свечу. С зажженной свечой в руках Раневская и Гаев обходят комнату, символически провожая свою прежнюю жизнь «в последний путь».

Художественный образ проводов «в последний путь» эксплицируется также в режиссерской интерпретации Л. Зайкаускас (Государственный академический русский драматический театр им. А. С. Пушкина, 2015). Раневской и Гаеву вручают небольшие табуреты как частицу родного дома, которую они унесут с собой. В момент произнесения прощальной реплики Раневская и Гаев стоят рядом на авансцене и держат табуреты прямо перед собой. Затем медленно и траурно с табуретами в руках уходят друг за другом.

В антрепризном спектакле «Театра Антона Чехова» (1992) режиссеры Л. Трушкин и С. Балатьев задействуют костюм как кодовую систему, с помощью которой также репрезентируется образ похорон. На героине надето траурное оде-

яние черного цвета, голова покрыта черным шарфом. Надрывное со слезами произнесение реплики напоминает надгробный плач и причитания. Опустившись на колени, Раневская не в силах подняться, «придавленная» горем, поэтому ее берут за руки и волоком вытаскивают со сцены.

Приведенные примеры показывают, что в театральной коммуникации экспрессивность и эмотивность приобретают первостепенное значение. Это связано с реинтерпретацией исходного текста, созданием вторичного художественного образа и необходимостью его «расшифровки» читателем. Здесь, на наш взгляд, кроется понимание «неестественной естественности» как взаимосвязи эстетической условности и достоверности в театре: за словами и действиями персонажа на сцене «стоит» двойственный адресант – сам персонаж и его создатель, где первый находится в сфере означающего, а второй – в сфере означаемого. Разноплановые проявления двойственного адресанта и потенциально множественного адресата обуславливают особый стиль театральной «аналогической репродукции реальности», о котором писал Р. Барт<sup>1</sup> и который получил конкретизацию в формуле достоверной условности, сформулированной Лотманом: «Я знаю, что это не то, что оно изображает, но ясно вижу, что это то, что оно изображает»<sup>2</sup>.

Если задаться вопросами «Почему возникает множество театральных постановок по одной и той же пьесе?» и «Почему возникают постановки, значительно отсроченные во времени создания оригинала?», то ответ будет предполагать выяснение того, насколько использованные системы символизаций утратили выразительность и способность вызвать чувство эстетического сопереживания у зрителя. Значимо также, насколько точно режиссер определил коммуникативный, эс-

---

<sup>1</sup> Барт Р. Третий смысл. М., 2015.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 275.

тетический и социокультурный потенциал исходного драматургического текста. Ведь заложенная в пьесе система образов становится основой для последующих репрезентаций, усиливающих и «обнажающих» не только авторские интенции, но и те содержательные составляющие, которые находятся за пределами контроля автора. Отметим, что и спектакль как репродуцируемое коммуникативное событие выходит из-под контроля своего создателя, предстает источником новых смыслов в силу наличия потенциальной итерации и способности к трансформации.

Виктор Розов сравнивал пьесу с кружевами: «Нитки – линии ролей, а пустые воздушные места – это для актера, чтобы он сам их заполнит. Я стараюсь не написать того, что должен делать актер». Драматург убежден, что необходимо продолжать поиски, которые вел Станиславский, поскольку актерская игра непременно должна «добавлять пьесе»<sup>1</sup>.

Получается, что, с одной стороны, спектакль ограничен опытом, который всегда конкретен и который «навязывается» драматургом. С другой стороны, каждая последующая постановка, будучи самостоятельным компонентом художественного коммуникативного пространства, соотносится со смыслом целого и отражает его в себе, представляя результат «коллоборативного» динамического семиозиса: ситуация познания — ее интерпретация драматургом — режиссерская интерпретация — актерская интерпретация — интерпретация художников-декораторов, костюмеров, осветителей и др. — зрительская интерпретация. Такая многоступенчатость интерпретации реализуется как движение от вербальной концептуализации к перформативной, когда все, что закодировано в пьесе с помощью лингвистических символов, перекодировано в иную знаковую систему — систему реальных взаимоотношений, в которой лингвистические символы обогаща-

---

<sup>1</sup> *Розов В.* Четыре проблемы из ста // Театр. Ежемесячный журнал драматургии и театра. 1961. Вып. 3. С. 48.

ются экстралингвистическим содержанием за счет систем театральных кодов и медиаресурсов.

Таким образом, «неестественная естественность», выступая неотъемлемой характеристикой театра, отвечает за смысловое развитие, которое сопряжено с уточнением тех или иных проявлений авторской импликации: образности, недосказанности, избыточности и пр. Эта характеристика — еще одно увеличительное стекло в зеркале сцены, чтобы тоньше раскрыть явления, затронутые в пьесе. Собственно, зритель наблюдает результат прагматической адаптации уже однажды переданного опыта с помощью новой системы выразительных средств. Отсюда и эффект вторичности (секундарности), неизбежно вырабатываемый при переходе от одной семиотической структуры к другой.

В преломлении к многократным сценическим интерпретациям пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» сказанное выше выводит в фокус вывод о том, что театральный режиссер выступает одновременно интерпретатором исходного содержания и создателем нового сообщения, которое выполняет функцию всеобъемлющего контекста, позволяющего уточнить содержание исходного знака или исходной означенной ситуации.

Театр в целом, представляя собой многосторонний репрезентант человеческой деятельности, выходит за рамки отдельного вида искусства, функционируя как некий механизм конструирования художественного образа исходного драматургического произведения (механизм видения). Аналогичным образом в концепциях ученых находит отражение интерпретация известных фактов и постулатов, имеющая целью упорядочить исходный материал, представить его в форме, приемлемой для решения конкретных задач. Не случайно слова «театр» и «теория» имеют одни и те же греческие корни: *theā* (вид) и *horan* (видеть).

В заключение приведу метафору *All the world's a stage*, произнесенную Жаком, персонажем комедии Шекспира «Как

вам это понравится». В русском переводе фраза звучит как «Весь мир — театр». Однако, семный анализ значения слова *stage*, подтверждает, что семантика слова шире рамок театральных подмостков. По-видимому, современный парафраз Шекспира мог бы быть таким: «Весь мир — шоу», а сегодняшний театр в любом своем проявлении — это представление с участием актеров, организованное режиссером, сценаристом, продюсером и другими людьми — своего рода демиургами, которые придают не только форму, но и значение творческим замыслам, направляя глубинный процесс формирования и трансляции смыслов.



**ПЕРЕВОД  
КАК СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ**



**А. О. Дёмин**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

**ЯМБЫ И ХОРЕИ В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ ДЖ. БОНЕККИ  
«СЕЛЕВК» (1744)**

Музыкальная драма Дж. Бонекки «Селевк» («Il Seleuco») впервые была представлена 26 апреля / 7 мая 1744 г. в московском оперном доме на Яузе по случаю дня коронации императрицы Елизаветы Петровны и годовщины заключения Абоского мирного договора, завершившего Русско-шведскую войну 1741–1743 гг. Это была первая крупная работа Бонекки в России, выполненная в сотрудничестве с постановочной группой во главе с капельмейстером Ф. Арайей, постановщиком танцев А. Ринальди и художником Дж. Валериани, и первая итальянская музыкальная драма, созданная специально для русского двора.

К постановке было напечатано либретто на итальянском языке, а также его прозаические переложения на французский и русский<sup>1</sup>. Французскую версию подготовил переводчик

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-245-263

<sup>1</sup> 1) Il Seleuco, damma per musica da rappresentarsi all'Imperial Corte di Russia, per festeggiare l'annua solennità dell'incoronazione di Sua Maestà Imperiale Elisabetta Petrowna imperadrice di tutte le Russie etc. et in occasione delle pubbliche feste per la pace conclusa tra l'Imperio di Russia e la Corona di Svezia. La poesia è del signor dottor Giuseppe Bonechi Fiorentino, poeta di Sua Maestà Imperiale. La musica è del signor Francesco Araya Napoletano, maestro di capella di Sua Maestà Imperiale. Mosca, nella stamperia dell'Accademia Imperial delle Scienze, il dì 25 di aprile 1744; 2) Séleucus, opéra qui doit être représenté à la cour impériale de Russie, le jour de l'anniversaire du couronnement de sa Majesté impériale Elisabeth Petrowna, Impératrice de toutes les Russies etc. et à l'occasion des réjouissances publiques pour la paix conclue entre sa dite Majesté Impériale et la couronne de Suède ; la poésie est composée par Mr. le Docteur Joseph Bonechi Florentin Poète de Sa Majesté Impériale ; la musique est composée par Mr. François

придворной балетной труппы Пьер Малью (Pierre Maillu)<sup>1</sup>, а автор русской версии остался неизвестен. Против сложившегося к тому времени обыкновения, в издании имя русского переводчика не указано, и до сих пор неизвестны документы или надежные свидетельства в пользу авторства того или иного лица. Историки русской литературы и театра в XVIII — первой половине XIX в. некритически приписывали авторство этого перевода А. В. Олсуфьеву<sup>2</sup>. Во второй половине

---

Araya Napolitain, Maître de Chapelle de Sa Majesté Impériale. Moscou, dans l'Imprimerie de l'Académie Impériale des Sciences le XXV du mois d'Avril MDCCXLIV; 3) Селевк, опера, представленная при российском императорском дворе в высочайший день коронавания Ея Императорского Величества великия государыни Елисаветы Петровны, императрицы и самодержицы всероссийския и при всенародном торжествовании заключенного между Ея Императорским Величеством и швецкою короною вечного мира; стихи сочинял Доктор Иозеф Бонекки Флорентинец, стихотворец Ея Императорского Величества всероссийского; музыка сочинена от Франциска Арайи Неаполитанца, капельмейстера Ея Императорского Величества. В Москве, в типографии Императорской Академии Наук, апреля 25 дня 1744 года. Критическое переиздание русского перевода см.: Дёмин А. О. Русский перевод либретто Дж. Бонекки «Селевк» (1744) // XVIII век. СПб., 2024. Сб. 31. С. 359–404.

<sup>1</sup> Скудные сведения о нем см.: *Старикова Л. М.* 1) Первая русская балетная школа // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Культура. Археология: Ежегодник 1985. М., 1987. С. 107 (примеч. 32); 2) Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке: Историко-документированные очерки. М., 2018. С. 191.

<sup>2</sup> См.: *Новиков Н. И.* Опыт исторического словаря о российских писателях <...> СПб., 1772. С. 158; *Евгений [Болховитинов], митр.* Словарь русских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России <...> М., 1845. Т. 2. С. 106. Эта атрибуция отвергается на том основании, что Олсуфьев в 1744 г. отсутствовал в России (См.: *Степанов В. П.* Олсуфьев Адам Васильевич // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2: (К–П). С. 386). Однако ее еще можно встретить у позднейших исследователей (См.: *Гардзонио Ст.* Бонекки (Bonescchi или Boneschi) Джузеппе // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб., 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А–И. С. 146; *Giust A.* Cercando l'opera russa: la formazione di una coscienza nazionale nel teatro del Settecento. [Milano, 2014]. P. 75).

XIX в. возникла столь же безосновательная атрибуция А. П. Сумарокову<sup>1</sup>.

Уже во второй половине XX в. этой атрибуцией заинтересовались историки русской литературы XVIII в. и обратили внимание, что в русском прозаическом пересказе либретто содержатся 23 стихотворные вставки, написанные необычайно чистыми и разнообразными для своего времени силлаботоническими стихами. Для И. З. Сермана это был весомый аргумент в пользу присвоения всего перевода Сумарокову, который к 1744 г. наряду с В. К. Тредиаковским и М. В. Ломоносовым был одним из трех российских писателей, владевших искусством силлаботонического стихосложения<sup>2</sup>. Затем М. Левитт подкрепил гипотетическую атрибуцию авторства перевода Сумарокову рядом весьма точных сравнений лексики и фразеологии этого перевода и позднейших оригинальных сочинений Сумарокова<sup>3</sup>. В приложении к своей итоговой статье по этому вопросу он привел все стихотворные отрывки из русского перевода «Селевка» за исключением одного. Этот фрагмент станет предметом рассмотрения в предлагаемой работе.

В композиции лирической драмы отрывок завершает второе действие и в развитии сюжета попадает на кульминацию, где непосредственно сталкиваются четыре главных действующих лица. Сирийский царь Селевк терпит военное поражение от парфянского полководца Вологеза, столица его взята

---

<sup>1</sup> См.: *Морков В. И.* Исторический очерк русской оперы с самого начала по 1862 год. СПб., 1862. С. 2 (здесь Сумароков ошибочно назван автором «Селевка»); *Стасов В. В.* Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России в XVIII-м и XIX-м столетиях. СПб., 1898. С. 35; *Гуревич Л. Я.* История русского театрального быта. М.; Л., 1939. Т. 1. С. 42.

<sup>2</sup> *Серман И. З.* Ломоносов и придворные итальянские стихотворцы 1740-х годов // *Международные связи русской литературы.* М., 1963. С. 112–134.

<sup>3</sup> *Левитт М.* Перевод «Селевка» в творческой биографии Сумарокова // XVIII век. СПб., 2020. Сб. 30: А. П. Сумароков и русская литература его времени. С. 184–204.

приступом, войска бегут в беспорядке, но он пылает грозной ненавистью к врагу. Ярость его направлена также на собственных детей — Артенику и Димитрия, потому что Артенника, несмотря на страшную клятву и запрет, влюблена в Вологеза, а Димитрий питает к нему дружеские чувства. Сам Вологез, влюбленный в Артенику и отвечающий дружескими чувствами Димитрию, готов предложить Селевку мир и вернуть престол в обмен на руку царевны. Однако закослелый в своем жестокосердии самодержец остается непреклонен. Все четверо горестно восклицают, сетуя на постигшую их беду. В этой остроконфликтной сцене отчетливо противопоставлены две группы персонажей. С одной стороны — Вологез, Артенника и Димитрий, увещающие Селевку, с другой — жестоковийно ярящийся государь Селевкии.

В драматургической структуре оперы этот отрывок представляет собой квартет, в котором подробно указаны коммуникативные связи между персонажами: Vol[ogeso], Dem[etrio], Art[enice], Sel[euco]; помета «а 2» означает, что поющие лица произносят реплику вдвоем. Квартет написан в едином стихотворном метре — семисложниками (*settenari*) — и разделен на два строфоида различной рифмовки: первый из двенадцати стихов, второй — из десяти. Не зарифмован только второй стих первого строфоида, но это его одиночество вполне окупается сквозной рифмой, проходящей через весь отрывок: *traditor, rigor, il cor, dolor, ancor* и вновь *rigor*; а также богатством зарифмованных аллитераций: *periglio-figlio, voglio-soglio-orgoglio, ciglia-figlia*; внутренних рифм: *affanno-tiranno, crudeltà-infedeltà* и других способов придания звуковой однородности стиховой материи:

- |   |           |
|---|-----------|
| <i>Dem.</i> Deh, cedi al tuo periglio. 1.     | 1. a Sel. |
| <i>Vol.</i> Deh, temprà il nostro affanno. 2. | 2. a Sel. |
| <i>Sel.</i> Perfido ingrato figlio, 3.        | 3. a Dem. |

Tiranno, traditor. 4.	4. a Vol.
<i>Art.</i> Ma pensa alla mia pena. 5.	5. a Sel.
<i>Sel.</i> Voglio vendetta, o morte. 6.	6. a Art.
<i>Vol. e Dem.</i> <sup>a2</sup> Ma le tue smanie affrena,	
E placa il tuo rigor. 7.	7. a Sel.
<i>Sel.</i> Voglio morir da forte,	
O trapassarti il cor. 8.	8. a Vol.
<i>Art.</i> O che funesta sorte.	
<i>Tutti.</i> O che crudel dolor.	
<i>Vol.</i> T'offro la pace e l' soglio... 9.	9. a Sel.
<i>Sel.</i> Morte, o vendetta io voglio. 10.	10. a Vol.
<i>Dem.</i> Rivolgi a me le ciglia... 11.	11. a Sel.
<i>Art.</i> Pietà d'una tua figlia... 12.	12. a Sel.
<i>Sel.</i> Lungi dagl'occhi miei. 13.	13. a Art.
<i>Vol. e Dem.</i> <sup>a2</sup> Troppo crudel tu sei	
Se non ti plachi ancor. 14.	14. a Sel.
<i>Art.</i> Che crudeltà!	
<i>Dem.</i> Che pena!	
<i>Sel.</i> Che infedeltà!	
<i>Vol.</i> Che orgoglio!	
<i>Tutti.</i> Che barbaro rigor!	

В русском переводе этого отрывка сразу можно отметить отсутствие рифмы, стихотворные строки разной длины и да-

же разных стоп — ямбической и хорейской, и их разнорядностью несколько озадачивает на фоне других стихотворных отрывков из перевода «Селевка», где метрика упорядочена до единого образа. Утрачена также подробная система отсылок от одного персонажа к другому в диалоге:

ДИМ. Уступи, ах! уступи части и погибели.  
ВОЛ. Полно умножать печаль, полно общую напасть.  
СЕЛ. Молчи, неблагодарный сын, предатель и изменник.  
АРТ. Вспомни мое мученье.  
СЕЛ. Хочу отмщения иль смерти.  
ВОЛ. ДИМ. Умягчи твой гнев и ярость.  
СЕЛ. Хочу со славой умереть иль грудь твою пронзить.  
АРТ. Увы! свирепа часть.  
ВСЕ. О! жестокое мученье.  
ВОЛ. Приими престол и мир.  
СЕЛ. Хочу отмщения иль смерти.  
ДИМ. Хоть раз взгляни приятно.  
АРТ. Сжался, видя дочь свою.  
СЕЛ. Прочь ступай от глаз моих.  
ВОЛ. ДИМ. О, колико ты жесток, ежели не сжалишься.  
АРТ. О свирепство!  
ДИМ. О мученье!  
СЕЛ. О неверность!  
ВОЛ. Злая гордость!  
ВСЕ. О ты варварство сурово!

Однако в этом отрывке можно обнаружить ряд особенностей, которые позволяют судить о целях, поставленных переводчиком. В переводе сохранен прием стихомифии, наличествующий в оригинале: в большинстве случаев реплики персонажей в переводе занимают одну строку, две строки или половину строки в тех же местах, что и в оригинале. При подсчете строк перевода нельзя не обратить внимания на некоторые особенности. Две строки оригинала: «*Perfido, ingrato figlio // Tiranno, traditor*» переданы одной длинной строкой перевода, которая разделена цезурой: «Молчи, неблагодарный сын, / предатель и изменник». Аналогичным образом переданы еще пары строк: «*Voglio morir da forte // O trapassarti il*

cor» — «Хочу со славой умереть / или грудь твою пронзить»; «Troppo crudel tu sei // Se non ti plachi ancor» — «О, koliko ты жесток, / ежели не сжалишься». При этом одна пара строк передана одной, но более короткой строкой: «Ma le tue smanie affrena // E placa il tuo rigor» — «Умягчи твой гнев и ярость». Таким образом, можно выделить тенденцию к передаче дистихомифии (реплики персонажа длиною в две стихотворные строки) оригинала удлинненными стихами перевода с цезурой. Однако присутствует и прямо противоположная тенденция к распространению и передаче короткого стиха длинным: «Deh, cedi al tuo periglio. // Deh, temprà il nostro affanno» — «Уступи, ах! уступи / части и погибели. // Полно умножать печаль, / полно общую напасть». Нельзя также не отметить, что все колебания относительно соотношений длины строки оригинала и перевода (две строки / короткая строка; короткая строка / длинная строка) наблюдаются в переводе первого строфоида, а ко второму уже полностью выстраивается система эквилинейрной передачи стихомифии и даже воспроизведен прием гемистихомифии (реплики длиной в половину стиха) в конце фрагмента: «Che crudeltà! / Che pena! // Che infedeltà! / Che orgoglio!» — «О свирепство! / О мученье! // О неверность! / Злая гордость!».

Наблюдения за способами передачи стихомифии в этом отрывке наводят на мысль, что при сопоставлении оригинала и перевода по количеству стихотворных строк, стоит учитывать короткие строки перевода наравне с половинами длинных строк. Вторым аргументом в пользу такого деления служит наличие семи стоп в длинных строках, тогда как в теории и практике первых мастеров русской силлаботоники самым длинным описанным и применяемым метром был гексаметр, шестистопный метр. Таким образом, при делении длинных строк рассматриваемого фрагмента в месте цезуры получается объем перевода, расходящийся с оригиналом всего на одну стиховую единицу:

1. ДИМ. Уступи, ах! уступи /
  2. части и погибели. //
  3. ВОЛ. Полно умножать печаль, /
  4. полно общую напасть. //
  5. СЕЛ. Молчи, неблагодарный сын, /
  6. предатель и изменник. //
  7. АРТ. Вспомяни мое мученье. //
  8. СЕЛ. Хочу отмщения иль смерти. //
  9. ВОЛ. ДИМ. Умягчи твой гнев и ярость. //
  
  10. СЕЛ. Хочу со славой умереть /
  11. иль грудь твою пронзити. //
  12. АРТ. Увы! свирепа часть. //
  13. ВСЕ. О! жестокое мученье. //
  
  14. ВОЛ. Приими престол и мир. //
  15. СЕЛ. Хочу отмщения иль смерти. //
  16. ДИМ. Хоть раз взгляни приятно. //
  17. АРТ. Сжался, видя дочь свою. //
  18. СЕЛ. Прочь ступай от глаз моих. //
  19. ВОЛ. ДИМ. О, колико ты жесток, /
  20. ежели не сжалишься. //
  21. АРТ. О свирепство!
- ДИМ. О мученье! //

1. *Dem.* Deh, cedi al tuo periglio.
  2. *Vol.* Deh, temprà il nostro affanno.
  3. *Sel.* Perfido ingrato figlio,
  4. Tiranno, traditor.
  5. *Art.* Ma pensa alla mia pena.
  6. *Sel.* Voglio vendetta, o morte.
  7. *Vol. Dem.* Ma le tue smanie affrena,
  8. E placa il tuo rigor.
  9. *Sel.* Voglio morir da forte,
  10. O trapassarti il cor.
  11. *Art.* O che funesta sorte.
  12. *Tutti.* O che crudel dolor.
  
  13. *Vol.* T'offro la pace e l' soglio...
  14. *Sel.* Morte, o vendetta io voglio.
  15. *Dem.* Rivolgi a me le ciglia...
  16. *Art.* Pietà d'una tua figlia...
  17. *Sel.* Lungi dagl'occhi miei.
  18. *Vol. Dem.* Troppo crudel tu sei
  19. Se non ti plachi ancor.
  20. *Art.* Che crudeltà!
- Dem.* Che pena!

22. СЕЛ. О неверность!

ВОЛ. Злая гордость! //

23. ВСЕ. О ты варварство сурово!

23 стиховых единства (стихи и полустишия).

21. *Sel.* Che infedeltà!

*Vol.* Che orgoglio!

22. *Tutti.* Che barbaro rigor!

22 стиха.

Помимо тенденции к эквилинеарности, стоит отметить также тенденцию к изосиллабии (равносложности) перевода оригиналу<sup>1</sup>. Двенадцать стихов и полустиший перевода содержат по семь слогов (1–4, 6, 11, 14, 16–20), как и в оригинале. Восемь стихов и полустиший включают по восемь слогов (5, 7, 9–10, 13, 21–23); две идентичные строки — по девять слогов (8 и 15); и одна строка (12) — шесть. Разумеется, принцип изосиллабии в переводе выдержан непоследовательно, однако семисложные стихи все же преобладают, хотя и с небольшим перевесом: двенадцать семисложных стихов против одиннадцати стихов иной длины. Нельзя не заметить при этом, что отклонения от семи слогов незначительны, — на один или два слога.

Если мерой итальянского стиха является слог, то незадолго до перевода «Селевка» первые теоретики и практики новой системы русского стихосложения объявили мерой стиха стопу, как сочетание ударного и безударных слогов<sup>2</sup>. Перевод

---

<sup>1</sup> Традиционно под изосиллабией понимается равносложность завершенных смежных отрывков речи (прозаических или стихотворных), лежащая в основе силлабической поэзии. В данном случае кажется уместным распространить этот термин на совпадение числа слогов в переводе и оригинале, хотя ритмический рисунок в таких равносложных отрывках может быть различен, напр.: «полно умножать печаль», «предатель и изменник», «ежели не сжалишься».

<sup>2</sup> В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) Тредиаковский предложил в качестве стопы только двухсложные сочетания. В полемическом «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) Ломоносов добавил к ним трехсложные стопы, а также сочетания

квартета содержит восемнадцать четырехстопных строк (1, 3, 4–5, 7–10, 13–19, 21–23) и шесть трехстопных (2, 6, 11–12, 20)<sup>1</sup>. Соотношение их напоминает соотношение полных и усеченных строк семисложника в оригинале: шестнадцать полных (1–3, 5–7, 9, 11, 13–18, 20–21) и шесть усеченных (4, 8, 10, 12, 19, 22). Распределение трехстопных строк в переводе напоминает распределение усеченных строк в оригинале: четыре в первом строфоиде и два во втором, хотя локализация их не вполне совпадает. Столь отчетливая тенденция к метрическому и строфическому уподоблению перевода оригиналу разительно отличает перевод квартета от других двадцати двух стихотворных переводов «Селевка». В большинстве из них метр и число строк перевода значительно отклоняется от соответствующих параметров оригинала. Исключения составляют два отрывка. Первый из них — хор «Viva l'illustre e forte / Felice vincitor», где для перевода полных и усеченных семисложников удачно выбраны стихи различной длины: ямбический гексаметр с цезурой после седьмого слога и ямбический триметр, оба с мужской рифмой, однако содержание оригинала передано в общих чертах и без соблюдения эквилинеарности:

---

двух- и трехсложных стоп в одном стихе. В «Способе к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленном и дополненном» (1752) Тредиаковский согласовывает обе позиции.

<sup>1</sup> Строки 2 и 20 следует, по-видимому, рассматривать как хореические триметры с дактилической рифмой, описанные Тредиаковским в «Способе к сложению российских стихов...». Ср.: «§ 8. Ибо конец второго полстишия называется *рифма*. Она состоит как в хореическом, так и в ямбическом стихе иногда двумя складами, а иногда одним. Но в тетраметре, триметре и диметре хореическом токмо, употребляемом особливо в десятистишных строфах, о коих ниже, может она изрядно состоять в самой середине строфы и тремя слогами. § 9 ...Буде ж когда рифма состоять имеет тремя складами, то ей и стиху ея надлежит, кажется, именоваться по ней *обоюдным*, для того что она совокупно и мужская и женская или, справедливее, ни та ни другая, но стопа ея есть точный наш дактиль» (См.: Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / изд. подгот. Н. Ю. Алексеева. СПб., 2009. С. 73 (Сер.: «Лит. памятники»)).

Живи, цветы в победах. /

Viva l'illustre e forte

Felice Vincitor.

Не счастием слепым //

Non vincitor lo rese

Враги твои валятся, /

La cieca ingiusta sorte

одним плечом твоим. //

Ma solo il suo valor.

И самый сильный страх //

Nelle più dubbie imprese

Есть мал в твоих глазах.

Non ha per lui la morte

Spavento né terror.

Во втором отрывке для передачи полных и усеченных стихов семисложника избраны хореические тетраметры и триметры с женской, мужской и «обоюдной» (дактилической) рифмой (окончанием), состоящие из шести и семи слогов, что вкупе с выдержанной эквилинеарностью дает некоторое представление о метрике и строфике оригинала:

Часто слабый человек /

Spesso l'uman pensiero

в мыслях путь теряет, //

Nel giudicar s'inganna,

Сердце несогласные /

Talora un cor s'affanna,

страсти в нем рождает. //

E la cagion non sa.

Утоплен в надежде страх, /

Tal dei diversi affetti

в гневе сожаленье, //

L'aspetto a noi s'asconde,

И смешеньем таковым /

Che spesso si confonde

делают мученье.

Lo sdegno e la pietà.

В остальных случаях подобие метрики, объема и строфики перевода оригиналу оказывается весьма отдаленным.

Помимо явной тенденции к стиховой адекватности в переводе квартета обращает на себя внимание необычное сочетание в нем строк хореического и ямбического метра. Действительно строки: 5–6, 8, 10–12, 15 имеют ямбический метр, остальные же — хореический. Примечательно распределение хореических и ямбических строк в стихомифии перевода. Хореические стихи произносят Вологез, Димитрий и Артеника, пытаясь мольбами и доводами склонить озлобленного Селевка к покорности и миру. Хореические стихи в конце двух разделов этого фрагмента (13, 23) произносят все персонажи, объединенные общим чувством смятения и отчаяния. Большинство ямбических стихов принадлежит Селевку (5–6, 10–11, 15), и выражают они его суровый гнев против каждого из его собеседников. Любопытны также перемены в своеобразной метрической речевой характеристике персонажей. Артеника и Димитрий, дети Селевка, произносят по одному ямбическому стиху с выражением горя и мольбы (12, 16). Единжды в сольной реплике Селевк использует хорей (14), сохраняя выражение непреклонного негодования.

Ямбо-хореическая полиметрия в пределах одного стихотворного фрагмента представляется явлением весьма редким для начального периода русского силлабо-тонического стихосложения. Пока удалось обнаружить только один аналогичный случай, — в переводе музыкальной драмы Ф. Праты «Сила любви и ненависти», который выполнил ТрEDIAковский для петербургской постановки 1736 г.<sup>1</sup> Драматическая

---

<sup>1</sup> Издание этого либретто было выполнено в виде билингвы: *La forza dell'amore e dell'odio, drama per ordine della sacra imperial maestà di Anna Giovannona, imperatrice di tutte le Russie, da rappresentarsi nell' nuovo imperial teatro di St. Pietroburgo nell'anno 1736. S. Pietroburgo, nella stamperia dell'Accademia delle Scienze* = *Сила любви и ненависти, драма на музыке, представленная на новом санктпетербургском императорском театре по указу ея императорского величества Анны Иоанновны, самодержицы всероссийския. 1736. Печатано в Санктпетербурге, при императорской Академии наук. На с. [7] указано: «Речи переводил с французския*

ситуация этого квартета сходна с ситуацией квартета из «Селевка»: это столкновение четырех главных действующих лиц. Индийский царь Софит пылает гневом на своего полководца Абиазара, который тайно обручился с его дочерью Ниреной и за то был брошен в темницу. Союзник Софита Барзант поддерживает царя в его гневе, поскольку надеется женить своего племянника Таксила на Нирене. Таксил, однако, питает дружеские чувства к Абиазару, поскольку не любит Нирену, а отдает предпочтение его сестре Талестрии, а потому самовольно освободил Абиазара из темницы и теперь готов понести наказание вместо него<sup>1</sup>.

В переводе ТрEDIAKОВский тщательно воспроизвел стихомифию оригинала и добился полной эквилинейности. Передача метрических особенностей, очевидно, вызвала некоторые затруднения. В оригинале квартет написан двойными пятисложниками (*quinari doppi*), а в переводе встречаются несколько различных метров: ямбические тетраметры (1–3, 5), хореический тетраметр с дактилической клаузулой (4), хореические гексаметры (6–7, 12–15), хореический триметр с дактилической клаузулой (8), хореические тетраметры (9–11):

*Abias.* Non mi spaventa / il tuo furore // 1. *Абуа.* Гнев твой меня не устрашает.

*Sofit.* Cadrai svenato, / o traditore // 2. *Соф.* Однако ты умрешь, изменник.

*Barz.* La tua costanza / io non pavento // 3. *Бар.* Я не смотрю на твою бодрость.

*Taxil.* Non v'è pietà? / Non v'è clemenza // 4. *Такс.* Нет ни жалости, ни милости?

*Sofit. Barz. a 2.* Cadrà svenato, / questa è pietà. // 5. *Соф. Бар.* Умрет он, то ему и милость.

---

прозы и в ариях приводил стихи токмо в падение без рифмы В. ТрEDIAKОВский».

<sup>1</sup> La forza dell'amore e dell'odio... = Сила любви и ненависти... С. 84–87.

<i>Taxil.</i> Sol per lui chiedo / a voi pietà. //	6. <i>Такс.</i> Только для него милости прошу в вас.
<i>Abias.</i> Per me non chiedo / a voi pietà. //	7. <i>Абиа.</i> Милости у них не прошу себе я.
<i>Sofit.</i> Tanta costanza? /	8. <i>Соф.</i> Еще постояньствуешь?
<i>Abias.</i> Timor non sento. //	9. <i>Абиа.</i> Не боюсь я ничего.
<i>Taxil.</i> Placa lo sdegno. /	10. <i>Такс.</i> Гнев извольте утишить.
<i>Abias.</i> Non ho spavento. //	11. <i>Абиа.</i> Не страшусь я ни мало.
<i>Taxil.</i> Pietà ti chiedo, / Signor, pietà. //	12. <i>Такс.</i> Милость, государь: милости прошу в вас.
<i>Sofit. Barz. a 2.</i> L'empio al mio piede / tosto cadrà. //	13. <i>Соф. Бар.</i> Нечестив падет у моих ног скоро.
<i>Abias.</i> Il tuo dolore / divien viltà //	14. <i>Абиа.</i> Ваша уж болезнь становится подла.
<i>Taxil.</i> Il mio dolore / non è viltà.	15. <i>Такс.</i> Правда, что болезнь, но весьма не подлость.

В первых шести строках перевода можно даже усмотреть тенденцию к изосиллабии оригиналу. Каждая из них при разности ритмического рисунка состоит из девяти слогов, что могло бы совпадать с девятью слогами в соответствующих строках оригинала, если бы они были ошибочно прочтены как девятисложные с синалефой (слиянием гласных) в месте цезуры. При допущении такого (вполне вероятного) неверного прочтения первых шести строк оригинала, можно даже увидеть в переводе их полное ритмическое подобие.

Переход от ямбического метра в начале отрывка к хореическому в его конце трудно объяснить чем-либо иным кроме предпочтений Тредиаковского, склонного в начале стиховой реформы, как известно, считать хореические метры более свойственными русской просодии. Нельзя, однако, не отметить очевидное сходство в художественном решении перевода квартета из «Любви и ненависти» и квартета из «Селевка».

Итак, в русском переводе квартета, завершающего второе действие музыкальной драмы Бонекки «Селевк» 1744 г. явно стремление, во-первых, близко следовать числу строк оригинала; во-вторых, — приблизиться к стихотворному размеру по числу слогов, учитывая при этом различия итальянской силлабики и русской силлабо-тоники; в-третьих, — точно передать такую существенную художественную особенность оригинала как стихомифия, и наконец, — сочетать в одном стихотворном отрывке хореические и ямбические стопы, явно с целью художественного эффекта.

Ко времени выхода перевода в свет, искусством силлаботонического стихосложения владели его создатели — Тредиаковский и Ломоносов, а также их ученик, вскоре сделавшийся досадным соперником — Сумароков. Тредиаковский и Ломоносов выполняли стихотворные переводы по собственному почину и по долгу академической службы. Стихотворные опыты Тредиаковского, как оригинальные, так и переводные, были тесно связаны с культурой бытового и придворного музицирования<sup>1</sup>. Он многократно привлекался для перевода драматических сочинений в 1730-е гг.: переводил сценарии игравшихся при дворе итальянских комедий и музыкальных интермедий. Помимо либретто первой представленной при российском дворе оперы-серия «Сила любви и ненависти» он перевел на русский поздравительные сонеты ее постановщика Дж. Авольо, обращенные к императрице Анне Иоанновне<sup>2</sup>. Этот перевод вкупе с переводом сонета Ж. де Барро в составе «Нового и краткого способа к сложе-

---

<sup>1</sup> См.: *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. М., 1952. С. 46–56.

<sup>2</sup> Издание этого перевода весьма редко, экземпляры его хранятся только в РГАДА и в СПбФ АРАН: «Прославляя высокий день рождения всегда августейшия Анны Иоанновны <...> в знак всенижайшего и всепокорнейшего поздравления приносит Иосиф Авوليو». СПб., печатано при императорской Академии наук, генваря 28 дня, 1736 (текст параллельно на итальянском, немецком и русском языках).

нию российских стихов» (1735) положил начало широкому бытованию формы сонета в русской поэзии<sup>1</sup>. Ломоносовские переводы немецких академических од Я. Штелина и Г. Юнкера отличались эквиритмией и эквилинеарностью. Остается неясной судьба порученного ему перевода пролога «Россия по печали паки обрадованная» к коронационной опере «Милосердие Титово», написанного Я. Штелином в 1742 г. Перевод был поручен Ломоносову 24 февраля 1742 г. 15 марта президент Академии И. Д. Шумахер отослал эту работу автору пролога Штелину в Москву с похвалой<sup>2</sup>. 5 апреля, однако, Шумахер уже писал к Штелину с огорчением о том, что, по-видимому, перевод Ломоносова не встретил одобрения: «...я жалею Ломоносова и тех, кто превозносил до небес его стихи и перевод»<sup>3</sup>. В напечатанном виде перевод пролога, выполненный, вероятно, кем-то другим, содержит четыре стихотворные вставки, общей сложностью в четырнадцать силлабо-тонических стихов хорейческими гексаметрами, характерными для стихотворной манеры Тредиаковского<sup>4</sup>. Сумароков, недавно закончивший обучение в Сухопутном шляхетном корпусе и владевший французским и немецким языком, от практики художественного стихотворного перевода уклонялся. Он предпочитал вольные переложения отрывков из французских классиков, которые несколько позже, на ру-

---

<sup>1</sup> См.: *Ланно-Данилевский К. Ю.* Сонетная контроверза В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9. № 2. С. 172–199.

<sup>2</sup> *Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова* / под ред. А. В. Топичева, Н. А. Фигуровского и В. Л. Ченакала. М.; Л., 1961. С. 65–66.

<sup>3</sup> См.: *Пекарский П.* История императорской Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 324.

<sup>4</sup> См.: *Милосердие Титово*, опера с прологом, представленная во время высокотожественного дня коронации ея императорского величества Елисаветы Петровны, самодержицы всероссийския, в Москве 1742 года. Печатано в Москве, в типографии императорской Академии наук. С. [5–8] нenum.

беже 1740–1750 гг. включал в свои оригинальные сочинения: в эпистолы и трагедии, вызывая обвинения от начитанных современников в кражах у Расина, Буало и Вольтера.

Известно также, что на почве литературных разногласий между Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым на рубеже 1740–1750-х гг. развернулась жаркая полемика. Частью она просочилась в печать, частью на придворную сцену в виде обидных пасквильных комедий Сумарокова, частью осталась в бумагах академической канцелярии<sup>1</sup>. В полемике поднималась такая тема, как возможность точного эквиритмического и эквилинейрного стихотворного перевода, допустимость распространений в стихотворном переводе при сохранении общего смысла<sup>2</sup>. В этой полемике именно Тредиаковскому принадлежала идея осуществимости максимального приближения к стихотворной форме и объему оригинала. Эту идею он развивал в предисловии к своей программной книге «Сочинения и переводы, как стихами, так и прозой» и реализовал в своем переводе поэмы Буало под названием «Наука поэзии», тогда как Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» и в «Эпистоле о русском языке» нещадно осмеивал и эту идею, и эту практику.

Не менее ожесточенными были споры вокруг художественных преимуществ хорейской и ямбической стопы, эти споры многократно рассмотрены исследователями и стали уже достоянием учебных курсов по истории русской поэзии. В первые годы реформы русского стиха Тредиаковский в своей поэтической практике отдавал предпочтение хорейской стопе, Ломоносов — ямбической; Сумароков колебался, но в 1744 г. склонился к ямбу. Он выразил эту позицию в со-

---

<sup>1</sup> См.: *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М., 2001.

<sup>2</sup> См.: *Алексеева Н. Ю.* Литературная полемика середины XVIII века о переводе стихов // XVIII век. СПб., 2006. Сб. 24. С. 15–34; *Ланно-Данилевский К. Ю.* Сонетная контроверза В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова...

стыязании, которое завершилось публикацией брошюры «Три оды парафрастические 143 псалма», где анонимно участвовали все трое стихотворцев<sup>1</sup>. Публикация брошюры хронологически непосредственно предшествовала переводу «Селевка»<sup>2</sup>. Изложенная в предисловии идея ТрEDIAKовского заключалась в том, что ямб и хорей не имеют самостоятельной выразительности, их выразительность зависит от подбора слов, то есть от стилистики лексического наполнения: «Другой (ТрEDIAKовский. — А. Д.) <...> предлагал, что ни которая из сих стоп (ямба и хорей. — А. Д.) сама собою не имеет как благородства, так и нежности; но что все сие зависит токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение, так что иамбом состоящий стих равно изобразит сладкую нежность, когда нежные слова приберутся, и хореем высокое благородство, ежели стихотворец употребит высокие и благородные речи»<sup>3</sup>. Ломоносов и Сумароков, напротив, полагали, что ямб сам по себе выражает героические чувства, а хорей — нежные и любовные. В предисловии к «Трем одам» ТрEDIAKовский даже утверждал, что обе стопы состоят во внутреннем родстве друг с другом и могут перетекать одна в другую: «...ибо чистым иамбом состоящий стих, ежели токмо один самый первый слог сего стиха тише обыкновенного го-

---

<sup>1</sup> Сводку библиографических сведений об этом состязании и его отдельное исследование см.: *Шишкин А. Б.* Поэтическое состязание ТрEDIAKовского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век. Л. 1983. Сб. 14: Русская литература XVIII — начала XIX века в общественно-культурном контексте. С. 232–246.

<sup>2</sup> Брошюра печаталась в последних числах декабря 1743 г. (См.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8: Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764 гг. С. 903), а перевод оперы, согласно рапорту подмастера типографии Академии наук М. Яковлева, начат печатаньем 19 апреля 1744 г. (См.: СПбФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. № 87. Л. 4–5 об.; за указание этого документа приношу благодарность Л. М. Стариковой).

<sup>3</sup> Цит. по.: *ТрEDIAKовский В. К.* Избранные произведения / вступ. ст. Л. И. Тимофеева, примеч. Я. М. Строчкова. М.; Л., 1963. С. 421 (Сер. «Библиотека поэта»).

лосом произнесется, имеет состоять в то ж самое время чистым хореем; также, буде стих составлен чистым хореем, то тишайшим произношением первого его одного токмо слога составится он совокупно чистым иамбом»<sup>1</sup>.

Как представляется, рассмотренный отрывок несет на себе следы всех упомянутых полемик: о смысловой точности и стихотворной равновеликости художественного перевода и об имманентной выразительности стихотворных стоп. В нем отчетливо прослеживается попытка реализовать те принципы, которые в упомянутых полемиках отстаивал Третьяковский: эквиритмия, эквилинеарность, право на пропорциональное распространение некоторых фрагментов; экспрессивная равнозначность и взаимозаменяемость ямбической и хорейской стопы. И здесь нельзя не отметить в ряде случаев искусное сочленение ямбических и хорейских строк, достигнутое за счет удачного подбора стиховых клаузул: «Полно умножать печаль, полно общую напасть // Молчи неблагодарный сын, предатель и изменник» и др.

Думается, что в свете этого примера стоит пересмотреть гипотетическое авторство этого и некоторых других стихотворных отрывков из «Селевка» в пользу Третьяковского. Но главное — включить этот перевод в контекст литературной полемики троих основателей нового русского стихотворного языка и рассматривать его как часть их оживленного, страстного, вздорного, враждебного, однако всегда преисполненного смелыми творческими исканиями и свершениями диалога, определившего развитие отечественной словесности на столетия вперед.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 422.

**О. В. Глебова**  
*независимый исследователь,  
Ченстохова, Польша*

**ЯЗЫК И ЯЗЫКОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КОМЕДИИ  
«THE MERRY WIVES OF WINDSOR» В. ШЕКСПИРА  
И В ЕЕ АДАПТАЦИИ «ВОТ КАКОВО ИМЕТЬ  
КОРЗИНУ И БЕЛЬЕ» ЕКАТЕРИНЫ II**

В статье представлен сравнительный анализ репрезентации языка и языковой коммуникации в комедии В. Шекспира «The Merry Wives of Windsor» (ок. 1597) и в ее адаптации «Вот какво иметь корзину и белье» (1786) Екатерины II. Анализ фокусируется на двух основных аспектах: во-первых, на способах изображения идиолектов персонажей-иностранцев и функциях «чужой» речи в этих произведениях, а во-вторых, на теме соперничества родного языка с авторитетным иностранным языком. Кроме того, обсуждаются мотивы, побудившие Екатерину II обратиться к этой шекспировской пьесе как материалу для адаптации.

Созданная в жанре бытописательной комедии, шекспировская пьеса является отражением современной ее автору многоязычной и поликультурной действительности, когда в результате объединения Британии в единое государство и расширения контактов с другими странами в Англии заметно увеличилось количество переселенцев и иммигрантов. Согласно историческим данным, особенно в Лондоне и его окрестностях проживало значительное число иностранцев, главным образом, ремесленников и торговцев, преимущественно из Франции и Нидерландов. Отношение к ним местного населения не всегда было доброжелательным, их обвиняли в том, что они лишают работы англичан<sup>1</sup>.

Ситуация многоязычия представлена в пьесе эмблематическими фигурами валлийского пастора Эванса и французского лекаря Каюса, каждый из которых наделен характерным иностранным выговором. Эванс говорит на ломаном английском с сильным уэльским акцентом: «It is petter that friends is the sword, and end it: and there is also another device in my prain, which peradventure prings goot discretions with it: there is Ann Page, which is daughter to Master Thomas Page, which is pretty virginity»<sup>1</sup>. В речевой характеристике Эванса отражается такая особенность этого акцента, как оглушение звонких взрывных согласных /b/, /d/, /g/: например, Эванс произносит *petter*, *prain*, *prings*, *goot* вместо *better*, *brain*, *brings*, *good*. Невнятное произношение Эванса вызывает раздражение Фальстафа, который жалуется, что у пастора «вороту каша вместо английского языка»<sup>2</sup>. Реплика Фальстафа функционирует как метаязыковой комментарий, отмечающий своеобразный характер иностранного акцента и особенности его восприятия.

Макароническая речь доктора Каюса представляет собой смешение французских слов и предложений с неправильным английским: «Qu'ai-j'oublié? dere is some simples in my closet, dat I vill not for the varld I shall leave behind»<sup>3</sup>. Шекспир имитирует французский акцент, вводя в речь Каюса черты, обусловленные языковой интерференцией. Так, Каюс регулярно использует смычный зубной согласный /d/ вместо щелевого

---

<sup>1</sup> Logan G. M., Greenblatt S. The Sixteenth Century: Introduction // The Norton Anthology of English Literature: in 2 vols. New York; London, 2000. Vol. 1. P. 477–478.

<sup>2</sup> Shakespeare W. The Merry Wives of Windsor // The Complete Works of William Shakespeare. London, 1990. P. 49.

<sup>3</sup> Шекспир В. Виндзорские насмешницы / пер. С. Я. Маршака и М. М. Морозова // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. / М., 1959. Т. 4. С. 605. Цитата «[Evans] makes fritters of English» приводится в этом переводе, поскольку он ближе к оригиналу (fritters — «олады, пончики; что-то, слепленное из жидкого и вязкого теста»).

<sup>3</sup> Shakespeare W. The Merry Wives of Windsor... P. 54.

межзубного /ð/ (*dere, dat* вместо *there, that*) и губно-зубной согласный /v/ вместо губно-губного сонанта /w/ (*vill, varld* вместо *will, world*). Иногда он также употребляет в своей речи английские слова, заимствованные из французского, в их исходном французском значении, а не в том, какое они приобрели в английском языке. Например, задавая мистрис Куикли вопрос «do intend vat I speak?», он употребляет глагол *intend* в значении *слышать*. Во времена Шекспира это слово уже не имело такого значения, но это значение имеет французский глагол *entendre*, к которому этимологически восходит *intend*.

Преувеличенные акценты пастора Эванса и доктора Каюса маркируют их инаковость в мещанской среде городка Виндзор, где с предубеждением относятся к чужеземцам; акценты становятся причиной ошибочного или неполного понимания между персонажами, а также являются основным источником комизма, основанного на игре слов. Однако, несмотря на то, что в пьесе высмеиваются иностранцы, искажающие английский язык, в ней проводится мысль о необходимости «коммуникативного существования» с Другим<sup>1</sup>. Позиция признания языковой и этнической инаковости и принятия чужеземцев как значимых и полноправных членов местного сообщества озвучивается хозяином гостиницы «Подвязка», который предотвращает дуэль между Каюсом и Эвансом:

ХОЗЯИН: Разоружите их и предоставьте им возможность объясниться; пусть они сохраняют свои тела невредимыми и калечат только наш английский язык <...>. Галлия и Валлия, француз и валлиец, врач души и врач тела! <...> Согласен ли я потерять моего доктора? Нет: он дает мне слабительное и усыпительное. Согласен ли я потерять моего пастыря? Моего сэра Гью? Нет: он дает мне проповеди и отповеди. Дай руку мне, земной, — так! Дай руку мне, небесный, — так!<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Можейко М. А., Майборода Д. В.* Другой // Постмодернизм. Энциклопедия / ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 251.

<sup>2</sup> *Шекспир В.* Веселые виндзорские кумушки / пер. М. А. Кузмина // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 541–542.

В пьесе затрагивается вопрос о статусе английского языка по отношению к латыни, которая продолжала оставаться не только языком церкви, но и языком науки, юриспруденции и образования, хотя уже в конце XV в. начинается формирование английского языкового стандарта, обусловленное двумя главными факторами: объединением страны и развитием культуры. Латынь — язык с великой традицией ораторского искусства, которую очень уважали и которой подражали — была главным предметом в школах. Английский язык — протонародный язык повседневного общения — считался бедным и маловыразительным, пригодным лишь в качестве инструмента при обучении латыни<sup>1</sup>. Изображая таких персонажей, как судья Шеллоу и его племянник Слендер, использующих в своем диалоге искаженные и неуместные латинизмы<sup>2</sup>, Шекспир высмеивает их глупость и претензии на аристократизм и образованность.

Шекспир драматизирует коллизию между родным языком и иностранным в забавной сцене урока латинского языка, во время которого пастор Эванс проверяет у мальчика Вильяма знание латинских слов. Служанке мистрис Куикли, прислушивающейся к уроку, кажется, что мальчик произносит плохие английские слова. Так когда Вильям называет формы множественного числа родительного падежа латинского указательного местоимения *hīc, haec, hoc* («этот, эта, это»): *horum, harum, horum*, ей слышится английское слово *whore* («шлюха») и она начинает ругать учителя: «Плохо вы делаете, что учите ребенка таким словам»<sup>3</sup>. Феминистские прочтения этой сцены обращают внимание на то, как в ней представлено гендерное неравенство в образовании: латинский язык, как более изысканный и возвышенный, чем родной английский, изучают только мужчины<sup>4</sup>. Вместе с тем в некото-

---

<sup>1</sup> Mann J. C. *Outlaw Rhetoric*. Ithaca: Cornell UP, 2012. P. 2.

<sup>2</sup> Shakespeare W. *The Merry Wives of Windsor*... P. 49.

<sup>3</sup> Шекспир В. *Веселые виндзорские кумушки*... С. 571.

<sup>4</sup> Logan G. M., Greenblatt S. *The Sixteenth Century: Introduction*... P. 473.

рых интерпретациях отмечается ирония этой сцены, которая заключается в том, что Эванс не владеет в достаточной степени ни латинским, ни английским языком, что подрывает его позицию превосходства по отношению к мистрис Куикли<sup>1</sup>.

Существует семь вариантов перевода шекспировской комедии на русский язык:

- 1866 — Виндзорские проказницы, пер. Н. Х. Кетчера
- 1868 — Виндзорские проказницы, пер. П. И. Вейнберга
- 1893 — Веселые уиндзорские жены, пер. П. А. Каншина
- 1897 — Виндзорские кумушки, пер. А. Л. Соколовского
- 1930 — Веселые виндзорские кумушки, пер. М. А. Кузмина
- 1937 — Веселые виндзорские кумушки, пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник
- 1951 — Виндзорские насмешницы, пер. С. Я. Маршака и М. М. Морозова

Однако первое знакомство русской публики с этой пьесой состоялось благодаря Екатерине II, комедия которой «Вот каково иметь корзину и белье. Вольное, но слабое переложение из Шакеспира» (1786) стала, по мнению большинства исследователей, первой пьесой, поставленной в России с именем Шекспира<sup>2</sup>, в качестве заглавия использовано восклицание мистера Форда: «this 'tis to have linen and buck-baskets»<sup>3</sup>. С творчеством Шекспира Екатерина познакомилась через французские переводы П. Летурнера и немецкие переводы И. И. Эшенбурга: в 1776 г. императрица подписалась на новое полное собрание сочинений Шекспира в переводах П. Летурнера и его сотрудников, а в 1786 г. писала Ф. М. Гримму (в письме от 24 сентября), что она «читала

---

<sup>1</sup> Leonard A. Shakespeare's mother tongue: English and Latin collide in *The Merry Wives of Windsor* [Электронный ресурс] // URL: <http://folger.edu/blogs/Shakespeare-and-beyond/the-merry-wives-of-windsor-english-latin-mistress-quickly> (дата обращения: 04.04.2024).

<sup>2</sup> Шекспир и русская культура / ред. М. П. Алексеев. М.; Л., 1965. С. 35.

<sup>3</sup> *Shakespeare W. The Merry Wives of Windsor...* P. 67.

Шекспира в немецком переводе Эшенбурга; девять томов уже проглочены»<sup>1</sup>.

Обращение Екатерины II к комедии «The Merry Wives of Windsor» как материалу для адаптации можно, вероятно, объяснить тем, что прослеживалось определенное сходство между языковой и переселенческой ситуацией в шекспировской Англии конца XVI в. и в России XVIII в., когда в результате целенаправленной иммиграционной политики Петра I и самой Екатерины приток иностранных переселенцев и специалистов в страну приобретает массовый характер. Как отмечают историки О. К. Ермакова и Е. Ю. Рукосуев, именно в XVIII в. происходят кардинальные изменения в политике российского государства по отношению к иностранцам и формируются представления об иностранных переселенцах, прежде всего, из стран Западной Европы, как жизненно необходимом ресурсе развития разнообразных отраслей государственного хозяйства. 28 июля 1763 г. издается ключевой манифест «О дозволении всем иностранцам, в Россию въезжающим, поселяться в которых губерниях они пожелают и о дарованных им правах»<sup>2</sup>.

Также в этот период происходит утверждение общенационального языкового стандарта и усиливается критика галломании и засилья французского языка в русском дворянском обществе: в 1757 г. была опубликована «Российская грамматика» М. В. Ломоносова, закрепляющая нормы русского литературного языка<sup>3</sup> и на это же время приходится основной

---

<sup>1</sup> Шекспир и русская культура... С. 34.

<sup>2</sup> Ермакова О. К., Рукосуев Е. Ю. Иностранные переселенцы и специалисты в России в XVIII в.: законодательное регулирование пребывания (по материалам Полного собрания законов Российской империи) // Вестник гуманитарного образования. 2019. № 2 (14). С. 7–9.

<sup>3</sup> Сводку сведений о написании и издании «Российской грамматики» см.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: 2-е изд. испр. и доп. М., СПб., 2011. Т. 7: Труды по филологии. С. 722–737. Попытки кодификации русского языка предпринимались ранее в трудах В. Е. Адурова и В. К. Тредиаковского в 1730–1740-х гг. Нормализующие тенденции наме-

корпус литературных текстов, связанных с образами петиметров как воплощения дворянской галломании<sup>1</sup>. Комедия Екатерины «Вот какво иметь корзину и белье» вносит вклад в сатирическое обличение галломании, а также является частью общей программы императрицы по воспитанию и исправлению нравов русского дворянства<sup>2</sup>.

Эта комедия — не единственное обращение Екатерины к Шекспиру. В том же 1786 г. ею была написана комедия «Расчетитель» — переделка трагедии «Тимон Афинский», которая при жизни императрицы не публиковалась и не инсценировалась. В подражание шекспировским хроникам императрица опубликовала две свои исторические пьесы: «Историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика» (1786) и «Начальное управление Олега» (1787), в которых использовала творческие принципы английского драматурга. О своих подражаниях шекспировским хроникам Екатерина писала, что они

---

тились уже в XVI в., когда интенсивные немецко-российские контакты способствовали появлению учебной литературы, в т. ч. русских грамматик, со строгим отбором языковых средств и стремлением к нормированной речи (см.: *Ершова Е. О.* Русский язык в немецкоязычном мире XVI–XIX вв.: историко-социолингвистическое исследование учебной литературы разных жанров: Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2013. С. 17–19).

<sup>1</sup> См., например, сатирические комедии: «Бригадир» Д. И. Фонвизина (1769), «Русский парижанец» (1783) Д. И. Хвостова, «Хвастун» (1786) Я. Б. Княжнина, «Осмеянный вертопрах» (1796) Н. И. Селявина и др. Подробнее см.: *Куликова И.* Тип петиметра в русской комедии XVIII века // *Literatūra: Rusistica Vilnensis*. 2004. № 46 (2). С. 7–23. О галломании см. также: *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX в.). СПб., 1994; *Приказчикова Е. Е.* Литературные проекции французской культуры в русской словесности XVIII в.: между галломанией и галлофобией // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки*. 2022. Т. 24, № 1. С. 102–117.

<sup>2</sup> См.: *Акимова Т. И.* Программа воспитания и исправления нравов в комедиях Екатерины II // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*. СПб.; Самара, 2011. Вып. 15. С. 182–193.

«очень удобны, потому что, не будучи ни комедиями, ни трагедиями, и не имея других правил, кроме чувства, сносного для зрителя, я считаю их по всему подходящими»<sup>1</sup>.

Екатерина II способствовала усилению интереса не только к творчеству Шекспира, но и к английской литературе в целом. Так, в 1769-1770 гг. под руководством Екатерины ее кабинет-секретарь Г. В. Козицкий издает нравоучительно-сатирический журнал «Всякая Всячина». Образцом послужили популярные английские журналы Дж. Аддисона и Р. Стиля, из которых заимствовались отдельные места и перерабатывались применительно к русской действительности<sup>2</sup>. Эпоху правления Екатерины II известный исследователь англо-русских культурных связей проф. Э. Кросс называет «англофилией у трона». Вместе с тем, по замечанию ученого, Екатерина смотрела на англичан вполне трезво и пронизательно и, парадоксально, период интенсивного общения в области культуры и торговли совпал с периодом значительных политических и дипломатических трений<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Екатерина II. Сочинения* / сост. В. К. Былинин, М. П. Одесский. М., 1990. С. 18.

<sup>2</sup> Подробнее о восприятии английской просветительской журналистики в России XVIII в. см. напр.: *Левин Ю. Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // *Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы*. Л., 1967. С. 3–109.

<sup>3</sup> См., например: *Кросс Э.* Введение // «Англофилия у трона». Британцы и русские в век Екатерины II: Каталог выставки (Москва, ВГБИЛ; 1992) / сост. Э. Кросс. Британский совет, Richmond Press, 1992. С. IX–XV. См. также: *Great Britain and Russia in the Eighteenth Century: Contacts and Comparisons* / ed. A. G. Cross. Newtonville, Mass., 1979. В серии общеевропейских войн XVIII в. Британская и Российская империи выступали то в качестве союзников, то в качестве противников. Э. Кросс отмечает, что такие события как взятие русскими войсками Очакова (1788), первый раздел Речи Посполитой (1772), подписание торгового соглашения между Россией и Францией (1786), привели к кризису в отношениях между Британией и Россией. Новое сближение начинается после осуждения Екатериной Французской революции и возобновления торгового соглашения между Россией и Великобританией (1793). Феномен англофилии как альтернати-

Что касается знания императрицей русского языка, то, как пишет А. И. Введенский, по приезде в Россию Екатерина, урожденная немецкая принцесса Ангальт-Цербстская, прикладывала значительные усилия к тому, чтобы овладеть русским языком; она читала летописи, знакомилась с русскими пословицами, песнями и сказками. По свидетельству секретаря императрицы Грибовского, Екатерина говорила по-русски довольно правильно, а недостатки знания русского языка ограничивались, в основном, правописанием и иногда неправильным употреблением падежей и видов глаголов<sup>1</sup>. Сама же императрица в «Былях и небылицах» писала: «Надеяться можно, что наши грешные падежи никому вреда не нанесут»<sup>2</sup>. В своем «Завещании» Екатерина советует писателям «думать по-русски», «из иностранных языков не занимать слов; ибо наш язык и без того довольно богат», «слова класть ясные и буде можно самотеки»<sup>3</sup>.

Пьеса Шекспира была преобразована Екатериной в соответствии с нормами классицистической эстетики, при помощи таких трансформационных приемов, как натурализация и модернизация — действие переносится в «град Св. Петра» и происходит в современную автору эпоху. Пастор Эванс превращается в Ванова, свата бывшего воеводы Шалова; француз доктор Каюс переименовывается в доктора Кажу; мистрис Куикли заменяется французской торговкой мадам Къела (последние два персонажа отражают факт присутствия иностранных переселенцев в екатерининской России).

Однако наиболее радикальной трансформации подвергся образ Фальстафа, который был переделан в щеголя-галломана

---

вы галломании начинает развиваться в России во второй половине XVIII в. и получает распространение в XIX в.

<sup>1</sup> *Введенский А. И.* Литературная деятельность императрицы Екатерины II // Сочинения императрицы Екатерины II: Произведения литературные / ред. А. И. Введенский. СПб., 1893. С. 5–6.

<sup>2</sup> *Екатерина II.* Сочинения... С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 87.

Якова Власевича Полкадова. Полкадов продолжает сатирическую линию комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир», выраженную в образе Иванушки, с его знаменитой фразой: «Тело мое родилось в России <...>, однако дух мой принадлежал короне французской»<sup>1</sup>. Полкадов превозносит французскую культуру и презирает отечественную, при этом все многообразие французской культуры сводится им «к внешним, бытовым формам — моде в одежде, манере поведения, стилю жизни, разговорному светскому языку»<sup>2</sup>. Пренебрежительно высказывается он и о своих «друзьях»: «Они же не говорят не только что по-французски, ниже по-немецки»<sup>3</sup>. Себя Полкадов идентифицирует исключительно со всем французским («у нас в Париже»): «*Chez nous à Paris* так водится»<sup>4</sup>. Макаронический жаргон Полкадова, представляющий собой нелепое смешение русских слов с французскими словами и фразами, является «устойчивым лексико-стилевым признаком» галломана в русской сатирической комедии этого периода<sup>5</sup>.

Макароническая речь используется как в пьесе Шекспира, так и в ее адаптации Екатериной не только как способ характеристики персонажей, но и как прием, симулирующий коммуникацию в ситуации диглоссии — колебание языковых кодов, попеременное использование элементов двух языков внутри предложения или между предложениями. Для экспликации французских вкраплений оба автора иногда прибегают к переводу внутри одной реплики персонажа или же в последующей реплике его собеседника, например:

---

<sup>1</sup> Фонвизин Д. И. Сочинения / сост. Н. Н. Акоповой. М., 1982. С. 33.

<sup>2</sup> Куликова И. Тип петиметра в русской комедии XVIII века... С. 8.

<sup>3</sup> Екатерина II. Вот какво иметь корзину и белье: Вольное, но слабое переложение из Шакеспира // Сочинения императрицы Екатерины II: Произведения литературные / ред. А. И. Введенский. СПб., 1893. С. 128.

<sup>4</sup> Екатерина II. Вот какво иметь корзину и белье... С. 125.

<sup>5</sup> Куликова И. Тип петиметра в русской комедии XVIII века... С. 14.

(1) КАЮС: Pray you, go and vetch me in my closet une boitrine verde; a box, a green box: do intend vat I speak? A green box.<sup>1</sup> (une boitrine verde = a green box = «зеленая коробка» — О. Г.).

(2) КАЖУ: Ревни <...> не хорошо, en France не мод такой, point jaloux, ниг ревни...<sup>2</sup>.

(3) КЪЕЛА: Только не слов не кофори <...> je crains que quelqu'un ne nous entende.— ПОЛКАДОВ: Personne madame Къела, никто не услышит<sup>3</sup>.

Важно подчеркнуть, что реализм речевого самораскрытия персонажей, осуществляемого в их репликах, диалогах и монологах, условен, поскольку в художественной литературе вообще не может быть абсолютного реализма в репрезентации диалогической (не-авторской) речи. Диалогическая речь является частью художественного мира, созданного писателем, поэтому язык в данном случае используется для симуляции<sup>4</sup>.

Подытоживая сравнительный анализ двух пьес, следует отметить, что оба автора используют «чужую» речь не только в традиционной функции типизации и индивидуализации персонажей или создания комического эффекта, но и для изображения языкового многообразия современного им общества: Англии конца XVI в. и России конца XVIII в., отражая приток иностранных переселенцев и их взаимоотношения с местными жителями. Обе пьесы свидетельствуют об особом интересе их авторов к полемике относительно статуса родного языка в период становления общенационального языкового стандарта. Высмеивая персонажей, искажающих родной язык или отдающих предпочтение чужому языку, оба

---

<sup>1</sup> *Shakespeare W.* The Merry Wives of Windsor... P. 53.

<sup>2</sup> *Екатерина II.* Вот какво иметь корзину и белье. С. 138.

<sup>3</sup> Там же. С. 133.

<sup>4</sup> Об этом см.: *Sternberg M.* Polylingualism as reality and translation as mimesis // *Poetics Today.* 1981. № 2. P. 221–239; *Leech G. N., Short M. H.* Style in Fiction. London; New York, 1995. P. 151–152.

автора стремятся защитить позицию родного языка в обществе. Virtuозное использование Шекспиром английского языка, демонстрирующее его богатство и стилистические возможности, подрывает устоявшиеся взгляды на превосходство латыни. Екатерина выступает против галломании и доминирования французского языка в среде русского дворянства. Императрица внесла существенный вклад в освоение шекспировского наследия в России, а также способствовала развитию русско-английских культурных связей.

**К. С. Корконосенко**  
*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

**ПРОПАВШАЯ «НИТКА»:  
КАК РУССКИЕ ПЕРЕВОДЧИКИ СВЯЗЫВАЛИ  
ПОЭЗИЮ И ПРОЗУ В «ДОН КИХОТЕ»**

Много лет я заканчивал свои доклады и статьи о переводе «Дон Кихота» одним и тем же пассажем<sup>1</sup>, в котором менялось только количество лет:

Сказанное не означает, что нынешние читатели не нуждаются в новом, современном переводе «Дон Кихота». Несложно подсчитать, что со времени выхода в свет «Дон Кихота» в переводе Любимова прошло 73 года. В русской истории романа Сервантеса с самого ее начала (перевод И. А. Тейльса 1769 года) ни разу не выдавалось такого долгого промежутка без появления нового перевода. Нет оснований полагать, что пришла пора отказываться от переводов «Кржевского / Смирнова» и Любимова, но все-таки с момента их создания изменился и язык, и представление о мире, и представление о романе Сервантеса. Ведь, как пронизательно заметил литературовед и переводчик Смирнов, «если есть “бессмертные” литературные произведения, то “бессмертных” переводов не может быть, и чем замечательнее произведение, тем чаще должен возобновляться его перевод»<sup>2</sup>. О том же самом — хотя и с других позиций — в 1923 году писал в более известной ныне работе «Задача переводчика» Вальтер Беньямин, философ, критик и переводчик: «В то время как поэтическое слово продолжает жить в языке автора, даже величайшим переводам суждено

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-276-287

<sup>1</sup> См., напр.: *Корконосенко К. С.* «Дон Кихот» 1929–1932 годов: в поисках «удовлетворительного» перевода // XX век. Тридцатые годы. СПб., 2013. С. 364.

<sup>2</sup> *Смирнов А. А.* О переводах «Дон Кихота» // Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Л., 1929. С. LXXXIII [83].

меняться с ростом их родного языка и, в конечном итоге, быть поглощенными этим ростом»<sup>1</sup>.

Теперь же определенно можно сказать, что ситуация изменилась — ровно наполовину. Как известно, «Дон Кихот» Сервантеса написан не только прозой, но и стихами. Их можно рассматривать и переводить на русский язык отдельно, но продуктивнее воспринимать прозаическую и стихотворную составляющую «Дон Кихота» как нерасторжимое единство, смысловое целое. К чему совсем недавно привело несоблюдение такой установки — будет видно из этой статьи.

Вкратце история перевода стихотворных фрагментов «Дон Кихота» в XX в. такова: педантичная и уверенная в себе М. В. Ватсон перевела весь текст целиком, включая и все стихи (1907). Следующим полным переводом был перевод под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова (1929–1932). Фамилии переводчиков стихотворений из первой части указаны во вводной статье А. А. Смирнова «О переводах “Дон Кихота”»: «Встречающиеся в тексте “Дон Кихота” стихи специально переведены для настоящего издания М. А. Кузминым и М. Л. Лозинским»<sup>2</sup>. Далее Смирнов скрупулезно указывает, какие именно стихи перевел Кузмин, а какие — Лозинский. Во втором томе такое же указание стоит в конце книги, после примечаний.

Для издания «Дон Кихота» в двух томах Лозинский заново пересмотрел собственные переводы 1929 г. и определил так: «Для тома I — исправное издание: 2-е, 1932 г.»<sup>3</sup> Работа с

---

<sup>1</sup> Бенъямин В. Задача переводчика: Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера / пер. Е. Павлова // Комментарии. М.; СПб., 1997. Вып. 11. С. 69. Статья датируется 1923 г.

<sup>2</sup> Смирнов А. А. О переводах «Дон Кихота»... С. ХСІ [91].

<sup>3</sup> Цит. по тексту из архивной папки «Окончательная редакция моих переводов (Перечни поправок к изданным текстам)». Об этом см.: Корконосенко К. С. О переработке Михаилом Лозинским поэтических переводов из «Дон Кихота» // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. 2013. Т. 72. № 1. С. 58–61.

архивом Лозинского показала, что еще в 1932 г. Лозинский внес в свои переводы 1929 г. незначительную, но тщательную правку.

Перевод под редакцией Кржевского и Смирнова несколько раз переиздавался — вплоть до 1951 г.<sup>1</sup> Впоследствии он был «заменен» переводом Н. М. Любимова, где весь корпус стихов перевел уже один Лозинский<sup>2</sup>. Архивные записи свидетельствуют, что в 1947 г. Лозинский не только перевел оставшиеся стихотворения, но и внес правку в давно переведенные им строки, выдержавшие уже с десятков изданий<sup>3</sup>.

Затем (начиная с 1970-х гг.) перевод Любимова, на многие десятилетия совершенно вытеснивший работу предшественников, издавался со стихами в переводе уже не Лозинского, а Ю. Б. Корнеева. Тогда, для согласования с новыми стихами, Любимов изменил и свой прозаический текст.

Поэтический текст Сервантеса изменялся постепенно, подобно кораблю Тесея из пересказанного Плутархом мифа — причем в сочетании с переводом прозаической части романа. Для наглядности эти метаморфозы представлены в виде таблицы:

Год	Соотношение стихов и прозы в переводе	Издание
1907	Стихи и проза в переводе М. В. Ватсон. Прозаический текст соответствует стихотворному переводу.	Остроумно-изобретательный идальго Дон-Кихот Ламанчский / пер. М. Ватсон: ч. 1-2. СПб., 1907.

<sup>1</sup> Перечень переизданий см.: Умикян А. Д. Мигель де Сервантес Сааведра: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1763–1957. М., 1959. С. 50–51.

<sup>2</sup> *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / пер. Н. Любимова. М., 1951. Т. 1–2.

<sup>3</sup> См.: Корконосенко К. С. О переработке Михаилом Лозинским поэтических переводов из «Дон Кихота»... С. 60–61.

1929	Стихи в переводе М. А. Кузмина и М. Л. Лозинского. Прозаический текст соответствует стихотворному переводу.	Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / пер. под ред. и с вступит, статьями Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова. М.; Л., 1929. Т. 1 <sup>1</sup> .
1932	Стихи в переводе М. А. Кузмина и М. Л. Лозинского. Прозаический текст соответствует стихотворному переводу. В стихи первого тома внесена правка.	Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / пер. под ред. и с вступит., ст. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова. М.; Л., 1932. Т. 1-2.
1951	Все стихи в переводе М. Л. Лозинского. Прозаический текст соответствует стихотворному переводу. Внесена правка по сравнению с изданием 1932 года.	Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / пер. Н. Любимова. М., 1951. Т. 1-2.
1970	Стихи в переводе Ю. Б. Корнеева. Прозаический текст соответствует новому стихотворному переводу.	Хитроумный идальго, или Дон Кихот Ламанчский / пер. Н. Любимова. М., 1970. Ч. 1–2.

<sup>1</sup> Прозаическая часть текста и в 1929 г., и в 1932 г. была создана коллективом переводчиков, имена которых не упомянуты в выходных данных. Подробнее см.: *Толстая М. А.* К проблеме авторства перевода романа Сервантеса «Дон Кихот» для издательства «Academia» // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. 2004. Т. 63. № 3. С. 56–59.

2021	Стихи в переводе В. Н. Андреева. Прозаический текст не везде соответствует новому стихотворному переводу.	Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / пер. Н. Любимова. Ч. 1–2. М., 2021. Ч. 1-2.
------	---	--

В 2021 г. издательство ЭКСМО выпустило, можно сказать, новый перевод романа Сервантеса: прозаический перевод Любимова, стихи в переводе В. Н. Андреева. Он же является автором вступительной статьи комментариев.

Из частных разговоров с переводчиком известно, что Андреев остался недоволен изданием. Дело обстояло так: Виктор Николаевич сразу же предупредил ЭКСМО, что будет пользоваться переизданием в «Собрании сочинений»<sup>1</sup>, где стихи даны в переводе Лозинского. А прозаический перевод давали по более поздней версии, в которой Любимов исправлял текст с учетом стихотворных переводов Корнеева<sup>2</sup>. Текст никто не сверил, и в нескольких местах стихи и проза вступают в противоречие, определенно не предусмотренное автором «Дон Кихота».

Приведем самый характерный пример. Вот интересующее нас место из главы XXIII Первой части, то есть сонет и его последующее обсуждение Дон Кихотом и Санчо<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5 т. / под ред. Ф. Кельина. М., 1961.

<sup>2</sup> В выходных данных не указано, какое именно издание было использовано.

<sup>3</sup> Напомним, что, путешествуя в горах Сьерра-Морены, рыцарь и оруженосец находят брошенные дорожные вещи и среди них — записную книжку. Желая установить личность хозяина, Дон Кихот наугад раскрывает книжку и вслух читает написанный от руки сонет. Санчо внимательно слушает и затем высказывает свое суждение.

1605. Оригинал: каламбур строится на созвучии слов *Fili*–*hilo*.

O le falta al Amor conocimiento  
o le sobra crueldad, o no es mi pena  
igual a la ocasión que me condena  
al género más duro de tormento.

Pero, si Amor es dios, es argumento  
que nada ignora, y es razón muy buena  
que un dios no sea cruel. Pues ¿quién ordena  
el terrible dolor que adoro y siento?

Si digo que sois vos, *Fili*, no acierto,  
que tanto mal en tanto bien no cabe  
ni me viene del cielo esta ruina.

Presto habré de morir, que es lo más cierto:  
que al mal de quien la causa no se sabe  
milagro es acertar la medicina.

—Por esta trova —dijo Sancho— no se puede saber nada, si ya no es que por ese *hilo* que está ahí se saque el ovillo de todo.

—¿Qué hilo está aquí? —dijo don Quijote.

—Paréceme —dijo Sancho— que vuestra merced nombró ahí hilo.

—No dije sino *Fili* —respondió don Quijote—, y este sin duda es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto; y a fe que debe de ser razonable poeta, o yo sé poco del arte<sup>1</sup>.

Каламбур у Сервантеса построен на созвучии — как представляется, не слишком очевидном — условно-поэтического имени *Fili* (то есть Филлида) и испанского слова *hilo*, то есть *нить*. В авторитетном испанском издании «Дон Кихота» под редакцией Ф. Рико эта путаница поясняется в особом примечании<sup>2</sup> — то есть современным читателям-

---

<sup>1</sup> *Cervantes Saavedra M. de. Don Quijote de La Mancha / ed. de Francisco Rico. Madrid, 1998. T. 1. P. 252–253.*

<sup>2</sup> *Cervantes Saavedra M. de. Don Quijote de La Mancha... T. 1. P. 253.*

испанцам смысл шутки тоже не совсем понятен, они выступают в роли Санчо.

Образованный русский читатель начала XX в. знал Филлиду по многочисленным упоминаниям в западноевропейской и русской любовной и буколической поэзии<sup>1</sup>. Автору и первым читателям «Дон Кихота» это имя, определенно, было знакомо в пасторальном контексте: «El pastor de Fílida» — название романа друга Сервантеса, Луиса Гальвеса де Монтальво (1549–1591), опубликованного в 1582 г.<sup>2</sup>; среди персонажей этой пасторали есть и Сервантес, и сам Гальвес. А в главе VI части первой «Дон Кихота», в сцене разбора библиотеки, «Пастух Филиды» получает самую лестную оценку: «Будем беречь его как некую драгоценность»<sup>3</sup>. Санчо при этом разборе не присутствовал, он вообще еще не появлялся на страницах романа.

Обратимся к разбору конкретных примеров — это позволит понять, насколько различные подходы для передачи сервантесовского каламбура применяли переводчики XX и XXI в., что получилось на практике и зафиксировано в печатных изданиях.

1907. Ватсон. *Нита и нитка*.

М. В. Ватсон решила переводческую проблему довольно тяжеловесно, добавив подстрочное примечание, и при этом оригинально: заменив имя Фили другим условным именем. Каламбур у Ватсон строится на созвучии слова «нитка» с добавленным переводчицей именем «Нита»:

---

<sup>1</sup> Различные оттенки смысла этого имени и его упоминаний см.: Карпенко Г. Ю. О «мужской» поэтике А. С. Пушкина, или о смыслопорождающих возможностях одного уподобления: Ольга Ларина = Филлида // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 64. С. 145–165.

<sup>2</sup> См. недавнее критическое издание: *Gálvez de Montalvo L. El pastor de Fílida* / ed. de M. A. Martínez San Juan. Málaga, 2007.

<sup>3</sup> *Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский* / пер. Н. Любимова. М., 1997. С. 103.

Он раскрыл книжечку, и первое, на что наткнулся, был сонет, написанный вчерне, хотя четким, хорошим почерком; читая сонет вслух, чтобы и Санчо тоже слышал его, он увидел, что в нем заключается следующее:

Иль бог любви не знает сострадания,  
Иль чересчур ко мне он был жесток,  
Иль я несу сверх меры наказанье  
И без вины карает злобный рок?

Но если чтить мы божества сиянье  
Должны в любви, — сомненья нет, что бог  
Жестоким быть не может. Кто ж страданье,  
Кто пытку ту мне ниспослать бы мог?

Ты, Нита?<sup>1</sup> Нет, то было б заблуждение!  
Не может ад от неба исходить,  
Зло от добра, от блага — преступленье.

Мне смерть грозит... Когда происхождение  
Причину мук не можем проследить,  
Нам не найти лекарства и спасенья!

<sup>1</sup> В испанском сонете имя Fili, которое Санчо, ослышавшись или нарочно превращает в hilo (старинное filo), т. е. нитка.

— Из этих стихов, — сказал Санчо, — ничего нельзя узнать, разве только мы по нитке, о которой там речь, доберемся и до всего клубка.

— Какая там нитка? — спросил Дон Кихот.

— Мне послышалось, — сказал Санчо, — что ваша милость, читая, упомянула о нитке.

— Я не сказал нитка, а Нита, — ответил Дон Кихот, — и, без сомнения, это имя той дамы, на которую жалуется автор сонета; и, по чести, должно быть, он недурной поэт, или же я мало смыслю в искусстве стихотворства<sup>1</sup>.

1951. Любимов–Лозинский. *Фили и фигли-мигли*

---

<sup>1</sup> Остроумно-изобретательный идальго Дон-Кихот Ламанчский / пер. М. Ватсон. СПб., 1907. Ч. 1. С. 166.

Так выглядит этот фрагмент в «Полном собрании сочинений» (1961, перевод Любимова), где стихи даны в переводе Лозинского. Этим изданием пользовался новый переводчик стихов, Виктор Андреев:

<...> так в чем тогда начало  
Ужасного и милого мученья?  
Сказав, что в вас, я бы ошибся, Фили.

— В этой песне ничего понять нельзя, — заметил Санчо, — разве только что тут про какие-то фигли-мигли говорится.

— Про какие фигли-мигли? — спросил Дон Кихот.

— Мне показалось, будто ваша милость сказала: фигли.

— Да не фигли, а Фили, — поправил его Дон Кихот, — так, по видимому зовут даму, на которую жалуется автор сонета. Право, он поэт изрядный, или я ничего не понимаю в поэзии<sup>1</sup>.

1970. Любимов–Корнеев. *Сниду — гнида*.

Впервые переводы Лозинского были заменены переводами Корнеева в 1970 г.<sup>2</sup> Для согласования с новыми стихами Любимов изменил и свой прозаический текст. Вот что получилось:

<...>  
Так где ж начало моего мученья  
И вместе с тем всех радостей исток?

Я даже не скажу — в тебе, Филида:  
Не может благо приносить мне вред,  
Зло и добро вовеки несовместны.

Одно бесспорно: в гроб я скоро сниду,  
Затем что от недуга средства нет,  
Когда его причины неизвестны.

---

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де*. Собр. соч.: В 5 т. / под ред. Ф. Кельина. М., 1961. Т. 1. С. 246.

<sup>2</sup> *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идалго, или Дон Кихот Ламанчский / стихи в пер. Ю. Кореева [так!], пер. с исп. [Н. Любимова; вступ. статья Ф. Кельина, илл.: Г. Дорэ]: М., 1970. Ч. 1–2.

— В этой песне ничего понять нельзя, — заметил Санчо, — кроме того, что тут про какую-то гниду говорится.

— Про какую гниду? — спросил Дон Кихот.

— Мне показалось, будто ваша милость сказала: гниду.

— Да не гниду, а сниду, — поправил его Дон Кихот, — по видимому, автор хочет сказать, что он скоро отправится на тот свет. Право, он поэт изрядный, или я ничего не понимаю в поэзии<sup>1</sup>.

2021. Любимов–Андреев. *Фили — гнида*.

В издании 2021 г. (ЭКМО) получилась мешанина. Был взят новый текст Любимова, соотнесенный со стихами Корнеева<sup>2</sup>. В. Н. Андреев, заново переводя стихи, ориентировался на старый текст Любимова, соположенный с вариантом Лозинского. В итоге вместо грубоватого каламбура читатель получил бессвязный текст, где сонет и его обсуждение не имеют ничего общего:

<...>

Кто этот деспот, что взошел на трон?

Солгал бы я, сказав: «Вы — деспот, Фили»...

— В этой песне ничего понять нельзя, — заметил Санчо, — кроме того, что тут про какую-то гниду говорится.

— Про какую гниду? — спросил Дон Кихот.

— Мне показалось, будто ваша милость сказала: гниду.

— Да не гниду, а сниду, — поправил его Дон Кихот, — по видимому, автор хочет сказать, что он скоро отправится на тот свет. Право, он поэт изрядный, или я ничего не понимаю в поэзии<sup>3</sup>.

1929. Кржевский–Смирнов–Лозинский. *Фили и нитка*.

---

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идалго, или Дон Кихот Ламанчский / пер. Н. Любимова. М., 1970. Ч. 1. С. 217–218.

<sup>2</sup> На обороте титула конкретное издание не указано, написано лаконично: «Текст печатается без сокращений и обработок»: *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / пер. Н. Любимова. М., 2021. Ч. 1. С. 4. То же: Ч. 2. С. 4.

<sup>3</sup> *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / пер. Н. Любимова. М., 2021. Ч. 1. С. 204–205.

Интересно, что в издании 1929 г., для которого М. Лозинский и готовил свой перевод, каламбур не передан вовсе. Редакторы, то есть Б. А. Кржевский и А. А. Смирнов, собирались прокомментировать игру слов в примечаниях (после слова «нитку» стоит астериск), но так и не дали комментария. Подобные «слепые» отсылки — не редкость в издании 1929-1932 г. Звездочек в тексте расставлено больше, чем написано комментариев. В итоге получился вариант, по своей абсурдности схожий с версией 2021 г.:

<...> так в чем тогда начало  
Ужасного и милого мученья?  
Сказав, что в вас, я бы ошибся, Фили.

— Из этих виршей ничего не узнаешь, — сказал Санчо, — разве только что, схватившись за эту нитку\*, мы распутаем весь клубок.

— А где же тут нитка? — спросил дон Кихот.

— Мне показалось, — отвечал Санчо, — что ваша милость прочитала про какую-то нитку.

— Не нитку, а Фили, — ответил дон Кихот, — так, вероятно, зовут даму, на которую жалуется автор этого сонета; и, честное слово, он искусный поэт, если я что-нибудь смыслю в поэзии...<sup>1</sup>

Совсем недавно к русской судьбе поэтического Сервантеса добавился новый эпизод, где тоже не обошлось без курьеза. В. Н. Андреев подготовил для издательства «Азбука» представительный сборник «Лабиринт любви» (СПб., 2023). Книга получилась действительно хорошая, хотя полноты нет и в ней: некоторые стихи Сервантеса до сих пор не переведены на русский. В книгу вошли и поэтические фрагменты из романов Сервантеса, в частности, из «Дон Кихота». Курьез в том, что Андреев собирался включить в книгу свои переводы из «Дон Кихота», позабыв, что еще связан договором с издательством «ЭКМО», где вышел полный текст. В последний

---

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / пер. под ред. и с вступ. ст. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 314.

момент, уже на стадии верстки в «Лабиринт любви» включили переводы из «Дон Кихота», выполненные Ю. Б. Корнеевым. Вошла туда и версия разобранного выше сонета «Иль Купидон невысимо жесток...», со словом «сниду»<sup>1</sup>.

Есть произведения, подобно мифическому кентавру, имеющие симбиотический, гибридный характер: в них проза и поэзия представляют неразделимое единство и не могут быть прочитаны одно без другого. К их числу относится «Дон Кихот» Сервантеса. Когда поэзию и прозу берутся переводить разные переводчики, им следует учитывать опыт и достижения предшественников (или современников). Идеальный случай такого творческого симбиоза — это когда переводчик прозы и стихов являются коллегами и имеют возможность обсудить совместную работу. Иначе, как было показано, возникают неприятные для читателей и переводчиков казусы.

---

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де.* Лабиринт любви. СПб., 2023. С. 94.

**Е. А. Пастернак**  
*Московский государственный университет*  
*им. М. В. Ломоносова, Россия*

## **ПЕРЕВОДЫ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» В XX В.: КОММЕНТАРИЙ К КОММЕНТАРИЯМ\***

Переводчики, представившие свои стихотворные варианты полного текста дантовской поэмы в XX в. (М. Л. Лозинский, А. А. Илюшин, В. Г. Маранцман), выступили не только в качестве перелагателей, но и в качестве комментаторов переводимого ими текста. Каждый из них посвятил работе над переводом долгие годы; сохранились как традиционные «готовые», повторяющиеся из издания в издание сопроводительные статьи и комментарии, так и другие материалы. Среди них представляют особый интерес частные источники, с которыми знакомство широкого круга читателей не предполагалось (например, письма Лозинского и А. К. Дживелегова, которые были частично опубликованы в недавнем капитальном исследовании К. С. Ланды<sup>1</sup>), и циклы статей, выходявшие на протяжении долгого времени<sup>2</sup>.

---

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-288-302

\* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22-78-10153, <https://rscf.ru/project/22-78-10153/> в Институте мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

<sup>1</sup> См.: *Ланда К. С.* «Божественная Комедия» в зеркалах русских переводов. К истории рецепции дантовского творчества в России. СПб., 2020. С. 354–388.

<sup>2</sup> См. статьи А. А. Илюшина в серийном издании: Дантовские чтения. М., 1971–1996: 1) Реминисценции из «Божественной Комедии» в русской литературе XIX века // Дантовские чтения. 1968. М., 1968. С. 146–163; 2) Стих «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 1971. М., 1971. С. 145–173; 3) Из наблюдений над стилем «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 1973. М., 1973. С. 217–244; 3) Эпизод Уголино в «Божественной Комедии»: (Опыт комплексного анализа) // Дантовские чтения. 1976. М., 1976. С. 71–91; 4) Песни Земного Рая: (Силлабический перевод и наблюдения над текстом) // Дантовские чтения. 1979. М., 1979. С. 213–259;

В них переводчики не просто сообщают о ходе работы над переводом или комментируют отдельные места, но вступают в своеобразную коммуникацию — как со своими предшественниками, так и с читателями. Характеристике ее особенностей и описанию этих материалов и посвящена эта заметка.

Первым создал перевод Лозинский, затем — Илюшин и, наконец, Маранцман. Поскольку в значительной части статьи рассматриваются обширные комментарии Илюшина, мы позволим себе нарушить хронологию и рассмотрим сначала перевод Лозинского, затем — Маранцмана и Илюшина, помня, однако, о том, что Маранцман спорил с обоими предшественниками.

Если Лозинский, один из самых знаменитых русских переводчиков XX в., не нуждается в представлении, то двое другие перелагателей Данте известны не столь широко. Вкратце напомним их биографию и историю обращения к поэме. А. А. Илюшин (1940–2016) — московский филолог, стиховед, переводчик. Во время создания перевода он, среди прочего, активно занимался изучением русского силлабического стиха. Сохранение версификационных особенностей оригинала дантовской поэмы было для него важнейшей частью работы над переводом. В. Г. Маранцман (1932–2007) — петербургский филолог, специалист в области методики преподавания литературы, автор книг по ней. Идея о понимании в первую очередь духа произведения проходит через многие

---

5) «Ад»: песни I–XI: (Силлабический перевод и наблюдения над текстом) // Дантовские чтения. 1982. М., 1982. С. 234–236; 6) Над строкой «Божественной Комедии»: (фрагменты текста и заметки переводчика) // Дантовские чтения. 1985. М., 1985. С. 175–234; 7) «Из Ада в Рай...» // Дантовские чтения. 1987. М., 1989. С. 145–221; 8) И донна — та, что вела меня к Богу. Фрагменты Рая в новом переводе // Дантовские чтения. 1990. М., 1993. С. 187–212; 9) К «седьмому небу» и выше (Фрагмент «Рая» в новом переводе) // Дантовские чтения. 1995. М., 1996. С. 131–179.

из его научных и методических работ; она особенно важна и для его перевода Данте.

Этапы работы Лозинского над переводом Данте тщательно прокомментированы в уже упомянутой книге К. С. Ланды. Напомним, что основные принципы перевода, которых придерживался Лозинский, сформулированы им в докладе «Искусство стихотворного перевода» еще в 1936 г.<sup>1</sup> Он настаивает на том, что перевод должен быть сделан мастерски, «Цель поэта-переводчика — создать копию, производящую то же впечатление, что и подлинник», «Перевод должен быть эстетически равноценен оригиналу». Полное воспроизведение текста на другом языке невозможно: «При переводе стихов форма требует отступлений от дословности (пропуски, замены, добавления). В том, как эти отступления сделаны, проявляется искусство переводчика»<sup>2</sup>, — однако нужно стараться сохранить лексико-стилистические особенности оригинала. Кроме того, он приводит некоторые уточнения, касающиеся передачи формы: силлабику можно переводить тоникой; строфику нужно сохранять полностью, а точным воспроизведением ритма можно пренебречь; необходимо уделять должное внимание звукописи, при этом нужно ориентироваться на особенности восприятия звуков в том языке, на который делается перевод. Несмотря на то, что доклад Лозинского не был непосредственно связан именно с переводом Данте, в нем, как в манифесте, высказаны все основные принципы работы переводчика и с итальянской поэмой. Указание на свои переводческие принципы будет характерно и для Маранцмана, и для Илюшина.

Первое непосредственное обращение Лозинского к читателям Данте произошло вскоре после этого доклада, в 1938 г. В статье, сопровождающей перевод первых трех песней, он утверждает, что «дать представление о творчестве Данте как

---

<sup>1</sup> Лозинский М. Тезисы доклада. Искусство стихотворного перевода. М., 1935. С. 13.

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

о явлении искусства может только стихотворный перевод»<sup>1</sup>, после чего дает традиционную для предисловий историко-литературную справку, где кратко характеризует те пять полных русскоязычных стихотворных переводов, которые существовали на тот момент. Варианты Д. Д. Минаева, А. М. Федорова и О. Н. Чюминой Лозинский критикует, вариант Н. Н. Голованова оценивает выше, а наиболее удачным, хотя и далеким от идеала, считает перевод Д. Е. Мина. Все это является для него доказательством того, что «предпринятый <...> труд» нужен, поскольку «необходимость нового перевода “Божественной комедии” давно назрела»<sup>2</sup>.

После этого Лозинский на долгое время был лишен возможности обращаться к читателям. Обширнейшие комментарии к поэме, которые он создавал на протяжении многих лет и хотел увидеть в печати вместе с текстом поэмы, не были изданы должным образом до 1995 г.<sup>3</sup> Это бросается в глаза даже при беглом просмотре комментариев в главном издании перевода Лозинского в «Литературных памятниках»: обширные комментарии И. А. Голенищева-Кутузова к «Аду», где даже допускался пересказ богословских дискуссий<sup>4</sup>, контрастируют с лаконичными примечаниями Лозинского к двум другим кантикам.

Гораздо более содержательна переписка Лозинского с многолетним редактором перевода Дживелеговым. Хотя эти тексты и были адресованы одному человеку, в них он рас-

---

<sup>1</sup> *Данте Алигьери*. Ад. Три песни: Песнь 1. Песнь 3. Песнь 5 / пер. и примеч. М. Л. Лозинского // Литературный современник. 1938. № 3. С. 98.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> О долгой и драматичной борьбе Лозинского с редакциями см.: *Ланда К. С.* «Божественная Комедия» в зеркалах русских переводов... С. 389–395.

<sup>4</sup> См., например: *Данте Алигьери*. Божественная Комедия / АН СССР; пер. М. Л. Лозинский; изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов; примеч. И. Н. Голенищева-Кутузова и М. Л. Лозинского. М., 1967. С. 559 (Сер.: «Лит. памятники»).

крывает детали работы над переводом<sup>1</sup>, о которых интересно знать и широкому читателю. Он исключительно внимателен — вот пример его типичного вопроса редактору: «“Giraut de Bornel я обозначил в примечании XXVI. 120 — Джирáут де Борнель (а не Гираут). Прав ли я? Arnaut Daniel”, в переводе провансальских строк песни XXVI, я назвал “Арнальд”, ибо Арно — французская форма, а дифтонг Арна́ут в стихе нехорош» (383)<sup>2</sup>. Дживелегов отвечает на вопросы подробно, он внимателен к мелочам. Вот пример его комментария: «“Послушливым скитальцем”. Как и в стихе III песни II, “скитальцем” не определяет положение человека, идущего к определенной цели» (415). Очевидно, что и Лозинский, и его редактор стремились к той точности, о которой шла речь в докладе переводчика 1936 г.

Еще в письме, отправленном на подготовительном этапе работы, Лозинский задавался вопросом «О форме <...>. Думаю, что я остановился бы на пятистопном ямбе, с чередованием женских и мужских рифм. Но надо проделать ряд опытов» (355). Подобным образом впоследствии будет выстроена и работа Илюшина с той разницей, что его «ряд опытов» опубликован в «Дантовских чтениях», история переводческих поисков и сомнений разворачивается на глазах читателя.

Любопытно, что иногда переводчикам казались «темными» одни и те же места. Так, в письме 1936 г. Лозинский отмечает, что «с громадным интересом и не меньшим трепетом» ждет замечаний Дживелегова, причем он «уже предвидит» часть из них. Одно из них будет касаться пассажа «Тра

---

<sup>1</sup> Например, мы узнаем, что работу Лозинского постоянно пытались ускорить; в этой ситуации переводчика волновали не только вопросы, связанные с качеством такой поспешной работы, но и этические соображения, например, он не соглашался с тем, чтобы «временный» труд другого переводчика впоследствии заменили его переводом, поскольку это оскорбительно для коллеги.

<sup>2</sup> Здесь и далее письма Лозинского и Дживелегова цитируются по публикации К. С. Ланды; в круглых скобках после цитаты указывается номер страницы.

feltro e feltro», причем Лозинский подкрепляет это цитатой, в которой даже Боккаччо признается в непонимании этого оборота. У Лозинского эти стихи звучат так: «Не прах земной и не металл двусплавный, / А честь, любовь и мудрость он вкусит, / Меж войлоком и войлоком державный»<sup>1</sup>. У Илюшина это место будет переведено следующим образом<sup>2</sup>: «Не хлеб, не золото в сундуках тяжелых — / Но его мудрость, любовь, добродетель / Его всподъемлют чрез Войлок-и-Войлок»<sup>3</sup>. Поскольку Feltro — и топоним, название города и горы, и материал для обшивки урн при голосовании правителей, в переводе нужно было передать оба смысла<sup>4</sup>.

Результаты труда Лозинского совершенно по-разному оценивали два автора следующих полных стихотворных переводов. Это особенно заметно в статье «В поисках созвучий», которой открывается издание поэмы в переводе Маранцмана. Так же, как и сам Лозинский, он не очень высоко оценивал труды переводчиков-предшественников. Однако из предисловия создается впечатление, что труд Маранцмана появился в первую очередь как результат несогласия с одним конкретным переводчиком, а не благодаря желанию заполнить имеющуюся лакуну в истории русского перевода: «Моя работа началась лет десять назад и была побуждаема желанием точности, нарушения которой я заметил в переводе Лозинского»<sup>5</sup> (впрочем, дальше он все же называет его «самым вы-

---

<sup>1</sup> Данте Алигьери. Божественная Комедия. С. 12.

<sup>2</sup> Показательно, что в критических разборах неоднократно высказывались претензии к переводу именно этих мест; очевидно, что комментарии, опубликованные в научных изданиях, не были знакомы критикам.

<sup>3</sup> Данте Алигьери. Божественная Комедия / пер. с итал. А. А. Илюшина. М., 1995. С. 41.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Бэлза И. Некоторые проблемы интерпретации и комментирования «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. М., 1979. С. 34–73.

<sup>5</sup> Маранцман В. Г. В поисках созвучий // Данте Алигьери. Божественная Комедия / пер. с итал. В. Маранцмана. СПб., 2008. С. 10.

соким по общим достоинствам»<sup>1</sup>). Несмотря на декларируемое отталкивание от труда предшественника, он тоже стремится к точности, однако утверждает, что «Точность перевода обеспечивается не только правдой слов, но также правдой чувств»<sup>2</sup>. И тут же метафорически, в духе собственного перевода, комментирует эту фразу: «Нитью Ариадны должно быть не только буквальное значение слова, но и верность интонации, характерность образов дантовского текста, подлинность тропов»<sup>3</sup>. Он не предлагает никаких формальных критериев для оценки «верности интонации» и «подлинности тропов», очевидно, что читатель должен или довериться переводчику, или отлично знать итальянский язык и при этом воспринимать оригинал так же, как сам Маранцман.

Маранцман, как и Илюшин (правда, вкратце) сообщает о работе над переводом: «Отойдя от педантизма, я впал в другую крайность <...>, я понял, что мои образы начинают заслонять дантовский стих». Он обращает внимание на стилистические особенности текста: «В поэме должны быть различимы контрастные интонации Вергилия и Данте». Он также утверждает, что «при всей резкости светотени в разных эпизодах каждой песни есть ее общий мотив, своеобразная тональность, создающая эмоциональное единство»<sup>4</sup>. Он ориентируется именно на общее ощущение стиля, оно главенствует в его переводе. Это заметно даже по переводу наиболее известных мест поэмы: так, в последнем стихе «Рая» у него появляется «Любовь, что движет солнце в море звезд»<sup>5</sup>, — последнее словосочетание явно далеко от буквалистского перевода.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 17.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 11.

<sup>5</sup> *Данте Алигьери*. Божественная Комедия / пер. с итал. В. Маранцмана. СПб., 2008. С. 782.

Несоответствие стиля других переводов стилю оригинала, и вольности, которые требуют от читателя дополнительных знаний или понимания историко-культурного контекста, вызывают у Маранцмана чувство несогласия. Эти претензии относятся и к переводу Илюшина; в первую очередь ему не по душе «искусственный налет архаичности»<sup>1</sup>, слишком строгое соблюдение формальных особенностей и отдельные стилизации, которые имеют отношение к русской поэзии, а не к Данте. Кроме того, он замечает, что «Данте был для своего времени не архаистом, а новатором»<sup>2</sup>, — эта особенность, по мнению переводчика, не учтена в труде Илюшина.

В композиции публикаций переводов также есть сходства. Каждая песнь у Маранцмана предваряется пояснительной заметкой на одну-две страницы. Правда, в отличие от комментариев Илюшина, Маранцман дает обширные характеристики происходящему в песни, объясняет происходящее, при этом утверждая что-либо, а не призывая к дискуссии, к тому же многое показано именно через чувственное восприятие. Приведем в качестве примера часть типичного комментария — к первой песни «Ада»: «...растерянность Данте <...> передана прежде всего бездорожьем, замкнутостью в темной долине, сумрачном лесу. Потеря “прямого пути” вызывает страдание, смятение. Природа, однако, как впоследствии в романтической поэме Лермонтова “Мцыри”, не только подавляет человека своей бездонностью, обрекая на неведение, но спасает, восстанавливает связь человека и мира. Этот широкий мир общего бытия представлен в песни I сравнениями»<sup>3</sup>. Как видно из этой цитаты, Маранцман безусловно ориентируется на культурный опыт русского читателя и опускает некоторые традиционные комментарии к поэме, например, о жанре видения в средневековой литературе.

---

<sup>1</sup> *Маранцман В. Г.* В поисках созвучий... С. 11.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 27.

Наиболее объемны и разнообразны илюшинские автокомментарии к переводу. В 1971–1996 гг. выходит ряд его статей в «Дантовских чтениях», большая часть которых представляет собой комментированную публикацию частей перевода. В 1988 г. в издательстве «Просвещение» выходит издание, ориентированное в первую очередь на школьников. Оно предваряется предисловием «Поэт и его творение», текст песней прерывается поясняющими вставками, в конце также есть комментарии. В 1995 г. в МГУ выходит лучшее издание «Божественной Комедии» в этом переводе, которое сопровождают статья «Еще один разговор о Данте», явно ориентированная на образованного читателя, схемы устройства Ада, Чистилища и Рая, и комментарии в конце книги. Наконец, издание, выпущенное в 2008 г.<sup>1</sup>, сопровождается статьей М. И. Никола, а не переводчика, схемы и комментарии в нем идентичны тем, что были в 1995 г.<sup>2</sup>

Как было сказано ранее, история переводческих поисков разворачивалась на глазах читателя. В 1971 г., в статье «Стих “Божественной Комедии”» Илюшин скрупулезно (что будет свойственно многим его публикациям) анализирует стих и стиль Данте, выдвигая такие положения, с которыми сам не согласится уже через несколько лет. Например, на вопрос о том, возможен ли эквиритмический перевод поэмы, он отвечает так: «Судя по всему, невозможен. Просодия Данте невоспроизводима средствами нашего языка. Если переводчик решит возродить традицию русского силлабического стиха <...>, то этим он не только не добьется эквиритмии, но и во-

---

<sup>1</sup> К сожалению, несмотря на явное копирование предыдущего издания, в эту книгу закрались ошибки; благодарю Г. Г. Лукомникова за указание на это.

<sup>2</sup> См. примеч. 2, а также издания: *Алигьери Данте. Божественная комедия*. М., 1988; *Данте Алигьери*. 1) Божественная Комедия / пер. с ит., вступ. ст. и примеч. А. А. Илюшина. М., 1995; 2) Божественная комедия / пер. с итал., коммент. А. А. Илюшина; вступ. ст., прил. д. филол. н. М. И. Никола; коммент. А. А. Илюшина. М., 2008.

обще погубит все <...>, русскому силлабическому стиху свойствен “спотыкающийся” ритм, чего нельзя сказать об итальянском, и превращать ритмическую силлабику Данте в аритмичную силлабику русского перевода — занятие бессмысленное и обреченное на неудачу»<sup>1</sup>. Пока он предлагает лишь слегка адаптировать возможный новый перевод к ритмике Данте, например, использовать многочисленные перекцентуации в первой стопе; в статье приводятся примеры из стихотворений русских поэтов, позволяющие читателю оценить звучание такого стиха. В это время Илюшин предполагает, что эквиритмичные переводы уместны при переводах лишь «с близкородственных языков»<sup>2</sup>. Он отмечает и другие сложности: например, проблемы с передачей рифмы, как фонетические, связанные с произношением в русском и итальянском языках двойных согласных, так и семантические: «Важнее произвести отбор, решить, какие рифмы “Божественной Комедии” должны быть переданы переводчиком и чем можно поступиться»<sup>3</sup>. Необходимость продуманных ограничений роднит переводческие принципы Илюшина и Лозинского. Добавим, что, в отличие от Маранцмана, в этой и всех следующих публикациях Илюшин исключительно высоко ценит труд коллеги и предыдущих переводчиков в целом: «Безусловно, Лозинский был превосходным стиховедом, знатоком романской и, в частности, итальянской просодии»<sup>4</sup>; «Воссоздать прекрасное — вот к чему стремился Лозинский»<sup>5</sup>; «Что же касается предшествующих переводчиков, то они решали свои — по временам не менее, а может быть, и более сложные — задачи, преодолевали иные препятствия.

---

<sup>1</sup> Илюшин А. А. Стих «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. М., 1971. С. 147.

<sup>2</sup> Там же. С. 164.

<sup>3</sup> Там же. С. 166.

<sup>4</sup> Там же. С. 164.

<sup>5</sup> Там же.

Благодарную память об этих подвижниках навсегда сохранят русские почитатели Данте»<sup>1</sup>.

Уже в 1976 г. колебания Илюшина становятся более явными. В статье об эпизоде Уголино он пишет: «...нам уже приходилось — правда, не очень решительно и определенно — говорить о возможных имитациях силлабики при переводе итальянских стихов на русский язык. Недостаточность высказанных тогда предложений <...> теперь очевидна»<sup>2</sup>. За прошедшие годы переводчиком были высказаны «более радикальные предложения» по поводу польских одиннадцатисложников, которые он считает актуальными и для итальянского стиха. Теперь Илюшин задает себе и читателю новый вопрос: «И если Данте — силлабист, то стоит ли искать и хвалить в его стихах некую особую мерность или чеканность?»<sup>3</sup> В качестве иллюстрации, «пробы пера» он приводит силлабический перевод эпизода Уголино, который позже практически без изменений войдет в полные издания. Тут же Илюшин подробно комментирует переводческие решения, например, говорит о важности повторения звуков *м* и *д* в этом отрывке, о семантизированнойности рифм, о музыкальности, «виолончельности» этого эпизода. Хотя в комментариях Илюшин спорит с Мандельштамом, писавшим об этом отрывке, он снова говорит о другом знатоке Данте исключительно уважительно: «Удивительно тонкий и талантливый анализ исповеди Уголино дан О. Э. Мандельштамом»<sup>4</sup>. При публикации своего перевода он не просто показывает готовый результат, но делится с читателем размышлениями, и среди прочего, — об истории перевода и изучения поэмы в целом, призывает его к диалогу, к внимательному медленно-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 172.

<sup>2</sup> *Илюшин А. А.* Эпизод Уголино в «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. М., 1976. С. 72.

<sup>3</sup> Там же. С. 73.

<sup>4</sup> Там же. С. 76.

му чтению, к собственному, — но обоснованному — прочтению Данте.

Те же особенности свойственны всем публикациям этого перевода в «Дантовских чтениях». С 1979 г. в каждом выпуске публикуется очередная часть перевода (получается своеобразный книжный «сериал»), где повествование все время прерывается авторскими комментариями, что напоминает семинары с «медленным чтением». Комментарии Илюшина разнообразны: это и размышления о жанре разных отрывков, и разбор спорных с точки зрения передачи фонетики или семантики мест, и указания на смену стиля, и обоснование использования, казалось бы, неподходящих слов<sup>1</sup>, и сомнения относительно выбранного слова<sup>2</sup>, и, наконец, характеристика поведения героев в тех или иных случаях; встречаются и более традиционные комментарии, такие как объяснение непонятных слов или реалий. Эта стройная система нарушается лишь в 1990 г., что объясняется издательскими проблемами этих лет; на это указывает и задержка издания книг (1993 г. вместо указанного на обложке 1990 г.). В публикации последней части перевода (песни 18–33 «Рая»), в 1995 г., и вообще приводятся лишь краткие комментарии в конце<sup>3</sup>.

Параллельно с этим циклом публикаций в 1988 г. выходит книга в издательстве «Просвещение», где частично опубли-

---

<sup>1</sup> Например, в одной из статей он объясняет, что слово «асфальт» в значении «смола» использовалось в древнерусском языке, а значит, его употребление в переводе средневекового текста уместно (См.: *Илюшин А. А.* «Из Ада в Рай...» // Дантовские чтения. М., 1987. С. 151).

<sup>2</sup> Например, в статье 1982 г. он задается вопросом: «...как назвать первого зверя, с которым Данте столкнулся в диком лесу?» — и объясняет, почему выбрал пантеру (См.: *Илюшин А. А.* «Ад»: песни I–XI. (Силлабический перевод и наблюдения над текстом) // Дантовские чтения. М., 1982. С. 236).

<sup>3</sup> *Илюшин А. А.* 1) И донна — та, что вела меня к Богу. Фрагменты Рая в новом переводе // Дантовские чтения. 1990. М., 1993. С. 187–212; 2) К «седьмому небу» и выше (Фрагмент «Рая» в новом переводе) // Дантовские чтения. 1995. М., 1996. С. 131–179.

ликован перевод Илюшина<sup>1</sup>. Комментарии в ней явно рассчитаны на юных читателей, там в основном даются разъяснения именам собственным («Прато — город, зависимый от Флоренции»<sup>2</sup>; «Пьер да Медичино — болонский смутьян»<sup>3</sup>) и тем местам, где используются метафоры, непонятные слова или сложные синтаксические конструкции («Средоточье всех тяготений — центр Земли»<sup>4</sup>, «“Будь стеклом (стеклом) я свинцовым...” — т. е. если бы я был зеркалом...»<sup>5</sup>, «Речь идет о Беатриче, от которой Данте должен узнать о своей судьбе больше, чем сейчас от Фаринаты»<sup>6</sup> (о стихах 123–133 десятой песни «Ада»)). «Чистилище» и «Рай» даны, как сказано в содержании, «в извлечениях и пересказе»: действительно, многие места пересказаны в прозе Илюшиным, причем этот текст не совпадает с комментариями в «Дантовских чтениях», он рассчитан на более широкую аудиторию. То же можно сказать и о вступительной статье «Поэт и его творение», цель которой — создать живой образ Данте у читателя, заинтересовать его произведением, которое он, вероятно, откроет впервые. Например, Илюшин дает Данте такую характеристику: «Он и воин, и богослов, и беспристрастный политический обозреватель, и горный турист, и астронавт, и мастер на все руки (знает, как тачать обувь, готовить обед, запрягать коня, смолить лодку)»<sup>7</sup>. Описание кантик также ярко и афористично, чтобы читателю было просто разобраться в них, например: «Жизнь есть боль, причем боль безысходная, — гласит “Ад”. Жизнь есть боль, но не безысходная: преодолев страдание, обретем радость и блаженство, — гласит “Чисти-

---

<sup>1</sup> *Алигьери Данте*. Божественная комедия. М., 1988.

<sup>2</sup> *Илюшин А. А.* Примечания // Данте Алигьери. Божественная Комедия. М., 1988. С. 280.

<sup>3</sup> Там же. С. 281.

<sup>4</sup> Там же. С. 284.

<sup>5</sup> Там же. С. 278.

<sup>6</sup> Там же. С. 271.

<sup>7</sup> *Илюшин А. А.* Поэт и его творение // Данте Алигьери. Божественная Комедия. М., 1988. С. 19.

лице”. Жизнь есть радость и блаженство, — гласит “Рай”»<sup>1</sup>. Здесь даются комментарии к некоторым стихам поэмы, причем итальянский текст приводится в транслитерации: «Данте не отказывается от эффектов роскошного сладкозвучия, повествуя о высоком и прекрасном, воспроизводя музыку небесных сфер, наблюдая “...ль’ соль э ль’альтрэ стэлле” (“солнце и другие звезды”): как упоительно! Есть в мире и красота, и любовь, и гармония. Но есть и другое, ужасное и отвратительное. И слова другие, жуткие и грубые, оскорбительные для слуха и для души; словно камнями, забрасывают вас ими: “стэрко, мэрда, лердо...”»<sup>2</sup>

Итог многолетней работе подведен Илюшиным в книге 1995 г.<sup>3</sup> В конце книги приводится полный вариант комментариев: они частично повторяют «Дантовские чтения. 1995», к остальным песням написаны аналогичные по форме краткие комментарии. В открывающей издание статье тезисно обоснована необходимость нового перевода и комментария. Особое внимание уделено строению стиха. Илюшин подробно рассказывает о дантовской версификации и возможностях ее передачи в русской поэзии. Теперь Илюшин считает, что дантовский стих нужно передавать силлабикой, но «проблема адекватной передачи итальянского стиха на русском языке, будучи многоаспектной, отнюдь не разрешается полностью обращением к силлабике»<sup>4</sup>: важны вопросы передачи рифмы и стилистических особенностей, наконец, воспроизведение характеров героев, — все то, что волновало Илюшина и в 1970-е гг.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 14.

<sup>2</sup> Там же. С. 10–11.

<sup>3</sup> *Данте Алигьери. Божественная Комедия / пер. с ит., вступ. ст. и примеч. А. А. Илюшина. М., 1995.*

<sup>4</sup> *Илюшин А. А. Еще один разговор о Данте // Данте Алигьери. Божественная Комедия / перевод с итал. А. А. Илюшина. М., 1995. С. 26.*

Итак, каждый из переводчиков по-своему выстраивает с читателем свой разговор о Данте. У Лозинского это скорее несостоявшийся диалог, Маранцман настаивает на своей точке зрения и учит читателя, обращая внимание на трудноизмеримые понятия «духа Данте», настроения, чувств, а Илюшин делится сомнениями и размышлениями, приглашая читателя к медленному вдумчивому чтению.

**ПРОГРАММА  
XI АПРЕЛЬСКОЙ  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**



**НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА**

**ВСЕ СВЯЗИ МИРА:  
КОММУНИКАЦИЯ  
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**



**25–26 апреля 2024 года  
Санкт-Петербург  
Пушкинский Дом**

**ДЕНЬ ПЕРВЫЙ**  
**25 апреля, четверг**

**ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ:**  
**«УРОВНИ КОММУНИКАЦИИ»**

*Председатели:* Светлана Анатольевна Васильева,  
Антон Олегович Дёмин

**Сергей Александрович Фомичев**  
*(Россия, Санкт-Петербург)*

Вавилонское столпотворение в вишневом саду

**Елена Георгиевна Логинова**  
*(Россия, Рязань)*

Знаки и смыслы: «разнообразие до бесконечности»

**Сергей Викторович Денисенко**  
*(Россия, Санкт-Петербург)*

Диалоги персонажей в песнях А. Вертинского, Б. Окуджавы,  
В. Высоцкого, А. Галича

**Ирина Николаевна Кемарская**  
*(Россия, Москва)*

Аттракцион на телеэкране как пример  
поликодовой медиакоммуникации

**Ирина Петровна Глушкова**  
*(Россия, Москва)*

Театр «двух птиц» в терзаниях собственного несовершенства  
(автобиография Вишрама Бедкара)

**ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ:**  
**«МОДЕЛИ КОММУНИКАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ»**

*Председатель:* Сергей Викторович Денисенко

**Марина Викторовна Аксенова**  
*(Россия, Нижний Новгород)*

Диалогичность травелогов Николая Греча:  
на примере «Поездки во Францию, Германию и Швейцарию  
в 1817 г.» и «Путевых писем из Англии, Германии и Франции»

**Саша Чеппаруло**

*(Италия, Милан)*

Функция монолога в драматических  
фантазиях Н. В. Кукольника

**Светлана Анатольевна Васильева**

*(Россия, Тверь)*

Письмо как коммуникативное событие  
в романе И. А. Гончарова «Обломов»

**Лариса Сергеевна Захидова**

*(Россия, Новосибирск)*

Монологическая и диалогическая коммуникации  
(проблема равноправности участников процесса общения):  
коммуникативная установка героя на примере текстов  
произведений Ю. Полякова

**Ван Цзысюань**

*(Китай, Баотоу)*

Дневник как способ коммуникации:  
функции дневников в романе А. А. Матвеевой  
«Каждые сто лет. Роман с дневником»

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ:

**«ДИАЛОГ ТЕКСТОВ / ДИАЛОГ АВТОРОВ»**

*Председатель: Антон Олегович Дёмин*

**Иван Сергеевич Чернышов**

*(Россия, Санкт-Петербург)*

Прием «обращения к мертвому другу» в творчестве А. М. Ремизова  
(на материале книг «Взвихренная Русь» и «Кукха»)

**Андрей Алексеевич Петров**

*(Россия, Санкт-Петербург)*

«Между нами что-то чуждое»:  
творческий диалог П. Н. Краснова и И. С. Шмелева

**Бианка-Елена Кирилэ**

*(Румыния, Бухарест)*

Адресованная лирика в кругу поэтов-обэриутов:  
«случай» стихотворных посланий

**Ольга Васильевна Астафьева**  
(Россия, Санкт-Петербург)  
С. Маршак и Э. Лир: начало диалога

**ДЕНЬ ВТОРОЙ**  
**26 апреля, пятница**

**ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ:**  
**«КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ»**  
Председатель: Иоанна Борисовна Делекторская

**Анна Валерьевна Архангельская**  
(Россия, Москва)  
Коммуникативный потенциал авторских предисловий  
к древнерусским текстам

**Ирина Анатольевна Лобакова**  
(Россия, Санкт-Петербург)  
К вопросу о коммуникативных связях и средствах их коррекции повествователем в литературе 1-й половины XVII века

**Надежда Федоровна Лищенко**  
(Россия, Псков)  
Коммуникативные стратегии и тактики информантов  
фольклорных нарративов об А. С. Пушкине

**Елена Викторовна Сомова**  
(Россия, Краснодар)  
Пушкин в журнальной поэзии 2000-х – 2010-х гг.:  
подвижный контур диалога

**Чжан Шицун**  
(Китай, Нинбо)  
Коммуникативные стратегии Н. Свечина:  
на примере романа «Роковые числа»

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ:  
«КОММУНИКАЦИЯ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ»

*Председатель: Ирина Анатольевна Лобакова*

**Ольга Александровна Кузнецова**

*(Россия, Москва)*

«Бессвязные» тексты на русских изречениях XVIII века

**Сергей Владимирович Фролов**

*(Россия, Санкт-Петербург)*

«Форма разбросанных вариаций и перекличек...»

**Анна Михайловна Маломуд**

*(Россия, Москва)*

«Вокруг репы»: коммуникация в «балете» Даниила Хармса

**Иоанна Борисовна Делекторская**

*(Россия, Москва)*

Формула литературной коммуникации  
в «Мастерстве Гоголя» Андрея Белого

**Надежда Ивановна Журавлева,**

**Светлана Витальевна Мельникова**

*(Россия, Екатеринбург)*

Коммуникативный потенциал интерактивной звуковой  
инсталляции А. Кюне «Сеть / Взаимосвязь / Сплетения»

**Аделя Камилевна Хаялеева**

*(Россия, Казань)*

Перевод и (не)диалог в современном искусстве:  
(на основе спектакля Энгэмэ / Диалог, театр Моң)

**Илона Витаутасовна Мотеюнайте**

*(Россия, Псков)*

«Пушкинский миф» и формат сериала

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ:  
«ПЕРЕВОД КАК СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ»

*Председатель:* Анастасия Андреевна Липинская

**Антон Олегович Дёмин**

*(Россия, Санкт-Петербург)*

Ямбы и хорей в русском переводе музыкальной драмы Дж. Бонекки «Селевк» (1744)

**Илья Александрович Морозов**

*(Россия, Москва)*

Поэтический проект «Речь зеркал» как опыт коммуникации: ассимиляция и диссимиляция поэтик

**Кирилл Сергеевич Корконосенко**

*(Россия, Санкт-Петербург)*

Пропавшая «нитка»: как русские переводчики связывали поэзию и прозу в «Дон Кихоте»

**Екатерина Алексеевна Пастернак**

*(Россия, Москва)*

Переводы «Божественной комедии» в XX в.: комментарий к комментариям

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ:

«ФОРМЫ ДИАЛОГА»

*Председатель:* Кирилл Сергеевич Корконосенко

**Анастасия Андреевна Липинская**

*(Россия, Санкт-Петербург)*

«Не сожалею, но вверься всей душою»,  
или Как общаться с призраками

**Лю Найшо**

*(Китай, Чанчунь)*

Межвидовая коммуникация как «стадия зеркала»  
и азартная игра в мире маньчжурской тайги:  
(повесть «Великий Ван» Н. А. Байкова)

**Ольга Юрьевна Орлова**

*(Россия, Екатеринбург)*

Роль различных видов коммуникации в произведениях о животных: (на примере повестей для детей «Томасина» П. Гэллико и «Пакс» С. Пеннипакер)

**Юлия Владимировна Семенова**

*(Россия, Москва)*

«Птичий цикл» Д. Воденникова как энциклопедия поэтической неопределенности

**Анна Антоновна Орлова**

*(Россия, Екатеринбург)*

«Язык бьется о свои границы»: телесный опыт и (не)возможности его сообщения в поэтическом цикле Г. Рымбу «Лето. Ворота тела»

**Наталья Николаевна Летина**

*(Россия, Ярославль)*

Вербальная и невербальная коммуникации богатырей – персонажей отечественного искусства в контексте моделирования социокультурных интенций молодежи

**СТЕНДОВЫЕ ДОКЛАДЫ**

**Владислава Леонидовна Гайдук**

*(Россия, Москва)*

Связь сцены и зрительного зала: научные основы исследования публики 1920–1930-х гг.

**Ольга Владимировна Глебова**

*(Польша, Ченстохова)*

Язык и языковая коммуникация в комедии Шекспира «The Merry Wives of Windsor» и в ее адаптации «Вот каково иметь корзину и белье» Екатерины II

**Анна Евгеньевна Завьялова**

*(Россия, Москва)*

Мстислав Добужинский — читатель Федора Сологуба:  
(«Мелкий бес» в творчестве художника)

**Марина Викторовна Загидуллина**

*(Россия, Челябинск)*

Трехмерные изображения: восприятие через действие

**Ольга Александровна Климкович**

*(Беларусь, Витебск)*

Вопросно-ответные комплексы в старорусских  
и старобелорусских документах XVI века

**Анджела Конн**

*(США, Огайо)*

Любовь к еде и квасной патриотизм

**Руслан Игоревич Французов**

*(Россия, Ростов-на-Дону)*

Монологизм и диалогизм в диалогах Платона

***Подведение итогов.***

***Закрытие конференции***

**(Башня Пушкинского Дома)**

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ — Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

ИМЛИ РАН — Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской Академии наук (Москва)

НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)

РГАДА — Российский государственный архив древних актов (Москва)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

СПбФ АРАН — Санкт-Петербургский филиал Архива Российской Академии наук (Санкт-Петербург)

ЦГАМО — Центральный государственный архив Московской области (Москва)

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии

5

### ТИПЫ КОММУНИКАЦИИ

в культуре и искусстве

*С. А. Фомичев*

Вавилонское столпотворение в вишневом саду

11

*И. Б. Делекторская*

Формула литературной коммуникации  
в «Мастерстве Гоголя» Андрея Белого

18

*В. Л. Гайдук*

Связь сцены и зрительного зала:  
научные основы исследования публики 1920–1930-х гг.

25

*А. М. Маломуд*

«Вокруг репы»: коммуникация в «балете» Даниила Хармса

37

*А. Е. Завьялова*

Взаимосвязь читательских и творческих интересов  
Мстислава Добужинского («Мелкий бес» Федора Сологуба  
в произведениях художника)

45

*М. В. Загидуллина*

Трехмерные изображения: восприятие через действие

60

*Н. И. Журавлева, С. В. Мельникова*  
Коммуникативный потенциал интерактивной звуковой  
инсталляции А. Кюне «Сеть / Взаимосвязь / Сплетения»  
68

*И. Н. Кемарская*  
Аттракцион на телеэкране как инструмент  
поликодовой коммуникации  
78

## **ФОРМЫ ДИАЛОГА**

*О. А. Климкович*  
Некоторые способы отражения вопросно-ответных комплексов  
в отдельных жанрах старорусской и старобеларусской деловой  
письменности XVI века (наказы послам и приговоры судов)  
91

*А. А. Липинская*  
«Не сожалею, но вверься всей душою»,  
или Как общаться с призраками  
99

*Лю Найшо*  
Межвидовая коммуникация как «стадия зеркала»  
и азартная игра в мире маньчжурской тайги  
(повесть «Великий Ван» Н. А. Байкова)  
109

*С. В. Денисенко*  
Диалоги персонажей в песнях А. Вертинского, Б. Окуджавы,  
В. Высоцкого, А. Галича  
115

*О. Ю. Орлова*

Роль различных видов коммуникации в произведениях о животных  
(на примере повестей для детей «Томасина» П. Гэллико  
и «Пакс» С. Пеннипакер)  
124

*Ю. В. Семенова*

«Птичий цикл» Д. Воденникова как энциклопедия  
поэтической неопределенности  
131

*Е. В. Сомова*

Пушкин в журнальной поэзии 2000-х – 2010-х гг.:  
подвижный контур диалога  
138

## **КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ**

*А. В. Архангельская*

Коммуникативный потенциал авторских предисловий к древнерус-  
ским текстам (на материале оригинальных житий XI–XV веков)  
153

*И. А. Лобакова*

К вопросу о коммуникативных средствах и их коррекции  
повествователем в литературе первой половины XVII века  
164

*С. Чептаруло*

Функция монологов в драматических  
фантазиях Н. В. Кукольника  
174

*С. А. Васильева*

Письмо как коммуникативное событие  
в романе И. А. Гончарова «Обломов»  
184

*А. А. Петров*

«Между нами что-то чужое»: творческий диалог

П. Н. Краснова и И. С. Шмелева

199

*Б.-Е. Кирилэ*

Адресованная лирика в кругу поэтов-обэриутов:

«случай» стихотворных посланий

209

*Л. С. Захидова*

Монологическая и диалогическая коммуникации

(на примере текстов Ю. М. Полякова)

219

*Чжан Шицун*

Коммуникативные стратегии Н. Свечина

(на примере романа «Роковые числа»)

227

*Е. Г. Логинова*

Современный театр: режиссерские и актерские практики

семантизации сценического действия

231

## **ПЕРЕВОД КАК СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ**

*А. О. Дёмин*

Ямбы и хорей в русском переводе музыкальной драмы

Дж. Бонекки «Селевк» (1744)

245

*О. В. Глебова*

Язык и языковая коммуникация в комедии «The Merry

Wives of Windsor» В. Шекспира и в ее адаптации

«Вот каково иметь корзину и белье» Екатерины II

264

*К. С. Корконосенко*  
Пропавшая «нитка»: как русские переводчики связывали  
поэзию и прозу в «Дон Кихоте»  
276

*Е. А. Пастернак*  
Переводы «Божественной комедии» в XX в.:  
комментарий к комментариям  
288

Программа конференции  
303

Список сокращений  
311

Содержание  
312



*Согласно Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ  
«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию»,  
«книга предназначена для детей старше 14 лет»*

*Научное издание*

**Неканоническая эстетика:  
Выпуск XI**

**Все связи мира:  
Коммуникации в литературе и искусстве:  
Сб. статей**

Составители

*С. А. Васильева, И. В. Мотеюнайте*

Корректор М. С. Федорова

Верстка В. С. Храмцова

Технический редактор Д. В. Сергеев

Младший редактор Л. М. Гогеншторх

Ответственный за выпуск М. А. Кузмина

Дизайн обложки серии «Неканоническая эстетика»: Tanka Федянина

Утверждено к печати на заседании Ученого совета  
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН  
03.10.2024 (протокол № 6)

Подписано в печать 14.11.2024

Заказ № 41371

Формат 60 x 90 1/16

Бумага типографская. Печать цифровая.

Тираж 350 экз.

Издательство «Onebook.ru»

Отпечатано в типографии ООО «Сам Полиграфист»  
129090 г. Москва, Волгоградский проспект, д.42, кор. 5

E-mail: [info@onebook.ru](mailto:info@onebook.ru)

Сайт: [www.onebook.ru](http://www.onebook.ru)

ISBN 978-5-00227-374-4



9 785002 273744 >