

STEPHANOS



СТЕΦΑΝΟΣ

2021

№ 3 (47) || Май

#3 (47) || May

ISSN 2309-9917

DOI 10.24249/2309-9917-2021-47-3-1-143

Stephanos

Сетевое издание

Рецензируемый мультиязычный научный журнал

Электронный проект

филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Главный редактор:

докт. филол. наук профессор М.Л. Ремнёва

Редакционная коллегия:

докт. филол. наук профессор Е.Л. Бархударова

докт. филол. наук старший научный сотрудник А.В. Злочевская

доктор искусствоведения доцент РАНХиГС Д. Красовец

ассистент кафедры русистики и лингводидактики PhD Карлов университет в Праге Якуб Конечны

докт. культурологии, профессор М.М. Лоевская

доктор филол. наук, профессор, декан философского факультета университета

им. Палацкого г. Оломоуц Зденек Пехал (Чешская республика)

канд. филол. наук, редактор Е.В. Раздобурдина

докт. филол. наук старший научный сотрудник В.В. Сорокина

докт. филол. наук профессор А.Г. Шешкен

канд. филол. наук доцент А.В. Уржа

канд. филол. наук научный сотрудник Е.А. Певак (отв. секретарь)

Программное обеспечение и техническая поддержка проекта:

старший научный сотрудник А.М. Егоров

Редакционный совет:

Александра Вранеш, докт. филологии, проф., *Белградский университет (Сербия)*

Екатерина Федоровна Журавлева, проф., председатель Всегреческой ассоциации преподавателей русского языка и литературы, *Западно-Македонский университет Греции (Греция)*

Мария Леонидовна Каленчук, доктор филологических наук, проф., зав. отделом фонетики, зам. директора по научной работе, *Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН (Россия)*

Максим Каранфиловский, докт. филологии, проф. Почетный проф. МГУ имени М.В. Ломоносова, *Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье (Македония)*

Леонид Петрович Крысин, докт. филол. наук, проф., зав. отделом современного русского языка, *Институт русского языка им. В.В. Виноградова, РАН (Россия)*

Весна Мойсова-Чепишевская, докт. филологии, проф., зав. кафедрой македонской и южнославянских литератур филологического факультета им. Блаже Конеского, *Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье (Македония)*

Джей Паджет, докт. филол. наук, проф., *Университет Калифорнии Санта Круз (США)*

Иво Поспишил, докт. филол. наук, проф., зав. Институтом славистики, *Университет им. Т.Г. Масарика, Брно (Чехия)*

Елена Стеръёпулу, проф., *Национальный Афинский Университет им. Каподистрии (Греция)*

Антон Элиаш, канд. филол. наук, проф., *Университет им. Я.А. Коменского в Братиславе (Словакия)*

Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС 77–53145 от 14.03.2013

© 2013–2021. Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова

© 2013–2021 Stephanos

Stephanos
Network Edition
Peer reviewed multilingual Scientific Journal
Electronic Project
of Lomonosov Moscow State University Philological Faculty

Editor-in-chief:
Doctor of Philology Professor M.L. Remneva

Editorial Board:
Doctor of Philology Professor E.L. Barkhudarova
Doctor of Philology Senior Researcher A.V. Zlochevskaya
Doctor of History of Arts Docent D. Krasovec
Lector of Russian & Language Teaching Methodology PhD Charles University in Prague Jakub Konecny
Doctor of Culturology Professor M.M. Loyevskaya
Candidate of Philological Sciences E.V. Razdoburdina
Doctor of Philology Senior Researcher V.V. Sorokina
Doctor of Philology Professor A.G. Sheshken
Candidate of Philological Sciences Docent A.V. Urzha
Doctor of Philology Professor Zdeněk Pechal
Candidate of Philological Sciences Research Associate E.A. Pevak (Executive Secretary)

Software and Technical Support for the Project:
Senior Researcher A.M. Yegorov

Advisory Council:

Anton Eliáš PhD, Prof., *Comenius University in Bratislava (Slovenská republika)*
Maria Kalenchuk PhD, Prof., Head of the Department of Phonetics, Deputy of the Director for Science,
V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS (Russia)
Maxim Karanfilovsky PhD, Prof. *University Sts. Cyril and Methodius University in Skopje,*
Honorary Prof. of *Lomonosov Moscow State University (Macedonia)*
Leonid Krysin PhD, Prof., Head of the Department of the Contemporary Russian Language
V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS (Russia)
Vesna Mojsova-Chepishavska PhD, Prof., Head of the Chair of the Macedonian and South Slavic
Literatures Philological Faculty «Blaj Koneski» *University Sts. Cyril and Methodius in Skopje*
(Macedonia)
Jaye Padgett PhD, Prof., Linguistics Stevenson Faculty Services *University of California Santa Cruz*
(USA)
Ivo Pospíšil, PhD, Prof., Head of the Institute of Slavic Studies, *University of TG Masaryk, Brno*
(Czech Republic)
Helen Stergiopoulou PhD, Prof. *School of Philosophy. Faculty of Slavic Studies National and*
Capodistrian University of Athens (Greece)
Alexandra Vranesh PhD, Prof., *University of Belgrade (Serbia)*
Ekaterina Zhuravleva PhD, Prof., Chairman of the Panhellenic Association of Teachers of Russian
Language and Literature *University of Western Macedonia Greece (Greece)*

Содержание

Статьи

| | |
|---|----|
| <i>Красовец А.Н. (Москва, Россия)</i> Графический роман Самиры Кентрич «Балканаали: взросление в период транзиции» и его гибридная поэтика..... | 7 |
| <i>Куренная Н.М. (Москва, Россия)</i> Литературные параллели: А.П. Чехов и М. Йоккаи | 32 |
| <i>Виноградов И.А. (Москва, Россия)</i> «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» Н.В. Гоголя: новая датировка..... | 42 |

Фундаментальные исследования

| | |
|---|----|
| <i>Коростелева А.А. (Москва, Россия)</i> Эстетическая функция русских коммуникативных средств в условиях суженной вариативности (на материале мюзикла «Бал вампиров») | 58 |
|---|----|

Материалы и сообщения

| | |
|--|-----|
| <i>Бабичева М.Е. (Москва, Россия)</i> «Дважды венчанный» (Л.А. Юзефович – лауреат «Большой книги»)..... | 86 |
| <i>Корнеев А.В. (Москва, Россия)</i> Загадка портрета кавказского офицера | 98 |
| <i>Метлова Е.Д. (Москва, Россия)</i> К проблеме выделения некоторых значений форм настоящего времени в древнейшем переводе Толкового Евангелия Феофилакта Болгарского (на материале Толкового Евангелия от Иоанна) | 107 |
| <i>Степанова М.Н. (Коломна, Россия)</i> Трудности перевода искусствоведческих текстов с русского языка на английский (на материале кураторских текстов музея «Арткоммуналка»)..... | 115 |
| <i>Монисова И.В. (Москва, Россия)</i> Курс о современной русской литературе за рубежом как опыт коллективной работы (несколько слов о разработке новой дисциплины) | 122 |

События. Имена. Судьбы

| | |
|---|-----|
| <i>Моисеева В.Г. (Москва, Россия)</i> Долгий путь | 125 |
|---|-----|

Критика. Библиография

| | |
|--|-----|
| <i>Гусева О.В. (Санкт-Петербург, Россия)</i> | 130 |
| Конвенция и креация в чешском языке и литературе, ред. М. Балёвский / Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej. Redakcja naukowa prof. dr hab. Mięczyśław Balowski. Познань, 2020. 403 с..... | 130 |
| <i>Певак Е.А. (Москва, Россия)</i> Вл. Воропаев. Духовник Гоголя. – Смоленск: Историко-литературный журнал «Странник», 2021. – 100 с..... | 138 |

In Memoriam

| | |
|-------------------|-----|
| In Memoriam | 141 |
|-------------------|-----|

Contents

Articles

- Krasovec A.N. (Moscow, Russia)* Samira Kentrić's Graphic Novel "Balkanalia: Growing up in the Age of Transition" and His Hybrid Poetics 7
- Kurennaya N.M. (Moscow, Russia)* Literary Parallels: Anton Chekhov and Mór Jókai..... 32
- Vinogradov I.A. (Moscow, Russia)* Nikolai Gogol's "Pre-notification for Those Who Would Like to Play 'The Government Inspector' Properly": New Dating..... 42

Fundamental Research

- Korosteleva Anna A. (Moscow, Russia)* The Aesthetic Function of Russian Communicative Means in Conditions of Reduced Variability (based on the material of the musical "Dance of the Vampires")..... 58

Communications and Materials

- Babicheva M.Ye. (Moscow, Russia)* "Twice Crowned" (Leonid Yuzefovich – Laureate of the Big Book)..... 86
- Korneev A.V. (Moscow, Russia)* Mystery of the Portrait of a Caucasian Officer..... 98
- Metlova E.D. (Moscow, Russia)* The Problem of Distinction Some Meanings of the Forms of the Present Tense in the Oldest Translation of the Explanatory Gospel of Theophylact of Bulgaria (based on the Explanatory Gospel of John) 107
- Stepanova M.N. (Kolomna, Russia)* The Phenomenon of "Art English" and Its Being in Russian-language Texts (based on the curatorial texts of the Artkommunalka Museum)..... 115
- Monisova I.V. (Moscow, Russia)* Course on Contemporary Russian Literature Abroad as a Teamwork Experience (a few words about developing a new discipline) 122

Events. Names. Destiny

- Moiseeva V.G. (Moscow, Russia)* Long Way 125

Critique. Bibliography

- Guseva O.V. (St. Petersburg, Russia)* Convention and Creation in Czech Language and Literature / Scientific Editing by prof. dr hab. Mieczyslaw Balowski. Poznań: Institute of Slavic Philology, PRO Publishing House, 2020. 403 p. – (Bohemica Posnaniensia, fasc. 24). 130
- Pevak E.A. (Moscow, Russia)* VI. Voropaev. Nikolai Gogol's Confessor. – Smolensk: Historical-literary Journal "Strannik", 2021. – 100 p. 138

In Memoriam

- In Memoriam 141

Статъи

Articles

А.Н. Красовец (Москва, Россия)

Графический роман Самиры Кентрич «Балканалии: взросление в период транзиции» и его гибридная поэтика¹

Аннотация: В статье анализируется автобиографический графический роман словенской художницы, иллюстратора и перформера Самиры Кентрич (р. 1976) «Балканалии: взросление в период транзиции» (2015), в частности – гибридный характер жанра произведения и его поэтики. Роман сочетает в себе элементы автобиографического комикса, комикса о войне (в Боснии), семейного альбома, графической поэзии, политической иллюстрации, философской притчи и пр. Визуальные и текстовые нарративы призваны отразить транскультурность, гибридность пространства бывшей Югославии, территории между Боснией и Словенией – двумя родинками протагонистки, ставшими в период ее взросления отдельными государствами. Эстетический пласт включает образы классического художественного наследия, сюрреализма, популярной, этнической культуры, а также субкультурные отсылки (рок и панк музыка, граффити), которые художница преобразует в уникальный сплав путем постмодернистских приемов иронии и деконструкции.

Ключевые слова: словенское искусство, современная словенская литература, графический роман, политическая иллюстрация, Самира Кентрич, транскультурность, гибридная поэтика

A.N. Krasovec (Moscow, Russia)

Samira Kentrić's Graphic Novel "Balkanalia: Growing up in the Age of Transition" and His Hybrid Poetics

Abstract: The article analyzes the autobiographical graphic novel of the Slovenian artist, illustrator and performer Samira Kentrić (b. 1976) "Balkanalia: growing up in the age of transition" (2015), in particular the hybrid nature of the genre of this work and its poetics. In this example, the genre incorporates elements of autobiographical comics strip, comics book about the war (in Bosnia), family album, graphic poetry, political illustration, philosophical parable, etc. Visual and textual narratives are designed to reflect the transculturality, the hybridity of the space of the former Yugoslavia, the territory between Bosnia and Slovenia, the two homelands of the protagonist, which became separate states during her growing up. The aesthetic layers are including images

¹ Работа написана при поддержке гранта РФФИ № 18-512-23002 в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья».

of classical artistic heritage, surrealism, popular, ethnic culture, as well as subcultural references (rock and punk music, graffiti), which the artist transforms into a unique fusion through postmodern techniques of irony and deconstruction.

Key words: Slovenian art, contemporary Slovenian literature, graphic novel, political illustration, Samira Kentrič, transculturalism, hybrid poetics



Обложка книги «Балканалии: взросление в период транзиции» и ее оборотная сторона

Самира Кентрич – художница, иллюстратор и перформер. Признанный автор политической иллюстрации, художник-оформитель множества книг и журналов, соучастница артистического тандема Eclipse, в 2015 г. она также стала автором автобиографического графического романа «Балканалии: взросление в период транзиции» («Balkanaliije: odrasčanje v času tranzicije»), вышедшего в Любляне в издательстве «Beletrina». Затем последовали еще два молодежных графических романа: «Письмо Адне» («Pismo Adni», 2016) и «Адна» («Adna», 2020), – посвященные теме беженцев с ближнего Востока; последний получил в 2020 г. награду жюри 13-й Словенской биеннале иллюстрации. За свою дебютную книгу Кентрич была удостоена премии Motovun International Book Award 2015 в итальянском Комо, издание также вошло в пятерку самых красивых ярких и интересных книг в Словении на Словенском книжном сейме в 2015 г.

В нашей статье мы обратимся к анализу гибридного характера графического романа «Балканалии», как его жанровых, так и структурообразующих визуальных и текстовых составляющих. Произведение представляет собой достаточно уникальный сплав, в котором, по законам постмодернизма, автор соединила различные, неоднородные и противоречивые, эстетико-культурные элементы. Но сначала несколько слов о самой Самире Кентрич. Она родилась в 1976 г. в Любляне в семье иммигрантов из Боснии, окончила Люблянскую академию художеств, а затем магистратуру по специальности философия на философском факультете Университета в Любляне. Кентрич – автор политических иллюстраций, ее работы публикуются в таких изданиях, как «Objektiv» («Dnevnik»), «Sobotna priloga» («Delo»), «Finance», «Gledališki list AGRFT», «Arzenal», нидерландский журнал «Vi-logical» и др. Особенно выделяется ее многолетнее сотрудничество с известным словенским журналистом Эрвином Хладником-Милхаричем, тексты которого Кентрич визуально дополняет. Одна из ее работ в 2010 г. вошла в престижный «American Illustration Catalog». Художница также плодовитый дизайнер книг; так, в частности, она уже больше десяти лет оформляет серию «Koda» из-

дательства «Beletrina». С 2016 г. Самира Кентрич руководит художественными ателье для уязвимых социальных групп.

Отдельного внимания заслуживает ее деятельность в рамках артистического тандема Eclipse, основанного вместе с Тиной Коленик в 1999 г. Художницы работают в форме перформанса и инсталляций, в которых они задействуют собственные оголенные тела «для обнажения бессмысленных общественных ценностей»¹. Сами художницы определили жанр своих выступлений как «риторический софт порно-китч», где при помощи бескомпромиссных, провокационных, но при этом эстетически завершенных образов подвергают социум критике. Молодые перформерки одними из первых в Словении обратились к данному жанру и снискали себе как восхищение и популярность, так и неприятие и протесты, в частности в церковной среде, которые были вызваны перформансом «In emotion we break» («Эмоции нас ломают», 2007). Во время последнего они подвергли собственной интерпретации один из шедевров словенского средневекового искусства – алтарную скульптуру Девы Марии Защитницы в мантии из базилики на Птуйской горе, что некоторые представители религиозного сообщества восприняли как оскорбление чувств верующих. Сегодня видео с некоторыми художественными проектами тандема являются частью коллекции Галереи современного искусства (Moderna galerija) и Музея современного искусства Метелькова (Muzej sodobne umetnosti Metelkova) в Любляне, которые также доступны на их совместном сайте².

Приемы, выработанные в ходе перформансов, по сути, определяют специфику художественного метода Кентрич и в иллюстрациях. Так, она стремится объединить публичный, политический дискурс с интимной, часто эротически окрашенной сферой человеческой повседневности. Ее творчество нацелено на то, что в обществе является еще неотрефлексированным и неосмысленным, а значит, неприятным и скрытым. С помощью символов и знаков она создает определенные ситуации, которые стремятся выделить суть некоего конфликта, разоблачить навязанные властными авторитетами схемы. Заигрывая с образами массовой культуры, она обращается к зрителю, используя привычный для него материал.

Книга «Балканалии» вышла с пометой «автобиографический графический роман» (именно так определяют ее жанр редакторы издательства «Beletrina» на своем сайте)³. В действительности же ее жанр, скорее, представляется гибридным: пазл книги составляют политическая иллюстрация, комикс, элементы семейного альбома, детского рисунка, рекламного плаката; неоднороден и характер самого текста, о чем чуть ниже. Сама художница называет свое творение «книжкой с картинками для взрослых» («slikanica za odrasle»)⁴. Работа же над 150 иллюстрированными страницами произведения продлилась в течение пяти лет.

¹ Matković D. Samira Kentrič: «Všeč mi je misel, da je moje življenje popolno naključje». Intervju // Wordpress. 27.01.2016. URL: dijanamatkovic.wordpress.com/2016/01/27/samira-kentric-vsec-mi-je-misel-da-je-moje-zivljenje-popolno-nakljucje/ (дата обращения: 15.04.2021).

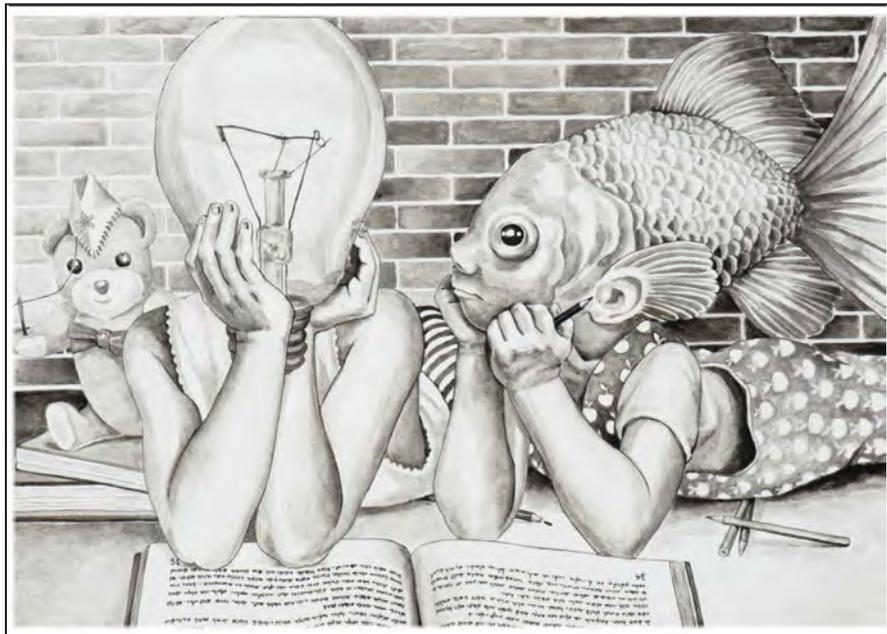
² На сайте музея можно увидеть следующие перформансы тандема: «Zajtrk na travi» («Завтрак на траве», 1999), «Venerin test» («Тест Венеры», 1999), «Pornorama 2001» («Порнорама», 2001), «Kri je slajša od medu» («Кровь слаще меда», 2002), «Pax Slovenica» («Pax Slovenica», 2004). См.: Eclipse. Tina Kolenik, Samira Kentrič // MG+MSUM mrežni_muzej. URL: mrezni-muzej.mg-lj.si/si/umetniki/14399/-Eclipse (дата обращения: 15.04.2021).

³ См. о книге Самире Кентрич на сайте издательства «Beletrina»: beletrina.com/book/balkanalia-growth-up-in-times-of-transition (дата обращения: 15.04.2021).

⁴ Ipavec M. Humor je bil vedno način preživetja // Primorske novice. 06.03.2015. URL: www.primorske.si/plus/7--val/humor-je-bil-vedno-nacin-prezivetja (дата обращения: 15.04.2021).









Dženaza

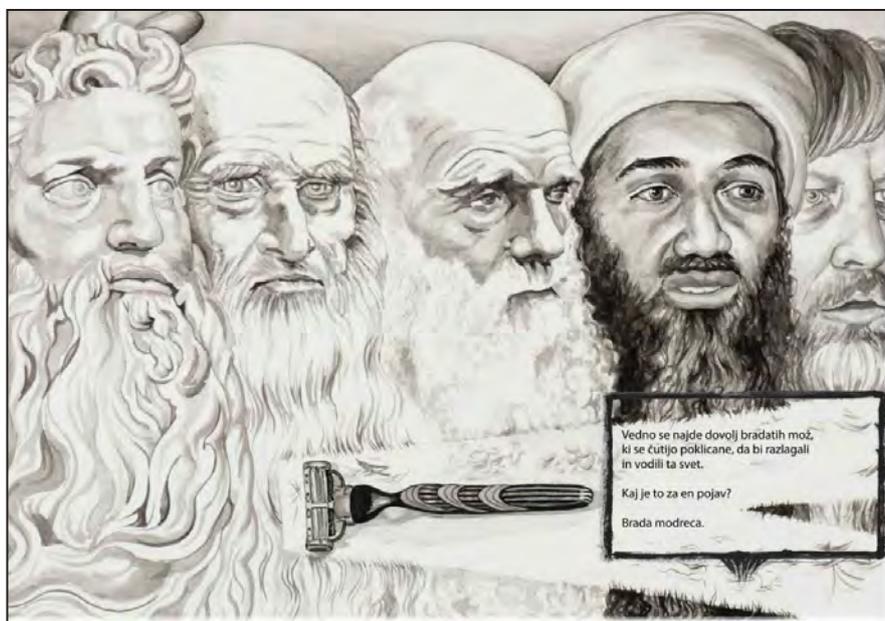
Umri je dido. Na mrzel solski dan sta se najina odpravila
prek Hrvške v Bosno na pogreb.
Po številnih mučnih legitimacljah
so ju spustili na kraj žalovanja.
Da, umri je dido.
Človek, ki ni dal veliko na nacionalno in versko pripadnost.
Človek, ki je k mizi vabil tudi Srbe.
Dan po njegovem pogrebu so pokopali tudi Bosno,
ki jo je poznal. Vse meje so zablokirali.
Vojna.
Dan kasneje tudi najinih ne bi več spustili nazaj.
Le dan kasneje, in delila bi usodo tistih,
ki so živeli v vasi.
Ki so jih pokobili v vasi.
Na dvorišču osnovne šole.

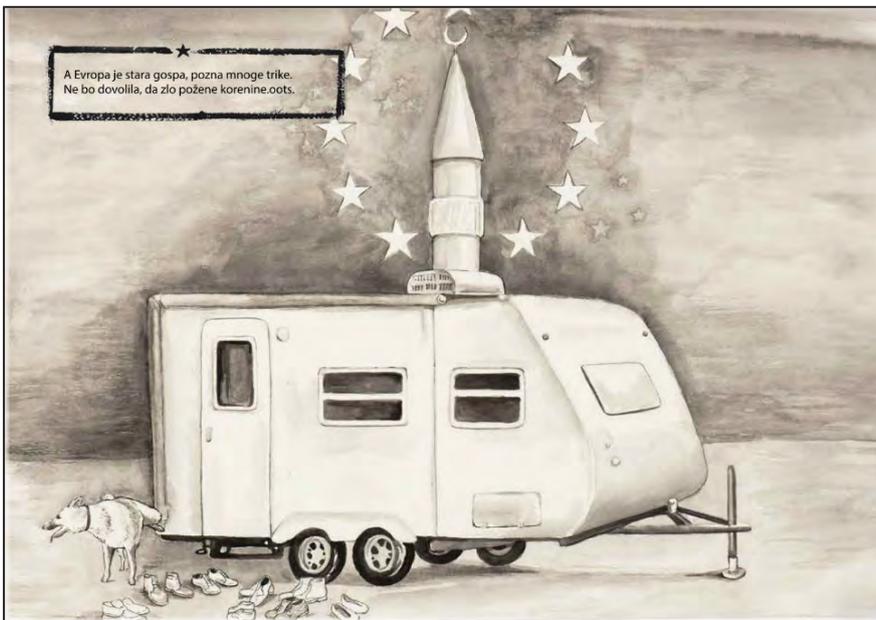
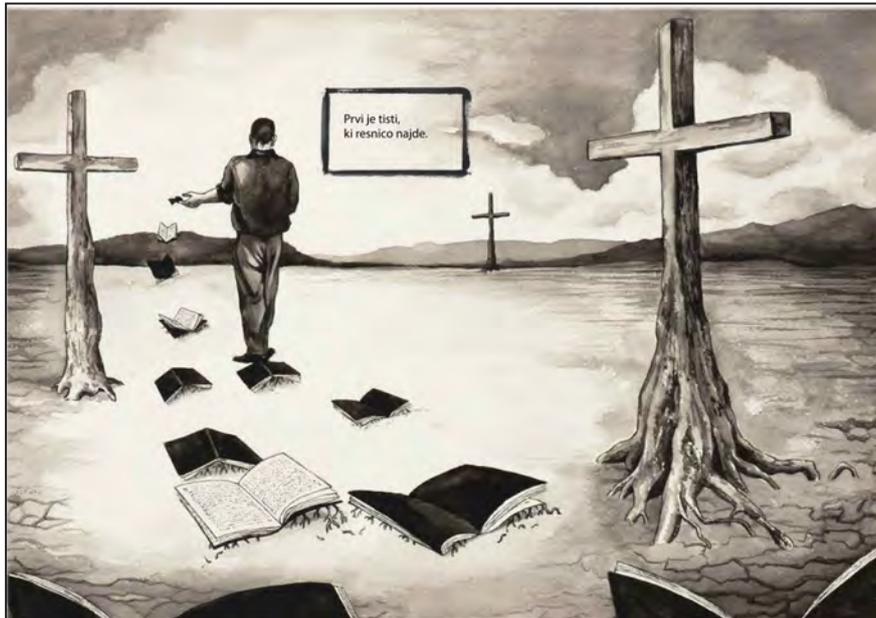
Sreča?
Vsekakor.

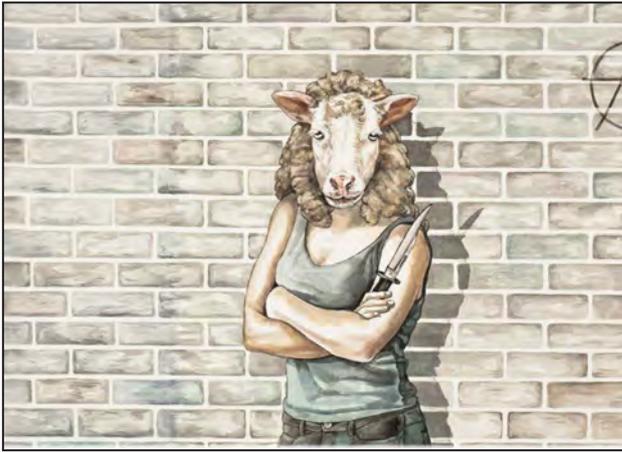
A potem sta najina pogosto šepetala,
kako so imeli v avtu prostor še za enega.
Se eden bi lahko živel.

1992









ГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН ИЛИ КОМИКС?

Графическим романом (термин родился благодаря Уиллу Айснеру в конце 1970-х гг.) сегодня называют поджанр комикса для взрослой аудитории, который нацелен на высокую художественную и интеллектуальную ценность и таким образом воплощает собой девятый вид искусства. Комикс, или стрип, – термин, прижившийся в странах

бывшей Югославии, – является здесь излюбленным жанром. Возникнув в Королевстве Югославия одновременно с другими странами Европы, в частности Францией и Бельгией, в период между двумя мировыми войнами, он продолжал свое параллельное развитие, внося при этом существенный вклад в искусство комикса. Ключевая роль в этом принадлежит так называемому «белградскому кругу», в котором выделяется большая группа русских художников-эмигрантов; благодаря им смог сформироваться новый жанр и заявить о себе на международном уровне. Назовем следующие имена: Джордже (Юрий) Лобачев, Николай Навоев, Сергей Соловьев, Константин Кузнецов, Джордже (Джука) Янкович, Алексей Ранхнер, Иван Шеншин, а также Всеволод Гулевич, Владимир Жедринский и Николай Тищенко, которые наряду с десятком югославских художников (Момчило Момо Маркович, Властимир Власта Белкич, Себастьян Лехнер, Велько Коцкар и др.) закладывали здесь основы стрипа¹. В Словении комикс также появляется в межвоенный период; родоначальником этого жанра в Словении считается Милко Бамбич (1905–1991) – автор комикса «Бу-Ци-Бу» («Bu-Ci-Bu»), выходившего в триестинской газете «Единост» («Edinost») в 1927 г. В качестве же предшественников словенского стрипа выступают книжные иллюстрации гениального Хинко Смрекара (1983–1942), установившего также высокие художественные стандарты политической иллюстрации и карикатуры в словенской периодике. После Второй мировой войны, по истечении некоторого времени, ознаменованного неприятием жанра стрипа со стороны властвующих структур, в 1950-е гг. он снова возрождается уже в СФРЮ, тогда же появляется так называемый «партизанский» стрип. В Республике Словения начинает свою работу наиболее известный словенский комиксист Мики Мустер (1925–2018), с 1952 по 1973 г. рисующий истории о трех персонажах: лисе Звитореппе, волке Лакотнике и черепахе Трдонья. Среди других авторов детского и юношеского комикса следует упомянуть Сашу Добрилу (1922–1992), Марьяна Амалиетти (1923–1988), Бине Рогеля (р. 1929), Матьяжа Шмидта (1948–2010), Божо Коса (1931–2009), Марьяна Манчека (р. 1948). В 1970-е гг. начинается развитие комикса для взрослых, тогда же этот жанр появляется в журнале «Младина» («Mladina»), в качестве художников-комиксистов выступают Томаж Лаврич, Зоран Смильянич, Душан Кастелиц, Горазд Вахен, Милан Эрич и др. Среди журналов, специализирующихся исключительно на комиксах, фигурируют два названия «Звиторепец» («Zvitorepec»),

¹ Здесь следует привести великолепную монографию Ирины Антанасиевич, посвященную явлению русского комикса в Югославии: *Антанасиевич И. Русский комикс королевства Югославия*. СПб., 2018.

1966–1973) и выходящий с 1992 г. по сегодняшний день и являющийся авторитетным не только в Словении «Стрипбургер» («Stripburger»). Европейскому читателю словенский комикс стал известен благодаря творчеству Томажа Лаврича (р. 1964), активно сотрудничающего с французским издательством комиксов «Grenat» и получившего несколько престижных европейских наград, встав таким образом в ряд с другими выдающимися иллюстраторами из Югославии. Так, следует упомянуть и сильную загребскую традицию комикса и группу художников, сформировавшуюся в 1970–1980-е гг. вокруг журналов «Старт» («Start»), «Полет» («Polet») и неформальной организации создателей комиксов «Нови Квадрат» («Novi kvadrat»), среди которых заявляют о себе такие крупные на сегодняшний день авторы, как Мирко Илич (р. 1956) и Игор Кордей (р. 1957), работающие позднее с самыми крупными издательствами комиксов в США и Европе, чьи произведения помимо прочего входят в коллекцию Музея современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке¹.

Этот небольшой экскурс в историю югославского и словенского комикса, о котором, к сожалению, мало что известно российскому читателю, позволил нам минимально очертить тот культурный контекст и существующую традицию, в которой работают современные художники-иллюстраторы в Словении, безусловно вписывающие свое творчество в более широкое транснациональное поле, и Самира Кентрич не исключение. Поводом для создания ее дебютной книги стали, по словам автора, два ключевых момента: во-первых, художница уверена, что каждый должен быть способен рассказать свою историю, а во-вторых, работа визуального художника зачастую не получает в Словении достойного внимания, проигрывая в этом отношении тексту, как правило являясь лишь его комментарием: автор текста всегда имеет гораздо больше веса по сравнению с иллюстратором – отсюда и возникло желание объединить оба медиа на равноправной основе².

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ВОЙНУ В БОСНИИ

«История, которую вы видите, начинается как социальный портрет ребенка, который рос в семье рабочих-иммигрантов в Социалистической Федеративной Республике Югославия. <...> У нее есть отец, который когда-то был пастухом, и мама, которая умела соткать ковер. Свою сельскую, мусульманскую среду они заменили на городскую, католическую и таким образом стали внутренними иммигрантами в стране, которая больше всего почитала рабочий класс»³. Так в самом начале представляет исходный сюжет своей книги автор-протагонистка. Описанные в ней события охватывают произошедшее за 30 лет: взросление в социалистическом государстве, его кровавый распад, переход к парадигме «транзиции» («преобразования») с противоположными ценностями агрессивного капитализма, приватизации и социального расслоения. Мультикультурный опыт солидарности и равенства родной страны трансформируется в расистскую и конкурентную повседневность нового государственного образования, с которой художница никак не хочет мириться. Так, «Балкналии» – это в узком смысле воспоминание, а в более широком – социально-философский анализ, взгляд на историю до и после распада

¹ См. произведения Мирко Илича в собрании МоМА: URL: www.moma.org/artists/47983?locale=en (дата обращения: 17.04.2021).

² *Matković D.* Samira Kentrić: «Všeč mi je misel, da je moje življenje popolno naključje». Intervju // Wordpress. 27.01.2016. URL: dijanamatkovic.wordpress.com/2016/01/27/samira-kentric-vsec-mi-je-misel-da-je-moje-zivljenje-popolno-nakljucje/ (дата обращения: 15.04.2021).

³ *Kentrić S.* Balkanalije, odraščanje v času tranzicije. Ljubljana, 2015. Без пагинации. Здесь и далее перевод наш. – А.К. Цитаты в тексте приводятся без указания страниц.

Югославии, анализ общества и политики, функционирования социализма, национализма и капитализма. Для создания подходящего повествовательного тона для времени транзисии она обращается к «детской» перспективе, так сказать, детской философии, которая к концу книги перерастает в острый, смелый и зрелый анализ.

Книга разделена на несколько глав: в «*Čas pred mano*» («Время до меня») мы знакомимся с ее родителями и их жизнью в Боснии, «*Tu sem*» («Я тут») описывает мир ее скромного, но беззаботного детства при социализме в компании старшей сестры, в главе «*Iz dveh domovin*» («Из двух родин») она погружается в период распада Югославии, в кровавый конфликт, в поиск потерянной идентичности и в переход Словении к новой экономической и социальной парадигме, «*Besna Bosna*» («Бешеная Босния») посвящена гражданской войне и ее последствиям, «*Ni me več tu*» («Меня здесь больше нет») говорит о потерянных иллюзиях о светлом будущем в ЕС и предлагает критический взгляд на его политику, в последней главе «*Balkanalije*» («Балканоалии») она возвращается к теме корней, к Югославии и Балканам, к тем ценностям социальной справедливости, которые были усвоены ею с детства.

Гибридность, присущая самому жанру книги, и положение пограничности представлены уже в ее названии. Так, неологизм «*Balkanalije*» / «Балканоалии» очевидно обыгрывает два слова: «*bakanalije*» (слов. «*bakanalije*») и «Балканы» (слов. «*Balkan*»). Во вступлении автор вспоминают свою встречу более чем десятилетней давности с турецким художником Хусейном Бахри Альптекином, который, размышляя о названии одной из инсталляций *Eclipse* – «Кровь слаще меда» (перевернутое название картины Сальвадора Дали 1927 г. «Мед слаще крови»), обращает внимание молодых художниц на одно из турецких значений слова «Балканы»: «бал» – мед, «кан» – кровь. Официальная этимология говорит нам, что Балканский полуостров получил свое имя от названия гор, а оно, в свою очередь, происходит от тюркского «*Balkan*» – «горный хребет, поросший лесом». Но Самира Кентрич дала такое название своей книге, принеся дань именно раскрывшимся дополнительным смыслам в названии родного пространства, которые подсказал ей Хусейн, хотя она и добавляет, что это была лишь удачная игра слов, секундное озарение, которому не стоит придавать слишком большой вес, – в результате, однако же, образовался семантический зазор, который так и не хотел исчезать из памяти. Тандем *Eclipse*, желая перефразировать первую сюрреалистическую картину Дали, невольно затронул нечто абсолютно иное, отразив некую важную суть пространства, в котором они живут, а именно то, что здесь кровь ценят больше, чем мед. Отсюда и «Балканоалии», как пишет автор, – вечный ритуал заигрывания между Балом и Каном.

Подзаголовок «Взросление в период транзисии» также включает два слова, по сути синонимичных для определения некоего переходного, пограничного состояния. Взросление уже и есть транзисия; в данном случае взросление протагонистки совпадает с периодом транзисии в жизни ее родной страны. Транзисия – термин, использующийся в социологии и политологии для обозначения процесса отказа от социалистической модели развития в центральноевропейских и восточноевропейских странах; в русской исторической науке сегодня используется формулировка «трансформационные процессы» или «трансформационные революции»¹. Если слово «транзисия» и является малоупотребительным для русскоязычного читателя, оно, однако, понятно тем, кто знаком с регионом стран бывшей Югославии.

¹ См., напр.: Трансформационные революции в странах Центральной и Юго-Восточной Европы: К 30-летию событий. 1989–2019 гг. М., 2021.

Графический роман как таковой, по своим жанровым особенностям и как вид искусства, обращен к синтезу языкового и визуального нарративов, так что невозможно выделить тот или иной: они органично друг друга дополняют и обогащают. Ни тот, ни другой не служат иллюстрацией друг друга. Самира Кентрич, как уже было сказано выше, в своей книге к тому же подвергает этот интермедийный аспект собственной интерпретации, уходя от привычной формы графического романа. Здесь мы, однако, можем проследить важную линию автобиографических комиксов, которые в той или иной степени не могли не послужить ориентиром для словенской художницы. Упомянем здесь два ключевых произведения, две важные и иконографические референции: классику и первый пример данного жанра – графический роман американца Арта Шпигельмана «Маус» («Maus», 1980–1991), рассказывающий историю отца автора, польского еврея, пережившего Холокост, где сам автор фигурирует как герой комикса, расспрашивающий собственного отца о произошедшем и транслирующий это в виде постпамяти; другая книга, типологически близкая работе Кентрич, – это автобиографический графический роман «Персеполис» («Persepolis», 2000–2003) иранской писательницы Марджан Сатрапи, повествующий о ее взрослении и юношеских годах в Иране в период исламской революции, в свою очередь вдохновленный «Маусом» Шпигельмана. Являясь одновременно историческим свидетельством и размышлением об идентичности и вынужденной миграции, книга стала самым большим успехом европейского независимого комикса нулевых¹. Произведение Кентрич встраивается в этот ряд и предлагает нам свою версию автобиографического графического романа о времени страшных исторических потрясений. Однако, говоря о нем, следует упомянуть еще двух великанов жанра, которые посредством комикса раскрывают произошедшие события на Балканах, поставив таким образом книгу Кентрич на еще одну знаковую линию. Речь идет об основоположнике графической журналистики Джо Сакко (р. 1960) и его комиксах-репортажах «Горажде: зона безопасности. Война в Восточной Боснии 1992–1995» («Safe Area Goražde», 2000) и «Исправитель» («The Fixer», 2003), а также «Боснийские басни» («Bosanske basne», 1997) словенского комиксиста и иллюстратора Томажа Лаврича (р. 1964), которые многие критики относят к наилучшим произведениям девятого искусства в Словении² и которые получили несколько престижных наград; в их числе Гран-при Международного фестиваля комиксов в Сиерре (Швейцария) в 1999 г. и Серебряный Лев 1999 в Брюсселе.

Самира Кентрич двадцать лет спустя предлагает нам свой взгляд на войну в Боснии, которая пришлась на ее подростковые годы и которую она опосредованно пережила через своих родных, близких и друзей, физически столкнувшихся с ужасными событиями. Художница многие годы искала соответствующий художественный подход и язык, которые позволили бы ей затронуть то, что не перестает ее волновать и что, по ее собственным словам, во многом ее сформировало³: «Необходимо было обдумать все, так как невозможно было думать ни о чем другом»⁴. Книга – поклон пространству и времени, которые позволили художнице

¹ По мотивам комикса в 2007 г. вышел ирано-французский анимационный фильм «Персеполис», удостоенный приза жюри Каннского фестиваля.

² Zlobec M. Tomaž Lavrič polnokrvni risar, režiser in scenograf // MARIJANZLOBEC. 05.02.2017. URL: marijanzlobec.wordpress.com/2017/02/05/tomaz-lavric-polnokrvni-risar-reziser-in-scenograf/ (дата обращения: 17.04.2021).

³ Zlobec M. Samira Kentrič z Balkanalijami v Zagrebu // MARIJANZLOBEC. 01.03.2016. URL: marijanzlobec.wordpress.com/2016/03/01/samira-kentric-z-balkanalijami-v-zagrebu/ (дата обращения: 17.04.2021).

⁴ Hladnik-Milharčič E. Podoba je resničnejša od realnosti // Dnevnik. 07.02.2015. URL: www.dnevnik.si/1042705846 (дата обращения: 17.04.2021).

осмыслить главное, и в этом отношении боснийская история – ключевая часть книги. Кентрич говорит: «Все эти годы я спрашивала себя, как мне заговорить об этом. Поскольку я не располагаю объективными знаниями, как к этому подойти. Путь был только один – заговорить о войне как художница, то есть посредством себя»¹. Автор рисует то, что происходит, когда пространство неспособно отрефлексировать все несправедливости, которые обрушились на отдельные группы, показывает, как это приводит к радикализации части последних; когда в нужный момент людям не были даны обещанные им права, якобы принадлежащие всем. Здесь текстовый нарратив некоторым образом берет верх над визуальным: вся жестокость случившегося, с трудом поддающегося осознанию, находит выражение в рассказе главной протагонистки и в диалогах ее родных и знакомых, тогда как визуальный план обращается к языку символов и аллегорий. Начало войны предстает в виде разрезанного и сожженного боснийского ковра, разгорающихся факелов на гербе Югославии и превращающихся в огромный пожар, из языков которого вырисовывается мунковский крик. Все это предваряет провозглашение Словенией независимости, после чего становится очевидно, что война неизбежна. С экрана телевизора на нас уверенно смотрит первый президент Словении – Милан Кучан, приводится его историческая фраза: «Сегодня вечером дозволено мечтать, завтра – новый день». В веренице последующих образов – улыбающиеся беженцы, женщины и дети с изображениями автоматного прицела на лбу; кости, торчащие отовсюду; голубь, летящий вслед за истребителем над картой США и изображенным на ней Дейтоном; разрушенные дома и одинокие мусульманские пожилые женщины в них; словно просвеченные рентгеном скелеты журналистов на экранах телевизоров; мусульманские могилы; культуристы в касках и с костями в руках вместо гантелей и пр. Единственный эксплицитный образ зверств и жестокости – это изображение разграбленного и разрушенного дома, из которого на нас смотрит мусульманская пожилая женщина (чей взгляд как бы двоится, смещается), а позади мы видим обезглавленный обнаженный труп мужчины, мужа или сына. Кентрич не обходит стороной и ключевые политические фигуры, привнося существенный иронический и саркастический модус в их образы: здесь и Дража Михайлович, лидер сербских националистов (четников) времен Первой и Второй мировых войн, меланхолично смотрящий вдаль на фоне мусульманского кладбища; автор-протагонистка задается вопросом, почему это в его нагрудном кармане целых три шариковых ручки: «Неужели закончившиеся чернила – это последнее, что он может себе позволить, когда родится очередная сумасшедшая идея?» Тогда как политический руководитель боснийских сербов Радован Караджич, признанный виновным в геноциде и военных преступлениях, изображается Кентрич стоящим в костюме и белой рубашке на четвереньках, напоминая собаку; перед ним лежит большая кость, открытка и ручка, телевизоры за ним показывают торцы скелетов с нагрудными бейджами прессы. Подписание Дейтоновских соглашений тремя президентами (Милошевич, Изетбегович, Туджман), сидящими с важным видом, также сопровождается говорящими знаками: белый голубь держит в клюве обломанную оливковую ветвь, а сами оливки плавают в бокале мартины. Последнее явно говорит о том, что окончание военных действий вовсе не означает наступления мира, послевоенные годы предстают чуть ли не самы-

¹ *Ipravca M.* Humor je bil vedno način preživetja // Primorske novice. 06.03.2015. URL: www.primorske.si/plus/7--val/humor-je-bil-vedno-nacin-prezivetja (дата обращения: 15.04.2021).

ми тяжелыми и полными отчаяния: разрушенные до основания дома, разросшиеся кладбища: «Войне конец. Многих больше нет. Спокойствию конец. Для всех остальных».

ГИБРИДНОСТЬ ЖАНРА КНИГИ

Некоторые критики даже квалифицируют жанр книги как графическая поэзия¹. Сама же языковая ткань существует наравне с визуальной, однако образует сложный симбиоз, функционируя и как рассказ-воспоминание из детской перспективы от первого лица, и как интимный лирический текст, стихотворение в прозе, как манифест (с присущей ему лозунговостью и лаконичностью), и как сжатые философские сентенции, придающие временами произведению характер философской притчи, и как ангажированный политический комментарий с неизменным ироническим, вплоть до саркастического, модусом; дополнением к ним выступают диалоги, письма. В результате и тут происходят гибридные процессы, стирается грань между различными формами текстового нарратива. Мы больше не имеем дела с последовательным повествованием – оно разбито на ряд эпизодов, направляющие текст двухстраничные иллюстрации, занимающие весь книжный разворот, которые смыкаются с остальной частью истории при помощи тематических, ассоциативных или символических связей: это комбинация коричнево-белых акварельных изображений в технике гризайль с редкими цветовыми пятнами, чаще всего красного цвета, цитаты в виде палимпсеста, сгустка радикализованных знаков и символов. По справедливому замечанию Зорана Смильянича, именно данная форма двусторонних иллюстраций, где каждый раз проявляет себя новый замысел, ударная комбинация изображения и слова, является той областью, в которой творчество Кентрич достигает наиболее блестящих результатов². Автора привлекают сложные ситуации, она любит обращаться к парадоксальному и противоречивому, прекрасно осознавая, что сила образа такова, что он может выступить реальнее реальности, может сказать больше, показать яснее, какова в действительности эта реальность и что на самом деле происходит. Книга также напоминает семейный альбом по своему формату и портретам близких, основой для которых очевидно послужили фотографии. Объединяя личную исповедальность и историко-политический дискурс, художница таким образом преподносит читателю свой автопортрет в разные периоды жизни, озаглавленные более широким контекстом и его осмыслением. Акцент, однако, делается не на собственном я и не на рефлексии о себе как о другом, а именно на том межкультурном пространстве, которое сформировало мировоззрение и мировосприятие целого поколения.

Так, «Балканолиии» обращены к сфере пограничья между двумя роинами протагонистки, между двумя культурными сферами, образуя некую область «между-мирья», «третьего пространства», если мы обратимся к термину философа Хоми Бхабхи, изучающего явление транскультурности³. Транскультурная теория уде-

¹ *Vesenjak A.* Samira Kentrić: Najbolj verjamem v potrebo po empatiji. Intervju // STA misli. 19.11.2015. URL: misli.sta.si/2199970/samira-kentric-najbolj-verjamem-v-potrebo-po-empatiji (дата обращения: 20.04.2021).

² *Smiljanić Z.* Begunec, kdo bo tebe ljubil? Samira Kentrić se je v novem grafičnem romanu lotila vprašanja beguncev // Mladina. 04.03.2016. URL: <https://www.mladina.si/172936/begunec-kdo-bo-tebe-ljubil/> (дата обращения: 21.04.2021).

³ *Bhabha H.K.* The Location of Culture. London; New York, 1994; *Bhabha H.K.* The Third Space. Interview with Homi Bhabha // Identity. Community, Culture, Difference / Ed.: J. Rutherford. London, 1990. P. 207–221.

ляет особое внимание таким понятиям, как гибридность, гибридная (фрагментарная) идентичность, плюрализм культурных и лингвистических кодов, игра с культурными стереотипами, экстерриториальность, билингвизм, метарефлексия, диалогизм, транслингвизм и пр.¹ Понятие «третье пространство» («third space») или «пространство-между» («space-in-between») раскрывает пограничную область контакта, конфронтации, наложения и смешения противоречивых и сложных по своей структуре культурных пластов, именно в этом «*меж-пространстве*» ведутся диалоги, переговоры, разворачиваются процессы взаимопроникновения, межсемиотического перевода между различными культурными, литературными и языковыми моделями. Данные явления также не имеет смысла рассматривать с точки зрения бинарных и дихотомизирующих идентификационных конструкций, поскольку они позиционируют субъект новым, «перемещенным», «децентрализованным» образом, благодаря чему и могут быть осознаны голоса преследуемых, изгнанных и маргинализированных². Если в литературе оказывается важным также такое явление, как транслингвизм, осознанное смешение двух языковых систем, то в графическом романе Кентрич помимо элементов данного явления мы можем наблюдать гибридное проникновение и сращение различных культурных кодов и знаков, детерриторизацию визуального языка, отражающие, таким образом, функционирование как ее личного третьего пространства, так и третьего пространства иммигрантов из Боснии первого и второго поколения в Словении.

Республика Словения во времена существования Югославии отличалась развитой экономикой и принимала с середины 1960-х до начала 1980-х гг. на своей территории значительные потоки миграции – необходимую рабочую силу из южных республик, особенно из Боснии и Герцеговины. Второй поток миграции – теперь уже беженцев, а также политических иммигрантов – пришелся на начало 1990-х гг. и балканский конфликт. Сегодня иммигранты из других республик бывшей Югославии составляют около 12 процентов населения Словении и насчитывают около 250 тысяч жителей, которые также имеют словенское гражданство. Данное явление начинает получать отражение в литературе только в 2000-е гг. Последнему особенно способствовал беспрецедентный успех книги Горана Войновича «Чефуры вон!» («Čefurij raus!», 2008)³, которая стала самым читаемым словенским романом последнего десятилетия.

Важной составляющей книги, следовательно, является и ее политическая ориентированность; здесь можно вспомнить одну из характеристик малой литературы, которую предлагают нам Ж. Делёз и Ф. Гваттари, а именно «подключение индивидуального к непосредственно-политическому»⁴. Политическое отношение проявляется и к сегодняшнему времени, когда разворачиваются многочисленные символические и смысловые перемены в координатах времени и пространства, что, как мы уже сказали, отражается в книге при помощи игры с семиотикой символов и знаков.

¹ См., напр.: Рубинс М.О. Литература в контексте транснациональной теории // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избранные труды / Отв. ред. Ю.В. Меньшикова. СПб., 2014. С. 275–283.

² *Jurić Pahor M.* Transkulturalnost: vpogledi v «slovensko» manjšinsko književnost // Družba in družbena gibanja 50 let po 1968 / Slovensko sociološko srečanje 2018, Piran, 18.–20. oktober 2018. Ljubljana, 2018. S. 59.

³ Русский перевод книги вышел в 2014 г.: *Войнович Г.* Чефуры вон! / Пер. со слов. А. Красовец. СПб., 2014.

⁴ *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Кафка: за малую литературу. М., 2015. С. 23.

ТЕКСТОВЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ

В нашей статье мы рассматриваем текстовые и визуальные составляющие проблемы гибридности и пограничья. Так, уже на уровне лексики в тексте графического романа возникает семантическое поле границ и их преодоления, разрушения: «перепрыгивание через забор», «вид через ограду», «горизонтальное общество», «открытый горизонт», «вертикаль», «закрытые границы», «интеграция», «сходства – различия», «столкновение миров», «вертикальная мобильность», «проникновение», «за стеной», «внешний враг», «периферия Европы», «стена», «миграции», «корни», «переселенцы», «открытая дверь» и пр. Всему этому соответствует эксплицитный визуальный ряд.

Несколько слов следует также сказать и о транслигвизме в книге Кентрич: в отличие от других авторов-иммигрантов в Словении (в частности, Г. Войновича), сербохорватский практически не находит своего применения в тексте на словенском в виде двуязычия главной протагонистки или языка общения с родными и близкими в Боснии. Мы, однако, находим вкрапления турцизмов, арабских и боснийских слов в ткань повествования, которые отражают исламскую культуру родины ее родителей. Сама автор-протагонистка заявляет в начале книги, что «росла вместе с турцизмами», и приводит привычные для себя «*insan, horoz in tava*» («человек, петух и сковорода»), далее мы встречаем также слово «*bujrum*» («добро пожаловать»). Арабские слова отражают религиозную сферу: «*Massallah*» (букв. «то, что пожелал Аллах», ритуальное молитвенное восклицание), «*Bismillah*» («Именем Аллаха, Милостивого и Милосердного», произносимое при каждой молитве), Коран. Лексемы по-боснийски относятся к сфере повседневной жизни семьи, а также ритуалов: «*didò*» («дедушка»), «*dženaza*» («похороны»), «*čāšaf*» («простыня»).

ВИЗУАЛЬНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ И ИХ СПЛАВ С ТЕКСТОВЫМИ

Если мы обращаемся к визуальным образам, то первым привлекает внимание лейтмотив корней, выступающий как очень неоднозначный и амбивалентный. Возникает идея освобождения от корней, которые не должны служить препятствием к тому, чтобы перейти границы, разделяющие мир вокруг, открыться тому, что за ними, выглянуть за их пределы. Для автора отрыв от корней не означает потери идентичности – ни национальной, ни личной, – но утверждение их при помещении в более глобальный контекст. За этим следует мотив избавления от кандалов, разрушения барьеров, стен, преград. Корни символизируют Боснию, Югославию и социализм и красной нитью проходят через всю книгу, пока их в конце не срезают и не сжигают. Но это, как оказывается, бесполезно, корни прорастают заново. От корней невозможно избавиться, человек чувствует их при каждом шаге. Таким образом, идеи и ценности, с которыми выросла протагонистка, она не рассматривает как нечто такое, что осталось позади, – они присутствуют здесь и сейчас, а значит, и в будущем. Отсюда же изображенный ею новый вариант герба Югославии: шесть кулаков, сжимающих корни, вырванные и срезанные.

Контрапунктом к теме корней выступает проблема национализма и расизма, которая охватывает бывшие республики Югославии и находит визуальное выражение в образах ДНК, ку-клукс-клановского белого колпака, трансформирующегося в самую высокую горную вершину Словении – Триглав, фигурирующий также на гербе Республики Словения; соколов, сидящих на руках моджахедов, на фоне мусульманских кладбищ; боснийских культуристов, держащих человеческие кости

и жаждущих мести. Комментарий протагонистки о привычной дискриминации переселенцев «с юга» гласит:

«Не я, боснийцы. Маленькие боснийцы. Неорганизованные, тихие, покорные рабочие. Для словенцев без ясной идентичности. Равные хорватам, сербам, албанцам... Боснийцы, просто рабочие.

Но на Балканах теперь идет война, потому что не все боснийцы. Поэтому нас здесь заново спрашивают чуть больше о различиях между нами. Годы войны в Боснии проходят в спецификации локальных идентичностей наших предков.

Для меня бесплодная, глупая трата времени».

Наравне с лейтмотивом корней художница обращается к еще одной ключевой метафоре, сквозным мотивом проходящей через все произведение. Речь идет о дуализме образов овцы и волка, которые также очень неоднозначны и отображают созависимые отношения жертвы и хищника. Зооморфизм в целом присущ книге Кентрич (образы рыбы, змеи, коня, птиц, мыши, кошки, оленя¹) и придает ей магическую составляющую, сама автор объясняет это как детской перспективой, так и влиянием на ее творчество сюрреализма². Однако образ овцы выступает здесь поистине ключевым: уже с обложки книги на читателя смотрит портрет барана, из носа которого стекает капля крови; на задней стороне обложки мы видим того же барана, к уху которого прикреплена бирка со штрих-кодом. Так образ жертвенного животного, его смерти становится метафорой судьбы обитателей Балкан. Крайне эксплицитно в начале книги в виде овцы изображается карта СФРУ, где головой является территория Словении, а Босния и Герцеговина – это ее грудь, через страницу именно в эту часть вонзается нож. Пастухом был когда-то отец протагонистки, овцы в мыслях не перестают сопровождать его и тогда, когда он работает строителем в другой республике, перед сном он пытается вспомнить все их имена. Перед финальной главой книги художница изображает саму себя с головой овцы, ее руки скрещены на груди, в одной из них она держит тот же самый нож. Предпоследняя страница книги изображает стадо овец, у одной из которых волчий оскал. На следующей странице мы видим волка с крестом в левой передней лапе – авторскую интерпретацию иконического христианского образа ягненка с крестом, здесь же присутствует лишь его шкура, на которой стоит волк. Изображение сопровождается сентенция «Балканы: тот, кто соседу волк, тот будет чужому ягненком» – явная отсылка к иностранному капиталу, который управляет сегодня данным регионом. Однако и образ волка оказывается неоднозначным; в виде пары влюбленных волков изображены родители художницы; вой волков – это послевоенная Босния: «в деревню устремляется тишина, и где-то слишком близко воют волки».

В данном изображении конфликтующих сторон в виде животных, однако, можно также еще раз увидеть традицию комикса (пример культового Микки Мауса, права на изображение которого были проданы Уолтом Диснеем в Королевство Югославия еще в 1930-е гг.), а также попытку привести свою пару противников, которая бы олицетворяла всю трагедию Балкан, а возможно, и как скрытую парал-

¹ Говорящее сопоставление портретов молодого Тито-партизана с олененком Бемби и престарелого маршала с трупом убитого оленя (отсылка также к Тито как большому любителю охоты) здесь явное указание на то, что вместе со смертью югославского лидера начинается гибель созданного им общего государственного образования.

² *Matković D.* Samira Kentrić: «Všeč mi je misel, da je moje življenje popolno naključje». Intervju // Wordpress. 27.01.2016. URL: dijanamatkovic.wordpress.com/2016/01/27/samira-kentric-vsec-mi-je-misel-da-je-moje-zivljenje-popolno-nakljucje/ (дата обращения: 15.04.2021).

лель антропоморфизированным мышам и котам из шпигельмановского «Мауса», где мыши выступают евреями, а коты – немцами, тогда как поляки изображены в виде свиней. К образам животных прибегает и Лаврич в своих «Боснийских баснях», – здесь, однако, последние служат для выражения чувств и страстей маленького человека в условиях борьбы за выживание; отдельные истории также носят названия животных («Рыба» (шовинизм), «Змея» (манипуляция), «Муха» (ложь), «Птица» (жертвоприношение), «Собака» (отсталость), «Мул» (дружба), «Свинья» (зависимость), «Кошка» (бессилие) и в конце «Мышь» в образе диснеевского Микки Мауса – безразличие американского и западноевропейского сообщества по отношению к боснийской войне)¹. У Кентрич в итоге также происходит неоднозначное и противоречивое наложение смыслов и коннотаций: овцы готовы показать зубы и взять нож в руки, а волки могут быть как просто любящими существами, так и совсем не теми врагами, какими представлялись изначально. Всепроникающее же присутствие этих животных на страницах графического романа наделяет произведение почти мифическим измерением. Знаковым моментом является и то, что выживших жертв автор не желает изображать как кого-то особенного, их ужасный опыт не делает их благороднее других, они такие же обычные люди, что также демонстрирует и американский комиксист.

Антагонизмы, которые раздирают родное пространство автора-протагонистки, имеют сложную и неразрешимую структуру, она же стремится попасть в самую их суть и оголить при помощи своих загадочных образов-метафор, нагруженных различными уровнями смыслов и неизменной цитатностью. Так, мы видим, сколь неоднозначна расстановка сил внутри мусульманской культуры Боснии, иллюстрацией которой служит эпизод на кладбище, когда молодая женщина в длинной одежде с покрытой головой просит протагонистку уйти, поскольку ее короткая юбка якобы не подходящий наряд для данного места. Протагонистка не собирается уступать:

«Мы стоим и смотрим друг другу в глаза на могилах наших предков. Которая из нас права? <...> Между нами стена, которая нас защищает. Которую из нас, от чего? Стена не защищает, стена обманывает. Мы обе образ, который обманывает. Ее платок, моя юбка. Обман.

...

Меня защищала мусульманская грудь, меня воспитывала социалистическая мысль. И это тоже Европа. Если нет, то что тогда Европа? Обман.

...

<...> Лишь наши тела действительны. Они единственное, что стареет посреди могил».

И мы видим, как визуальные образы нивелируют смысловую нагруженность символов – минарет встает в ряд с грибами, гильзами, карандашами. Художница отстаивает право мусульманских женщин свободно выбирать одежду и распоряжаться своим телом. Ее негодование, однако, вызывают и ухищренные методы, к которым прибегает ЕС для дискриминации мусульман, экономически эксплуатируя беженцев, но не позволяя им равноправной интеграции (образ мечети в виде дома на колесах). Мусульмане все так же остаются чужими Европы (так же, как в прошлом чужими были евреи, затем китайцы, африканцы и цыгане). Именно в этой связи возникают сложные образы доминирования христианского мировоззрения: например, сеятель, сеющий книги и знание между проросшими католиче-

¹ См.: *Sitar I. Hommage Jugoslaviji*. Tomaž Lavrič: Bosanske basne. Buch, Ljubljana 2014, 84 str. // Pogledi. 05.03.2015. URL: <https://pogledi.delo.si/knjiga/hommage-jugoslaviji> (дата обращения: 23.04.2021).

скими крестами, – цитирование одноименной картины 1908 г. словенского художника-импрессиониста Ивана Грохара (1867–1911). Сопроводительный текст гласит, что первый не тот, кто ищет истину, а тот, кто ее нашел. «Европа – это крест, меч. Один сплошной катехизис». Кентрич поднимает также болезненную тему недостроенной мечети в Любляне, чье открытие затягивается на долгие годы. Ее функционирование было бы данью уважения в том числе и к ее родителям, которые, возможно, никогда бы ее не посетили, но существование которой позволило бы им чувствовать себя в Словении как в своем полноценном доме.

В этой связи символика Евросоюза также подвергается деконструкции со стороны художницы. Желтые звезды на голубом фоне ей кажутся далекими, пустыми, холодными, без чувств – тем, с чем, по словам Кентрич, сложно себя идентифицировать¹. Графическое изображение ЕС не раскрывает никакой реальности, в нем нет никакого воображения, это фикция, поэтому она пытается оживить его, рисуя в виде большой яйцеклетки, к которой устремлено несчетное множество звезд-сперматозоидов.

Помимо чиновных властных структур Кентрич пытается разоблачить другие авторитеты, не имеющие, по ее мнению, оснований требовать для себя преимуществ. Одной из таких иллюстраций в книге является портретный ряд бородатых мудрецов со времен Античности до наших дней: так, друг возле друга восседают Сократ, сова, Троицкий, рекламный Санта-Клаус с бутылкой кока-колы в руке, Фидель Кастро, Моисей, Леонардо да Винчи, Усама бен Ладен, Славой Жижек, тогда как по их бородам проходит бритва. Кентрич тем временем рассуждает: «Всегда найдется достаточно бородатых мужей, который чувствуют в себе призвание объяснять этот мир и управлять им. Что это за явление? Борода мудреца».

Однако самую устрашающую и непреодолимую угрозу представляет капиталистическая парадигма с ее агрессивными приемами приватизации, ранжирования всех и каждого, пренебрежения малосильными, неизбежно оказывающимися на краю общества, поскольку самые способные владеют всем, а у самых слабых нет ничего. Так, на одной из иллюстраций мы видим озадаченного Карла Маркса, пытающегося удержать кроссовок, который несут несколько миниатюрных китайцев, гордо предваряющих его надписью «made in China». В главе «Меня здесь больше нет...» изображен мощный жест разрушения стен, на которых написаны маркетинговые слоганы, продающие лучшее будущее. Я не покупаю эти ценности, словно говорит автор, и в этом смысле «я больше не здесь». Дикому капитализму она противопоставляет ценности горизонтального общества, которые были ею усвоены в детстве и которые она не считает чем-то ушедшим в прошлое: «... горизонтальное общество. Где всего достаточно для всех. Там никто не смотрит вверх, и тоже ни на кого не смотрят свысока. ...так по крайней мере нарисовал ребенок. Ребенок социалистических Балкан». И далее автор рассуждает об унаследованном и усвоенном: «Был известный урок о НОБ, вот уж точно. Каждый ребенок тогда знал его на память. Национально-освободительная борьба – так нас учили. Борьба за Освобождение от идеи Народа – так понял ребенок переселенцев. Ребенок, который не принадлежал одному народу, принадлежал идее НОБ. Иначе быть не могло. Ребенку не нравилось, чтобы говорили о народах, он не любил ни одного бога и еще меньше покорность. Но что, если та же самая страна, в которой жил ребенок, распалась в воинственном национализме? Что, если

¹ *Ipravca M.* Humor je bil vedno način preživetja // Primorske novice. 06.03.2015. URL: www.primorske.si/plus/7--val/humor-je-bil-vedno-nacin-prezivetja (дата обращения: 15.04.2021).

сегодня все Балканы бегут в ЕС из страха повторения собственного безумия? Что, если этот ЕС сам все больше становится тюрьмой народов? Ребенок верил, что НОБ учит только тому, что будущее без народов, что будущее – это переселенцы. Ребенок уже давно больше не ребенок, будущее здесь. Здесь переселенцы, здесь все, кто остался без корней, и поэтому стены для них излишни».

Дети иммигрантов, такие как Самира Кентрич, продолжают демонстрировать, что югославская идентичность еще и сегодня не потеряла своего потенциала, что идея наднационального я и мультикультурности представляет собой существенный шаг и самоидентификационную модель для определенной части населения. Известно, что данная модель особенно прижилась в Боснии, где различные этносы проживали бок о бок на всей территории, так что этнические чистки во время войны 1990-х гг. привели к действительно трагическим последствиям, от которых этот регион все еще не в состоянии оправиться, что в финале своей книги показывает художница. Направляясь вместе с родителями в Боснию на автомобиле, автор описывает реальное положение вещей:

«Ясеновац, Хорватия. Памятник жертвам усташского государства НГХ. Чуть далее Республика Сербская в предвыборном возбуждении. *Srbska kuća do kuće*¹. Новый лозунг властвующей партии – старый лозунг сербских военных преступников.

Чуть далее Федерация Боснии и Герцеговины. Унско-Санский кантон, мечеть до мечети. И в общем ничего другого.

“Где школы, где заводы? Человек не живет верой”. Так и есть, папа. Но у мечетей иностранные покровители. А у школ – нет. Вместо работы – гуманитарная помощь. Конфликт интересов? Нисколько. Иностранец защищает и вкладывает в свои интересы, интересы знания и эмансипации здесь не отстаивает ни один капитал.

Чужой капитал, чужак – хозяин».

Активная позиция автора в отстаивании межкультурных и транснациональных ценностей будто следует главному тезису книги Бенедикта Андерсона «Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма» (1983), согласно которому все народы, по сути, представляют собой так называемые «воображаемые сообщества», поддерживающие свое существование посредством дискурса. Именно к этим дискурсам активно обращается и Кентрич в своей книге, пытаясь показать, что речь идет лишь о надуманных и раздутых сущностях, которые не стоят того, чтобы утверждать их за счет отрицания других. И в этой связи границы – это то, что должно быть упразднено. Там, где возникают границы, горизонты исчезают. Невозможно больше смотреть вдаль: видно лишь узкую часть пространства до закрытого ограждения. Кентрич настаивает на том, что именно состояние постоянной миграции позволяет избежать иллюзии, что нам что-то принадлежит, поскольку все должно принадлежать всем одинаково. Выйти за привычные пределы, заглянуть за возведенные стены есть проявление интереса к иному, чужому, а значит, к другим культурам.

Нацеленность Кентрич на трансgressию установленных норм, постоянное желание поставить их под вопрос, выйти из заданных схем, подорвать их авторитет, сместить общепринятое представление делают ее творчество подчеркнуто независимым. Ироничный постмодернистский модус, заключающий в себе одновременно утверждение и отрицание, позволяет также разоблачить прием и его штампованность, подчеркивает всеобщий поворот к визуальности и то, что образ

¹ Сербия, от дома к дому (пер. с серб.).

всегда обманчив и что «автора не существует» (ведь сама художница воспитывалась на философии М. Фуко). Кентрич мастерски обыгрывает различные культурные пласты, как популярной, так и этнической и элитарной (классической, интеллектуальной, сюрреалистической) культуры, а также субкультурные элементы (панк, рок, граффити), преобразуя их в своеобразную «мусорную эстетику», не без ключевых пародийности и стеба. Наслоение и сопоставление всех этих составляющих приводит к поразительным формам гибридности, отражающей «третье пространство» двойной словенско-боснийской идентичности иммигрантов, поколения, родившегося в 1970-е гг. в Югославии.



ЛИТЕРАТУРА

Bhabha H.K. The Location of Culture. London; New York, 1994. 199 p.

Bhabha H.K. The Third Space. Interview with Homi Bhabha // Identity. Community, Culture, Difference / Ed.: J. Rutherford. London, 1990. P. 207–221.

Hladnik-Milharčič E. Podoba je resničnejša od realnosti // Dnevnik. 07.02.2015. URL: www.dnevnik.si/1042705846 (дата обращения: 17.04.2021).

Ipavec M. Humor je bil vedno način preživetja // Primorske novice. 06.03.2015. URL: www.primorske.si/plus/7--val/humor-je-bil-vedno-nacin-prezivetja (дата обращения: 15.04.2021).

Jurić Pahor M. Transkulturalnost: vpogledi v «slovensko» manjšinsko književnost // Družba in družbena gibanja 50 let po 1968 / Slovensko sociološko srečanje 2018, Piran, 18.–20. oktober 2018. Ljubljana, 2018. S. 57–61.

Kentrič S. Balkanalije, odraščanje v času tranzicije. Ljubljana, 2015. Без пагинации.

Matković D. Samira Kentrić: «Všeč mi je misel, da je moje življenje popolno naključje». Intervju // Wordpress. 27.01.2016. URL: dijanamatkovic.wordpress.com/2016/01/27/samira-kentric-vsec-mi-je-misel-da-je-moje-zivljenje-popolno-nakljucje/ (дата обращения: 15.04.2021).

Sitar I. Hommage Jugoslaviji. Tomaž Lavrič: Bosanske basne. Buch, Ljubljana 2014, 84 str. // Pogledi. 05.03.2015. URL: <https://pogledi.delo.si/knjiga/hommage-jugoslaviji> (дата обращения: 23.04.2021).

Smiljanić Z. Begunec, kdo bo tebe ljubil? Samira Kentrić se je v novem grafičnem romanu lotila vprašanja beguncev // Mladina. 04.03.2016. URL: www.mladina.si/172936/begunec-kdo-bo-tebe-ljubil/ (дата обращения: 21.04.2021).

Vesenjak A. Samira Kentrić: Najbolj verjamem v potrebo po empatiji. Intervju // STA misli. 19.11.2015. URL: misli.sta.si/2199970/samira-kentric-najbolj-verjamem-v-potrebo-po-empatiji (дата обращения: 20.04.2021).

Zlobec M. Samira Kentrić z Balkanalijami v Zagrebu // MARIJANZLOBEC. 01.03.2016. URL: marijanzlobec.wordpress.com/2016/03/01/samira-kentric-z-balkanalijami-v-zagrebu/ (дата обращения: 17.04.2021).

Zlobec M. Tomaž Lavrič polnokrvni risar, režiser in scenograf // MARIJANZLOBEC. 05.02.2017. URL: marijanzlobec.wordpress.com/2017/02/05/tomaz-lavric-polnokrvni-risar-reziser-in-scenograf/ (дата обращения: 17.04.2021).

Антанасиевич И. Русский комикс королевства Югославия. СПб.: Скифия, 2018. 240 с.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М., 2015. 111, [1] с.; ил.

Рубинс М.О. Литература в контексте транснациональной теории // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избранные труды / Отв. ред. Ю.В. Меньшикова. СПб., 2014. С. 275–283.

Трансформационные революции в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. К 30-летию событий. 1989–2019 гг. М., 2021. 400 с.

REFERENCES

Antanasievich I. (2018) Russian Comic Strip of the Kingdom of Yugoslavia. St. Petersburg. 240 p.

Bhabha H.K. (1994) The Location of Culture. London, New York. 199 p.

Bhabha H.K. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Identity. Community, Culture, Difference / Ed.: J. Rutherford. London. 1990, pp. 207–221.

Deleuze G., Guattari F. (2015) Kafka: Toward a Minor Literature. Moscow. 111, [1] p.; ill.

Hladnik-Milharčič E. Podoba je resničnejša od realnosti. *Dnevnik*. 07.02.2015. URL: www.dnevnik.si/1042705846 (date accessed: 17.04.2021).

Ipavec M. Humor je bil vedno način preživetja. *Primorske novice*. 06.03.2015. URL: www.primorske.si/plus/7--val/humor-je-bil-vedno-nacin-prezivetja (date accessed: 15.04.2021).

Jurić Pahor M. Transkulturnost: vpogledi v “slovensko” manjšinsko književnost. V: Družba in družbena gibanja 50 let po 1968 / Slovensko sociološko srečanje 2018, Piran, 18.–20. oktober 2018. Ljubljana, 2018, ss. 57–61.

Kentrić S. (2015) Balkanalije, odraščanje v času tranzicije. Ljubljana. N. p.

Matković D. Samira Kentrić: “Všedijanamatkovic.wordpress.com/2016/01/27/samira-kentric-vsec-mi-je-misel-da-je-moje-zivljenje-popolno-nakljucje/” (date accessed: 15.04.2021).

Rubins M. Literature in the Context of Transnational Theory. In: 42nd International Philological Conference, Saint-Petersburg, 11–16 March 2013: Selected articles / Ed. by Yu.V. Menshikova. St. Petersburg. 2014, pp. 275–283.

Sitar I. Hommage Jugoslaviji. Tomaž Lavrič: Bosanske basne. Buch, Ljubljana 2014, 84 str. *Pogledi*. 05.03.2015. URL: pogledi.delo.si/knjiga/hommage-jugoslaviji (date accessed: 23.04.2021).

Smiljanić Z. Begunec, kdo bo tebe ljubil? Samira Kentrić se je v novem grafičnem romanu lotila vprašanja beguncev. *Mladina*. 04.03.2016. URL: www.mladina.si/172936/begunec-kdo-bo-tebe-ljubil/ (date accessed: 21.04.2021).

Transformational Revolutions in the Countries of Central and Southeast Europe: To the 30th Anniversary of Events. 1989–2019. Moscow. 2021. 400 p.

Vesnjak A. Samira Kentrić: Najbolj verjamem v potrebo po empatiji. Intervju. *STA misli*. 19.11.2015. URL: misli.sta.si/2199970/samira-kentric-najbolj-verjamem-v-potrebo-po-empatiji (date accessed: 20.04.2021).

Zlobec M. Samira Kentrić z Balkanalijami v Zagrebu. *MARIJANZLOBEC*. 01.03.2016. URL: marijanzlobec.wordpress.com/2016/03/01/samira-kentric-z-balkanalijami-v-zagrebu/ (date accessed: 17.04.2021).

Zlobec M. Tomaž Lavrič polnokrvni risar, režiser in scenograf. *MARIJANZLOBEC*. 05.02.2017. URL: marijanzlobec.wordpress.com/2017/02/05/tomaz-lavric-polnokrvni-risar-reziser-in-scenograf/ (date accessed: 17.04.2021).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрации взяты из книги: *Kentrić S. Balkanalije, odraščanje v času tranzicije*. Ljubljana, 2015. Без пагинации.

Сведения об авторе:

Александра Николаевна Красовец,
канд. филол. наук
научный сотрудник
Институт славяноведения РАН

Aleksandra N. Krasovec,
PhD in Literature
Research Fellow
Institute of Slavic Studies RAS
aleksandrakrasovec@yahoo.com

Н.М. Куренная (Москва, Россия)

Литературные параллели: А.П. Чехов и М. Йокаи

Аннотация: В статье в целом охарактеризовано творчество венгерского прозаика Мора Йокаи, тематика и проблематика его сочинений. Но в центре внимания автора «русский текст» в романах Мора Йокаи, сопоставляемый с «венгерским текстом» в творчестве А.П. Чехова в 1880-е гг.

Ключевые слова: Австро-Венгрия, венгерская литература, романтизм, стилизация, русская литература, мистификация

N.M. Kurenayaya (Moscow, Russia)

Literary Parallels: Anton Chekhov and Mór Jókai

Abstract: The article as a whole describes the work of the Hungarian prose writer Mór Jókai, the topics and problematics of his works. But the author's attention is focused on the "Russian text" in the novels of Mór Jókai, compared with the "Hungarian text" in the works of Anton Chekhov in the 1880s.

Key words: Austria-Hungary, Hungarian literature, romanticism, stylization, Russian literature, mystification

В творчестве двух великих писателей, А.П. Чехова (1860–1904) и Мора Йокаи (1825–1904), существует малоизвестная страница – обоюдный интерес и профессиональное любопытство к культуре и истории России и Венгрии, которые способствовали появлению венгерского и русского текста в их литературных биографиях.

Мор Йокаи (1825–1904), или, как его называли в дореволюционной России, Мавр Иокáи, автор более 100 романов, повестей, пьес, стихотворений, переведенных на многие языки мира. Особую судьбу имела его повесть «Саффи», которая легла в основу либретто известной оперетты И. Штрауса «Цыганский барон» (1885). В России до 1914 г. было опубликовано десять романов венгерского писателя, языком-посредником, по вполне понятным причинам, являлся немецкий язык, который для Йокаи был почти родным, как и для многих, проживавших в Австро-Венгерской империи. Исторические, приключенческие и утопические романы венгерского писателя в России 1870–1890-х гг. пользовались большой популярностью, особенно у молодого поколения читателей, поэтому не удив-

тельно, что Чехов в начале творческого пути также был увлечен книгами Йокаи, свидетельством чему служит создание им в 1882 г. рассказа «Ненужная победа».

В истории венгерской литературы Мор Йокаи уже на протяжении более полутора веков занимает одно из наиболее почетных мест. Ю.П. Гусев с полным основанием назвал венгерского писателя «мастером складного слова, сказочником, добродушным рассказчиком»¹, которого в Венгрии нередко сравнивали с Дюма-отцом. «Писательство не было для Йокаи тяжелой, мучительной работой. Он писал, как дышал: легко и естественно. Как дыхание, это было для него жизненной потребностью. И темы он отыскивал без чрезмерных усилий, воплощая в литературный материал идеи, которые носились в воздухе»².

Первой публикацией Мора Йокаи была пьеса «Юноша-еврей», увидевшая свет в 1843 г., а его первый роман «Будни» опубликовали спустя три года, в 1846 г. Жизненный и творческий путь Йокаи был необычайно извилистым и разнообразным, подобным судьбам его персонажей. В юности он был не только другом Шандора Петефи, первого поэта Венгрии, но и его боевым соратником во время революции 1848–1849 гг. После ее поражения Йокаи пережил долгий период опалы и затворничества, однако в это же время он состоялся как выдающийся писатель, испытав исключительный творческий подъем. Он «в своих романах, героизируя историческое прошлое... воплотил венгерский свободолюбивый характер, венгерское мироощущение, национальный юмор»³.

Через годы писатель вновь вернулся к политической деятельности, но уже не как пламенный борец за свободу и мадьяризацию страны, а как умеренный политический деятель, который поддерживал государственно-политический союз Австрии и Венгрии. В течение 35 лет он был членом венгерского парламента.

Творчество М. Йокаи ознаменовало новую ступень в развитии венгерской литературы, которая находилась на переломном этапе от романтизма к реализму, в ней отразилось новое ощущение жизни и искусства, венгерское общество переходило к иным политическим и социальным реалиям. К полувековому юбилею литературной деятельности М. Йокаи и в ознаменование предстоящего празднования миллениума – тысячелетней годовщины обретения венграми родины – в 1893 г. в Будапеште было издано юбилейное роскошно оформленное 100-томное собрание сочинений писателя.

Книги М. Йокаи очень быстро завоевали популярность по всему миру. Россия не была исключением. К венгерскому читателю русская литература приходила, как правило, через посредничество немецкого языка. Эти переводы были настолько талантливы, что, например, роман «Евгений Онегин» Пушкина, переведенный Каройем Берци и опубликованный в 1866 г., стал в Венгрии очень популярным. Естественно, этому способствовала подготовленная почва: начиная с 1830-х гг. произведения русских писателей (А. Пушкина, Н. Гоголя и др.) активно переводились на венгерский язык.

Об интересе к романам венгерского писателя у российских читателей свидетельствовал, например, такой факт. В 1885 г. роман Йокаи в жанре фэнтези «20 тысяч лет подо льдом» (перевод Л. Мурахиной-Аксеновой) появился в первом номере вновь возрожденного после перерыва братьями Вернерами популярнейшего

¹ Гусев Ю.П. Мор Йокаи (1825–1904) // История венгерской литературы в портретах. М., 2015. С. 147.

² Там же. С. 149.

³ Стыкалин А.С., Хованова О.В. От «эпохи реформ» и революции 1848 г. к Соглашению 1867 г. // История венгерской литературы в портретах. М., 2015. С. 100.

в России журнала «Вокруг света. Журнал путешествий и приключений на суше и на море». Следует отметить, что произведения более известных Жюль Верна, Луи Буссенара, Ричарда Стивенсона увидели свет там же, но только в следующем, 1886 г. В советское время романы Йокаи также издавались довольно активно. Интерес к ним не иссяк и до наших дней: в 2009 г. московское издательство «Терра» опубликовало избранные произведения писателя в восьми томах.

Главной темой многих романов Йокаи было героическое прошлое Венгерского королевства и события недавнего времени – революция 1848–1849 гг., а основным мотивом – борьба доброго начала с разнообразными проявлениями зла. Нередко писатель объяснял злодеяния своих героев явным или скрытым стремлением к непомерному обогащению. Мотив денег и богатства – один из наиболее типичных для его произведений, особенно в период, совпавший с интенсивными капиталистическими преобразованиями и сопутствующими им социальными проблемами в Австро-Венгрии. Страсть к наживе, считал Йокаи, была главной причиной многих несчастий, враждебной человеку силой, коверкающей и ломающей жизнь не одного персонажа его романов. Однако приверженность Мора Йокаи романтическим идеалам позволяла его героям побеждать или хотя бы надеяться на то, что совесть все же восторжествует над пороками. Справедливости ради следует сказать, что иногда подобная идеализация человеческой природы приводила к искусственному сглаживанию социальных противостояний: в романах Йокаи появлялись безжизненные, неестественные фигуры справедливых «прогрессивных» помещиков, образы которых, как правило, искажали исторически правдивую ткань его книг.

Нас, конечно, более всего интересует обращение самого выдающегося венгерского романиста к русской теме. Кажется удивительным, но в творчестве Йокаи существует обширный «русский текст», объединивший несколько романов, посвященных России, ее значимым историческим событиям и выдающимся личностям. Писатель никогда не был в России, не читал по-русски, но русская литература, ставшая во второй половине XIX в. явлением мировой культуры, притягивала к ней многих венгерских литераторов. Йокаи разделял мнение выдающегося венгерского поэта Яноша Вайды, высказанное им в 1862 г. в журнале «Hon» («Отечество»): «У этой презираемой и считающейся нами варварской нации уже теперь имеются такие достижения – зависящие не от деятельности правительства, но исключительно только от народного гения в различных областях духовного развития (например, в литературе), благодаря которым она значительно опередила нас перед судом Европы»¹. Вслед за Вайдой и Йокаи высказал собственное мнение по этому поводу: «Несмотря на то, что мы считаем русскую дипломатию опасной для Венгрии, мы не питаем ненависти к русской нации. Мы относимся к русской дипломатии с отвращением, так как она представляет русский абсолютизм; мы отрицаем ее не потому, что она служит абсолютизму. У русского правительства есть кнут, сибирские рудники, писанные кровью указы; но у русской нации есть желание свободы, которое грозно провозглашает всему миру ее демократические силы, у нее есть великая литература, возвышенные душой, представители которой борются за всеобщее духовное благополучие, за великие идеи эпохи»².

Йокаи в своей первой книге о русских «Роман будущего столетия» (1875) изобразил жизнь «несчастной» России, над которой властвуют выступающие в союзе

¹ *Vajda János. Összes művei.* Budapest: Franklin, [1944]. 1872 p. S. 40.

² *Jókai: Kivel következzünk? // A Hon. 1867. № 1. Szept.*

с убийцами «нигилисты» во главе с демонической женщиной Шасей. Большие симпатии вызывают в романе члены царской семьи, вынужденные бежать от расправы и нашедшие убежище именно в Венгрии. Современный венгерский литературовед Ж. Зельдхейи-Деак отмечает определенные общие черты в образах «нигилистов» в «Романе будущего столетия» Йокаи и «Бесах» (1871–1872) Ф.М. Достоевского, опубликованных почти одновременно. Она считает, что «такие аналогии могли определяться как общественными событиями в России, имевшими международный резонанс, так и определенными общими источниками двух писателей»¹.

В 1879 г. Йокаи вновь обратился к «русской» теме и опубликовал роман о Пушкине и декабристах «Свобода под снегом, или Зеленая книга». Считалось, что роман о русской жизни Йокаи исключительно плод писательской фантазии, а приложенный в конце романа длинный список источников было принято считать скорее художественным приемом, своеобразной литературной мистификацией, с помощью которой писатель хотел придать своему повествованию видимость фактической достоверности. Однако венгерские ученые провели скрупулезный анализ записных книжек писателя, так же как и сравнение указанных им источников с текстом романа, в результате чего выяснилось, что знания о фактах жизни Пушкина и декабристов Йокаи черпал из документальных источников. О своем пристрастии к документу он в свое время писал: «У меня одна из богатейших частных библиотек, в которой можно найти все известные путевые записки, этнографические, естественно-научные книги... Вот мои путеводители по истории прошлого»². Большинство декабристов Йокаи изображает с симпатией, осуждая только тех из них, кто был жестким сторонником насильственных методов. Многих персонажей писатель наделяет собственными либеральными убеждениями. Александр Пушкин в интерпретации венгерского писателя справедливо предстает перед отечественным читателем сторонником декабристов, поэтом, воспевающим национальную свободу. Йокаи сравнивает Пушкина с Шандором Петефи, что звучит как высшее признание. Декабристы с большим восхищением отзываются о поэзии Пушкина, особенно о поэме «Цыганы». Примечательно, что полный текст этой поэмы был напечатан в переводе (с немецкого) самого Йокаи как приложение к роману «Свобода под снегом, или Зеленая книга». Жизнеописание Пушкина и его словесный портрет Йокаи позаимствовал у Богеншtedта, автора научного предисловия к немецкому изданию произведений Пушкина. Описывая перипетии жизненной судьбы русского поэта, Йокаи дал волю своей фантазии и творческому воображению. Так, он вводит в повествование образ цыганки, помогающей Пушкину и декабристам, описывает вымышленную историю помолвки Пушкина с незаконнорожденной дочерью царя Софией Нарышкиной. В то же время, описывая бег преследуемого охотниками оленя по Петербургу, писатель перечисляет подлинные названия улиц, площадей, зданий, которые встречаются на его пути, соответствующие плану российской столицы. Одной из особенностей поэтики Йокаи можно считать его манеру искусно переплетать вымышленные имена и сцены с подлинными событиями и историческими персонажами. Подобный творческий прием создает у читателя впечатление подлинности, документальности описываемых событий.

¹ Зельдхейи-Деак Ж. Русская тема в «Романе будущего столетия» и в «Свободе под снегом, или Зеленая книга» Мора Йокаи // *Russica Hungarica*. Исследования по русской литературе и культуре. Budapest; М., 2005. С. 242.

² Там же. С. 241.

Очевидно, что Йокаи всерьез интересовался российской историей. В цикл русских романов он включал жизнеописания самых разнообразных персонажей, сыгравших заметную роль в истории России. Так, героями «русского текста» венгерского писателя, наряду с уже упомянутыми персонажами, стали Емельян Пугачев и княжна Тараканова, которых писатель наделил особо симпатичными ему чертами – стремлением к свободе и личной независимости, некоторой степенью авантюризма и смелостью. Героев своих «романов о России» писатель считал носителями лучших черт русского народа, который для многих венгров, конечно, не свой, но и не чужой: он просто другой. Йокаи признавал многочисленные различия венгерской и русской картины мира, но основной акцент он все же делал на изображении общего, понятного и тем и другим: стремлении к независимости и справедливости, любви к родине и родному очагу.

На наш взгляд, А.П. Чехов совсем не случайно выбрал образцом для своей первой и единственной литературной мистификации творчество Мора Йокаи. Бесспорно, что одной из очевидных причин такого выбора стал повышенный читательский интерес в России того времени к романам венгерского писателя. Другая причина, на наш взгляд, была более завуалированной. Чехов в 1880-х гг. стремительно продвигался по пути «превращения» из автора небольших рассказов и сцен в массовых юмористических изданиях в мастера с собственной уникальной творческой манерой. По мнению К. Чуковского, «начиная с 1884 г. Чехонте все меньше подчиняется вульгарным требованиям летучих листков и все явственнее преображается в Чехова»¹. В 1880-е гг., которые в истории Российского государства принято называть «мрачными годами реакции», начинающий писатель пытался по-своему реагировать на жесткую цензуру, активную слежку и преследование инакомыслящих, говоря современным языком. В своих рассказах и зарисовках он прибегал к эзоповому языку, который понимал и расшифровывал внимательный читатель².

Обращение А.П. Чехова к творчеству Мора Йокаи, который, как говорилось выше, заключил изображение отечественной картины социальной несправедливости, социального неравенства и угнетения в романтическую раму, представляется не случайным. Анализ текста «Ненужной победы» свидетельствует о желании Чехова провести аналогии и параллели между двумя империями – Австро-Венгрией и Россией. Имитируя романтизированный стиль венгерского писателя, наделив героев своей литературной мистификации австро-венгерскими реалиями (ландшафт, обычаи, стилизованные имена), Чехов, чтобы обойти цензуру, вслед за своими литературными предшественниками, писателями 1860-х гг., прибегает к эзоповому языку.

К 1882 г. у него уже имелся некоторый опыт создания сатирических рассказов с «двойным дном» («Записка, «Русская мысль у квартального» и др.). Описывая в «Ненужной победе» несправедливое австро-венгерское судейство, зависящее не от закона, а от социального положения подсудимых, писатель исподволь наводит читателя на мысль о схожести законов и разницы в положении бедных и богатых в двух империях. Главная героиня просит судью наказать ее обидчицу по справедливости. На что тот отвечает: «Гольдаугены меня кормят и поят, а я их судить стану?! Ха-ха-ха! Гольдаугены графы, а она дочь цыгана... Нашла с кем судиться.

¹ Чуковский Корней. О Чехове. М., 2007. С. 205.

² Там же. С. 177.

Чудачка! Нет, не ерунди, красавица. Обидно, это правда... но что же поделаешь? Света белого не переделаешь!»¹ Таких аналогий в «Ненужной победе» немало.

Можно предположить, что ко времени написания «Ненужной победы» Чехов был знаком, по крайней мере, с четырьмя переводными романами Йокаи: «Новый помещик» (М., 1880), «Двойная смерть» (М., 1881), «Черные бриллианты» (СПб., 1882), «Золотой человек» (М., 1882). Эти романы печатались еженедельными порциями в журналах Москвы и Санкт-Петербурга, выходили они и отдельными изданиями.

В начале 1882 г. в редакции журнала «Будильник» состоялась беседа между редактором Александром Курепиным и двадцатидвухлетним начинающим писателем Антоном Чеховым. По воспоминаниям публициста А.В. Амфитетрова, Чехов с рассуждениями Курепина о неумении русских писателей создавать занимательное произведение из иностранной жизни не согласился и вызвался за короткое время написать нечто подобное западным образцам. Чехов выиграл пари: через некоторое время он принес в редакцию «Будильника» рассказ «Ненужная победа», который в течение нескольких летних месяцев 1882 г. был опубликован полностью. Для того чтобы читатель уверился, что этот довольно внушительный по объему рассказ, скорее даже повесть (так называл это произведение сам Чехов в письме к брату), или, говоря современным языком, мини-роман, принадлежит перу одного зарубежного автора, Чехов завершил свое произведение словами: «Репортер д'Омарен написал повесть о красавице Ильке... Переведенная на русский язык, она и предлагается нашим читателям»². Читатели «Будильника» поверили, что автор иностранец, а самые проницательные даже «угадали», кто бы мог ее написать. Романтический стиль Мора Йокаи в России к этому времени был уже узнаваем. По свидетельству брата Чехова Михаила, в редакцию «Будильника» поступали письма с запросами «Не Мавра ли Йокай этот роман или не Фридриха ли Шпильгагена?»³.

При чтении «Ненужной победы» и других стилизованных произведений Чехова, имевших пометки автора – перевод с испанского, с португальского, и даже перевод с детского, удивляет его поразительная способность легко схватывать и передавать характерные структурные и стилистические особенности самых разных авторов и художественных форм. Так, например, вслед за «Ненужной победой» в 1883 г. в том же «Будильнике» был напечатан рассказ Чехова «Летающие острова» с подзаголовком автора: «Соч. Жюль Верна. Пародия». Можно предположить, что в случае с Йокаи Чехов намеренно удержался от использования пародийных приемов. Романтический пафос, присущий произведениям Йокаи, передан русским писателем очень тонко, легко, без излишеств, с чувством меры.

В.Г. Короленко, знавший писателя с молодости, по прошествии лет отмечал юношескую беззаботность Чехова времен создания «Ненужной победы», его «несколько легкое отношение к жизни и к литературе, сверкавшую юмором, весельем, часто неподдельным остроумием и необыкновенной сжатостью и силой изображения»⁴. Именно таким настроением, искристым и отчасти озорным, был пропитан рассказ «Ненужная победа», название которого – своеобразный оксюморон.

¹ Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т.1. М., 1960. С. 169.

² Там же. С. 242.

³ Там же. С. 563.

⁴ Короленко В. Ушедшие. Об Успенском. О Чернышевском. О Чехове. 3-е изд. М., 1918. С. 81.

Сюжет рассказа довольно прост. Бродячие цыгане-музыканты, отец Цвибуш и дочь Илька 17 лет от роду, в поисках заработка приходят в поместье графов Гольдаугенов и на поляне перед графским дворцом начинают играть – дочь на арфе, отец на скрипке. Неожиданно их музыку прерывает хозяйка поместья, влетевшая верхом на лошади на поляну перед дворцом. Недовольная появлением музыкантов она в гневе ударяет скрипача кнутом по лицу. После чего музыканты спешно покидают негостеприимный дворец. Илька решает отомстить жестокой графине за отца. В своем дальнейшем путешествии отец и дочь встречаются подвыпившего, разоренного семьей сестры красавца барона фон Зайниц. Илька влюбляется в него, да и она ему небезразлична. Зайниц даже готов был бы взять ее в жены, но это невозможно, потому что он беден и она бедна. «Вот если бы у тебя был миллион, тогда...» – говорит он цыганке. Девушка решает заработать или каким-то образом достать эти деньги. (Не будем забывать, что она была цыганкой.) После череды случайных встреч и неожиданных приключений ей удается достать миллион, и барон Зайниц женится на цыганской певице. Однако желанное замужество, для достижения которого она принесла столько жертв, не приносит ей счастья. Барон продолжает злоупотреблять вином, а местное высшее общество не принимает Ильку, более того, над ней изобретательно издеваются. Без поддержки и любви знатного, но самовлюбленного и пьющего мужа, в одиночестве и тоске, она принимает морфий и умирает на руках графини, которая когда-то оскорбила и избила ее отца. В последнюю минуту жизни Ильки надменная госпожа все же попросила прощения за необдуманную жестокость. Чехов с блеском имитировал романтический настрой, свойственный произведениям Йокаи, характерную для венгерского писателя сложную занимательную фабулу, большое количество самых разнообразных персонажей, яростные конфликты и настоящих героев, не останавливающихся перед любыми препятствиями. Однако если у Йокаи финал, как правило, сопровождался торжеством добродетельных героев, то в «Ненужной победе» Чехов все же проявил собственную творческую индивидуальность и завершил рассказ более реалистично – смертью верной и добродетельной героини, а ее обидчиков, как это часто бывает в реальности, оставил и дальше безнаказанно наслаждаться жизнью.

Какими же знаниями относительно венгерских реалий, образа жизни обладал 22-летний Чехов, которые так правдоподобны даже с точки зрения исторической достоверности? Так, имена персонажей рассказа можно разделить на два типа: это реальные антропонимы – Мориц, Артур, Карл, Сильвия, Борис и стилизованные под венгерские и немецкие – Цвибуш, Гольдауген, Пихтерштайн, Гейленштраль. Героиню рассказа зовут Илька, а в венгерском именовании есть женское имя Илона, уменьшительно-ласкательное Илушка. Патриотизм и особая любовь Йокаи к Венгрии, которыми наполнены его романы, в исполнении Чехова представляют собой своеобразный ироничный парафраз. Примером может служить простодушная песня Ильки: «Есть на свете много стран, прекрасных и светлых, как солнце, и богатых; и лучше же их всех Венгрия со своими садами, пастбищами, климатом, вином и быками, которые имеют рога в сажень длиною. Илька любит эту страну. Она любит и людей, которые ее населяют. Люди ее хороши. Они красивы, храбры, имеют красивых жен. Нет тех людей, которые могли бы победить их на войне или в словесных спорах»¹. Текст этой песни, нарочито стилистически «непричесанный» Чеховым, словно подстрочный перевод, ведь рассказ «Ненужная победа»

¹ Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М., 1960. С. 157.

якобы был переведен с иностранного языка, скорее всего с французского, как явствует из нескольких диалогов.

В рассказе заметен явный личный интерес Чехова-гражданина к современной политической ситуации в Австро-Венгрии, что подтверждают и присутствующие в рассказе политические мотивы, вучащие, например, в песне Цвибуша, который исполняет собственную авторскую песню, названную им «дипломатической». Эта песня, по его мнению, «решает один из существеннейших европейских, первой важности, вопросов. Что такое Австрия? Не есть ли это винегрет, который готовы проглотить жадные соседи? Да, они проглотили бы, если бы в этом винегрете не было золотого ерша, которым можно подавиться. Этот ерш – Венгрия. Австрия есть птица, выкрашенная во сто цветов. Она состоит из сотни членов. У нее много ног, много крыльев, много желудков, но голова только одна. Эта голова – Венгрия. Нападет зверь на птицу, проглотит все члены, но не раскусить ему черепа! Череп плотен, как слоновая кость»¹. В этой песне есть и пассаж о языковой ситуации в империи: «Есть язык французский, есть немецкий, есть русский, есть венгерский. Богатству венгерского языка удивляются все мудрецы. Поезжайте же, пожалуйста, в Вену и спросите, где живет сфинкс, который говорит по-австрийски?»² Повествователь между делом сообщает, что главный персонаж рассказа, барон Артур фон Зайниц, терпеть не мог немецкого языка, и добавляет: подобно Фридриху Великому, кроме венгерского, он часто использовал французский.

Сквозь стилизованный текст молодого автора нет-нет да и прорывались интонации будущего, зрелого Антона Павловича Чехова, не устававшего в своем творчестве обличать разнообразную пошлость. Таких примеров в этом рассказе немного, но они есть. В монологе барона Зайница, пытающегося убедить Ильку смириться с ее незавидным положением бедной цыганки, звучат представления некоторых будущих чеховских героев о философских основах жизни: «Пора жизнь знать, красавица! Жизнь – это такая отвратительная, мерзкая, тягучая ерунда, такая пошлая, бесцельная, необъяснимая чушь, которая не выносит сравнения даже с помойной ямой, которая выкопана для того, чтобы быть заполненной всякой гадостью... Мерзость ее есть ее закон, непоколебимый, постоянный!.. Она дана человеку в наказание за его пошлость. Если бы я так глубоко не сознавал своей пошлости, я давно бы отправился на тот свет. Хватило бы пуль... Научись и ты, девочка, философствовать с собой в таком роде... Легче жить при таком уменье...»³.

Чехов не обозначил конкретное время событий, происходивших в рассказе, но по некоторым деталям его можно определить почти с абсолютной точностью. Все описанное очевидно случилось в августе 1878 г. во время австро-венгерской оккупации Боснии и Герцеговины. На вокзале, где оказались Илька и ее отец, пенем симпатичной молодой цыганки заинтересовались австрийские офицеры. Они рассказали, что едут в Боснию, и приглашают Ильку ехать с ними. Маршрут передвижений цыган-музыкантов можно восстановить по названиям городов, куда их заносит бурная фантазия Чехова в духе Йокаи. После Боснии, они оказались в поместье Вунич в Галиции, затем отправились в Триест, ставший в 1861 г. одной из коронных земель Австро-Венгрии. Здесь цыганские музыканты некоторое время служили в венгерском хоре, и наконец они оказываются в Париже в театре

¹ Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т.1. М., 1960. С. 157.

² Там же. С. 158–159.

³ Там же. С. 170

м-м Бланшар, где Илька не только поет, но и заводит разнообразные знакомства, флиртует в том числе с сербом Ботичем, сказочно богатым авантюристом, и репортером газеты «Фигаро» французом Андре д'Омареном, будущим предполагаемым автором рассказа «Ненужная победа».

Сделанное Чеховым признание Амфитеатрову о том, что по-венгерски он не смыслит ни аза, ничего не знает о Венгрии и, кроме как в романах Йокаи, отродясь ни одного венгерца не видел¹, скорее всего было лукавством и привычным для молодого писателя розыгрышем. События, происходившие в 1880-х гг. в Австро-Венгрии, были ему небезразличны, при внимательном чтении рассказа становится очевидно, что Чехов имел определенные знания и представления об истории и событиях, происходивших в соседней стране.

Вот такая заочная литературная перекличка состоялась между двумя великими писателями в 1880-е гг., когда впереди у них было еще два десятилетия жизни и творчества: Мор Йокаи и Антон Павлович Чехов умерли в одном и том же 1904 г. Вызывает сожаление, что выдающийся венгерский писатель не знал о существовании талантливой мистификации молодого русского писателя А.П. Чехова, с легкой иронией, талантливо и смело стилизовавшего его творческую манеру. Можно предположить, что он оценил бы ее по достоинству, как позже это сделали русские кинематографисты, которые трижды – в 1916, 1918 и 1924 г. – этот рассказ экранизировали.

ЛИТЕРАТУРА

Амфитеатров А.В. «Ненужная победа» // Одесские новости. 1911. 6 февр.

Гусев Ю.П. Мор Йокаи (1825–1904) // История венгерской литературы в портретах. М., 2015. С. 146–153.

Зельдхейи-Деак Ж. Русская тема в «Романе будущего столетия» и в «Свободе под снегом, или Зеленая книга» Мора Йокаи // *Russica Hungarica*. Исследования по русской литературе и культуре. Budapest; М., 2005. С. 237–242.

Короленко В. Ушедшие. Об Успенском. О Чернышевском. О Чехове. 3-е изд. [М.], [1918]. 94, [1] с.

Стыкалин А.С., Хованова О.В. От «эпохи реформ» и революции 1848 г. к Соглашению 1867 г. // История венгерской литературы в портретах. М., 2015. С. 94–103.

Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М., 1960. 583 с.

Чуковский Корней. О Чехове. М., 2007. 208 с.

Jókai: Kivel következzünk? // *A Hon*. Budapest, 1867. № 1. Szept.

Vajda János. Összes művei. Budapest: Franklin, [1944]. 1872 p.

REFERENCES

Amfiteatrov A.V. “An Unnecessary Victory”. *Odesskie Novosti*. 1911. February 6.

Gusev Yu.P. Mór Jókai (1825–1904). In: *History of Hungarian Literature in Portraits*. Moscow. 2015, pp. 146–153.

Zöldhelyi Zsuzsa. Russian Theme in the “Novel of the Next Century” and in “Freedom under the Snow, or the Green Book” of Mór Jókai. *Russica Hungarica*. Studies in Russian literature and Culture. Budapest; Moscow. 2005, pp. 237–242.

¹ *Амфитеатров А.В.* «Ненужная победа» // Одесские новости. 1911. 6 февр.

Korolenko V. Departed Ones. About Uspensky. About Chernyshevsky. About Chekhov. 3rd ed. [Moscow]. [1918]. 94, [1] p.

Stykalin A.S., Khovanova O.V. From the “Era of Reforms” and the Revolution of 1848 to the Agreement of 1867. In: History of Hungarian Literature in Portraits. Moscow. 2015, pp. 94–103.

Chekhov A.P. Collected Works: In 12 vols. Vol. 1. Moscow. 1960. 583 p.

Chukovsky Kornej. About Chekhov. Moscow. 2007. 208 p.

Jókai: Kivel következzünk? *A Hon.* 1867. No 1. Szept.

Vajda János. Összes művei. Budapest: Franklin, [1944]. 1872 p.

Сведения об авторе:

Наталья Михайловна Куренная,
доктор филол. наук
ведущий науч. сотрудник
Институт славяноведения РАН

Natalia M. Kurenraya,
Doctor of Philology
Leading Researcher
Institute of Slavic Studies RAS

ikurennoy@gmail.com

И.А. Виноградов (Москва, Россия)

«Предупреждение для тех, которые пожелаали бы сыграть как следует “Ревизора”» Н.В. Гоголя: новая датировка¹

Аннотация: Статья посвящена истории создания одного из авторских комментариев Гоголя к комедии «Ревизор» – статьи «Предупреждение для тех, которые пожелаали бы сыграть как следует “Ревизора”». В опровержение традиционной датировки, относящей это произведение, без существенных аргументов, к 1846 г., автор приводит целый ряд фактов, свидетельствующих о том, что происхождение «Предупреждения...» неразрывно связано с историей создания Гоголем в конце декабря 1840 – феврале (н. ст.) 1841 г. второй редакции «Ревизора».

Ключевые слова: Гоголь, биография, творчество, текстология, интерпретация, авторский замысел

I.A. Vinogradov (Moscow, Russia)

Nikolai Gogol’s “Pre-notification for Those Who Would Like to Play ‘The Government Inspector’ Properly”: New Dating

Abstract: The article is devoted to the history of author’s comments to Gogol’s comedy “The Inspector General” – the article “Pre-notification for those who would like to play ‘The Government Inspector’ properly”. In refutation of the traditional dating attributing this work, without substantial arguments, to 1846, the author cites a number of facts that indicate that the origin of the “Pre-notification...” is connected with the history of Gogol’s creation in late December 1840 – February 1841 second edition of “The Government Inspector”.

Key words: Gogol, biography, creativity, textology, interpretation, author’s plan

История одного из авторских комментариев Гоголя к «Ревизору» – «Предупреждения для тех, которые пожелаали бы сыграть как следует “Ревизора”» – до сих пор представляет нерешенную проблему, хронологическое приурочение статьи вызывает

¹ В основу статьи положен доклад, прочитанный автором в Московском университете на Всероссийской (с международным участием) научной конференции «Комедия Н.В. Гоголя “Ревизор”: история и современность. К 185-летию премьеры в Александринском театре» (май 2021 г.; отв. – проф. кафедры истории русской литературы филологического ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова докт. филол. наук В.А. Воропаев): www.philol.msu.ru/science/conferences/

немалые затруднения. Комментаторы предшествующего академического собрания сочинений Гоголя 1937–1952 г. без каких-либо доказательств датировали это произведение 1846 г. Вместо аргументации исследователи употребили фразу: «Несомненно, <...> около 1846 г., а не раньше, написано <...> “Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»”: связь его с “Развязкой <Ревизора>” видна сама собой»¹. Объяснить свою точку зрения исследователи сочли излишним. В современном академическом комментарии «Предупреждение...» также датируется, по традиции, 1846 г.² (О скудных аргументах, приведенных в новом издании в пользу этой датировки, будет сказано ниже.) Автор настоящей статьи, в свою очередь, по традиции придерживался ранее той же датировки³ – до тех пор, пока не уделил этому вопросу особое внимание. В работе приводятся результаты исследования. Целый ряд фактов указывает на то, что «Предупреждение...» написано гораздо ранее 1846 г., его происхождение связано с историей создания Гоголем в конце декабря 1840 – феврале (н. ст.) 1841 г. новой редакции «Ревизора». Решение загадки «Предупреждения...» кроется в истории этого издания.

К работе над второй редакцией комедии (сравнительно с первым изданием – 1836 г.) Гоголь приступил в Риме, желая рассчитаться с долгами друзьям. «Наскоро переписать» и прислать в Москву «куски из Ревизора, исключенные прежде, и другие переделанные, чтобы поскорее <...> его издать», он обещал в письме к М.П. Погодину 29 октября (н. ст.) 1840 г.⁴ Спустя два месяца, 28 декабря (н. ст.) 1840 г., Гоголь обратился к С.Т. Аксакову с письменной просьбой взять на себя в Москве «напечатание» комедии вторым изданием и обещал опять вскоре («через неделю») прислать «переправки и приложения к “Ревизору”» (XI, 331). Работа, однако, затянулась. Изменения, составившие новую редакцию «Ревизора», были отправлены в Москву Погодину и Аксакову только 5/17 марта 1841 г.

В письмо к Погодину Гоголь вложил, по его словам, «изменение четвертого акта» (XI, 337). «Изменения» коснулись 1–6 явлений IV действия – в издании 1836 г. В новой редакции этот подвергнувшийся правке фрагмент увеличился на два явления и составил явления 1–8. (От письма Гоголя к Погодину от 5/17 марта 1841 г. сохранилось только вложение⁵.) Отправленным Погодину «изменением» исчерпываются все исправления, отличающие вторую редакцию комедии от первоначального печатного текста. Самым существенным это «изменение» осталось и для последующего, третьего издания комедии, появившегося полтора года спустя в собрании сочинений Гоголя 1842 г.

В письмо к Аксакову Гоголь поместил «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» и «Две

¹ Гиппиус В.В., Комарович В.Л. Комментарии // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили В.В. Гиппиус, В.Л. Комарович. [Л.]: АН СССР, 1951. С. 539.

² Зайцева И.А., Манн Ю.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 858–859.

³ Виноградов И.А., Воропаев В.А. Комментарии // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. (15 кн.) / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. Т. 3–4. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. С. 676.

⁴ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. Т. 11. М.; Киев, 2009. С. 325. В дальнейшем сочинения и переписка Гоголя цитируются, кроме оговоренных случаев, по этому изданию. Ссылки на него даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

⁵ Полный текст этого вложения см.: <Гоголь Н.В.> Из редакции второго издания «Ревизора». <Материалы, присланные Гоголем М.П. Погодину> // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 433–444.

сцены, выключенные как замедлявшие течение пьесы» («I. Анна Андреевна и Марья Антоновна» и «II. Хлестаков и Растваковский...»).

В совокупности тексты, присланные Погодину и Аксакову, должны были, по замыслу Гоголя, на основе печатного издания «Ревизора» 1836 г., составить новое издание комедии («Отрывок из письма...» и «Две сцены...» готовились в качестве приложения к изданию)¹. Это новое издание² (с пометой на обороте титула: «Печатано с издания 1836 года, с исправлениями») поступило в продажу спустя более полугодия после получения материалов. Разрешение на продажу поступившего в Московский цензурный комитет 22 сентября 1841 г. от книгопродавца В.В. Логинова отдельного издания «Ревизора» в тот же день было подписано цензором В.П. Флеровым³.

В этот же период Гоголь, огорченный представлениями своей комедии на петербургской и московской сценах, задумывал и новую театральную постановку «Ревизора» (на это он прямо указывал в письме к Аксакову от 5/17 марта 1841 г.: XI, 336). Памятной для него была премьера комедии в 1836 г. в Петербурге, оставившая неприятный осадок в душе Гоголя. Совсем свежим было и другое огорчение Гоголя от постановки пьесы – удручающее впечатление от столь же неудачного, по оценке писателя, московского спектакля, который он впервые видел осенью 1839 г. (Тогдашнее представление было для самого Гоголя, по сути, премьерой «Ревизора» в Москве⁴.)

Некоторое время спустя, осенью 1842 – весной 1843 г., Гоголь предпринял ряд конкретных шагов к постановке «Ревизора» в исправленной редакции⁵. Однако поданная 12 апреля 1843 г. в драматическую цензуру окончательная редакция «Ревизора» была запрещена Л.В. Дубельтом 20 апреля (по отрицательному представлению цензора драматических сочинений III Отделения М.А. Гедеонова). Основанием запрещения явилось то, что в 1836 г. «комедия могла поступить на сцену только вследствие Высочайшего разрешения», а потому, писал цензор, «нельзя дозволить никаких перемен и прибавок к оной»⁶.

По-видимому, именно с мыслью о новой постановке «Ревизора» и связано создание Гоголем в начале 1841 г., при подготовке второго издания комедии, «Предуведомления для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”». Вероятно, писатель

¹ Исключительно Погодину принадлежит инициатива предварительной публикации в 1841 г. большей части присланных Гоголем текстов в журнале «Москвитянин». Сам Гоголь отправленные в Москву отрывки к печати в погодинском журнале не предназначал. На три номера периодического издания эти материалы также были распределены Погодиным – ради лучшего сбыта только что основанного журнала: *Гоголь*. Новые сцены к комедии Ревизор // Москвитянин. 1841. №4. Смесь. С. 578–593; *Гоголь*. Сцена. Хлестаков и Растваковский... // Москвитянин. 1841. №5. Проза. С. 37–40; <*Гоголь Н.В.*> Ревизор, комедия в 5 действиях, Н. Гоголя, издание 2. Москва, в тип<ографии> Н. Степанова 1841 в 8-ку. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления Ревизора к одному литератору // Москвитянин. 1841. №6. Критика. С. 483–489. Несмотря на сведения в последней из перечисленных публикаций о будто бы уже выпущенной книге, разрешение второго издания «Ревизора» было подписано цензором только 26 июля 1841 г.

² <*Гоголь Н.В.*> Ревизор, комедия в пяти действиях, соч. Н. Гоголя. Издание второе, исправленное, с приложениями. М.: В Типографии Николая Степанова, 1841. 230 с.

³ *Виноградов И.А.* Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: В 3 т. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 171.

⁴ См. подр.: *Виноградов И.А.* Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852). Научное издание: В 7 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 325–326.

⁵ См. письма Гоголя к М.С. Щепкину от 28 ноября (н. ст.) 1842 г. (XII, 150); к нему же от 3 декабря (н. ст.) 1842 г. (XII, 165); к С.Т. Аксакову после 20 марта (н. ст.) 1843 г. (XII, 197); к нему же от 7 апреля (н. ст.) 1843 г. (XII, 205).

⁶ *Зайцева И.А., Манн Ю.В.* Комментарий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 594.

полагал, что новое издание комедии будет способствовать и театральному обновлению «Ревизора», который будет сыгран, согласно названию статьи, «как следует».

Связь «Предупреждения...» с историей создания второй редакции «Ревизора» осталась неизвестной и, следовательно, неизученной. Однако исследовательская датировка этого произведения не всегда приурочивала его к 1846 г. В конце XIX в. один из наиболее авторитетных исследователей гоголевского наследия академик Н.С. Тихонравов хотя и не связывал «Предупреждение...» со второй редакцией «Ревизора», т. е. с 1841 г., однако датировал его тем не менее не 1846 г., а гораздо более ранним периодом. Ученый считал статью созданной четырьмя годами ранее и относил ее к «началу 1842 года»¹, причислял к «написанному после 1842 года»²; к «концу 1842 г.»³. Тогда же мнение Тихонравова поддержал еще один авторитетный биограф и издатель сочинений и писем Гоголя В.И. Шенрок. Он тоже датировал «Предупреждение...» 1842 г., считая «более вероятной» последнюю из предложенных Тихонравовым датировку (конец 1842 г.)⁴.

¹ В 1886 г., впервые публикуя «Предупреждение...», Н.С. Тихонравов писал: «Первому сценическому тексту “Ревизора” предпосылаем недавно найденное в бумагах Гоголя “Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, “Ревизора”». Мы относим эту небольшую тетрадку к началу 1842 года, потому что здесь обнаруживается уже новый взгляд на характеры действующих лиц комедии, более глубокий, чем тот, который выражен в близкой по содержанию статье Гоголя “характеры и костюмы”, приложенной к первому изданию “Ревизора”...» (*Тихонравов Н.* Очерк истории текста комедии Гоголя «Ревизор» // <Гоголь Н.В.> Ревизор. Комедия в пяти действиях. Сочинение Н.В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. С приложением четырех снимков. М.: Издание книжного магазина наследников бр. Салаевых, 1886. С. XLIII).

² Поясняя в 1889 г. предложенную новую датировку, Н.С. Тихонравов замечал: «Мы относим это “Предупреждение” к периоду, последовавшему за напечатанием первого тома “Мертвых Душ”, потому что в “Предупреждении” Хлестаков представляет уже собою “фантазмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкою Бог весть куда”; он – “пустая светская ветреность”. Эти черты придаются Хлестакову – в “Развязке Ревизора”» (*Тихонравов Н.* Примечания редактора и варианты // <Гоголь Н.В.> Соч. Н.В. Гоголя: В 7 т. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым. Т. 2. 10-е изд. М.: Издание книж. маг. В. Думнова, под фирмой «Наследники бр. Салаевых», 1889. С. 674).

³ В 1893 г. Н.С. Тихонравов отмечал: «Написано, вероятно, в конце 1842 года» (<*Тихонравов Н.С.*> Примечания редактора // <Гоголь Н.В.> Соч. Н.В. Гоголя / Ред. Н.С. Тихонравова: В 5 т. Т. 3. 11-е изд. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1893. С. 580).

⁴ Дополняя аргументы Тихонравова, В.И. Шенрок указывал: «Говоря о городничем, Гоголь вкладывает в “Предупреждение” ту точку зрения, на которую он стал к началу сороковых годов... <...>. Позднейшими взглядами отзывается и замечание о Хлестакове как о светском человеке... <...>. Такой <...> взгляд <...> высказывает Гоголь <...> в конце VIII главы первого тома “Мертвых Душ”: “После разговора с ним” (светским человеком) – “<в голове> просто ничего: всего он наговорит, всего коснется слегка, все скажет, что понадергал из книжек: пестро, красно, а в голове хоть бы что-нибудь из того вынес”. Такое же мнение высказывает он и о светских дамах» (<*Шенрок В.И.*> Примечания редактора и варианты // <Гоголь Н.В.> Соч. Н.В. Гоголя: В 7 т. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым и В. Шенроком. Т. 6. 10-е изд. М.; СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1896. С. 670). По мнению Шенрока, «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» по своему содержанию существенно отличается от позднейшей «Развязки Ревизора», лишь отчасти предвосхищая размышления 1846 г.: «...“Предупреждение” стоит еще на той границе, когда Гоголь просто давал себе отчет в произвольно сложившихся в его душе художественным образах...» (Там же. С. 671). По небесспорному утверждению исследователя, «ничего подобного» напомним о Страшном Суде, которое заключает в себе «Развязка...», в «Предупреждении...» «еще нет» (Там же. С. 672). Однако, верно подметив разницу в характере двух произведений, Шенрок, безусловно, недооценил то, что с мыслью о Страшном Суде создавался, а потому глубоко проникнут этом сюжетобразующим мотивом сам гоголевский «Ревизор», а не только его позднейшие авторские толкования (см. подр.: *Виноградов И.А.* Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852). Научное издание: В 7 т. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 454–460; *Виноградов И.А.* Эсхатология комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. №3. С. 68–90).

Тем не менее гипотеза Тихонравова и Шенрока развития не получила. Их мнение в пользу датировки «Предупреждения...» 1842 г. осталось, вследствие недостаточной аргументации, не востребованным последующими исследователями (за одним исключением, о котором будет сказано ниже). Комментаторам, не поддержавшим мнений Тихонравова и Шенрока, более весомым показалось сходство названия статьи «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» с аналогичным заглавием гоголевского произведения, написанного позднее, в 1846 г. – «Предупреждения» к предполагавшемуся (несостоявшемуся) благотворительному изданию «Ревизора». Сходство названий двух произведений очевидно. Советские комментаторы сочинений Гоголя только на этом основании, т. е. опять-таки без серьезных доказательств, считали «предупреждения» «одновременными»¹. Однако, кроме лежащего на поверхности сходства и того, что оба «предупреждения» являются авторскими приложениями к «Ревизору», они своим содержанием друг с другом никак не связаны: одно является комментарием к комедии, другое описывает условия благотворительного предприятия. При этом, наряду с недостаточно обоснованными мнениями Тихонравова и Шенрока, существует еще целый ряд других неучтенных фактов и свидетельств, указывающих на то, что одно «предупреждение» от другого отделяет значительный временной промежуток.

Ранее не привлекавшие к себе внимания исследователей факты в пользу датировки «Предупреждения...» началом 1841 г. можно разделить на три блока. Во-первых, следует указать на то, что о завершении, вчерне, работы над второй редакцией «Ревизора» в конце января 1841 г. свидетельствует, на наш взгляд, авторское благотворительное чтение комедии в Риме 2/14 февраля 1841 г., в доме княгини З.А. Волконской. Это чтение было устроено Гоголем в пользу художника И.С. Шаповаленко². Можно предположить, что цель Гоголя при устройстве благотворительного вечера заключалась не только в оказании помощи земляку. По нашему мнению, другим не менее значимым мотивом было стремление испытать новую редакцию комедии в публичном чтении, – так, как это уже делал Гоголь ранее, в 1836 г., знакомя широкий круг лиц, посещавших вечера В.А. Жуковского, с только что написанной пьесой³. По свидетельству художника Ф.И. Иордана, римское чтение комедии было «неудачным»⁴, что в свою очередь может служить объяснением, почему Гоголю понадобился еще месяц, чтобы изменения, составившие новую редакцию «Ревизора», были наконец отправлены в Москву.

В этой связи привлекает к себе внимание упоминание в «Предупреждении...» о том, что для лучшей постановки немой сцены рисунок ее следует «поручить художнику, умеющему сочинять группы» (III/IV, 480). (Развернуть описание немой сцены Гоголь намеревался еще в 1836 г., когда готовил пьесу к премьере, и записал: «Ужас выражается различно на всех лицах. У всех открыты рты в разных положениях и целую минуту неподвижны»⁵.) Ко времени авторского чтения «Ревизора» в Риме в феврале 1841 г. относятся сохранившиеся в бумагах Гоголя ри-

¹ Гиппиус В.В., Комарович В.Л. Комментарии // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили В. В. Гиппиус, В. Л. Комарович. [Л.]: АН СССР, 1951. С. 550.

² Виноградов И.А. Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852). Научное издание: В 7 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 499–503.

³ Там же. Т. 2. С. 473, 475.

⁴ Там же. Т. 3. С. 500–501.

⁵ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Т. 4. [Л.]: АН СССР, 1951. С. 355.

сунки немой сцены, сделанные художником А.А. Ивановым¹. Впервые указавший на авторство Иванова в создании этих рисунков искусствовед А.И. Некрасов без оснований последовал датировке гоголевского «Предупреждения...» 1842 г., предложенной Тихонравовым и Шенроком².

Другим важным аргументом в пользу более ранней датировки «Предупреждения...» являются наблюдения текстологического характера. Этот аргумент, пожалуй, решающий. Текстологический анализ свидетельствует, что «Предупреждение...» и по содержанию, и по стилю тесно примыкает к «Отрывку из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора”...», а также к описанию «Немая сцена» в окончательной редакции комедии. При этом детальное объяснение в «Предупреждении...» заключительной сцены «Ревизора» резко отличается от аналогичного, еще более позднего ее описания в письме к М.С. Щепкину от 24 октября (н. ст.) 1846 г. (XIII, 400–401). (Вместе с письмом Гоголь отправил в 1846 г. актеру своей новый автокомментарий к комедии – «Развязку “Ревизора”»). Исследователи, по традиции относящие «Предупреждение...» к 1846 г., отмечают: «При таком допущении остаются не вполне понятными некоторые расхождения в описании Немой сцены в “Предупреждении...” и в более раннем (на самом деле, в более позднем. – И. В.) письме Щепкину <...> 1846 г. Письмо вносит очень важные коррективы в суть сцены, нарушая заложенную в ней идею немоты и окаменения...»³.)

Сличение текстов показывает, что, расходясь с описанием немой сцены 1846 г., текст «Предупреждения...» в то же время целым рядом фрагментов очень близок – и определенно *предшествует* – «Отрывку из письма...», отправленному в Москву в марте 1841 г. (Для полного представления о характере последнего произведения следует иметь в виду, что, кроме «Предупреждения...», в основе «Отрывка...» лежит неотправленное письмо Гоголя к А.С. Пушкину от 25 мая 1836 г.) При этом другие фрагменты «Предупреждения...» в свою очередь явно предваряют ту редакцию немой сцены «Ревизора», которая складывалась в процессе работы Гоголя над комедией во второй половине 1841 – мае 1842 г., получив окончательный вид в гоголевском письме к Н.Я. Прокоповичу от 27–29 июля (н. ст.) 1842 г.

В представленных ниже двух таблицах показаны последовательные этапы работы Гоголя над текстами трех произведений в виде хронологически упорядоченных вариантов отдельных мотивов. Здесь воссоздается картина самого «расчленения» «Предупреждения...» на два последующих разных произведения: во-первых, перенос части значимых мотивов статьи в «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора»...» (т. е. в произведение, законченное в середине марта (н. ст.) 1841 г.); во-вторых, перемещение полтора года спустя остальных важных для автора мотивов в текст самой комедии в редакции 1842 г. (эти смысловые «переходы» – от текста к тексту – выявляются через «родственные» фрагменты, встречающиеся, соответственно, в «Предупреждении...» и в «Отрывке из письма...», в «Предупреждении...» и в «Ревизоре»). Выстраиваемая таким образом история текста с очевидностью демонстрирует уточнение, стилистическое совершенствование, а также углубление и расширение

¹ Виноградов И.А. Н.В. Гоголь и А.А. Иванов. К истории создания картины «Явление Мессии» // Виноградов И.А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. Научное издание. М.: ИД «XXI век – Согласие», 2001. С. 674–675, 687–688, 695, 701–703.

² Некрасов А. Приписываемые Гоголю рисунки к «Ревизору» // Лит. наследство. Т. 19–21. М.: Журнально-газетное объединение, 1935. С. 531–549.

³ Зайцева И.А., Манн Ю.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 859.

ние описаний, впервые появившихся в «Предуведомлении...» в начале 1841 г. (особенно в описании «немой сцены»). Следует при этом подчеркнуть, что важнейшим в этих наблюдениях является именно комплексный характер переключек. Каждая из реминисценций, взятая в отдельности, не имела бы решающего значения, но собранные вместе они представляют наглядную историю развития текста от одного произведения к другому.

В первой таблице представлена совокупность переключек между содержанием «Предуведомления...» и «Отрывком из письма...».

| <p>«Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» (III/IV, 476, 478–480)</p> | <p>«Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» (1841; III/IV, 302–306)</p> |
|--|---|
| <p>«...Бобчинский и Добчинский <...> одеты чистенько, с приглаженными волосами» (здесь и далее выделено мной. – <i>И.В.</i>).</p> <p>«Этот пустой человек и ничтожный характер (имеется в виду Хлестаков. – <i>И.В.</i>) заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми».</p> <p>«Последняя сцена «Ревизора» должна быть особенно сыграна умно».</p> <p>«...Вся действующая группа составляет в одно мгновение окаменевшую группу в разных положеньях. Вся эта сцена есть немая картина, а потому должна быть так же составлена, как составляются живые картины».</p> <p>«Чтобы завязалась группа ловче и непринужденней, всего лучше поручить художнику, умеющему сочинять группы, сделать рисунок и держаться рисунка»¹.</p> <p>«...Нужно, чтоб <...> роль <Хлестакова> досталась лучшему актеру...»</p> | <p>«...Бобчинский и Добчинский <...> в существе своем довольно опрятные, <...> с прилично приглаженными волосами...»</p> <p>«Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... <...> ...и государственный муж окажется иногда Хлестаковым...»</p> <p>«Еще слово о последней сцене. Она совершенно не вышла».</p> <p>«...Это просто немая картина, <...> все это должно представлять одну окаменевшую группу, <...> совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые живые картины».</p> <p>«Пусть даже балетмейстер сочинит и составит группу, если он только в силах почувствовать настоящее положение всякого лица».</p> <p>«Я почти уверен, что Хлестаков более бы выиграл, если бы я назначил эту роль одному из самых бесталаных актеров... <...> ...Я, в порыве минутно-горделивого расположения, думал, что когда-нибудь актер обширного таланта возблагодарит меня за совокупление в одном лице толиких разнородных движений...» (Эпатирующее высказывание Гоголя, прочащего сначала на роль Хлестакова исполнителя «бесталанного»,</p> |

¹ Как отмечалось выше, с этими строками «Предуведомления...» связаны рисунки А.А. Иванова немой сцены, сделанные, предположительно, в феврале 1841 г.

| | |
|--|--|
| | <p>вполне объясняется огорчением, которые испытал писатель от актерского произвола; из последующих строк Гоголя явствует, что рассчитывает он все-таки на воплощение роли «лучшим актером» – «актером обширного таланта».)</p> |
|--|--|

Близость двух сравниваемых в таблице произведений обнаруживается и в том, что не только «Предуведомление...», но законченный чуть позднее «Отрывок из письма...» Гоголь создавал в надежде увидеть «Ревизора» на сцене в преображенном виде. Посылая 5/17 марта 1841 г. Аксакову «Отрывок...», Гоголь замечал, что это эпистолярное произведение «может быть интересно для будущей постановки “Ревизора”»: «Мне кажется, что прилагаемый отрывок будет нелишним для **умного актера**, которому случится исполнять роль Хлестакова» (XI, 336–337). Последние слова прямо перекликаются с приведенными выше – в таблице – строками «Предуведомления...», где Гоголь выражает желание, чтобы роль Хлестакова досталась **«лучшему актеру»**. Таким образом, слова об исключительной важности исполнения роли мнимого ревизора Гоголь повторяет в 1841 г. трижды: в «Предуведомлении...», в «Отрывке из письма...» (проча на эту роль **«актера обширного таланта»**) и в сопроводительном письме к Аксакову.

Во второй таблице представлены переклички между текстом «Предуведомления...» и написанными более года спустя соответствующими фрагментами «Ревизора». Расположив в начале марта 1841 г. часть содержания «Предуведомления...» в «Отрывке из письма...», Гоголь в июле 1842 г. изложил оставшиеся важные для него мотивы «Предуведомления...» непосредственно в тексте самой комедии, вернее сказать, на ее «полях», т. е. в тех «обрамляющих» текст «Ревизора» фрагментах, которые, не нарушая художественной целостности пьесы, адресованы ее исполнителям.

С «Предуведомлением...» в «Ревизоре» сопоставляются, во-первых, само заключительное пояснение «Немая сцена» (в «Явлении последнем»); во-вторых, непосредственно предшествующая этому объяснению ремарка («Произнесенные слова поражают как громом всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменявши положение, остается в окаменении»); в-третьих, строки вступительной заметки «Характеры и костюмы» с дополнительной характеристикой немой сцены. В одном случае привлекается также еще более позднее письмо Гоголя к актеру Щепкину от 16/28 ноября 1842 г., тоже содержащее пояснение к заключительной сцене «Ревизора». Это пояснение, в свою очередь, демонстрирует *дальнейшее* развитие и детализацию мотива, восходящего к «Предуведомлению...». Подчеркнем опять-таки комплексный характер отмечаемых перекличек, позволяющий увидеть «движение текста» в целом, наглядно являющий детальное уточнение взаимосвязанных мотивов, а также появление среди них описаний, первоначально отсутствовавших.

| | |
|--|---|
| <p><i>«Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» (III/IV, 479–480)</i></p> | <p><i>«Ревизор» (1842): «Явление последнее» (III/IV, 300–301); «Характеры и костюмы» (III/IV, 220). Письмо к актеру М.С. Щепкину 1842 г. (XII, 150)</i></p> |
| <p>«Он <городничий> окаменел. Распростерты его руки и закинута назад голова остались неподвижны... <...>. Посредине городничий, совершенно онемевший и остолбеневший».</p> | <p>«Городничий посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутаю назад головою».</p> |

«По правую его руку жена и дочь, обращенные к нему с испугом на лице».

«За ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям».

«За ним Лука Лукич, весь бледный, как мел».

«По левую сторону городничего Земляника с приподнятыми кверху бровями и пальцами, поднесенными ко рту, как человек, который чем-то сильно обжегся».

«За ним судья, присевший почти до земли и сделавший губами гримасу, как бы говоря: “Вот тебе, бабушка, и Юрьев день”».

«За ними Добчинский и Бобчинский, уставивши глаза и разинувши рот, глядят друг на друга».

«Гости в виде двух групп по обеим сторонам: одна соединяется в одно общее движение, стараясь заглянуть в лицо городничего».

«Сигналом перемены положений может послужить тот небольшой звук, который исходит из груди у женщин при какой-нибудь внезапности».

«По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела...»

«...за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям...»

«...за ним Лука Лукич, потерявшийся самым невинным образом...»

«...за ним, у самого края сцены, три дамы, гости, прислонившиеся одна к другой с самым сатирическим выраженьем лица, относящимся прямо к семейству городничего».

«По левую сторону городничего: Земляника, наклонивший голову несколько набок, как будто к чему-то прислушивающийся...»

«...за ним судья с растопыренными руками, присевший почти до земли и сделавший движение губами, как бы хотел посвистать или произнести: “Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!”»

«За ним Коробкин, обратившийся к зрителям с прищуренным глазом и едким намеком на городничего...»

«...за ним, у самого края сцены, Бобчинский и Добчинский с устремившимися движениями рук друг к другу, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами».

«Прочие гости остаются просто столбами. Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение» («Немая сцена»).

«Вся группа должна переменить положение в один миг ока. Звук изумленья должен вырваться у всех женщин разом, как будто из одной груди» («Характеры и костюмы»).

«Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменявши положение, остается в окаменении» (ремарка перед «Немой сценой»).

Два последних фрагмента («Вся группа...» и «Звук изумленья...»), как и заметка «Немая сцена», были отправлены Гоголем в письме к Н.Я. Прокоповичу 15/27 июля 1842 г. с тем, чтобы тот включил эти дополнения в текст «Ревизора» в готовящемся собрании (XII, 79–80). Позднее, в послании к М.С. Щепкину от 16/28 ноября 1842 г., Гоголь добавлял:

«Для успешного произведения немой сцены в конце Ревизора один из актеров должен скомандовать невидимо для зрителя. Это должен сделать жандарм, произнеся, по окончании речи, тот самый звук, который издается женщинами, натурально, не открывая рта, попросту икнуть. Это будет сигнал для всех».

Приведенное в заключение таблицы письмо к актеру Щепкину от 16/28 ноября 1842 г. с новыми подробностями в постановке «немой сцены» разъясняет и дополняет не только одноименную заметку «Немая сцена» в финале самой пьесы, но и с очевидностью последует соответствующему описанию этой сцены в «Предупреждении...». Распространенное, уточненное в письме к актеру описание «сигнала для всех», в свою очередь свидетельствует, что «Предупреждение...» было написано до, а не после издания комедии в «Сочинениях Николая Гоголя» 1842 г.

Наконец, в качестве аргумента, указывающего на принадлежность «Предупреждения...» к началу 1841 г. (а не к 1846-му), выступают, хотя с оговоркой, палеографические данные гоголевских автографов, а именно бумага, на которой написано это произведение, с иностранным штемпелем «ВАТН»¹. Подобная бумага – с различными штемпелями «ВАТН» – употреблялась в 1841–1842 гг. в переписке российского посольства в Риме². Именно на бумаге со штемпелем «ВАТН» написаны *все* тексты, которые были подготовлены Гоголем в 1841 г. для нового, второго издания «Ревизора», – те, что были отправлены 5/17 марта Погодину и Аксакову³ (авторизованные копии нескольких исправленных явлений IV действия, «Отрывок из письма...» и «Две сцены, выключенные как замедлявшие течение пьесы»). Условно 1839 г. датируется еще один из гоголевских автографов, написанный на бумаге со штемпелем «ВАТН», – отдельный черновой набросок к повести «Шинель»⁴. Бумагу с этим же штемпелем Гоголь использовал и позднее. В частности, на ней сделан сохранившийся в его бумагах список рукою неизвестного лица чина Божественной Литургии⁵ (список датируется началом 1845 г.⁶). Такая же бумага была употреблена для чернового автографа «Предупреждения...»

¹ Зайцева И.А., Манн Ю.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 855.

² См.: Архив внешней политики Российской Империи (АВПРИ). Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 552. Л. 34д; Ед. хр. 565. Л. 244, 349, 351.

³ Зайцева И.А., Манн Ю.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 548, 818, 833.

⁴ Комарович В.Л. Шинель. [Комментарий] // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Т. 3 / Тексты и коммент. подготовили И.Я. Айзеншток, В.Л. Комарович, Н.И. Мордовченко, Н.Л. Степанов, Б.М. Энгельгардт. [Л.]: АН СССР, 1938. С. 680, 685.

⁵ «Божественная Литургия из Чиноположений Апостольских, переведенная и древних Святых Отцев свидетельствами утвержденная» (хранится: Российская государственная библиотека (РГБ). Ф. 74. К.4. Ед. хр.36). См.: Тихонравов Н. Примечания редактора и варианты // Соч. Н.В. Гоголя: В 7 т. / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым. Т. 4. 10-е изд. М.: Издание книж. маг. В. Думнова, под фирмой «Наследники бр. Салаевых», 1889. С. 592; <Шенрок В.И.> Описание рукописей // Соч. Н.В. Гоголя: В 7 т. / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым и В. Шенроком. Т. 7. 10-е изд. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1896. С. 896).

⁶ Виноградов И.А. К истории создания и публикации духовной прозы Гоголя // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. Т. 6. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. С. 500.

к предполагавшемуся благотворительному изданию «Ревизора» 1846 г.¹ Однако в двух последних случаях Гоголь, по-видимому, лишь использовал, как это обычно бывало, чистые листы бумаги, оставшиеся с давнего времени в его портфеле. К такому выводу подводит *совокупность* текстологических и палеографических наблюдений, одинаково предполагающих в качестве времени создания «Предуведомления...» 1841 г.

Добавим, что сравнительно с приведенными наблюдениями, отражающими последовательную, многоэтапную работу Гоголя над тремя текстами: «Предуведомлением...», «Отрывком из письма...» и «Ревизором», – единственным текстологическим аргументом комментаторов новейшего академического издания в пользу традиционного отнесения «Предуведомления...» к 1846 г. является, наряду с рассуждениями общего характера², лишь то, что его название – «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» – переключается с следующими строками письма Гоголя к М.С. Щепкину от 16 декабря (н. ст.) 1846 г.: «“Ревизора” нужно будет дать так, как следует...» (XIII, 452): «Само название текста <...> имеет соответствие в письме...»³ Очевидно, однако, что этой единственной переключки для серьезной аргументации предложенной датировки недостаточно. Не говоря уже о том, что само выражение «как следует» является весьма частотным для гоголевской переписки и публицистики, вполне естественно, что в 1846 г. Гоголь помнил название произведения, написанного за несколько лет перед тем, в 1841 г. Приведенные выше наблюдения Н.С. Тихонравова и В.И. Шенрока, датировавших «Предуведомление...» 1842 г., а также мнение А.И. Некрасова, поддержавшего эту датировку, в комментарии И.А. Зайцевой и Ю.В. Манна *не учтены*, хотя жанр академического комментария предполагает отражение всех точек зрения по изучаемому вопросу, тем более самых авторитетных предшественников в освещении темы.

Приведенные факты позволяют восстановить следующую картину. Первоначально Гоголь собирался переработать письмо к Пушкину 1836 г. в новое произведение – в «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”». Однако в процессе работы Гоголь отказался от этого замысла, отправив Аксакову только «Отрывок из письма...», а описание немой сцены, впервые набросанное в «Предуведомлении...», использовал полтора года спустя при печати третьей редакции комедии в собрании сочинений 1842 г. Распределив таким образом мотивы «Предуведомления...» на два других отдельных произведения, Гоголь, как представляется, стремился вызвать к его содержанию большее внимание со стороны актеров и читателей: интерес к «Отрывку...» стимулировал указанием на современность его премьеры самой комедии (интригуя при этом читателей загадочной личностью адресата, «одного литератора» – Пушкина); обязательность для исполнителей разнообразных поз «окаменевшей группы» подчеркивал тем, что сделал ее описание неотъемлемой частью «Ревизора», поместив пояснения к немой сцене непосредственно в текст пьесы (в «Явление последнее» и во вступительную заметку «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров»).

Устанавливаемый характер «Предуведомления...» как наброска подготовительного, своего рода «черновой редакции» двух опубликованных затем текстов: «От-

¹ Зайцева И.А., Манн Ю.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 840.

² См.: Там же. С. 857–858.

³ Там же. С. 857.

рывка из письма...» и описания немой сцены в окончательной редакции «Ревизора» – объясняет и то, почему в гоголевской переписке это произведение нигде не упоминается, и то, почему сам Гоголь его не напечатал. Оно осталось в гоголевских бумагах и в печати появилось только в 1886 г.¹ В совокупности сделанные наблюдения позволяют сделать вывод, что данное «Предуведомление...» является готовившейся *вступительной* статьей ко второму изданию «Ревизора» 1841 г., которую Гоголь отложил, поместив вместо нее здесь *сопроводительную* статью «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору».

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов И.А. Н.В. Гоголь и А.А. Иванов. К истории создания картины «Явление Мессии» // Виноградов И.А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. Научное издание. М.: ИД «XXI век – Согласие», 2001. С. 670–708.

Виноградов И.А. К истории создания и публикации духовной прозы Гоголя // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. Т. 6. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. С. 419–542.

Виноградов И.А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. В 3 т. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Т. 2. 1031 с.

Виноградов И.А. Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808). Научное издание: В 7 т. Т. 2–3. М.: ИМЛИ РАН, 2017.

Виноградов И.А. Эсхатология комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 3. С. 68–90.

Виноградов И.А., Воропаев В.А. Комментарии // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. (15 кн.) / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. Т. 3–4. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. С. 656–680.

Гиппиус В.В., Комарович В.Л. Комментарии // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили В.В. Гиппиус, В.Л. Комарович. [Л.]: АН СССР, 1951. С. 519–550.

Гоголь. Новые сцены к комедии Ревизор // Москвитянин. 1841. № 4. Смесь. С. 578–593.

Гоголь. Сцена. Хлестаков и Растаковский... // Москвитянин. 1841. № 5. Проза. С. 37–40.

<Гоголь Н.В.> Ревизор, комедия в 5 действиях, Н. Гоголя, издание 2. Москва, в тип<ографии> Н. Степанова 1841 в 8-ку. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления Ревизора к одному литератору // Москвитянин. 1841. № 6. Критика. С. 483–489.

<Гоголь Н.В.> Ревизор, комедия в пяти действиях, соч. Н. Гоголя. Издание второе, исправленное, с приложениями. М.: В Типографии Николая Степанова, 1841. 230 с.

<Гоголь Н.В.> Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора» // <Гоголь Н.В.> Ревизор. Комедия в пяти действиях. Сочинение Н.В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. С приложением четырех снимков. М.: Издание книжного магазина наследников бр. Салаевых, 1886. С. XLIV–LIX.

¹ <Гоголь Н.В.> Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора» // <Гоголь Н.В.> Ревизор. Комедия в пяти действиях. Сочинение Н.В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. С приложением четырех снимков. М.: Издание книжного магазина наследников бр. Салаевых, 1886. С. XLIV–LIX.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Т. 4 / Текст подготовил В.Л. Комарович; коммент. составили В.В. Гиппиус, В.Л. Комарович. [Л.]: АН СССР, 1951. 552 с.

<*Гоголь Н.В.*> Из редакции второго издания «Ревизора». [Материалы, присланные Гоголем М.П. Погодину] // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 433–444.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. (15 кн.) / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.

Зайцева И.А., Манн Ю.В. Комментарий // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4 / Тексты и коммент. подготовили И.А. Зайцева, Ю.В. Манн. М.: Наука, 2003. С. 537–888.

Комарович В.Л. Шинель. [Комментарий] // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Т. 3 / Тексты и коммент. подготовили И.Я. Айзеншток, В.Л. Комарович, Н.И. Мордовченко, Н.Л. Степанов, Б.М. Энгельгардт. [Л.]: АН СССР, 1938. С. 675–690.

Некрасов А. Приписываемые Гоголю рисунки к «Ревизору» // Лит. наследство. Т. 19–21. М.: Журнально-газетное объединение, 1935. С. 531–549.

Тихонравов Н. Очерк истории текста комедии Гоголя «Ревизор» // <*Гоголь Н.В.*> Ревизор. Комедия в пяти действиях. Сочинение Н.В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. С приложением четырех снимков. М.: Издание книжного магазина наследников бр. Салаевых, 1886. С. III–XLIII.

Тихонравов Н. Примечания редактора и варианты // Соч. Н.В. Гоголя: В 7 т. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым. Т. 2. 10-е изд. М.: Издание книж. маг. В. Думнова, под фирмой «Наследники бр. Салаевых», 1889. С. 565–813.

Тихонравов Н. Примечания редактора и варианты // Соч. Н.В. Гоголя: В 7 т. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым. Т. 4. 10-е изд. М.: Издание книж. маг. В. Думнова, под фирмой «Наследники бр. Салаевых», 1889. С. 465–619.

<*Тихонравов Н.С.*> Примечания редактора // Соч. Н.В. Гоголя: В 5 т. / Ред. Н.С. Тихонравова. Т. 3. 11-е изд. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1893. С. 569–583.

<*Шенрок В.И.*> Примечания редактора и варианты // Соч. Н.В. Гоголя: В 7 т. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым и В. Шенроком. Т. 6. 10-е изд. М.; СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1896. С. 542–827.

<*Шенрок В.И.*> Описание рукописей // Соч. Н.В. Гоголя. В 7 т. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым и В. Шенроком. Т. 7. 10-е изд. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1896. С. 827–947.

REFERENCES

Gippius V.V., Komarovich V.L. Comment. In: Gogol' N.V. The Complete Works: In 14 vols. Vol. 4 / The text was prepared by V.L. Komarovich; comments were made by V.V. Gippius, V.L. Komarovich. Leningrad. Academy of Sciences of the USSR Press. 1951, pp. 519–550.

Gogol. New Scenes for the Comedy “The Government Inspector”. *Moskvityanin*. 1841. No 4. Mix., pp. 578–593.

Gogol. Scene. Khlestakov and Rastakovsky... *Moskvityanin*. 1841. No 5. Prose, pp. 37–40.

Gogol N.V. The Government Inspector, comedy in 5th acts, N. Gogol, 2nd ed. Moscow, in the printing house of N. Stepanova 1841 in the eight. Excerpt from a letter written by the author shortly after The Government Inspector first submission to a writer. *Moskvityanin*. 1841. No 6. Criticism, pp. 483–489.

Gogol N.V. *The Government Inspector*, comedy in five acts, composition by N. Gogol. 2nd ed., revised, with applications. Moscow. Printing House of Nikolai Stepanov. 1841. 230 p.

Gogol N.V. *A Warning for Those Who Would Like to Play, as It Should, "The Government Inspector"*. In: Gogol' N.V. *The Government Inspector*. Comedy in five acts. Composition by N.V. Gogol. The original stage text extracted from manuscripts by Nikolai Tikhonravov. With the application of four shots. Moscow. Edition of the bookstore of the heirs of the Salaev brothers. 1886, pp. XLIV–LIX.

Gogol N.V. *The Complete Works*: In 14 vols. Vol. 4 / The text was prepared by V.L. Komarovich; comments were made by V.V. Gippius, V.L. Komarovich. Leningrad. Academy of Sciences of the USSR Press. 1951. 552 p.

Gogol N.V. *From the Editors of the 2nd edition of "The Government Inspector"*. Materials sent by Gogol to M.P. Pogodin. In: Gogol' N.V. *The Complete Works and Letters*: In 23 vols. Vol. 4 / Texts and comments prepared by I.A. Zaitseva, Yu.V. Mann. Moscow. Nauka Publ. 2003, pp. 433–444.

Gogol' N.V. *The Complete Works and Letters*: In 17 vols. (15 books) / Compilation, preparation of texts and comments by I.A. Vinogradov, V.A. Voropaev. Moscow; Kiev. Moscow Patriarchate Publishing House, 2009–2010.

Komarovich V.L. *The Overcoat*. [Commentary]. In: Gogol N.V. *The Complete Works*: In 14 vols. Vol. 3 / Texts and comments were prepared by I.Ya. Aizenshtok, V.L. Komarovich, N.I. Mordovchenko, N.L. Stepanov, B.M. Engelhardt. Leningrad. Academy of Sciences of the USSR Press. 1938, pp. 675–690.

Nekrasov A. *Attributed to Gogol Drawings to "The Government Inspector"*. In: *Literary Heritage*. Vol. 19–21. Moscow. Zhurnalno-Gazetnoe Obyedinenie Publ. 1935, pp. 531–549.

Shenrok V.I. *Notes of the Editor and Options*. In: Gogol N.V. *Works*: In 7 vols. The text is verified with the author's own manuscripts and the initial editions of his works by N. Tikhonravov and V. Shenrok. Vol. 6. 10th ed. Moscow; St. Petersburg. Edition A.F. Marx. 1896, pp. 542–827.

Shenrok V.I. *Description of Manuscripts*. In: Gogol N.V. *Works*: In 7 vols. The text is verified with the author's own manuscripts and the initial editions of his works by N. Tikhonravov and V. Shenrok. Vol. 7. 10th ed. St. Petersburg. Edition A.F. Marx. 1896, pp. 827–947.

Tikhonravov N. *Essay on the History of the Text of Gogol's Comedy "The Government Inspector"*. In: Gogol N.V. *The Government Inspector*. Comedy in five acts. Composition by N.V. Gogol. The original stage text extracted from manuscripts by Nikolai Tikhonravov. With the application of four shots. Moscow. Edition of the bookstore of the heirs of the Salaev brothers. 1886, pp. III–XLIII.

Tikhonravov N. *Editor's Notes and Options*. In: Gogol' N.V. *Works*: In 7 vols. The text is verified with the author's handwritten manuscripts and the initial editions of his works by N. Tikhonravov. Vol. 2. 10th ed. Moscow. Publication of V. Dumnov's bookstore, under the firm "Heirs of the Salaev brothers". 1889, pp. 565–813.

Tikhonravov N. *Editor's Notes and Options*. In: Gogol N.V. *Works*: In 7 vols. The text is verified with the author's handwritten manuscripts and the initial editions of his works by N. Tikhonravov. Vol. 4. 10th ed. Moscow. Publication of V. Dumnov's bookstore, under the firm "Heirs of the Salaev brothers". 1889, pp. 465–619.

Tikhonravov N.S. *Notes of the Editor*. In: Gogol' N.V. *Works* / Ed. by N.S. Tikhonravov: In 5 vols. Vol. 3. 11th ed. St. Petersburg. Edition A.F. Marx. 1893, pp. 569–583.

Vinogradov I.A. N.V. Gogol and A.A. Ivanov. On the History of the Creation of the Painting “The Appearance of the Messiah”. In: Vinogradov I.A. Alexander Ivanov in Letters, Documents, Memoirs. Scientific ed. Moscow. XXI Vek – Soglasie Publ. 2001, pp. 670–708.

Vinogradov I.A. On the History of the Creation and Publication of Gogol’s Spiritual Prose. In: Gogol’ N.V. The Complete Works and Letters: In 17 vols. / Compilation, preparation of texts and comments by I.A. Vinogradov, V.A. Voropaev. Vol. 6. Moscow; Kiev. Moscow Patriarchate Publishing House. 2009, , pp. 419–542.

Vinogradov I.A. Gogol in Contemporaries’ Memoirs, Diaries and Correspondence. Full Systematic Set of Documentary Evidence: In 3 vols. Vol. 2. Moscow. A.M. Gorky Institute of World Literature Press. 2012. 1031 p.

Vinogradov I.A. Chronicle of the Life and Work of N.V. Gogol (1809–1852). With the pedigree chronicle (1405–1808). Scientific ed.: In 7 vols. Vol. 2–3. Moscow. A.M. Gorky Institute of World Literature Press. 2017.

Vinogradov I.A. Eschatology Comedy N.V. Gogol “The Government Inspector”. *The Problems of Historical Poetics*. 2019. Vol. 17. No 3, pp. 68–90.

Vinogradov I.A., Voropaev V.A. Comment. In: Gogol’ N.V. The Complete Works and Letters: In 17 vols. (15 books) / Compilation, preparation of texts and comments by I.A. Vinogradov, V.A. Voropaev. Vol. 3–4. Moscow; Kiev. Moscow Patriarchate Publishing House. 2009, pp. 656–680.

Zaitseva I.A., Mann Iu.V. Commentary. In: Gogol N.V. The Complete Works and Letters: In 23 vols. Vol. 4 / Texts and comments prepared by I.A. Zaitseva, Yu.V. Mann. Moscow. Nauka. 2003, pp. 537–888.

Сведения об авторе:

Игорь Алексеевич Виноградов,
доктор филол. наук
гл. научный сотрудник
Институт мировой литературы
имени А.М. Горького, РАН

Igor A. Vinogradov,
Doctor of Philology
Chief Researcher
A.M. Gorky Institute
of World Literature, RAS

info@imli.ru

Фундаментальные
исследования

Fundamental
Research

Настоящая публикация продолжает цикл работ автора, выполненных методом семантического коммуникативного анализа и посвященных рассмотрению эстетической функции коммуникативных средств русского звучащего языка. Та же проблематика освещалась в ранее опубликованных в Stephanos исследованиях А.А. Коростелевой, где анализировались, в частности, коммуникативные стратегии актеров («Норма личности в оппозиции к норме социума: стратегии коммуникативного поведения (на примере образов волшебников в детском кино)»), коммуникативная композиция звучащего художественного текста («Тема правды и лжи в “Балладе о солдате”», «Идея адекватности – неадекватности как основа коммуникативной композиции фильма», «Репликация модели коммуникативного поведения как средство создания образа (Л.И. Лемке в к/ф “Город мастеров”»», «Смена нормы социума как основа коммуникативной композиции фильма (на материале к/ф “Соловей-разбойник”»)), коммуникативные стереотипы («Коммуникативный стереотип робота в детском кино», «Феномен “темного двойника” в кино: коммуникативные стратегии персонажей») и др. В публикуемой статье ставится вопрос об эстетических возможностях русских коммуникативных единиц в художественном тексте, реализующихся в условиях жестких ограничений по их использованию, накладываемых жанром и другими факторами.

А.А. Коростелева (Москва, Россия)

Эстетическая функция русских коммуникативных средств в условиях суженной вариативности (на материале мюзикла «Бал вампиров»)

Аннотация: Работа продолжает ряд исследований научной школы семантического коммуникативного анализа. Рассматривается функционирование русских коммуникативных средств в условиях фундаментально суженной вариативности (используется материал мюзикла «Бал вампиров»). Показано, что коммуникативный уровень русского языка представляет собой динамическую систему, которая в разных условиях (в данном случае связанных с ограничениями, налагаемыми особенностями жанра – мюзикл) может ослаблять или элиминировать одни и усиливать другие группы коммуникативных средств, сохраняя в целом свои свойства. Поставленная актерами эстетическая задача по созданию определенного характера персонажа успешно выполняется с опорой на различные кластеры средств. При одном типе ограничений в личном арсенале актера оказываются почти исключительно кинесические (жестовые) средства, при другом – исключительно малые средства звучания (фонация, различные способы артикуляции гласных и согласных, темп речи и др.). Тем не менее семантических возможностей средств неизменно оказывается достаточно для формирования задуманной актером стратегии коммуникативного поведения персонажа. Отдельный интерес может представлять при этом принципиальная вычленимость коммуникативной «матрицы», заданной сценарием и концепцией режиссера.

Ключевые слова: коммуникативная семантика, эстетическая функция коммуникативных средств, инвариантные параметры средств, русский звучащий диалог, коммуникативная стратегия актера

Anna A. Korosteleva

The Aesthetic Function of Russian Communicative Means in Conditions of Reduced Variability (based on the material of the musical “Dance of the Vampires”)

Abstract: The study is carried out within the framework of semantic communicative analysis. The functioning of Russian communicative means in conditions of fundamentally narrowed variability is shown (material of the musical “Dance of the Vampires” is used). The communicative level of the Russian language is proved to be a dynamic system, which is able in different special conditions (which arise owing to restrictions imposed by genre of the musical) to weaken (or eliminate) one groups of communicative units and strengthen the others, while preserving its characteristics in general. The aesthetic task of creation a certain character assigned to the actors is successfully performed with a support of various clusters of means. With one type of restrictions imposed on the personal toolkit of the actor, there are almost kinesic means (i.e. gestures) alone, with another type – minor sound means only (phonation, manner of vowels’ and consonants’ articulation, speech tempo etc). Nevertheless, the semantic charge of communicative units constantly turns out to be sufficient to form the strategy of communicative behavior of a character the actor needs. The fact of particular interest is also the possibility to indentify the communicative “matrix” introduced by the script and director’s concept.

Key words: communicative semantics, aesthetic function of communicative means, Russian spoken dialogue, invariant parameters of the means, actor’s communicative strategy

В течение последних десятилетий в русистике активно используются достижения метода **семантического коммуникативного анализа**. Основы этого метода содержатся в работах М.Г. Безяевой [Безяева 2002, 2005, 2014, 2017]. В рамках языка выделяются системы **коммуникативного и номинативного уровней**. Различаются они составом средств, законами их функционирования, но прежде всего – типом значений. Семантика коммуникативной системы связана с соотношением позиции говорящего, позиции слушающего и оцениваемой и квалифицируемой ими ситуации. Семантика средств номинативного уровня связана с передачей информации о действительности, преломленной в языковом сознании говорящего. Организующими понятиями для коммуникативного уровня являются понятия целеустановки, вариативного ряда структур, ее выражающих, и инвариантных параметров средств, формирующих эти структуры.

Средства эти чрезвычайно разнородны. Во-первых, это **собственно коммуникативные средства** (частицы, междометия, наклонения, порядок слов, ряд особых синтаксических приемов, интонация и другие средства звучания, собственно коммуникативные кинемы). Во-вторых, это большая группа средств, которые **могут передавать номинативное содержание, но способны также участвовать в формировании значений коммуникативного уровня**. Это словоформы пол-

нозначных лексических единиц, части речи и практически все грамматические категории различных частей речи (вид, время, число, падеж и т. д.).

Почти все инварианты русских коммуникативных единиц способны к антонимическому развертыванию. Помимо этого, сами параметры и их реализации могут относиться к позиции говорящего, к позиции слушающего или к ситуации, быть распределены между ними и т. д. Возможно также варьирование по отнесенности к различным временным планам и по аспекту реальности – ирреальности¹.

Говоря о средствах звучания, мы опираемся на описание системы русской интонации, созданное Еленой Андреевной Брызгуновой, пользуемся усложненной интонационной транскрипцией по Брызгуновой [Брызгунова 1980, 1982]², а также инвариантными семантическими параметрами суперсегментных коммуникативных средств русского языка (интонации и малых средств звучания), сформулированными М.Г. Безяевой.

Изучение закономерностей создания *коммуникативной интерпретации* показало, что исполнитель роли в театре или кино в норме, работая с единицами коммуникативного уровня, при формировании высказывания реагирует на самый общий параметр, существенный, с его точки зрения, на данный момент для характеристики соотношения позиций говорящего, слушающего и квалифицируемой ими ситуации, позволяя себе далее модифицировать его по степени проявления вплоть до антонимии либо приращивать к этому параметру дополнительные коммуникативные семы. Опираясь на сценарий / текст драматурга, актер, как правило, сохраняет номинативное содержание, однако коммуникативную дорожку он выстраивает самостоятельно, исходя из своего понимания роли. Каждый раз его выбор включает в себя три ступени варьирования: *целеустановка – конструкция – средство*.

Существует ряд работ, исследующих эстетическую нагрузку русских коммуникативных средств при создании образов в театре и кино методом семантического коммуникативного анализа [Чалова 2007, 2014, 2016; Коростелева 2004, 2007, 2009, 2010, 2013, 2016, 2020 и др.], в том числе соотношение сценария и его звучащей интерпретации [Безяева 2013; Коростелева 2018; Великоборцева, Чалова 2005]. Показано, что образ персонажа нередко создается актером в отчаянной борьбе со сценарием или при нарочитом игнорировании им «коммуникативных сигналов», оставленных драматургом либо сценаристом. Во всех этих случаях материалом служили сценические либо киноинтерпретации, в которых перед исполнителями стояла задача превращения письменного текста в реплики звучащего диалога и отбор ими средств из коммуникативной системы языка был крайне мало регламентирован. В настоящее время очевидно, что актер способен, никак не меняя лексико-синтаксического состава высказывания (допустим, декламируя классический стихотворный текст), привнести в него нужные ему коммуникативные смыслы только лишь при помощи интонации, малых средств звучания и кинесических единиц.

¹ Семантические инвариантные параметры вербальных коммуникативных средств, используемые в данной работе, сформулированы М.Г. Безяевой в ее трудах (см. список литературы), а также в курсах «Инвариантные параметры коммуникативных средств русского языка» и «Анализ коммуникативной семантики звучащего текста», прочитанных ею на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова в 2006–2015 гг. Инвариантные параметры русских коммуникативных кинем (поза, мимика, жест) выявлены автором данной работы.

² Также Е.А. Брызгуновой принадлежат первые образцы анализа интонационных средств в русском художественном тексте [Брызгунова 1984].

Нас будет интересовать работа собственно коммуникативных средств русского языка (в первую очередь кинесических средств и малых средств звучания) в условиях *принципиально суженной вариативности*. Материалом для исследования послужила российская постановка мюзикла «Бал вампиров»¹ (2011–2017, Санкт-Петербург, Театр музыкальной комедии; Москва, театр МДМ).

Жанр мюзикла и специфика постановки обеспечивают крайне жесткие ограничения в отношении варьирования как сегментных коммуникативных средств, так и кинесических. Кроме того, пение полностью нивелирует интонацию и делает невозможным для актеров использование русских интонационных средств, в норме обладающих огромной смысловозначительной ролью в диалоге. Тем не менее при строжайшей, казалось бы, регламентированности каждого шага российские исполнители главных ролей создают значительно различающиеся образы персонажей. Таким образом, мюзикл представляет собой идеальный материал для изучения того, как реализуется эстетическая функция русских коммуникативных средств *при очень больших накладываемых извне искусственных ограничениях на появление и функционирование единиц коммуникативного уровня в речи актера*.

Сама постановка диктует всем множество единых элементов кинесического поведения (профессор Абронсиус и Альфред *снимают шляпы и кланяются* при знакомстве с фон Кролоком; фон Кролок *раскрывает объятия* при словах «♪ Ко мне навстречу, ангел мой, поспеши ♪», резким движением *простирает* к профессору *руку* при словах «Я вас прошу автограф дать» и др.) и элементов внеязыкового поведения (Альфред от страха прячется за спиной профессора при появлении хозяина замка; когда фон Кролок делает резкое движение, профессор и его ассистент *отшатываются, хватаясь друг за друга, чтобы не упасть*; Альфред *оттаскивает* профессора, силой *тянет его назад*, когда тот хочет войти в замок, и др.)². Довольно высокий процент кинесических средств языка и элементов внеязыкового поведения абсолютно идентично исполняется всеми актерами в соответствующей роли, т. е. идет от постановки, задан режиссерскими требованиями. Соответственно, языковые смыслы, привносимые такими средствами, входят в рисунок роли по умолчанию. Рассмотрим одну из кинесических единиц, принадлежащих постановке:

Граф фон Кролок: С кем имею честь?

Профессор: Профессор Абронсиус, / из Кёнигсберга.

Граф: Тот самый профессор Абронсиус?

Профессор: Вы слышали обо мне?

Граф: ♪ С восторгом опус ваш прочел я (раскрывает полы плаща, иллюстрируя идею летучей мыши) о летучей мыши! ♪

Это номинативный иллюстративный жест (параллельно со словами «о летучей мыши» изображается летучая мышь), осложняющийся здесь коммуникативными параметрами, и введение его связано со следующим эстетическим эффектом: граф, во-первых, любезно дублирует идею летучей мыши, чтобы собеседнику, так сказать, было яснее (совершенно комическая этикетная любезность), а во-вторых, поскольку плащ его действительно объективно напоминает крылья огромной летучей мыши, жест можно считать оброненным зловещим намеком. Профессор, будучи исследователем вампиризма и охотником на вампиров, явился в замок, что-

¹ Оригинальное название мюзикла – «Tanz der Vampire»; режиссер – Роман Полански.

² Мы считаем принадлежащими самой постановке все языковые и паралингвистические элементы, которые встречаются более чем у одного актера в данной роли.

бы разоблачить (а затем и уничтожить) графа, и фон Кролок как бы насмешливо вскользь подтверждает, что сам он действительно вампир. Любезность и насмешка – эти полярные в какой-то мере смыслы – переданы одним жестом. Разумеется, такого рода средства мощными мазками прописывают образ. Чем больше таких единиц оказываются *одинаковыми для всех исполнителей роли, навязанными им* (а мюзикл соткан из них, эта единая канва чрезвычайно детально прописана), тем сложнее должно быть актерам «развести» создаваемые ими образы, сделать их непохожими, неповторимыми (ведь у каждого из них – своя трактовка роли, своя концепция характера персонажа).

По сравнению с обычным театральным спектаклем, когда в распоряжении исполнителя вся широчайшая коммуникативная палитра языка, при такого типа постановке он работает коммуникативными средствами (не любимыми, а лишь из доступной ему небольшой группы средств) по прописанному общему коммуникативному тексту, наслаивая на него следующую, свою собственную тонкую пленку коммуникативных смыслов.

Еще одно предварительное замечание касается вопроса о переосмыслении «декоративного» театрального жеста. В условиях, когда малейшая коммуникативная единица «на счету», зритель начинает расширенно воспринимать пластику артистов и всюду, где можно увидеть сходство с языковым жестом, это сходство видеть. Так, жест *шевелить пальцами* у И. Ожогина в арии фон Кролока «Бог ваш мертв», вероятно чисто «декоративный» по замыслу, синхронизируясь со словами «предел скитаний наших *недостижим*», начинает восприниматься как полноценная языковая кинема *шевелить пальцами* с параметром сокращения временной дистанции и обнаруживает хорошо укладывающееся в контекст значение ‘говорящий маркирует свое стремление сократить временную дистанцию, отделяющую его от конца – «предела скитаний», при невозможности это сделать’ (бессильное желание приблизить нечто недостижимое). Примеров такого рода достаточно много.

Прежде чем перейти к анализу коммуникативной интерпретации арий, т. е. к той области, где варьирование средств коммуникативного уровня максимально затруднено, рассмотрим не-музыкальные реплики мюзикла (где активно работают все группы коммуникативных средств, включая сегментные и интонационные). Нас будет интересовать не только то, насколько активно артисты привлекают собственные, не прописанные в сценарии коммуникативные средства, но и *для чего* они это делают, что за образы они создают. Рассмотрим небольшую часть спектра коммуникативных вариаций, предлагаемых тремя русскими исполнителями роли графа фон Кролока (Р. Колпаков, И. Ожогин, А. Суханов) в сцене приглашения в замок.

Жирным шрифтом выделены языковые элементы, не относящиеся к постановке по умолчанию, а подлежащие варьированию (меняющиеся от одного исполнителя к другому или от спектакля к спектаклю у одного и того же исполнителя).

РОСТИСЛАВ КОЛПАКОВ, 05.02.2012 (ДНЕВНОЙ ПОКАЗ)¹

Граф фон Кролок: ♪ Господа! Хвала до[р:]оге, что сюда вас (*круговое движение руки*) привела.

Как всегда, гостей же[л]анных дарит мне ночная мгла.

Хозяина слово даю: в этот час

Счастлив г[р:]аф фон К[р:]олок у себя (*разводит руками, качает головой*) видеть вас!

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=dpK92iM5kPQ; <https://www.youtube.com/watch?v=zZ4xzd71UGg>

(Профессор Абронсиус и Альфред снимают шляпы и кланяются).

Замок мой

От [л]юбопытных глаз укрыт крошечной тьмой.

М[р:]ак ночной –

Моя обитель и приют священный мой.

(попытка наскоро приложить к сердцу сжатую в кулак руку) Всею душой
(замедленный приглашающий жест, «проходите», с наклоном головы)

Я призываю вас последовать за мной,

Но знайте: достоин тайну узнать лишь тот,

Кто сам, добровольно в покои мои войдет,

И мир мой откроет, и друга во мне [н]айдет.

Я живу затворником уже немало лет.

В настоящем → проклят я, а будущего нет.

Избавления не найти от печали моей и скуки,

Бесконечны мои пути, неизбежны мои разлуки. ♪ (Вздыхает).

Бу!.. (Смеется. Все смеются).

Профессор (хватается за сердце; жест «не беспокойтесь»; маятниковые
движения руки – жест отрицания): Н-ничего срочного, (прижимает руку к
сердцу) ваше сиятельство. // (С «объяснительным» жестом) Мы-ы... совершенно...
случайно («объяснительный» жест) забрели сюда / и хотим лишь одним глазком /
взглянуть на... ваше / м-м... роскошное жилище. // Конец... / тринадцатого... /
века (граф поднимает брови), / если я не ошибаюсь?

Граф: М! // Я вижу... / человек (начинает улыбаться) с →образованием! //
С кем имею честь?

Профессор: Профессор... / Абронсиус, / и[с:]... / Кёнигсберга. (Кланяется).

Граф: Вы ... / тот самый профессор Абронсиус?

Профессор (несколько мелких кивков; указывает пальцем на графа, затем
прижимает руку к сердцу): Вы слышали... обо мне?

Граф (простирает к профессору руку, с улыбкой качает головой):
♪ С →восторгом опус ваш прочел я (слегка раскрывает полы плаща, иллюстрируя
идею летучей мыши; с широкой улыбкой) о летучей мыши! ♪

Профессор: ♪ (качает головой; затем с улыбкой прижимает руку к сердцу,
кивает + качает головой) Мне лестно, (потрясая рукой) ведь никто о нем (разводит
руками; граф разводит руками) на родине не слышал (граф поднимает брови).
(Разводит руками. Граф поджимает нижнюю губу, несколько раз кивает,
качает головой) Факты, факты – (разводит руками, пожимает плечами, кивает)
не в моде нынче факты... ♪

Граф (простирает к профессору руку, с улыбкой): ♪ Прощу я вас (*склоняет голову к плечу*) → автограф дать и (*улыбается*) гостем быть почетным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – благодать для истинных ученых! ♪

Ростислав Колпаков последовательно создает комический образ фон Кролока. Коммуникативная дорожка высказывания «М! // Я вижу... / человек с → образованием!» содержит следующие смыслы.

– М – положительная оценка: ‘говорящий располагает знаниями о том, что представляет собой человек образованный, и собеседник с его замечанием о замке этому представлению соответствует’; ИК-6³ – оттенок удивления: ‘говорящий ранее не имел представления о том, что ситуация именно такова (ИК-6), и сейчас пытается сориентироваться в происходящем (ИК-3)’;

– Модальная реализация ИК-3[∧] с параметром *резкого слома нормы*: ‘говорящий маркирует тот факт, что перед ним стоит человек образованный, как резко расходящийся с нормой; обычно к нему забредают гости совершенно другого рода’;

– Отодвинутые назад гласные в слове *образование* – ‘говорящий отмечает очень большую дистанцию между привычной для него нормой и реализованным вариантом’.

Еще после слов профессора «конец... / тринадцатого... / века» Колпаков фон Кролок обозначил отклонение ситуации от нормы *поднятием бровей*, т. е., по сути, впервые ввел несколько раз дублируемый далее семантический параметр

Очень интересно использование ИК-6³ с удлинением гласного центра в реплике «С кем имею честь?». ИК-6 – ‘я якобы не знаю, кто вы, но в действительности знаю и испытываю легкую скуку от этого’, оттенок ИК-3 – ‘я якобы не сориентирован в ситуации, хотя на деле неплохо сориентирован’, удлинение гласного – ‘происходящее якобы производит на меня глубокое впечатление, но на самом деле не производит’. Возникает комический эффект цитирования чужих слов, на миг спадающей коммуникативной маски, смысл ‘знаю, что мне положено произнести что-то в этом духе, поэтому произношу’. Кинесический слой коммуникативной дорожки при этом таков: *улыбка* (в этикетном значении ‘возможность общения с вами чрезвычайно бенефактивна для меня’), и на слове *честь* фон Кролок подносит руку к груди, как бы собираясь исполнить жест *прижать руку к сердцу* (с параметром затронутости личной сферы), однако затем просто закладывает руку за лацкан кафтана. Идея затронутости личной сферы реализовалась бы в данном случае как абсолютно этикетная, условная псевдозатронутость, но и этот этикетный жест не состоялся. Правда, в этой же сцене мы видим у Р. Колпакова жест, который считывается как стремление спонтанно *прижать руку к сердцу*, однако этот жест – типичная номинативная кинема в иллюстративной функции («всей душой»):

(попытка наскоро приложить к сердцу сжатую в кулак руку) ♪ Всей душой

(замедленный приглашающий жест, «проходите», с наклоном головы) Я призываю вас последовать за мной... ♪

Вообще отсутствие у фон Кролока в российской постановке коммуникативной кинемы *прижать руку к сердцу* с параметром *вовлеченности личной сферы*, безусловно, значимо (его личную сферу сложно затронуть)¹.

¹ Жест *прижать руку к сердцу* в чисто этикетном использовании встречается, например, в венской постановке 2010 г., где исполнитель роли фон Кролока, Дрю Сэррич, использует его на словах «Ich sehe Gäste gern, sie müssen sich nicht ziern» – «Я рад гостям, не стоит церемониться».

Вернемся к реакции графа на слова профессора, жалующегося на непонимание со стороны ученых коллег, которые не ценят его труды:

– ♪ Мне лестно, (*потрясая рукой*) ведь никто о нем (*разводит руками; граф разводит руками*) на родине не слышал ♪ (*граф поднимает брови*). (*Разводит руками. Граф поджимает нижнюю губу, несколько раз кивает, качает головой*).

Здесь кинесическая дорожка фон Кролока расшифровывается следующим образом: *развести руками* – исполнитель жеста демонстрирует отсутствие ресурса (смысл ‘увы, у нас нет управы на таких косных людей’), *поднять брови* – маркируется резкое *отклонение* описанной собеседником *ситуации от нормы* (‘Как можно было не слышать о таком важнейшем научном труде!’), *поджать нижнюю губу* – пропуск полученной информации через свою систему представлений и негативная ее оценка (здесь формирует сочувствие с оттенком осуждения в адрес гонителей профессора), *кивки* – граф фатически солидаризуется с гостем, маркирует *полное слияние позиций* (‘солидарен с вами в вашем возмущении’), жест *качать головой* обозначает *большой разрыв между имевшимся у графа представлением о положении вещей и новым представлением* (‘я знал, что люди бывают косными и невежественными, но не думал, что настолько’).

Фон Кролок в исполнении Р. Колпакова в этой сцене носит маску радушного, чуткого, сочувствующего и глубоко вовлеченного в беседу с гостями хозяина при мелькающих изредка показателях неискренности такого поведения. Все это вместе блестяще формирует комическую составляющую.

Для сравнения рассмотрим, как ведет себя в той же сцене Ожогин – фон Кролок. Особенностью Ивана Ожогина как актера является приверженность коммуникативному минимализму и сравнительно малое взаимодействие с другими актерами в ансамбле. Его метод создания роли ближе к идее «коммуникативной маски», чем к идее перевоплощения. В контексте данной работы интересно отметить такой «фирменный» прием Ожогина, как размывание границ между внеязыковыми (как физиологическими, так и декоративными) жестами и языковыми коммуникативными кинемами.

В случае с Ожогиним мы имеем возможность сравнить его игру в двух спектаклях – 2012 и 2016 г., отчетливо показывающих эволюцию его манеры исполнения роли в определенном направлении.

ИВАН ОЖОГИН, 5.02.2012 (ВЕЧЕРНИЙ ПОКАЗ)¹

Граф: ♪ Замок мой / (*вскидывает указательный палец*) От любопытных глаз укрыт кромешной тьмой... ♪

♪ (*Вскидывает оба указательных пальца*) Но знайте: достоин тайну узнать лишь тот, / Кто сам, добровольно в покои мои войдет... ♪

♪ Избавления не найти от печали моей и скуки,

Бесконечны мои пути, неизбежны мои разлуки. ♪ (*Хлопает глазами. Поворачивает голову к адресатам, устанавливает визуальный контакт*).

Бу!.. (*Смеется. Все смеются*).

Профессор: [н]ичего срочного, ваше сиятельство. // Мы просто... / случайно
проходили мимо / и решили одним глазком так / взглянуть... / на ваше... роскошное
жилище. // Э... Конеч... тринадцатого века, / если не ошибаюсь?

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=yAyFbQfVl4M

Граф: →⁷О! // Я вижу, челове⁶к... / с образованием! // С кем имею ч⁴сть? (*легкая улыбка*)

Профессор: Э²! // Профессор... / Абронсиус, / из Кёнигсберга.

Граф (*сводит брови – припоминание?*): Э... тот самый... / (*кратные кивки, вращение рукой в запястье, переходящее в «объяснительный» жест, при непрерывном визуальном контакте*) профессор Абронсиус?

Профессор: Как? Вы... слышали обо мне?

Граф (*широко разводит руками, качает головой*): ♪ С восторгом опус ваш прочёл я (*с улыбкой слегка раскрывает и отпускает полы плаща, иллюстрируя идею летучей мыши*) о летучей мыши! ♪

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нём на родине (*граф поджимает нижнюю губу, разводит руками*) не слышал. Факты, факты – (*граф слегка поднимает одну бровь, несколько раз мелко кивает, склонив голову набок*) не в моде нынче факты... ♪

Граф: ♪ Я вас прошу автограф дать и гостем быть почётным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – благодать для истинных учёных! ♪

Рассмотрим последовательность коммуникативных единиц, являющихся не частью постановки по умолчанию, а частью индивидуальной игры И. Ожогина:

– *Поднять указательный палец* – ‘говорящий маркирует вводимую им информацию (о том, что замок его укрыт от любопытных глаз) как сверхзначимую, превосходящую по важности все остальное’ (зловещий намек, адресованный чрезмерно любопытным посетителям).

Во второй раз жест *поднять указательный палец* выполняется обеими руками. Семантика его от этого не меняется (‘вводится сверхзначимая для слушающих информация’), но значение интенсифицировано (‘вдвойне сверхзначимая’), причем жест становится подчеркнуто театральным, так как в естественном русском диалоге данный жест, в отличие от некоторых других, двумя руками выполняется чрезвычайно редко.

– *Моргать глазами* – ‘я дезориентирован, я пытаюсь, но не могу сориентироваться в ситуации’.

По мере углубления в воспоминания граф погружается в себя (характеристика его собственного существования затмевает для него по важности все остальное), совершенно забывает о происходящем и тем самым надежно дистанцируется и полностью отгораживается от собеседников. Затем он с помощью заметного ментального усилия возвращается в реальность и заставляет себя вспомнить, к чему он вообще начал речь и к кому он обращался. (Демонстрация полной дезориентированности героя к концу арии справедливо воспринимается зрителями как комический прием и вызывает смех.) Это выбор, типичный для Ожогина: далее мы

увидим, что даже непосредственно во время диалога с гостями его герой существует как бы сам по себе.

Иными словами, перед Ожоговым стоит та же задача, что и перед Колпаковым, – создать комического персонажа, но делается это совершенно другим способом. Его герой занят бесконечным самолюбованием и безразличен к окружающим до того, что никак не может этого скрыть.

– О – предположение говорящего встрече с образованным собеседником сменяется знанием; ИК-7 – говорящий маркирует то, что его прежняя позиция далеко отстояла от новой по уровню компетентности; *отодвинутый назад гласный* подчеркивает дистанцию – в данном случае, дистанцию между прежней неосведомленностью и теперешним знанием. В отличие от Колпакова – фон Кролока, отчетливо выразившего в соответствующей реплике удовольствие с оттенком удивления, герой Ожогова сухо констатирует появление у него нового знания.

Все средства звучания в высказывании «*Я вижу, человек... / с образованием!*»⁶ создают мощный эффект театрализованности; фраза словно бы рассчитана на восприятие ее не профессором, но некой существующей в воображении вампира публикой: *замедление темпа речи* отражает воздействие говорящего на слушающих, ИК-6 указывает на известную говорящему закадровую информацию, которая будет введена, пауза в данном случае усиливает интригу, «рекламная» ИК-3⁶ вносит значение ориентации слушателей (ИК-3) на не прозвучавшую, но достраиваемую каждым в уме информацию (оттенок ИК-6), т. е. ‘вы только вообразите себе, что стоит за этим словом – *образование!*’ К зрителям в зале фон Кролок также не обращается; либо он мысленно красуется перед некой «внутренней» публикой, созданной его воображением, либо подчеркнута театрально апеллирует к сонму незримо присутствующих вампиров.

– ИК-4 (*С кем имею честь?*)⁴ говорящий подчеркивает различия в соотношении своей позиции и позиции слушающего, что в данном случае отмечает дистанцированность этих позиций и маркирует высокий регистр общения.

У Колпакова в этом вопросе была неискренность, у Ожогова ее заменяет холодность, официальное дистанцирование.

Отдельный интерес представляет оформление вопроса:

*Граф (сводит брови): Э... тот самый... / (кратные кивки, вращение рукой в запястье, переходящее в «объяснительный» жест, при непрерывном визуальном контакте)*³ профессор Абронсиус?

Мимический жест *сдвинуть брови* вводит целеустановку *припоминания*, э – хе-ситуационное прерывание ввода информации, подбор слов с целью найти способ выражения, соответствующий необходимой норме, в данном случае – норме социума, ИК-6 указывает на закадровую информацию, пока неизвестную говорящему (забытую им), *кивки* обозначают солидаризацию говорящего с собственной позицией (‘кажется, я верно припоминаю’), *вращение рукой в запястье* вносит оттенок *нетерпения* и передает в данном случае стремление говорящего сократить время, отведенное на припоминание, в итоге говорящий приходит к «*объяснительному*» жесту (кисть, вывернутая ладонью вверх) в значении ‘говорящий демонстрирует сам себе обнаруженный ресурс (зд.: информацию, извлеченную из закров памяти)’; наконец, ИК-3² формирует *вопрос со сниженной степенью неизвестности* (в отличие от ИК-3, которая сформировала бы обычный уточняющий вопрос, ИК-3² дает значение ‘я сориентировался на то (ИК-3), что реализован

именно этот вариант (ИК-2)»). Таким образом, фон Кролок у Ожогина, услышав фамилию гостя, вновь погружается в «беседу с самим собой» (сам уходит в припоминание и сам из него через некоторое время выныривает, вспомнив нужное), заинтересованность в ответе собеседника снижена. Как мы помним, у Колпакова в этой реплике сформировано восторженное удивление, его граф полностью обращен к собеседнику, открыт, максимально ориентирован на ситуацию и на позицию слушающего, он «весь вовне», если можно так выразиться.

Похвала опусу о летучей мыши как воплощении вампира в исполнении Ожогина обрастает следующими смыслами:

Граф (широко разводит руками, качает головой): ♪ С восторгом опус ваш прочел я (*с улыбкой слегка раскрывает и отпускает полы плаща, иллюстрируя идею летучей мыши*) о летучей мыши! ♪

Фрагмент кинесической дорожки, синхронизированный со словами «с восторгом опус ваш прочел я...», показывает, что говорящий сосредоточен в первую очередь на себе самом и своих эмоциях: *развести руками* – демонстрация всего эмоционального ресурса, всей величины спектра положительных эмоций, которые говорящий пережил, читая этот ученый труд; *качать головой* – указание на огромный разрыв между прежним представлением говорящего о том, до каких вершин может подняться научная мысль и какое удовольствие можно получить от чтения книги, и новым (т. е. труд профессора превзошел всё мыслимое). Улыбка (указание на бенефактивность для говорящего ситуации, некоторой информации или некоторых фактов) используется в этой реплике и Колпаковым, и Ожогиним, однако совершенно по-разному, в соответствии с разными задачами актеров. Ростислав Колпаков начинает улыбаться на словах «с восторгом опус ваш прочел я» (улыбка сообщает о том, что для говорящего бенефактивно было знакомство с научными идеями профессора); затем, когда улыбка на фоне слов «о летучей мыши» переходит в широкую улыбку, она реализует два параллельных смысла. Во-первых, это самый простой, очевидный для собеседников поверхностный смысл – развитие прежней идеи («да, знакомство с такими трудами бенефактивно и даже чрезвычайно бенефактивно для читателя»); во-вторых, более глубокий, укрытый от наивного наблюдателя смысл – «что еще смешнее, я и есть та летучая мышь» (возникающий из синхронизации широкой улыбки с жестом «крылья летучей мыши»). Это идеально вписывается в образ фон Кролока, каким его задумал Колпаков.

У фон Кролока в исполнении Ожогина всё проще и прямее, чувств профессора он не щадит, специально льстить ему, смягчать и маскировать что бы то ни было не собирается, – и у него улыбка возникает именно там и только там, где речь идет про летучую мышь, поэтому порождает только один, зловещий смысл – «с удовольствием думаю о том, что мышь-то эта – я».

Наконец, рассмотрим пантомимическую реакцию графа на жалобу профессора.

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нем на родине (*граф поджимает нижнюю губу, разводит руками*) не слышал. Факты, факты – (*граф слегка поднимает одну бровь, несколько раз мелко кивает, склонив голову набок*) не в моде нынче факты... ♪

Реакция, разыгрываемая Ожогиним, на первый взгляд, частично напоминает решение Колпакова: так, кинема *поджать нижнюю губу* (пропуск полученной информации через систему представлений исполнителя жеста и ее отрицательная

оценка) встречается у них обоих. Но если у Колпакова она появляется **только после того, как профессор высказал свою жалобу**, а граф имел возможность ее осмыслить, отчего и формируется сочувствие к собеседнику с оттенком осуждения в адрес невежд, то у Ожогина кинема *поджать нижнюю губу* вместе с жестом *развести руками* появляется **заранее**. Граф еще не дослушал профессора, но уже демонстрирует опережающую реакцию ложного сочувствия. Однако именно из-за неуместности ее размещения во времени возникает смысл: ‘я знаю заранее всё, что вы сейчас скажете, и заранее отрабатываю все требуемые от меня этикетом реакции, чтобы поскорее покончить с этой скучной рутинной’, и этот смысл становится основным. Если проводить аналогию с вербальными средствами, поведение фон Кролока похоже на поведение человека, который, не дав собеседнику произнести и двух слов, перебивает его «сочувственной» фразой «Да как же это!» или «Да что вы говорите!».

К 2016 г. И. Ожогин отшлифовал поведение графа в этой сцене, еще более прояснив образ героя как холодного, мысленно отсутствующего, погруженного в себя существа и усилив театрализованность (в противовес всякой естественности). Достаточно рассмотреть модификации, которым подверглось интонационное оформление реплики «Тот самый профессор Абронсиус?» и кинесическая реакция графа на жалобу профессора.

ИВАН ОЖОГИН, 02.10.2016¹

Граф: Вы, / я вижу, человек... с образованием. // С кем... имею честь?

Профессор: Профессор... Абронсиус, / из Кёнигсберга.

Граф: Тот самый / профессор / Абронсиус?

Профессор (*склоняет голову, затем вытягивает руку раскрытой ладонью кверху*): Вы слышали обо мне?

Граф: ♪ С восторгом опус ваш прочел я (*устремляет на профессора указательный палец*) о летучей мыши! ♪ (*Начинает улыбаться*).

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нем на родине (*граф убирает с лица улыбку*) не слышал. (*Граф отводит в сторону кисть – два пальца – левой руки, выражение недоумения, «как так?», затем повертев кистью, отряхивает пальцы*). Факты, факты – не в моде нынче факты... ♪

Граф: ♪ Я вас прошу автограф дать и гостем быть почетным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – благодать (*граф отвешивает короткий редуцированный поклон – кивок*) для истинных ученых! ♪

Начнем с уточняющего вопроса: «Тот самый / профессор / Абронсиус?» Если раньше в нем читалась отстраненность (см. выше), то теперь он стал подчеркнuto театрализованным (как если бы вместо графа вообще действовала некая маска,

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=ElKwlvw8K5Q

говорящая то, что должно, то, что хотел бы услышать собеседник / зритель, но при этом ровным счетом ничего не чувствующая). За счет чего достигается этот эффект? Высказывание дробится на три равные (ритмически равноценные) синтагмы, каждая из которых оформляется с помощью модальной реализации ИК-3^А со значением *резкого слома нормы*. Иными словами, вводится значение ‘говорящий рассматривает появление в его замке научного светила такого масштаба как совершенно невероятное событие, *не просто отклоняющееся от его представлений о норме (о том, что бывает и чего не бывает), но подрывающее сами основы нормы*’, и этот смысл *повторяется трижды*. Поскольку произносит это не экзальтированная школьница, а старый вампир, зрителям как-то само собой становится понятно, что фон Кролок «переигрывает», что выражение беспредельно утрированной эмоции удивления заготовлено заранее, что граф лишь выставляет перед собой какую положено маску, мысленно вообще отсутствуя и думая о своем.

Что же до выражения сочувствия профессору по поводу непонимания его коллегами, то если раньше оно было подчеркнуто деланным, несущим в себе смысл ‘давайте скорее покончим с этой скукой’, то в отточенной Ожоговым к 2016 г. версии мы видим великолепное актерское решение, а именно «фирменный» прием Ожогина – размывание границы между кинесическим (жестом / мимикой, несущими осмысленный языковой сигнал) и внеязыковым.

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нем на родине (граф убирает с лица улыбку) не слышал. (Граф отводит в сторону кисть – два пальца – левой руки, выражение недоумения, «как так?», затем повертев кистью, отряхивает пальцы).

Слушая профессора Абронсиуса, граф сначала перестает улыбаться, т. е. маркирует ситуацию как переключившуюся с благоприятной для него на неблагоприятную, и понять это можно двумя способами:

1) ‘говорящий расценивает ситуацию как неблагоприятную для себя лично из солидарности с собеседником’ (шаг к выражению сочувствия);

2) ‘говорящий расценивает ситуацию как неблагоприятную для себя, так как не намеревался выслушивать нудные жалобы’.

Убрав с лица улыбку, можно было бы прояснить это двойственное кинесическое поведение и превратить его в однозначное сочувствие, если ввести еще несколько кинем; этого не происходит. Дослушав жалобу до конца, фон Кролок Ожогина вводит максимально редуцированный жест *развести руками* (используются два пальца одной руки, само движение предельно редуцировано). Естественно предположить, что так обозначается отсутствие у графа интеллектуального ресурса, который позволил бы постичь причины загадочного игнорирования столь важного ученого труда в академической среде. Это считывается зрителем как выражение *горестного недоумения* (‘как же так? может ли это быть? уму непостижимо!’), однако затем жест без остановки плавно переходит в рассматривание графом собственных пальцев, унизанных перстнями и, наконец, в брезгливое их отряхивание (‘где-то испачкался’, ‘в чем это у меня рука?’), т. е. в физиологически обусловленный, неязыковой жест. Эта сценическая находка блистательно характеризует хозяина замка как нимало не скрывающего свое полное безразличие к путникам (которых он оставляет в замке ради их участия в пире в качестве угощения), целиком поглощенного совершенно иными заботами.

Необходимая для задач мюзикла доля комизма у Ожогина извлекается именно из *откровенной неуспешности* вялых попыток персонажа *изобразить интерес*

к людям как к личностям, из того, что его едва хватает при таких попытках на десятые доли секунды (после чего прорывается скука и глубокое равнодушие).

Еще более отстраненно-нечеловечески держится фон Кролок в исполнении Александра Суханова. Кратко характеризуя создаваемый Сухановым образ фон Кролока, надо сказать, что трактовка актера словно бы базируется на буквальном, даже физиологичном понимании того, чем является вампир по своей сути: давно обитающее на земле и мимикрирующее под людей малоприятное создание с ночным образом жизни, которому необходимо пить человеческую кровь (и это определяет его поступки), которое вынуждено проводить дневное время в гробу и т. д., – на основе всего этого, понятого *буквально*, и моделируется мироощущение и коммуникативное поведение персонажа. На сцену выводится, таким образом, *настоящий вампир* – страшноватое существо, безо всяких скидок на метафоричность образа, без романтического флера. В этом главное отличие от образов графа, предлагаемых зрителю Ожоговым и Колпаковым.

АЛЕКСАНДР СУХАНОВ, 05.01.2012¹

Граф (поднимает брови): М-м! // Я вижу, вы человек с образованием! // С кем имею [ч:]^{2h}есть?

Профессор: Профессор... Абронсиус, / из... Кёнигсберга.

Граф (с улыбкой): Тот самый профессор (*поднимает брови*) → Абронсиус?

Профессор: Вы-ы... слышали обо мне?

Граф: ♪ С восторгом опус ваш прочел я (*слегка распахивает полы плаща, иллюстрируя идею летучей мыши*) о летучей мыши! ♪

Профессор: ♪ Мне лестно (*граф коротко кивает и отворачивается*), ведь никто о нем на родине не слышал. Факты, факты – не в моде (*граф слегка морщится*) нынче факты... ♪

Граф (простирает к профессору руку): ♪ Я вас прошу автограф дать и гостем быть почетным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – благодать для истинных ученых! ♪

С первых реакций здесь очевидна стратегия актерской игры: вампир постепенно узнает о том, кто же к нему явился, и прикидывает, насколько большую пользу можно извлечь, оставив этих путников в замке (причем пользу самую утилитарную – высосать из них кровь. Но и качество крови жертвы имеет значение: кровь людей из «приличного общества» предпочтительнее, чем кровь жалких, невежественных крестьян²). Разумеется, он старается не спугнуть забредших к нему гостей, но тем не менее откровенность его удивляет.

Точнее всего о коммуникативном поведении вампира в этой сцене будет сказать, что он деловито *разбирается в информации*, прикидывая свою выгоду.

Граф (поднимает брови): М-м! // Я вижу, вы человек с образованием! // С кем имею [ч:]^{2h}есть?

– М – ‘говорящий пропускает полученные сведения через свои представления, через свою систему ценностей, и оценивает их положительно’;

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=d4sPTpVYNz0

² См. текст арии фон Кролока в сцене бала («Рад я, братья, вновь приветствовать вас...»).

– ИК-3 – ‘говорящий только что, на наших глазах сориентировался на имеющуюся ситуацию’ (оттенок удивления);

– *сильные колебания тона в постцентре* – ‘говорящий учитывает следствия из введенной информации, затрагивающие его личную сферу и бенефактивные для него’.

Высказывание «Я вижу, вы человек с образованием» при таком интонационном оформлении оказывается не выражением восторга или удивления, как у других исполнителей, а деловитым утверждением: ИК-2³ – ‘полагаю, я верно сориентировался (оттенок ИК-3) на реализованный в действительности вариант, правильно вычленил его из ряда возможных вариантов (ИК-2)’.

Этикетная формула-клише «с кем имею честь» в звучании подана как поспешный выпад хищника, наметившего жертву и ринувшегося опутывать ее своими сетями; об этом говорит и *уменьшение голосовой составляющей* (интимизация), и придыхание на слове *честь* (воздействие говорящего на слушающего)¹.

Граф (с улыбкой): Тот самый профессор (*поднимает брови*) → Абронсиус^{^^4}?

И вновь здесь выражена неприкрытая хищная радость, т. е. истинная эмоция вампира, знающего, кто такой Абронсиус, осознавшего, что в его руки попал не кто-нибудь, а известный охотник на вампиров и их разоблачитель.

– *Улыбка* – ‘ситуация крайне бенефактивна для говорящего’;

– *сильные колебания тона в предцентре* – ‘слушающий должен учесть следствия из вводимой говорящим информации (зд.: то, что говорящий хорошо осведомлен, лучше, чем могло бы показаться)’;

– ИК-4 – ‘говорящий соотносит введенную собеседником информацию со своими представлениями о том, кто такой профессор и насколько велик был шанс на его появление здесь (оценивая это появление как большую удачу)’; *отодвинутые назад гласные* усиливают идею дистанции, уже присутствующую в семантике ИК-4. Идея дистанцирования развертывается здесь двояко: это и легкое официальное дистанцирование, свойственное аристократической манере беседы графа, и одновременно указание на дистанцию между тем, что говорящий допускал в мыслях, и случившимся (‘вот уж не думал, не гадал’);

– кинема *поднять брови* сообщает об отклонении ситуации от нормы, здесь – позитивно оцениваемом (дублируется смысл ‘приход профессора в замок именно сейчас – редкостная удача’).

Этими поднятиями бровей маркируется постепенное продвижение хозяина замка к верной оценке ситуации: он дает сигнал, что ситуация отклонилась от нормы, а затем, опустив брови, осмысляет это отклонение, «переваривает» очередной фрагмент информации. Он как бы говорит в сторону: «оказывается, вон оно что!», «оказывается, и вон еще что!».

Даже если бы фон Кролок потирал руки и облизывался, едва ли его отношение к ситуации было бы очевиднее.

Итак, об игре Суханова: его вампир лишен налета какой бы то ни было романтичности и мистики, его не окутывает флер мистического знания: он знает то, что мог почерпнуть из очевидных источников, и не знает заранее того, чего знать не мог (вспомним фон Кролока Ожогина, неведомо откуда знающего всё наперед).

¹ Услышав фамилию гостя, фон Кролок Суханова выдает сугубо «театральную» реакцию – кратко демонстрирует вампирские клыки и когти; это радостное оживление хищника, к которому явилась ценная добыча, переданное внеязыковыми средствами.

Чтобы показать весь колоссальный масштаб вариативности смыслов на коммуникативном уровне (даже при максимально жестких ограничениях на самостоятельные решения для исполнителей), сравним варианты подачи еще одной фразы графа из сцены приглашения в замок – «Я ночная птица, дни не для меня». Данное высказывание в устах фон Кролока имеет следующую подоплеку: являясь вампиром, он, разумеется, ведет ночной образ жизни. Это известно профессору Абронсиусу, совершенно правильно вычислившему, что граф – вампир. В отсутствие открытого противостояния фон Кролок как бы поддразнивает таким образом профессора – специалиста по вампирам и своего потенциального разоблачителя. Профессор не признается в своих истинных намерениях (уничтожить хозяина замка и его вампирскую свиту), а потому и граф строит фразу так, чтобы ее можно было принять за невинное замечание (возможно, граф любит засидеться допоздна над книгами и бумагами, и в этом нет ничего особенного).

Сравним варианты произнесения этой реплики у Р. Колпакова и А. Суханова.

РОСТИСЛАВ КОЛПАКОВ, 05.02.2012 (ДНЕВНОЙ ПОКАЗ)

Профессор: Пардон, ваше... с²³иятельство, / мы же совсем забыли: / ¹ведь уже ⁶поздно, / вы, должно быть, очень устали / и...

Граф: →Я ²ночная птица. // Дни не для меня ⁶⁷.

Колпаков вводит легкое дистанцирование (за счет отодвинутых назад гласных), сообщает с помощью ИК-2, что реализован именно данный вариант по контрасту с прочими возможными; ИК-6⁷ раскрывается так: ИК-6 актуализирует некую сопутствующую известную графу закадровую информацию (это то, что называется «напустить таинственности»), оттенок ИК-7 говорит о расхождении позиции говорящего с позицией тех, кто предпочитает ночи день.

АЛЕКСАНДР СУХАНОВ, 05.01.2012

Граф: Я ⁶птица ⁶ночная, / дни... не для меня ¹.

Суханов использует *убыстрение темпа речи* («такова моя норма, которой я сейчас поделюсь»), ИК-6 как простое указание на то, что впереди есть еще известная говорящему информация, которая и будет безотлагательно введена, и ИК-1 («вводится информация, лежащая в пределах нормы»).

Иван Ожогин, выступая много лет подряд в роли фон Кролока, многократно варьировал способ произнесения данной реплики, в том числе внося дополнительные сегментные средства (частицы):

ИВАН ОЖОГИН: 28.11.2011¹

Граф: Я ⁶ночная ²птица. // Дни не для меня ⁷.

05.02.2012 (ВЕЧЕРНИЙ ПОКАЗ)²

Граф: Ну что ²вы, / я же ³ночная птица. // Дни... не для меня ³.

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=7TcXQiyPSgo

² См.: www.youtube.com/watch?v=yAyFbQfVl4M

02.10.2016¹

Граф: А я ^{3²}ночная / ^{3²}птица. // Дни ^{1²}не для меня.

В цитате из постановки 2011 г. коммуникативная дорожка содержит смыслы ‘реализован именно данный вариант (я бодрствую по ночам, и никак иначе)’ (двухцентровая ИК-2) и ‘говорящий подчеркивает, что его позиция контрастирует с позицией собеседника (и всех, кто считает, что ночь – время для сна)’ (ИК-7).

В версии 2016 г. появляется ввод слушающего в новую ситуацию (начальное а) и призыв сориентироваться на реализованный в действительности вариант, являющийся нормой поведения для говорящего (ИК-3²).

Всё это вполне укладывается в концепцию роли, разработанную Ожоговым (холодный, отстраненный герой, не вовлекающийся в происходящее).

Однако наиболее интересна для нас версия 2012 г. как разрушающая, переворачивающая смысл происходящего и не вписывающаяся в заданную схему отношений:

– Ну ²что вы, / я же ³ночная птица. // Дни... не для меня.

– *Ну что вы* – извинения собеседника нарушают норму поведения в ситуации с точки зрения говорящего (ненужность действия при соответствии его норме с точки зрения слушающего) (*что вы*) + несоответствие ожиданиям собеседника (*ну*);

– ИК-3 – ‘сориентируйтесь на очевидное, сориентируйтесь на норму’;

– *же* – ‘должное не имеет места: вы должны сами учитывать, что вампиры бодрствуют именно ночью, но вы почему-то этого не учитываете’;

– движение тона по типу ИК-2 с паузой (*Дни...*) – ‘сосредоточьтесь на этом варианте, вычленили его из ряда прочих, задумайтесь над ним’.

Использование здесь ИК-3 и *же* равноценно прямому и открытому сообщению: «Я вампир, и вы прекрасно это знаете». Строго говоря, такое признание должно рушить весь ход событий и делать невозможным ряд дальнейших сцен. Когда после этой откровенности хозяина профессор продолжает еще долгое время собирать по крупицам и анализировать намеки на вампирскую сущность графа и его семейства, это может вызвать у зрителя только недоумение: зачем? Ведь реплика, оформленная Ожоговым таким образом, создала в сюжете особое подпространство, в котором фон Кролок *и не думает скрывать, что он вампир*².

Рассмотренный пример подтверждает, что коммуникативный параметр в звучащем тексте (здесь это параметр *известного – неизвестного*) способен варьироваться вплоть до антонимии за счет одного лишь звучания: актер, не меняя собственно лексико-синтаксической конструкции с ее номинативным наполнением, с легкостью создает фразу, «выламывающуюся» из постановки.

Теперь, когда нам известны три различные трактовки роли, принадлежащие трем артистам, перейдем к коммуникативной дорожке высказываний, *являющихся частью арий и музыкальных дуэтов*. Спектр средств, находящихся в распоряжении исполнителей, автоматически сужается до группы коммуникативных кинем (поза, мимика, жест) и малых средств звучания (фонация, темп речи и др.). Пение

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=ElKwlvw8K5Q

² Конечно, подобное «сценическое хулиганство» объяснить можно только огромной популярностью мюзикла (расчет на оценку не случайного зрителя, а поклонников, посещающих спектакль раз за разом) или накопившейся усталостью участников от рутинной подачи текста после сотен идентично сыгранных спектаклей.

исключает свободную работу интонационными средствами, мену коммуникативных конструкций, внесение в исходный текст особых синтаксических приемов, частиц и междометий (ср. *а, о-о, э, м-м, ну что вы* и т.п. в примерах выше). От ярчайшей языковой палитры, которой традиционно с блеском пользуются актеры русского театра и кинематографа, остается лишь небольшое число красок. Рассмотрим, какие эстетические эффекты можно создать при их помощи.

Фон Кролок в исполнении Ростислава Колпакова убеждает ассистента профессора, Альфреда, «перейти на сторону зла»:

05.02.2012 (ДНЕВНОЙ ПОКАЗ)

Граф: ♪ За твое доверие я щедро отплачу

И всему, что умею я, охотно научу.

Поверь мне: изведаеть ты

Сладкое (*поднимает и опускает брови*) забвенье (*с легкой улыбкой*) в объ-
ятях темноты. ♪

Введенные самим актером (не по общему скрипту) языковые единицы: на-
зализация (*о-хо-тно- на-учу*) – ‘тем самым мы немного отклонимся от из-
вестной нам обоим нормы (т.е. между нами говоря, я учу не каждого)’, *поднять*
брови – ‘это станет для тебя позитивным отклонением от нормы, отклонением
в благоприятную сторону’, *улыбка* – ‘говорящий сообщает о чем-то бенефактив-
ном с его точки зрения’. Вспомним черты коммуникативного поведения героя у
Колпакова: бесконечно любезный вампир, изображающий искреннюю приязнь к
собеседнику, причем время от времени посреди этого потока доброжелательности
вдруг прорываются злоба и фальшь. Так же и здесь: поток заманчивых обещаний
быстро перетекает в призыв:

Граф: ♪ Если дух гнетет мораль,

(*с усилением отчетливости артикуляции*) Значит, надо (*сжимает руку в ку-*
лак) покончить с нею! ♪

Усиление отчетливости артикуляции – ‘ситуация (существование угнетаю-
щей дух морали) расходится с личной нормой говорящего’; *сжать руку в кулак* –
‘говорящий аккумулирует все имеющиеся ресурсы для борьбы с моралью и при-
зывает собеседника сделать то же самое’.

И. Ожогин вводит лично от себя иной смысл:

02.10.2016¹

Граф: ♪ Поверь мне: (*поднимает указательный палец*) изведаеть ты

Сладкое забвенье в объятых темноты. ♪

Герой Ожогина не старается обворожить собеседника, заманить его во тьму, он
назидательно сообщает о том, как обстоят дела, и равнодушен к тому, последуют за
ним или нет. *Поднять указательный палец* – ‘говорящий маркирует вводимую им
информацию как перекрывающую по важности любую другую в данный момент’.

Если у персонажа Колпакова посреди оживленного расхваливания перспектив
дружбы с ним вдруг прорывается ненависть к человеческой морали, то граф в ис-
полнении Суханова продолжает уже сформированную ранее линию поведения
существа с подлинной психикой и физиологией вампира:

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=ElKwlvw8K5Q

05.01.2012

Граф: ♪ Если дух гнетет мораль,
Значит, надо (**жест**, который можно интерпретировать как «**объяснительный**») покончить с нею! ♪

Единственная введенная Сухановым кинема («объяснительный» жест – редуцированный вариант жеста *развести руками*, вовлечена кисть одной руки) реализует значение ‘говорящий походя (жест редуцирован) демонстрирует слушающему имеющиеся обстоятельства и прямо вытекающее из них решение’. Герой Суханова ничего не изображает, у него в сознании все просто, и он транслирует эту убийственную простоту слушателю.

Чтобы более убедительно показать, как минимальными, иногда единичными средствами создаются **разные характеры** персонажей, рассмотрим различия в изображении профессора Абронсиуса (Р. Колпаков в сопоставлении с С. Сорокиным), насколько это позволяет сделать материал: здесь индивидуальность общей канве один актер придает за счет кинесики и малых средств звучаний, второй же исключительно за счет кинесики.

1. Р. Колпаков в роли профессора Абронсиуса, Ф. Осипов в роли фон Кролока, 11.09.2016¹

Граф (простирает к собеседнику руку): ♪ С восторгом опус ваш прочёл я о летучей мышши! ♪

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь никто о нем... (оборачивается к Альфреду, поднимает бровь) на [р:]одине (**дергает плечом**) не слышал. (*Граф с легкой улыбкой отворачивается*). (**Делает «объяснительный» жест**) Факты, (**разводит руками**) факты – (**делает «объяснительный» жест** и сразу вслед за этим **разводит руками**) не в моде нынче факты ♪

Граф: ♪ Прошу я вас автограф дать и гостем быть почетным! ♪

Профессор: ♪ Обитель ваша – (с **поклоном**) благодать для истинных учёных! ♪

2. С. Сорокин в роли профессора Абронсиуса, Ф. Осипов в роли фон Кролока, 16.09.2016²

Граф (простирает к собеседнику руку): ♪ С восторгом опус ваш прочел я о летучей мышши! ♪

Профессор: ♪ Мне лестно, ведь (**потрясает рукой**) никто о нем (**поджимает губы**, оборачивается на Альфреда)... на родине (**широко разводит руками**) не слышал. Факты, (**мелко кивает**) факты, не в моде нынче факты (**разводит руками, поджав губы**). ♪

Граф: ♪ Прошу я вас автограф дать (*профессор слушает раскрыв рот*) и гостем быть почетным! ♪

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=rJpbuHrn1J4

² См.: www.youtube.com/watch?v=1dIUOKF1FVo

Профессор (потрясая рукой): ♪ Обитель ваша – (*потрясает обеими руками*)
благодаря для истинных ученых! ♪

Профессор в исполнении Колпакова неохотно и с большим неудовольствием признается в том, что в Германии его труды не ценят, при этом отмечая этот факт как отклонение от нормы (*поднятие брови*), маркируя расхождение своей позиции с позицией третьих лиц, игнорирующих его открытия (напряженный согласный [p]) и расхождение с ними в уровнях компетентности (*дернуть плечом*), а также вводя смысл ‘есть такое небольшое отклонение от нормы, но это между нами’ (назализация на словах *не слышал*). Он суетливо и смущенно разъясняет причину этого, четырежды вводя кинему *развести руками* / «объяснительный» жест в значении ‘говорящий демонстрирует слушающему имеющиеся обстоятельства, а также отсутствие у него инструментов контроля над ситуацией’. Получив приглашение в замок, профессор церемонно отвешивает *поклон* (значение этикетного поклона при выражении благодарности – ‘адресат изменил обстоятельства на (более) благоприятные для исполнителя жеста’). Комический эффект создает применение назализации на слове *ученых* в конце фразы. Поскольку профессора все это время тербит за локоть Альфред, старающийся увести его и убеждающий его держаться подальше от замка, то эта назализация адресована, несомненно, ему, и инвариантное значение ее реализовано как ‘ты несколько отклоняешься сейчас от известной нам с тобой нормы поведения ученого (ученым тебя еще рано называть)’.

Сорокин создает несколько другой образ профессора. Его Абронсиус – личность страстная, пассионарная, эмоций он не сдерживает. Жест *потрясать рукой*, синхронизированный со словами *никто о нем (на родине не слышал)*, вносит смысл ‘учтите следствия из этого факта, затрагивающего мою личную сферу, долженствующего затронуть также и вашу личную сферу и небенефактивного для нас всех’. Дважды использованная кинема *поджать губы* означает негативную оценку говорящим информации после пропуска ее через его личную систему представлений. Жест *развести руками* используется более аккуратно и дозированно, чем у Колпакова, оба раза в значении *демонстрации говорящим сложившихся обстоятельств* (‘вот так вот обстоят дела’, ‘вот что мы имеем на сегодня’). Мелкие кратные *кивки* – солидаризация говорящего с его же собственной (ранее многократно высказывавшейся) позицией, здесь: ‘я не в первый раз говорю о таком к себе отношении, об этой прискорбной отсталости наших ученых умов; все это не сегодня началось’. Когда хозяин замка приглашает профессора стать его почетным гостем, ученый слушает с *раскрытым ртом* (максимальная заинтересованность в наращивании информации по одной определенной теме), а затем реагирует гораздо более бурно, чем в версии Колпакова (где он сдержанно кланялся): он начинает с жеста *потрясать рукой*, но уже через секунду *потрясает обеими руками*; значение этой единицы в данном случае – ‘я учитываю следствия из введенной вами информации, следствия эти чрезвычайно благоприятны для меня и глубоко затрагивают мою личную сферу’.

Далее рассмотрим арию фон Кролока «Умер Бог» / «Бог ваш мертв» в трех версиях (Р. Колпаков, И. Ожогин, А. Суханов). Она представляет собой монолог, обращенный к героине, Саре, и является выходной арией графа фон Кролока.

♪ Тень моя тебе являлась во сне,
 И прилуне тайно ты обо мне мечтала.
 Судьбе навст[р':]ечу, →ангел мой, поспеши!
 Тёмною страстью одинокой души
 Тебя →п[р':]изываю в полночной тиши.
 Умер Бог, забыто имя его,
 И на земле больше нет ничего святого.
 Предел →скитаний наших недостижим.
 Не зная покоя,
 От света бежим...
 Наше проклятие –
 Вечная жизнь. ♪

Отодвигание гласных назад, связанное с идеей *дистанции*, *дистанцирования*, – принципиальный прием как для Колпакова, так и для Суханова, однако они создают непохожие образы, и потому важно отметить, на каких именно словах возникает данный прием. У Колпакова это, во-первых, *ангел мой* и *призываю* (т. е. отражение физической дистанции между героем и слушательницей, стремление ее сократить, создать притяжения между ними), во-вторых, *скитания* и *проклятие*, т. е. то, что не нравится герою и от чего он предсказуемо желал бы дистанцироваться (обреченность на вечные скитания – это и есть проклятие вампира).

Еще одно коммуникативное средство – долгота [р] (навст[р':]ечу, п[р':]изываю); в данном случае при пении, удлинение звонкого [р:] следует приравнять к удлинению гласных. Как раз растягивать гласные по своему желанию с коммуникативными целями певец не может, и звонкий раскатистый [р] нагружается аналогичной функцией; реализуется коммуникативная семантика удлинения гласного – ‘говорящий оказывает впечатление на слушающего, стремится запечатлеть в его сознании свою волю’. Как мы видим, коммуникативная дорожка у Колпакова связана с обращенностью к собеседнице, с забрасыванием определенных «коммуникативных крючков» (смыслы ‘ты далека от меня, надо сократить эту дистанцию’, ‘я хотел бы впечатлить тебя’). Этой же настроенностью на собеседника, стремлением привлечь к себе слушающих его граф отличался и в сценах, где у актера был более богатый выбор средств.

Наконец, Ростислав Колпаков не был бы самим собой, если бы не ввел элемент комического: он дает усиление редукции в предупредных слогах, очень дозированное ([пр'бзывájy], [н'ч'ивó]). Таким образом передается эмоциональное состояние героя, и в то же время это разговорное снижение – деликатный способ прирожденного комика сбить пафос. Особенно интересно использование Колпаковым аллегривного произношения на фоне контрастирующего с этим приема – элементов старшей орфоэпической нормы у Александра Суханова ([н'и³ бóјса]). С одной стороны, такова классическая сценическая норма, с другой – в целом Суханов ее не придерживается, но, изображая трехсотлетнего вампира, вероятно, дает таким способом намек на его возраст.

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=0B-2zn0uLzM

♪ Тень моя тебе являлась во сне,
 И при луне тайно // ты обо мне мечтала.
 Судьбе навстречу, ангел мой, поспеши!
 Темною ст[р:]астью одинокой души
 Тебя призываю в полночной тиши.

Уме[р:] Бо[х:], забыто имя его,

(усиление отчетливости артикуляции) И на земле больше (крик) нет ничего
 [с:]вятого.

Предел скитаний наших недости[ж:]им.

Не зная →покоя,

От света бежим...

(усиление отчетливости артикуляции) [н:]аше п[р:]ок[л']ятие –
 →Вечная // жизнь. ♪

\ увеличение интенсивности тембра на гласном

Говорящий находится в активном эмоциональном состоянии. Долгие смычки согласных маркируют *расхождение позиций*, в данном случае – *расхождение норм социума вампиров и норм внешнего мира* (говорящий вводит вампирскую норму – «умер Бог, забыто имя его, и на земле больше нет ничего святого» – и при этом идет указание на наличие закадровых оппонентов, руководствующихся иной нормой – людской). Увеличение интенсивности тембра на гласном центра говорит о затронутости личных интересов говорящего. Придыхание маркирует воздействие говорящего на слушающего, самое прямое, грубое и примитивное, «животное» воздействие (ср. шипение кошки). Отодвинутые назад гласные порождают эффект дистанцирования, при этом важно, что появляется этот эффект дважды, на словах *покой* (*не зная →покоя*) и *вечный* (*наше проклятье – →вечная жизнь*). Дистанцированность от самой идеи покоя и отодвинутость в вечность – эти смыслы создают страшноватое ощущение, вся манера исполнения Суханова ассоциируется с заунывным воем живых мертвецов, от которого у людей мороз по коже. Для того чтобы подчинить красивое и возвышенное номинативное содержание арии этой задаче, оказывается достаточно минимальных коммуникативных средств. В версии Суханова слова словно бы случайны, говорящий просто гипнотически воздействует на слушающего, «тянет» его к себе, параллельно давая понять, что сам он давно мертв и пуст внутри.

ИВАН ОЖОГИН, 05.05.2013²

♪ Тень моя тебе являлась во сне,
 И при луне тайно ты обо мне мечтала.
 Судьбе навстречу, ангел мой, поспеши!

(дрожание голоса) Тёмною ст[р:]астью одинокой души

¹ См.: www.youtube.com/watch?v=NupsBUr5zTM

² См.: www.youtube.com/watch?v=fabPuqWlIOs

Тебя призываю в полночной тиши.
 Бог ваш мертв, забыто имя его,
 И на земле больше нет ничего святого.
 Предел [с:к̄]итаний наших недостижим.
 Не зная покоя,
 От света бежим...
 Наше проклятие –
 Вечная // жизнь. ♪

Основное, что обращает на себя внимание в версии Ожогина, – случаи увеличения интенсивности тембра, которым в речи соответствовала бы расстановка центров ИК-2, в значении – ‘реализован именно данный вариант, по контрасту со всеми иными вариантами’. Таким образом акцентируется слово *страсть* (‘именно такое, а не иное чувство испытывает герой’; слово *страсть* объективно ключевое, так как в данном случае это жажда крови, а не то, что подразумевается под этим у людей), это сочетается с удлинением [p:] (‘говорящий запечатлевает в сознании слушающего свою волю’) и уменьшением голосовой составляющей на слове *полночный* (интимизация). Далее возникает *Бог ваш мертв* (‘реализован именно этот вариант из ряда возможных (хотя слушающий может не считать этот факт нормой)’) и *Вечная жизнь* (т. е. жизнь выделяется как нечто ненавистное, как реализованное отклонение от нормы, с которым ничего нельзя поделать). Напряженное произнесение согласных в слове *скитаний* – некое смакование страданий. Всё в целом вписывается в трактовку роли, типичную для Ожогина и его эстетической темы (см. также его в ролях Воланда, Евгения Онегина, Призрака Оперы).

Итак, мы видим, что в специфических условиях игры в мюзикле, когда у актеров отобрана возможность интонирования своей речи, синтагматического членения и расстановки центров ИК (а это важнейшая группа средств для русской коммуникативной системы, средства, наделенные колоссальной смысловозначительной силой), они, обходясь малыми средствами звучания, успешно следуют своей концепции роли.

Материал «Бала вампиров» уникален тем, что, при очень большой ротации актеров мюзикл сохраняет жесткое единство скрипта, крайне детальную навязанную всем исполнителям проработку мизансцен, постановка идентична сама себе вплоть до расчисленности каждого шага каждого из персонажей. Вторым важнейшим аспектом оказывается то, что это музыкальное произведение: речи как таковой там чрезвычайно мало, пение преобладает. Таким образом, в данном случае исследователь сталкивается с **очень большим навязанным единообразием в области коммуникативного поведения при значительно урезанных возможностях по введению дополнительных коммуникативных средств для актеров**, что является немалой редкостью. Фактически возникает поле для лингвистического эксперимента. В условиях этого эксперимента **коммуникативный уровень русского языка проявляет себя как динамическая система**, складывающаяся из крайне разнородных единиц и **способная выполнить определенную функцию (здесь – непростую эстетическую задачу по созданию комического / драматического / пугающего эффекта) в предельно усложненных условиях.**

Прежде всего на наиболее «выгодном» материале – на **диалогах, включающих в себя не-музыкальные реплики**, т. е. в условиях, приближенных к обычным, – было показано, что у каждого из трех произвольно выбранных актеров есть свое неповторимое понимание роли и в соответствии с этим имеются **три разные коммуникативные стратегии**, сформированные, как это и положено в норме, **несколькими группами коммуникативных средств (сегментными, суперсегментными и кинесическими)**.

Далее мы сравнили два способа подачи **музыкального диалога**, где коммуникативный арсенал актера резко и принципиально сужается: исключается интонация, исключается введение дополнительных сегментных средств (частиц, междометий, местоимений и др.), использование синтаксических приемов, мена порядка слов. В этих условиях мы видим, что **эстетическая функция** – функция создания определенных характеров персонажей, – **полностью ложится на коммуникативные кинемы (поза, мимика, жест) и малые средства звучания** и оказывается благополучно ими выполнена в отсутствие иных средств.

На следующем этапе палитра актеров искусственно сужается фактически до предела – рассматривается **коммуникативная дорожка арий**, где текст, по сути, монологичен, в силу чего у артистов «отбирается» предпоследняя группа средств (становится неуместным большинство кинем, которые были бы уместны в диалоге). В их распоряжении остаются лишь **малые средства звучания**. Материал показывает, что даже этот, если можно так выразиться, разбавленный до полной прозрачности раствор коммуникативных средств языка **свою функцию все равно реализует в полном объеме. Малых средств звучания с их семантическими возможностями хватает на то, чтобы сформировать узнаваемую индивидуальную трактовку роли каждым из актеров** – и перед нами проходят те самые три трактовки, которые были выявлены в начале.

Такое положение дел свидетельствует о том, что коммуникативный уровень языка – это единая, стабильная, живая система, которая при наложении на нее разнообразных сложных ограничений «находит способ вывернуться». Средства с близкой, но не идентичной семантикой, которые в норме появлялись бы в высказывании вместе, создавая эффект коммуникативного согласования или дублирования, оставшись без поддержки соседних средств-«дублеров», проявляют вдруг известную самодостаточность и преспокойно достигают поставленных целей. Иными словами, **коммуникативный уровень ведет себя как полноценная динамическая система с чертами некоторой функциональной взаимозаменяемости средств**.

Проделанный анализ подводит нас к еще одному интересному выводу: да, в условиях суженной вариативности коммуникативной дорожки актер по-прежнему может провести свою линию, выписать коммуникативными средствами персонажа, соответствующего его личному пониманию образа. Но если ничего не предпринимать, не вводить во время пения ни малых средств звучания, ни кинесических средств (как мы понимаем, они вовсе не обязательны, коммуникативная дорожка присутствует и в выданном всем едином скрипте), исполнить все заложенное в постановке по умолчанию и не накладывать дополнительный собственный слой коммуникативных смыслов поверх изначально имевшегося, то можно получить *не индивидуализированный образ*, образ-«матрицу», задуманный режиссером и выписанный более грубыми мазками, без нюансировки. В особенности верно это будет для героев мюзикла, у которых нет или почти нет не-му-

зыкальных реплик (где обязательно будет то или иное интонирование, которое непременно даст проявиться индивидуальной концепции, какой бы она ни была). В обычном театральном спектакле сохранить такую «матрицу», не расцветив ее смысловыми нюансами и ничего к ней не добавив, просто невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

Безяева М.Г. Коммуникативная семантика звучащего художественного текста // Русский язык: исторические судьбы и современность. IV Международный конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы. М.: Изд-во МГУ, 2010. С. 751.

Безяева М.Г. Коммуникативная семантика как объект филологического исследования // Филология вечная и молодая. М., 2012. С. 63–78.

Безяева М.Г. Коммуникативное поле как единица языка и текста // Слово. Грамматика. Речь. Вып. XV. М., 2014. С. 101–118.

Безяева М.Г. Коммуникативное поле нормы в звучащем тексте // Русский язык за рубежом. 2017. № 3. С. 24–30.

Безяева М.Г. О специфике коммуникативной интерпретации текста (на материале соотношения письменной основы и звучащего варианта) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2013. № 2. С. 19–36.

Безяева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка. М., 2002. 752 с.

Безяева М.Г. Семантическое устройство коммуникативного уровня языка (теоретические основы и методические следствия) // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VII. М., 2005. С. 105–129.

Брызгунова Е.А. Интонация // Русская грамматика. Т. 1. М., 1980; Т. 2. М., 1982. 1492 с.

Брызгунова Е.А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. М., 1984. 116 с.

Великоборцева-Чалова О.В. Эстетическая нагрузка средств коммуникативного уровня русского языка, модифицируемых при звучащей интерпретации письменного текста. (На материале классических ролей О. Ефремова, О. Табакова и А. Калягина) // Слово. Грамматика. Речь. Вып. 7. М., 2005. С. 295–314.

Коростелева А.А. Диалогизация монологической речи в процессе создания образа (К.Ю. Хабенский в «Утиной охоте») // Язык, литература, культура. Вып. 6. М., 2010. С. 152–170.

Коростелева А.А. О возможностях русских коммуникативных средств при создании принципиально противоположных образов в кино (коммуникативное противопоставление персонажей в к/с «Небесный суд») // Слово. Грамматика. Речь. Вып. XIV. М., 2013. С. 103–121.

Коростелева А.А. О реализации коммуникативной стратегии актера при создании отдельного образа (Л. Лемке в к/ф «Обратной дороги нет») // Слово. Грамматика. Речь. Вып. XI. М., 2009. С. 55–75.

Коростелева А.А. О роли коммуникативных средств в формировании двух образов одного персонажа // Слово. Грамматика. Речь. Вып. VI. М.: МГУ, 2004. С. 59–74.

Коростелева А.А. Об использовании коммуникативных средств при создании двух образов Листницкого в кинофильмах «Тихий Дон» 1957 и 1992 годов (И. Дмитриев, А. Руденский) // Слово. Грамматика. Речь. Вып. IX. М.: МГУ, 2007. С. 124–139.

Коростелева А.А. Репликация модели коммуникативного поведения как средство создания образа (Л.И. Лемке в к/ф «Город мастеров») // Stephanos. 2018. № 6(32). С. 53–81.

Коростелева А.А. Смена коммуникативных масок как основа стратегии актера при создании образа (К. Хабенский в «Деле о “мертвых душах”») // Структуры и функции: исследования по русистике. Structures and Functions: Studies in Russian Linguistics. Т. II. Вып. 2. Tallinn, Estonia: Publishing House Pushkin Institute, 2016. С. 87–118.

Коростелева А.А. Феномен «темного двойника» в кино: коммуникативные стратегии персонажей // Stephanos. 2020. № 1(39). С. 35–68.

Судакова Л.И. К вопросу о функционировании интонационных регистров в русской устной речи // Аспекты изучения звучащей речи: Сб. научных статей к юбилею Е.А. Брызгуновой. Вопросы русского языкознания. Вып. XI. М., 2004. С. 190–196.

Судакова Л.И. Регистровые различия русской интонации и их функции: Автореферат... канд. фил. наук. М., 1993. 24 с.

Чалова О.В. Коммуникативные средства создания актерского ансамбля Табакова – Богатырева в к/ф «Несколько дней из жизни Ильи Ильича Обломова» (1979) // Мир русского слова. 2016. № 3. С. 72–79.

Чалова О.В. Функциональная роль средств коммуникативного уровня русского языка при создании образа главного героя в художественном фильме «Михайло Ломоносов» (1955) // Язык, литература, культура: Актуальные проблемы изучения и преподавания: Сб. научных и научно-методических статей. Вып. 10. М., 2014. С. 167–178.

Чалова О.В. Эстетическая нагрузка средств коммуникативного уровня русского языка (на материале классической и современной художественной литературы) // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов: Материалы Второй Международной научной конференции. Т. I. Волгоград, 2007. С. 351–357.

REFERENCES

Bezyaeva M.G. (2010) Communicative Semantics of Sounding Literary Text. In: The Fourth International Congress “Russian Language: Its Historical Destiny and Present State”. Moscow, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology. March 20–23, 2010. Moscow. Moscow University Press, p. 751.

Bezyaeva M.G. (2012) Communicative Semantics as an Object of Philological Research. In: Philology: Everlasting and Young: Collected Articles for Prof. Marina L. Remnyova’s Anniversary. Moscow. Moscow University Press, pp. 63–78.

Bezyaeva M.G. Communicative Field as a Unit of language and Text. In: Word. Grammar. Speech. Vol. XV. Moscow. 2014, pp. 101–118.

Bezyaeva M.G. Communicative Field of the Norm in Spoken Text. *Russian Language Abroad*. 2017. No 3, pp. 101–118.

Bezyaeva M.G. (2013) On the Specifics of the Communicative Interpretation of the Text (on a material of correlation of the written and sounding versions). *Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology*. 2013. No 2, pp. 19–36.

Bezyaeva M.G. (2002) Semantics of Communicative Level of Sounding Language. Moscow, 752 p.

Bezyaeva M.G. The Semantic Organization of Communicative Level of Language (theoretical and methodological foundations of the investigation). In: Word. Grammar. Speech. Vol. VII. Moscow. 2005, pp. 105–129.

Bryzgunova E.A. Intonation. In: Russian Grammar: In 2 vols. Moscow. 1980–1982.

Bryzgunova E.A. (1984) Emotional and Stylistic Differences of Russian Sounding Speech. Moscow. 116 p.

Chalova O.V. The Communicative Means of Forming the Tabakov – Bogatyryov Actors Ensemble in “Oblomov” (1979). *The World of Russian Word*. 2016. No 3, pp. 72–79.

Chalova O.V. Functional Role of Communicative Level Russian Language's Means Creating the Protagonist Character in the Film "Mikhailo Lomonosov" (1955). In: Language, literature, culture. Actual problems of learning and teaching: Collection of scientific and methodological articles. Vol. 10. Moscow. 2014. pp. 167–178.

Chalova O.V. Aesthetic Charge of Communicative Level Russian Language's Means (on the material taken from classic and modern fiction). In: Russian Literature in the Context of Modern Integration Processes. From the Materials of the 2nd International Scientific Conference. Vol. I. Volgograd. 2007, pp. 351–357.

Korosteleva A.A. (2016) Communicative Mask Changing as an Actor's Strategy Base for Creating a Character (K. Khabensky in "Dead Souls' Case" movie). Structures and Functions: *Studies in Russian Linguistics*. Tallinn, Estonia. Publishing house Pushkin Institute. Vol. II. No 2, pp. 87–118.

Korosteleva A.A. The Doppelgänger Phenomenon in the Cinema: The characters' Communicative Strategies. *Stephanos*. 2020. No 1(39), pp. 35–68.

Korosteleva A.A. Monologic Speech Dialogization Creating a Character (K. Khabensky in A. Vampilov's "Duck Hunting"). In: Language, Literature, Culture. Actual Problems of Learning and Teaching: Collection of Scientific and Methodological Articles. Vol. 6. Moscow. 2010, pp. 152–170.

Korosteleva A.A. On the Use of Communicative Means when Creating Two Interpretations of Listnitsky in the Films "And Quiet Flows the Don" 1957 and 1992 (I. Dmitriyev, A. Rudensky). In: Word. Grammar. Speech. Vol. IX, Moscow. 2007, pp. 124–139.

Korosteleva A.A. Realization of Actor's Communicative Strategy Creating a Single Given Character (L. Lemke in "Obratnoy Dorogi Net"): Word. Grammar. Speech. Vol. XI. Moscow. 2009, pp. 55–75.

Korosteleva A.A. Replication of a Communicative Behavior Model as Means of Character's Creation (Lev Lemke in "The City of Craftsmen", 1965). *Stephanos*. 2018. No 6(32), pp. 53–81.

Korosteleva A.A. The Russian Communicative Means Potential Creating the Fundamentally Opposed Movie Personages (communicative contrast of the personages from the *Celestial Court* movie). In: Word. Grammar. Speech. Vol. XIV. Moscow. 2013, pp. 103–121.

Sudakova L.I. On the Question of the Functioning of Intonation Registers in the Russian Oral Speech. In: Aspects of the Study of Sounding Speech: Collection of scientific articles for E.A. Bryzgunova's Anniversary. Questions of Russian linguistics. Vol. XI. Moscow. 2004, pp. 190–196.

Sudakova L.I. (1993) Register Differences in Russian Intonation and Their Function. Abstract on Thesis. Moscow. 24 p.

Velikobortseva-Chalova O.V. The Aesthetic Load of the Means of the Communicative Level of the Russian Language, Modified by the Sounding Interpretation of the Written Text (based on classic roles of O. Efremov, O. Tabakov and A. Kalyagin). In: Word. Grammar. Speech. Vol. VII. Moscow. 2005, pp. 295–314.

Сведения об авторе:

Анна Александровна Коростелева,
канд. филол. наук
доцент
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Anna A. Korosteleva,
PhD
Associate Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
korosteleva.a@gmail.com

Материалы и сообщения

Communications and Materials

М.Е. Бабичева (Москва, Россия)

**«Дважды венчанный»
(Л.А. Юзефович – лауреат «Большой книги»)**

Аннотация: В статье рассматривается двуаспектность вклада Л.А. Юзефовича в отечественную культуру, как отражение специфики его творческого дарования. Критерием достижений писателя выбрано двойное лидерство в национальной литературной премии «Большая книга» (случай уникальный в ее истории). Цель статьи – показать жанровую специфику индивидуального стиля Юзефовича, удвоившую значение его произведений для отечественной литературы и культуры в целом. К творчеству этого писателя применима широко известная булгаковская метафора. Правой и левой рукой пианиста в данном случае можно считать беллетристику и документально-художественную прозу. Достижения писателя в каждой из этих сфер значительно способствуют его успехам в другой. Ведущее место в творчестве Юзефович-беллетриста занимает большая эпическая форма. Романы этого автора остросюжетны, как правило, с выраженной детективной линией. Действие происходит в разные эпохи в различных локациях. Это – Москва и Западная Европа XVII столетия, имперский Петербург конца XIX – начала XX в., Пермь 1920-х гг. и т. д. Подробно воспроизводятся конкретные исторические детали, воссоздается атмосфера эпохи. Критика неоднократно отмечала умение писателя в художественной форме передать дух времени. Документальная проза этого автора – продолжение его научной карьеры (он кандидат исторических наук). Начало этому направлению в творчестве положила художественно переработанная диссертационное исследование ученого. В дальнейшем основной интерес Юзефовича-документалиста сосредоточился на событиях Гражданской войны в Сибири и на Дальнем Востоке. Исторические книги писателя имеют увлекательный сюжет, написаны хорошим литературным языком. Лучшие (к настоящему моменту) произведения Юзефовича каждого из названных направлений удостоены премии «Большая книга» (1 место), присуждаемой за существенный вклад в отечественную культуру и повышение социальной значимости русской литературы. Это роман «Журавли и карлики» (премия 2009 г.) и документальный роман «Зимняя дорога» (премия 2015 г.). Оба произведения раскрывают важные этапы отечественной истории и в то же время заслуживают высокой оценки в плане художественной формы.

Ключевые слова: Л.А. Юзефович, литературная премия, «Большая книга», беллетристика, история, культура, художественное произведение, документальный роман, жанровая форма

М.Ye. Babicheva (Moscow, Russia)

“Twice Crowned” (Leonid Yuzefovich – Laureate of the Big Book)

Abstract: The article discusses the two-aspect nature of the contribution of L.A. Yuzefovich into Russian culture, as a reflection of the specifics of his gift. The criterion for the writer’s achievements was chosen to be a double leader in the national literary prize «Big Book» (a unique case in its history). The purpose of the article is to show the genre specificity of the individual style of Yuzefovich, which doubled the significance of his works for Russian literature and culture in general. The well-known Bulgakov’s metaphor is applicable to the work of this writer completely. In this case, the right and left hand of the pianist can be considered fiction and documentary prose. A writer’s achievements in each of these areas greatly contribute to his success in the other. The leading place in the work of Yuzefovich the fiction writer is occupied by a large epic form. His novels with criminal plot, as a rule, have a pronounced detective line. The action takes place in different eras in different locations. These are Moscow and Western Europe of the 17th century, imperial Petersburg of the late 19th – early 20th centuries, Perm in the 1920s., etc. Specific historical details are reproduced in detail, the atmosphere of the era is recreated. Critics have repeatedly noted the writer’s ability to convey the spirit of the times in artistic form. The documentary prose of this author is a continuation of his scientific career (he is PhD in historical sciences). The beginning of this direction in his work was laid by the artistically revised dissertation research of the scientist. Subsequently, the main interest of Yuzefovich as the author of documentary prose focused on the events of the Civil War in Siberia and the Far East. The writer’s historical books have a fascinating plot and are written in good literary language. The best (to date) works of Yuzefovich of each of the named directions were awarded the Big Book Prize (the 1st place), awarded for a significant contribution to Russian culture and increasing the social significance of Russian literature. These are the novel «Cranes and the Dwarfs» (prize 2009) and the documentary novel «Winter Road» (prize 2015). Both works reveal important stages in Russian history and, at the same time, deserve high praise for their artistic form.

Key words: Leonid Yuzefovich, literary prize, Big Book, fiction, history, culture, literary work, documentary novel, genre form

«Дважды венчанным» с глубоким почтением называли пожилого художника в рассказе В.В. Вересаева «Состязание». Этот Мастер с большой буквы был двукратно отмечен за наивысшее достижение в искусстве, и сограждане высоко ценили его вклад в развитие современной культуры.

Леонид Абрамович Юзефович (род. 1947) – единственный автор, дважды возглавивший премиальный список национальной литературной премии «Большая книга» за полтора десятилетия ее существования. Этот факт неоспоримо свидетельствует об имеющейся в творчестве писателя специфике, определяющей его особое место в современной отечественной культуре.

Литературно премиальный процесс как таковой – неоднозначное, но заметное и значимое явление нынешней социокультурной ситуации. У него огромное чис-

ло как сторонников, так и противников, что само по себе свидетельствует о необходимости с этим явлением, как минимум, считаться.

«Премии – давний и влиятельный институт литературной жизни, – писал А.И. Рейтблат. – В крупнейших странах Запада, где число такого рода наград чрезвычайно велико и имеет тенденцию к росту (скажем, во Франции сегодня насчитывается до 1850 ежегодных литературных премий и конкурсных призов), наиболее известные, престижные национальные и международные премии во многом определяют круг чтения современников» [1: 4].

По совокупному количеству премий РФ на современном этапе не уступает Европейским странам. В Российской Государственной библиотеке в 2009 г. был создан и размещен на сайте РГБ информационный электронный ресурс «Литературные премии России» [2]. Это сводный список всех известных к тому времени премий (321 позиция). Здесь указан статус премий (всероссийская, общенациональная, международная и т. д.), региональная и жанровая принадлежность. Дана их краткая характеристика: учредители, жюри, цель премии, критерии выбора произведений и т. д. Таким образом была наглядно представлена полная картина литературного премиального процесса, сложившаяся к тому времени. На текущий момент она несколько изменилась, но основные характерные черты сохранила.

Указанный ресурс позволяет, в частности, выделить «главные» отечественные премии. Одна из них – Национальная литературная премия «Большая книга». Подчеркивая значимость премиального процесса для развития отечественной литературы, Н.В. Осокина – библиограф-практик с большим опытом – «Большую книгу» ставила на первое место. Она отмечала: «Большинство художественных текстов, которые становятся событиями, аккумулируются известными литературными премиями (“Большая книга”, “Русский Букер”, “Национальный бестселлер” и т. д.). Несмотря на то что их хвалят и ругают, а читатели бывают согласны и не согласны с решениями жюри, в целом литературные премии доказали свою действенность: они привлекают внимание к современной литературе, значительно влияют на развитие литературного процесса» [3: 3].

Известный литературный критик К.А. Мильчин называл «Большую книгу» одной из четырех главных литературных наград России. Как и Н.В. Осокина, он ставил эту премию в ряд с «Русским Букером», «Национальным бестселлером», но добавлял в свой список еще одну – «НОС» («Новая словесность»). Конкретизировал критик и векторы влияния премиального процесса на литературный, выделяя два разнонаправленных. «Литературные премии, – писал он, – бывают двух видов: одни оглядываются назад, другие смотрят вперед. Первые достаются заслуженным литераторам, подводят итог их творчеству. Вторые – это премии действующим авторам. Они намекают своим лауреатам: круто, пиши еще» [4: 50]. «Большую книгу» Мильчин однозначно относил к первому типу. Он полагал, что сам механизм присуждения этой награды таков, «что побеждает неизбежно самое громкое литературное имя, а не новаторский или скандальный текст» [4: 50].

Позиция критика отчасти вполне справедлива, отчасти дискуссионна. Отсутствие скандальных ситуаций при вручении «Большой премии» на настоящий момент неоспоримый факт. Лауреаты ее, действительно, по большей части писатели известные и заслуженные. Список премированных произведений наглядное тому подтверждение. Он показывает, в частности, случаи повторного (более 19%) и даже троекратного (Д.Л. Быков) присуждения премии одному и тому же автору. Этот факт, однако, не исключает автоматически возможности награждения нова-

торского текста. И не является свидетельством того, что данная премия обязательно «оглядывается назад».

В Положении о Национальной литературной премии «Большая книга» говорится, что она «учреждена с целью поиска и поощрения авторов литературных произведений, способных внести существенный вклад в художественную культуру России, повышения социальной значимости современной русской литературы, привлечения к ней читательского и общественного внимания» [5]. Неоднократное присуждение премии одному и тому же автору свидетельствует, очевидно, либо об углублении, либо о расширении его вклада в развитие отечественной культуры. «Большую книгу» поэтому никак нельзя исключать из числа премий «смотрящих вперед» и стимулирующих лауреатов на новые достижения.

Л.А. Юзефович, как уже говорилось выше, занимает особое место среди неоднократно отмеченных «Большой книгой» писателей. Он единственный дважды занял первое (из трех) призовое место, был признан лучшим, самым достойным. Уникальность ситуации стала одновременно следствием и подтверждением специфической характерной черты творчества этого автора.

Общеизвестна метафора, которую применил в свое время М.А. Булгаков, объясняя особенности своего индивидуального стиля. В 1926 г. этот писатель сказал своему другу и будущему биографу П.С. Попову, что проза и драматургия для него, как правая и левая рука пианиста. Речь в данном случае идет не о двух независимых направлениях в творчестве, но о глубоком жанровом взаимодействии.

С помощью той же метафоры можно охарактеризовать и основную особенность творчества Л.А. Юзефовича. «Правой и левой рукой пианиста» для этого писателя стали беллетристика (в самом «высоком» понимании этого термина), с одной стороны, и документально-художественная проза – с другой.

Литература и история в равной степени увлекли будущего писателя еще на студенческой скамье. В 1970 г. он успешно окончил филологический факультет Пермского университета, параллельно глубоко изучив курс истории. Ряд источников указывает даже, что он учился на историческом факультете.

Преподавательская и научная деятельность писателя также связана с историей. С 1975 г. он почти тридцать лет учительствовал в школах разных городов. В 1981 г. защитил диссертацию «Посольский обычай Российского государства XV – начала XVII в.» и стал кандидатом исторических наук. Вплоть до 2004 г. Л.А. Юзефович успешно сочетал работу школьного учителя истории с литературным творчеством. В 1977 г. состоялся его литературный дебют: журнал «Урал» опубликовал повесть «Обручение с вольностью».

Беллетристика Л.А. Юзефовича «пронизана» историей. Известность ему как писателю принес «путилинский цикл». Детективные романы о сыщике Путилине написаны в жанре «ретродетektива», создателем которого выступил автор. Этот цикл традиционно сравнивают с «фондоринским циклом» Б. Акунина. В плане литературных достоинств критика, в основном, последнего ставит выше, отмечая у Л.А. Юзефовича только отдельные выигрышные моменты.

В отличие от металитературного Фандорина, герой Юзефовича имеет конкретный прототип. Сыщик Иван Дмитриевич Путилин был известной фигурой в Петербурге второй половины XIX столетия. Детективный сюжет в романах о Путилине не просто разворачивается в исторических интерьерах, но является частью самих исторических событий, которые автор реконструирует. В первом романе цикла («Костюм Арлекина» [6]) Путилин расследует убийство австрийского во-

енного атташе, действительно случившееся в Санкт-Петербурге в 1871 г. Писатель детально воспроизводит историческую атмосферу, показывает действующих в ней реальных исторических лиц. Вымышленные персонажи и происшествия, также встречающиеся в романе, полностью соответствуют изображаемой эпохе и органично сочетаются с реальными.

Вторая часть трилогии – «Дом свиданий» [7] – полностью строится на вымышленных событиях. Историческая атмосфера здесь, однако, воспроизводится столь же скрупулезно. Мельчайшие детали, столь важные для развития детективного сюжета, целиком соответствуют изображаемой эпохе.

Завершающий роман «Князь ветра» [8] – самое сложное и, по оценке критиков, лучшее произведение всего путилинского цикла. Действие здесь происходит в нескольких временных пластах. И каждый раз автору удается через конкретные реалистические подробности передать атмосферу эпохи.

Доминанту в произведениях трилогии исторической хронологии над последовательностью изображаемых событий подчеркивает А. Вишневский. По мнению критика «именно благодаря скудости биографических данных и сделал Юзефович Путилина героем своих романов. Такой герой предоставляет автору возможность заявить историческую подлинность событий и одновременно с этим дать гибкость в изображении героя и позволяет как представить деяния героя, так и определить его роль в контексте истории» [9: 67].

Романы путилинского цикла, по справедливому замечанию М.Ф. Амусина, «столличные и “имперские” по месту действия и духу; их перспектива подернута элегически-ностальгической дымкой – криминальные перипетии схвачены крепкой рамкой стабильности, порядка, достатка...» [10: 222]. Юзефовича же, как историка, гораздо больше интересует иной хронотоп – Гражданская война в Зауралье. Художественные произведения писателя на эту тему тоже содержат детективную интригу. В ранней повести «Контрибуция» (1987, позже публиковалась также под заглавием «Охота с красным кречетом») [11] рассказывается о взятии белыми Перми в 1918 г. Это первое обращение автора к судьбе генерала А.Н. Пепеляева, который впоследствии сыграет очень важную роль в его творчестве. В основе сюжета – похищение алмаза, полученного генералом в счет контрибуции, и успешное раскрытие этого преступления. Большое внимание автор, как и в «путилинском цикле», уделяет воссозданию исторической обстановки и атмосферы эпохи.

В романе «Казароза» (2002) [12] также сочетаются детективный сюжет и воспроизведение событий периода Гражданской войны на востоке России. Пермь здесь, в отличие от предыдущей повести, показана уже после того, как в городе окончательно установлена советская власть.

По форме это более сложное произведение. В сюжете здесь два временных пласта (1920 и 1975 гг.). Повествование при этом ведется из XXI столетия. Оба сюжетных времени, таким образом, прошлое для повествователя. События 1920 г. видятся поэтому в двойном преломлении, как уже давние воспоминания, практически история.

Как и во всех произведениях, Юзефович детально воспроизводит историческую атмосферу каждой соответствующей эпохи. В частности, показывает очень характерную для 1920-х гг. деятельность пермского клуба эсперантистов. Значение темы подчеркивает в рецензии на книгу М.П. Абашева. Она считает, что «тайны дерзкого проекта мирового языка, эсперанто» – главное, интеллектуальное приключение, отраженное в романе, «приключение более захватывающее,

чем поиск убийцы» [13: 166]. По оценке этого критика, о теории мирового языка Л.А. Юзефович пишет виртуозно и со знанием дела. Важность темы подтверждает и заглавие первого варианта романа. «Казароза» – значительно переработанная повесть «Клуб “Эсперо”» (1987).

Главная героиня романа, как и сыщик Путилин, имела реальный исторический прототип. Артистка эстрады Б.Г. Шеншева, выступавшая в начале XX в. под псевдонимом Зинаида Казароза, приходилась Юзефовичу двоюродной бабушкой. Этот факт определяет особую лиричность тона повествователя.

Наивысшим достижением Л.А. Юзефовича-беллетриста до сих пор остается роман «Журавли и карлики» (2008) [14]. Именно за это произведение в 2009 г. писатель впервые был удостоен первого места в премиальном списке «Большой книги». Роман аккумулировал все художественные достижения автора, а также показал новые направления его творческого поиска. Мировоззренческой основой произведения, обозначенной в заглавии, стал древний мифологический сюжет, в европо-христианскую культуру привнесенный через «Илиаду» Гомера.

Структурно роман «Журавли и карлики» подобен многослойной китайской шкатулке с сюрпризами, помещенными один в другой. В отличие от русской матрешки, содержимое в каждом случае непредсказуемо.

В произведении два основных и два дополнительных временных плана. В каждом действует центральный персонаж-авантюрист, все они чем-то неуловимо напоминают один другого. Всех их объединяет главный, отчасти автобиографический герой – Шубин. Эта фигура также связывает воедино все тематические линии романа. Главная из них – «перестройка» в России в начале 1990-х гг. и судьба национальной интеллигенции. И. Богатырева назвала рецензию на этот роман «Синдром девяностых». Критик пишет: «Шубин – соединяющее и даже порождающее начало для других линий, внимание читателя неизбежно возвращается к нему. Все же это роман о времени перелома, попытка освобождения от “синдрома девяностых”, подспудное влияние которого ощущает на себе всякий, переживший то время» [15: 162].

Шубин в романе – одновременно непосредственный участник событий и наблюдатель, профессионально фиксирующий и анализирующий происходящее. Ученый-историк, кандидат наук, этот персонаж в сорок с лишним лет вынужден приспосабливаться к непривычным и мало приемлемым для него рыночным отношениям. Вузовская зарплата перестала обеспечивать даже прожиточный минимум, коммерция ему не удается. Шубин находит выход в сочинении на заказ популярных исторических очерков. В романе показан процесс его взаимодействия с издательствами самой разной ориентации. Перемещаясь между ними городским транспортом, Шубин «обострившимся зрением» видит перемены, происходящие в российской столице. По его наблюдениям, «Москва превратилась в гигантский комиссионный магазин под открытым небом. <...> На дно жизни опускались за несколько недель. <...> При этом соблазны множились день ото дня. Вокруг появились магазины, куда жена в своей старой кроличьей шубке не решалась заходить» [14: 16–17].

Шубин считает своим долгом даже вопреки собственному желанию «побывать в гуще событий», современником которых он волею судьбы оказался. Вечер 2 октября 1993 г. историк провел около Белого дома. С утра на следующий день в том же районе оказался другой значимый персонаж романа, давний приятель Шубина Сергей Жохов. Таким образом, этот важный эпизод новейшей отечественной истории воспроизводится в романе достаточно детально и объемно: в двух разных ракурсах.

Шубин не знает, что Жохов однажды реально выступил в роли самозванца, но интуитивно допускает такую возможность. Этот человек ассоциируется у ученого с авантюристом XVII в. Тимофеем Анкудиновым, выдававшим себя за сына Василия Шуйского. Судьба этого самозванца составила основу второй по значимости сюжетной линии романа. История его жизни – предмет научных изысканий Шубина и тема его коммерческих очерков. В заказных работах ученый сознательно допускает неточности, приукрашивает события вымышленными броскими деталями, чтобы сделать произведение более конкурентоспособным. При этом сохраняется соответствие картины духу эпохи, ее историческая достоверность. Подробно воспроизводя жизненный путь Анкудинова, Л.А. Юзефович показывает нравы и обычаи нескольких королевских дворов и аристократических домов Европы (в Польше, Италии, Молдавии, Швеции, на Украине) и ханского дворца Османской империи (в Стамбуле). Писатель подчеркивает, что многие ситуации общественной жизни повторяются в разных странах в различные эпохи.

Критиками неоднократно отмечалась заслуга Юзефовича в художественно достоверном изображении процесса «перестройки». А.В. Чанцев писал: «Созданная им картина недавнего прошлого оказалась столь неожиданно пристальной, что впору говорить о том, что начало российских 1990-х впервые – наконец-то – оказалось предметом эпического изображения, “зарифмованного” с образами других стран и эпох» [16: 240].

Как заметил Д. Володихин, при изображении этого сложного для страны исторического периода в полной мере проявился талант писателя в передаче духа эпохи. Критик писал: «Юзефович совершил акт художественно-исторической реставрации того времени: его запахов, звуков, интонаций, его вещей и людей, его страхов и его странной витальности, не позволявшей добитым, казалось бы, людям, лечь и умереть» [17: 218].

Параллельно с беллетристикой Л.А. Юзефович со времени работы над диссертацией писал документально-исторические произведения. На материале своего исследования писатель создал популярную книгу «Как в посольских обычаях ведется» (1988). Впоследствии он неоднократно возвращался к этому произведению, дорабатывал его и издавал под несколько разными названиями [18, 19].

Переиздание произведений в несколько измененном виде и с другим названием вообще свойственно Л.А. Юзефовичу. Это в равной степени касается и беллетристики, и произведений документально-исторических. В том числе книги о бароне Унгерне. Этой личностью тогда еще будущий писатель заинтересовался в начале 1970-х гг., когда по окончании университета младшим офицером служил в Забайкальском военном округе. В 1993 г. Л.А. Юзефович опубликовал книгу «Самодержец пустыни. Феномен судьбы барона Р.Ф. Унгерн-Штернберга». Опираясь на документы, он создал подробное описание жизненного пути белогвардейского генерала барона Унгерна фон Штернберга. В книге рассказано о происхождении барона, его участии в Первой мировой и Гражданской войнах. Особенно интересуют писателя действия Унгерна в Забайкалье и попытки создать новую монгольскую империю. Отношение автора к своему герою неоднозначно. Неврастник и каратель, Унгерн у Юзефовича в то же время бесребреник, человек волевой и храбрый. Ему присуще своеобразное мрачное обаяние. Книга многократно переиздавалась, в том числе в серии «Жизнь замечательных людей». Самое полное и современное ее издание вышло в 2019 г. [20].

Главным достижением писателя в историко-документальном жанре стал документальный роман «Зимняя дорога». Это произведение о малоизвестных событиях Гражданской войны. Материалы для него автор собирал почти двадцать лет. Л.А. Юзефович досконально изучил документы Центрального и Новосибирского архивов ФСБ по интересующей его теме, периодическую печать Сибири соответствующего периода, мемуарную и биографическую литературу о своих главных героях, включая книги И.Я. Строда, дневник А.Н. Пепеляева за 1922–1923 гг., эмигрантские издания разных лет, современные научные статьи.

Структура текста в «Зимней дороге» значительно сложнее простого биографического описания. Здесь показан жизненный путь двух главных, противопоставленных друг другу персонажей: белогвардейского генерала А.Н. Пепеляева и красного командира И.Я. Строда. Обе судьбы прослежены полностью, от рождения до гибели. Заключительная глава «После жизни» рассказывает о месте упокоения и судьбе потомства каждого из героев книги.

Пепеляев и Строд показаны Юзефовичем людьми достойными, бескорыстными и по-своему правыми. Здесь нет противопоставления добра и зла, но самые лучшие побуждения каждого из героев книги приводят иногда к противоположному результату. Действия, продиктованные стремлением к идеалу, в реальности вызывают кровопролитие и разруху.

Основу сюжета составил исторический эпизод, не имевший особых последствий ни для исхода Гражданской войны, ни для развития страны в целом. В 1922 г. в Якутии вспыхнуло антибольшевистское восстание, продолжившееся больше года. К настоящему времени эти события изучены и описаны историками с опорой на воспоминания непосредственных их участников с обеих враждующих сторон [22].

В этом эпизоде пересеклись и оказались навеки связанными в отечественной истории жизни главных героев романа Юзефовича. Для помощи повстанцам была сформирована Сибирская добровольческая дружина под руководством А.Н. Пепеляева. Силы красноармейцев, подавившие восстание, после гибели своего непосредственного командира возглавил И.Я. Строд.

А. Григорян озаглавил рецензию на этот роман «Закономерности случайных совпадений». Критик пишет: «Исторический эпизод, описанный в романе, не имевший никаких значительных последствий не только для России, но и для самой Якутии, интересен не только сюжетом, но и тем, что представляет собой вечную историю человеческой души, в короткий промежуток времени проявившей себя полностью, так, как не проявляет себя нередко на протяжении всей жизни, – обнаженной и высвеченной до самого дна» [23: 210].

Действие романа разворачивается в зимнее время на малолюдных просторах Восточной Сибири. Заглавие книги отражает конкретную сущность происходящего. Добровольцы сначала движутся от места высадки на Охотском море вглубь континента, затем отступают обратно под давлением превосходящих сил противника. Детально прописана реальная топонимика пространства: названы населенные пункты, реки, возвышенности. Мастерски воссоздан однообразно-величественный пейзаж, на фоне которого происходят массовые кровавые схватки. Досконально представлен социально-культурный фон происходящего, показаны причины и обстоятельства описываемых событий. Сильное эмоциональное впечатление производят детали, характеризующие эту полупартизанскую войну.

Повествование ведется подчеркнуто нейтрально, без патетики, скупые описания сугубо функциональны.

Каждое событие в этом тексте воспроизводится именно так, как оно происходило в действительности, с максимально точным указанием хронологических рамок. Все персонажи максимально соответствуют реальным прототипам.

Основание назвать «Зимнюю дорогу» хотя и документальным, но романом дает, в частности, активная авторская позиция в произведении. Его отношение к происходящему проявляется не только в компоновке материала, но и непосредственно в тексте. Повествование ведется, главным образом, в третьем лице, с большой временной дистанции. Автор живет почти через столетие после описываемых событий. Ученый-историк, он объективно излагает факты, но в то же время открыто проявляет свои пристрастия, периодически выступая от своего имени. Книга начинается и заканчивается рассказом автора о том, как она создавалась. Писатель подчеркивает, что здесь отражено его личное понимание исторического процесса и его личные сомнения.

И. Булкина в рецензии на роман писала: «...единственное, что сразу выдает в этом документальном повествовании “роман”, – присутствие автора. Этот автор (или авторский персонаж) появляется в первых же абзацах, он выходит на авансцену, чтобы потом надолго уйти в тень и напоминать о себе фоновыми ремарками. Его появление, собственно, его присутствие призвано обозначить его скромную роль в тексте» [24: 185].

Важнейшими для создания образа Пепеляева документами считает Юзефович личный дневник генерала и его письма к жене из Якутии. Работая в архивах, он от руки переписал эти источники. Занимательная история с копированием им дневника составила самостоятельный большой отрывок в главе «Агнцы и беглецы». «Дневник Пепеляева, – считает Юзефович, – интимное свидетельство его одиночества и душевной надломленности. В нем мало о боях и походах, зато с избытком мигрени, ночных кошмаров, предчувствий, сожалений. Слова “страдание”, “сомнение”, “тоска”, “смерть” повторяются тут чересчур часто для человека, взявшего на себя ответственность за судьбу сотен доверившихся ему людей» [21: 137].

История создается, таким образом, непосредственно на глазах у читателя. В большей части рецензий на «Зимнюю дорогу» употребляется термин мифологизация. В цитированной выше статье И. Булкиной роман назван «документальным эпосом о большой войне», несмотря на то что в нем описан только один конкретный исторический эпизод. Критик указывает, что в произведении есть «все признаки мифологического романа – с плаванием по морю, блужданиями по лесу, с героями и предателями, с заветной крепостью, осада которой становится центральным местом повествования» [24: 187].

Перу Юзефовича принадлежат также несколько художественных произведений малой формы, частично – на исторические темы. В 2018 г. вышел в свет сборник «Маяк на Хийумаа» [25]. Название книге дал открывающий ее рассказ про общение автора с потомками барона Унгерна. Внук соратника Унгерна, сын офицера, сражавшегося в отряде барона, – герои других рассказов этой книги. Наши современники, они выступают как носители родовой памяти. Кровными нитями эти люди связаны с отечественной историей.

В заключение следует отметить, что двукратное присуждение Л.А. Юзефовичу национальной литературной премии «Большая книга» (первого места в списке) подтверждает специфику его дарования и акцентирует на ней внимание. Проче-

ланный анализ показывает, что речь в данном случае идет не о двух разных областях проявления таланта, а о специфическом двуединстве, когда успехи в одной сфере в значительной степени обеспечивают достижения в другой – и наоборот. Высшая оценка достижений писателя сразу в обеих сферах свидетельствует в данном случае о двойном его вкладе в отечественную культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рейтблат А.И., Дубин Б.В.* Литературные премии как социальный институт // Критическая масса. 2006. № 2. С. 4–9.
2. Литературные премии России: список премий и информ. о них / Сост. М.Е. Бабичева; подгот. в НИО библиогр. Текст: электронный // Российская государственная библиотека: [офиц. сайт]. 2009. URL: www.rsl.ru/ru/editions/bibliography-editions/literaturnyie-premii-rossii
3. Лучше не бывает: литературные события 2009 года: библиогр. очерк / М-во культуры, печати и по делам национальностей Респ. Марий Эл, Нац. б-ка им. С.Г. Чайвана; сост. Н.В. Осокина; ред. О.А. Севрюгина. Йошкар-Ола: Нац. Б-ка им. С.Г. Чайвана, 2010. 32 с.
4. *Мильчин К.А.* Взятка, война и смерть. О чем говорится в главных русских книгах года // Русский репортер. 2012. № 49(278). С. 48–50.
5. Положение [о Премии]. Текст: электронный // Национальная литературная премия «Большая книга»: официальный сайт. М., 2005. URL: www.bigbook.ru/polojenie
6. *Юзефович Л.А.* Костюм Арлекина. СПб.: Амфора, 2016. 317, [2] с. – (Ретродетектив).
7. *Юзефович Л.А.* Дом свиданий. СПб.: Амфора, 2015. 317, [2] с. – (Ретродетектив).
8. *Юзефович Л.А.* Князь ветра. СПб.: Амфора, 2016. 349, [2] с. – (Ретродетектив).
9. *Вишневский А.* Сквозь призму детектива. Мир романов Бориса Акунина и Леонида Юзефовича. М.: РГГУ, 2011. 152 с.
10. *Амусин М.Ф.* Юзефович – выдумщик и хроникер // Звезда. 2017. № 7. С. 217–228.
11. *Юзефович Л.А.* Контрибуция // Уральский следопыт. 1987. № 3. С. 4–25; № 4. С. 6–23.
12. *Юзефович Л.А.* Казароза. 1920/1975: роман // Юзефович Л.А. Казароза: [роман, рассказы]. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 5–278.– (Новая русская классика).
13. *Абашева М.П.* Тайны Леонида Юзефовича: [О романах «Казароза» и «Песчаные всадники»] // Новый мир. 2004. № 5. С. 166–170.
14. *Юзефович Л.* Журавли и карлики. М.: АСТ, 2019. 508, [2] с. – (Эксклюзивная новая классика).
15. *Богатырёва И.* Синдром девяностых [О книге Леонида Юзефовича «Журавли и карлики»] // Октябрь. 2010. № 7. С. 162–165.
16. *Чанцев А.В.* На границе человека и истории: [Рецензия на роман «Журавли и карлики»] // Новое литературное обозрение. 2009. № 3(97). С. 240–247.
17. *Володихин Д.* Леонид Юзефович. Журавли и карлики // Знамя. 2010. № 8. С. 217–219.
18. *Юзефович Л.А.* Путь посла: русский посольский обычай, обиход, этикет, церемониал: конец XV-первая половина XVII в. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 340, [2] с.
19. *Юзефович Л.А.* Посольский обычай Российского государства XV – начала XVII в. Испр. и доп. изд. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2019. 588, [3] с.
20. *Юзефович Л.А.* Самодержец пустыни. Барон Р. Ф. Унгерн-Штернберг и мир, в котором он жил. Испр. и доп. изд. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2019. 588, [3] с.

21. Юзефович Л.А. Зимняя дорога: генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии, 1922–1923: документальный роман. Испр. и доп. изд. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2019. 391, [21] с.

22. Гражданская война в Якутии / Отв. ред. Г. Пернавский. М.: Пятый Рим, 2018. 448 с.

23. Григорян А. Закономерности случайных совпадений. Леонид Юзефович. Зимняя дорога. Генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии. 1922–1923 годы: [Рец. на кн. Л. Юзефовича «Зимняя дорога»: Генерал А.Н. Пепеляев и анархист И.Я. Строд в Якутии. 1922–1923 годы. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015.] // Знамя. 2016. № 10. С. 208–211.

24. Булкина И. Хроника ледовой осады: [Рец. на кн. Л. Юзефовича «Зимняя дорога»] // Новый мир. 2015. № 11. С. 185–187.

25. Юзефович Л.А. Маяк на Хийумаа: [рассказы]. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2019. 314, [1] с. – (Проза Леонида Юзефовича).

REFERENCES

1. Reytblat A.I., Dubin B.V. Literary Prizes as a Social Institution. *Kriticheskaya Massa*. 2006. No 2, pp. 4–9.

2. Literary Prizes of Russia: List of Prizes and Information about Them / Compiled by M.E. Babicheva; prepared in Scientific Research Department of Bibliography. Text: electronic. In: Russian State Library: [official site]. 2009. URL: www.rsl.ru/ru/editions/bibliography-editions/literaturnyie-premii-rossii

3. It Couldn't Be Better: Literary Events of 2009: A Bibliographic Review / Ministry of Culture, Press and Ethnic Affairs of the Republic of Mari El, National Library named after S.G. Chayvana; compiled by N.V. Osokin; ed. by O.A. Sevryugin. Yoshkar-Ola, 2010. 32 p.

4. Milchin K.A. Bribe, War and Death. What Is Said in the Main Russian Books of the Year. *Russky Reporter*. 2012. No 49(278), pp. 48–50.

5. Regulations [on the Prize]. Text: electronic. National Literary Award “Big Book”: official site. Moscow. 2005. URL: www.bigbook.ru/polojenie

6. Yuzefovich L.A. (2016) Harlequin's Costume. St. Petersburg. Amfora Publ. 317, [2] p. – (Retro Detective).

7. Yuzefovich L.A. (2015) Bawdy House. St. Petersburg. Amfora Publ. 317, [2] p. – (Retro Detective).

8. Yuzefovich L.A. (2016) Prince of the Wind. St. Petersburg. Amfora Publ. 349, [2] p. – (Retro Detective).

9. Vishnevsky A. (2011) Through the Prism of a Detective. The world of novels by Boris Akunin and Leonid Yuzefovich. Moscow. Russian State University of the Humanities Press. 152 p.

10. Amusin M.Ph. Yuzefovich – Inventor and Chronicler. *Zvezda*. 2017. No 7, pp. 217–228.

11. Yuzefovich L.A. Contribution. *Uralsky Sledopyt*. 1987. No 3, pp. 4–25; No 4, pp. 6–23.

12. Yuzefovich L.A. Kazaroza. 1920/1975: Novel. In: Yuzefovich L.A. Kazaroza: [Novel, Stories]. Moscow. AST Publ., Editorial by Elena Shubina. 2017, pp. 5–278. – (New Russian Classics).

13. Abasheva M.P. Secrets of Leonid Yuzefovich: [About the novels “Kazaroza” and “Sandy Riders”]. *Novy Mir*. 2004. No 5, pp. 166–170.

14. Yuzefovich L.A. (2019) Cranes and Dwarfs. Moscow. AST Publ. 508, [2] p. – (Exclusive New Classic).

15. Bogatyreva I. Nineties Syndrome [About the book by Leonid Yuzefovich “Cranes and Dwarfs”]. *Oktyabr*. 2010. No 7, pp. 162–165.
16. Chantsev A.V. On the Border of Man and History: [Review of the novel “Cranes and Dwarfs”]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. 2009. No 3(97), pp. 240–247.
17. Volodikhin D. Leonid Yuzefovich. “Cranes and Dwarfs”. *Znamya*. 2010. No 8, pp. 217–219.
18. Yuzefovich L.A. (2011) The Path of the Ambassador: Russian Ambassadorial Custom, Everyday Life, Etiquette, Ceremonial: late 15th – first half of the 17th century. St. Petersburg. Ivan Limbakh Publishing House. 340, [2] з.
19. Yuzefovich L.A. (2019) Ambassadorial Custom of the Russian State of the 15th – early 17th centuries. Revised and enlarged ed. Moscow. AST Publ., Editorial by Elena Shubina. 588, [3] p.
20. Yuzefovich L.A. (2019) Autocrat of the Desert. Baron R.F. Ungern-Sternberg and the World in Which He Lived. Revised and enlarged ed. Moscow. AST Publ., Editorial by Elena Shubina. 588, [3] p.
21. Yuzefovich L.A. (2019) Winter Road: General A.N. Pepelyaev and the Anarchist I.Ya. Strod in Yakutia, 1922–1923: Documentary novel. Revised and enlarged ed. Moscow. AST Publ., Editorial by Elena Shubina. 391, [21] p.
22. Civil War in Yakutia / Executive editor G. Pervavsky. Moscow. Pyatyj Rim Publ. 2018. 448 p.
23. Grigoryan A. Patterns of Random Coincidences. Leonid Yuzefovich. Winter Road: General A.N. Pepelyaev and the Anarchist I.Ya. Strod in Yakutia, 1922–1923: [Review of the book. L. Yuzefovich. Winter Road: General A.N. Pepelyaev and the Anarchist I.Ya. Strod in Yakutia, 1922–1923. Moscow. AST Publ., Editorial by Elena Shubina, 2015.]. *Znamya*. 2016. No 10, pp. 208–211.
24. Bulkina I. Chronicle of the Ice Siege: [Review of the book. L. Yuzefovich. “Winter Road”]. *Novyj Mir*. 2015. No 11, pp. 185–187.
25. Yuzefovich L.A. (2019) Lighthouse on Hiiumaa: [Stories]. Moscow. AST Publ., Editorial by Elena Shubina. 314, [1] p. – (Proze by Leonid Yuzefovich).

Сведения об авторе:

| | |
|---------------------------------------|-----------------------|
| Майя Евгеньевна Бабичева, | Maya Babicheva, |
| канд. филол. наук | PhD |
| ведущий научный сотрудник | Leading Researcher |
| Российская государственная библиотека | Russian State Library |

babichevame@rsl.ru

А.В. Корнеев (Москва, Россия)

Загадка портрета кавказского офицера

Аннотация: В статье говорится о портрете М.Л. Дубельта, атрибутированном А. Кибовским. Предлагается версия о возможном авторе этого портрета, хранящегося в Государственном Эрмитаже. Основываясь на воспоминаниях М.Л. Дубельта, находящихся в РГВИА, можно предположить, что автором портрета был не Г.Г. Гагарин, как считалось ранее, а В.Ф. Тимм, с которым Дубельт встречался осенью 1849 г.

Ключевые слова: М.Л. Дубельт, портрет молодого офицера, Государственный эрмитаж, Апшеронский пехотный полк, Кавказ, осада Чоха

A.V. Korneev (Moscow, Russia)

Mystery of the Portrait of a Caucasian Officer

Abstract: The article deals with A. Kibovsky's attribution of the portrait of M.L. Dubelt. A version is proposed about the possible author of the portrait, stored in the State Hermitage. Based on M.L. Dubelt's recollections held at the Russian State Military Historical Archive, it can be assumed that the author of the portrait was not G.G. Gagarin, as previously thought, but V.F. Timm, whom Dubelt met in the autumn of 1849.

Key words: Mikhail Dubelt, portrait of a young officer, State Hermitage, Apsheron Infantry Regiment, Caucasus, siege of Chokha

Долгое время внимание исследователей привлекал находящийся в Государственном Эрмитаже портрет молодого офицера с эполетами майора, изображенного на фоне горного пейзажа. По мундиру можно было определить, что офицер служил в пехоте Отдельного Кавказского корпуса – такую форму носили с 1848 по 1855 г. Однако многое удивляло – эполеты майора на мундире изображенного на портрете не соответствовали его возрасту: этот чин, как правило, имели офицеры, прослужившие на Кавказе немало лет, участники многих сражений с горцами. Но мундир не по годам молодого майора украшал единственный орден – Анны третьей степени без банта, иначе говоря полученный за мирную деятельность. К тому же его лицо не имело следов многолетнего загара, характерного для «старых кавказцев».

Можно предположить, что этот офицер недавно переведен из гвардии, где был штабс-капитаном или штабс-ротмистром (в зависимости от того, служил он в пехоте или кавалерии), в армейский полк на Кавказ и повышен на два чина. Это предположение было высказано в изданном в 1988 г. альбоме В.М. Глинки «Русский военный костюм XVIII – начала XX века», где портрет был опубликован¹. Пять лет спустя в 1993 г. в журнале «Цейхгауз» А.М. Горшман уточнил, что изображенный на портрете майор служил в Апшеронском пехотном полку 20-й пехотной дивизии Отдельного Кавказского корпуса (на эполетах отчетливо видна цифра «20»), однако усомнился, что майор переведен из гвардии².



Портрет кавказского офицера
(М.Л. Дубельт)

Великолепный портрет большого размера (55,5 x 45,5 см), написанный маслом, искусной кистью, возможно, знаменитым художником князем Г.Г. Гагариным на Кавказе, после публикации в альбоме еще более привлек внимание исследователей, стремившихся определить, кто же изображен на нем. Казалось, сделать это не столь сложно, поскольку существует трехтомная история Апшеронского пехотного полка, в последнем томе которой находится перечень всех офицеров этого полка за время его существования до 1892 г. В качестве запечатленных на холсте назывались фамилии аристократов – князя П.Р. Багратиона³ (племянника знаменитого военачальника), князя А.И. Кропоткина. Однако ни один из них никогда не служил в Кавказском корпусе; единственный орден за «мирные заслуги» также опровергал предположения.

С мнением А.М. Горшмана, усомнившегося, что изображенный на портрете офицер переведен из гвардии, не согласился знаток русского военного костюма министр культуры правительства Москвы А.В. Кибовский, напомнив, что пышные эполеты майора доставались кавказским офицерам дорогой ценой многолет-

¹ В том же альбоме на развороте рядом с портретом «кавказского майора» помещен другой – капитана Апшеронского полка М.Б. Бучкиева, на эполетах которого заметна цифра «21». Предоставляем военным историкам уточнить номер дивизии, в состав которой входил Апшеронский полк.

² Табель о рангах, утвержденный Петром I в 1722 г., предусматривал преимущество в два чина в гвардии по сравнению с армией, и при переводе офицера из лейб-гвардейского в армейский полк он повышался на два чина. Если в приказах о переводе М.Ю. Лермонтова из Лейб-гвардейского гусарского полка на Кавказ в армейские – вначале в Нижегородский драгунский, затем в Тенгинский пехотный полки – отмечалось: тем же чином, это было исключением из правил.

³ В 1863 г. П.Р. Багратион был назначен тверским губернатором; по иронии судьбы эту должность должен был занимать М.Л. Дубельт (назначению помешал бракоразводный процесс). Полтора века спустя, в 2013 г., будет установлено, что он изображен на эрмитажном портрете.

ней службы и сражений с горцами. В течение двадцати лет он не один раз безуспешно обращался к перечню офицеров Апшеронского полка и при этом все более утверждался в мысли, что изображенный на портрете переведен из гвардии – ведь дослужившиеся до майорского чина на Кавказе должны были побывать в сражениях и иметь боевые ордена. Наконец, исследователь решил по документам выяснить, кто был переведен в 1848–1855 гг. в Апшеронский полк. Для этого следовало просмотреть все высочайшие приказы о производстве и назначениях офицеров за эти годы. Предстояло проделать огромную работу, поскольку такие приказы выходили почти ежедневно и в общей сложности насчитывали около 2500 документов.

К счастью, необходимость просматривать документы за весь период отпала, так как удалось установить, что 22 февраля 1849 г. Николай I «соизволил отдать следующий приказ», согласно которому в Апшеронский пехотный полк был переведен майором «Кавалергардского Ее Величества полка штабс-ротмистр Дубельт 2-й».

Следует пояснить: Дубельт 2-й, как и Дубельт 1-й – офицеры Кавалергардского полка, младший и старший сыновья, Михаил и Николай, Леонтия Васильевича Дубельта, видного сановника, управляющего Третьим отделением императорской канцелярии, ведавшим политической полицией. В 1837 г. Николай Дубельт с отличием окончил Пажеский корпус – его имя занесено на мраморную доску – и определен в Кавалергардский полк – один из самых привилегированных полков русской гвардии. Вслед за братом Пажеский корпус в 1840 г. окончил Михаил и принят корнетом в Кавалергардский полк. В 1843 г. он поручик, в 1848-м – штабс-ротмистр. За несколько месяцев до получения последнего чина награжден орденом Святой Анны 3-й степени. С 1846 г. Михаил был адъютантом при командире Главного кавалерийского корпуса генерал-лейтенанте Павле Петровиче Ланском, брате второго мужа Наталии Николаевны Пушкиной. Как мы знаем теперь из писем вдовы Пушкина, он часто бывал в семействе Пушкиных-Ланских. Кибовский писал: «Сравнение известных его изображений с портретом из собрания Эрмитажа позволило установить, что запечатленный на нем и считавшийся безвестным майор был Михаил Леонтьевич Дубельт. По непонятной причине он не указан в перечне офицеров Апшеронского полка, составленном Л.А. Богуславским, хотя в написанной им истории названного полка эта фамилия встречается неоднократно: там говорится и о его наградах, и о ранении»¹.

Хотя служба Михаила Дубельта проходила успешно, ее однообразие постепенно начало тяготить молодого человека. В феврале 1849 г. он круто меняет судьбу: оставляет Петербург, блистательный Кавалергардский полк, престижную должность адъютанта и «по собственному желанию», как говорится в его формулярном списке, переводится на Кавказ в скромный армейский Апшеронский пехотный полк.

Решительный шаг одобрил не отец – в прошлом боевой офицер, участник «грозы двенадцатого года» и заграничных походов, а мать Михаила. Находясь вдали от столицы, в деревне, Анна Николаевна сумела сердцем понять переживания сына. Вот что писала она мужу 28 февраля 1849 г.: «[Мише] 27 лет, как же ему не знать уже, что он делает? Притом жизнь его в Петербурге слишком ничтожна и бесполезна, чтобы не наскучить ему. Все пустяки, все баклуши бить надоест, когда нет конца такой жизни. Ты скажешь, зачем оставаться у Ланского, служи во фронте. Да что такое фронт в Петербурге? Манеж, да Марсово поле, да ма-

¹ Кибовский А. Нестарые кавказцы, или Находки 20 лет спустя. Ч. 1 // Старый цейхгауз. 2013. № 3. С. 23.

невры, да Красное Село! – а что тут пользы? ... Для человека всего дороже быть полезным и иметь возможность отличиться на том поприще, где он поставлен. Труды, заботы, хлопоты, ночи без сна, дни без пищи, огорчения – все ничего не значит, как скоро он знает и уверен, что все-таки он приносит пользу отечеству и ближним. А какую же пользу может принести Мишинька в Петербурге, даже во фронте? Между тем такая бесполезная жизнь раздражает его, от скуки он блажит и балуется, нрав его делается нестерпимым, и даже страшно подумать, что при таких обстоятельствах, если б не было никакой перемены, он мог бы сойти с ума. А этого хуже на свете быть ничего не может. Лучше быть убиту. Сумасшествие – та же смерть, но какие страдания»¹.

Когда Анна Николаевна писала это письмо, она не знала, что уже 22 февраля подписан приказ о переводе Михаила на Кавказ. 24 мая Дубельт прибыл в Апшеронский полк, расположенный в Дагестане, а месяц спустя уже принимал участие в военных действиях.

Дагестанский отряд под командованием князя М.Л. Аргутинского-Долгорукова выступил из крепости Темир-Хан-Шура, 5 июля подошел к укрепленному аулу Чох и начал его осаду. Поскольку в Апшеронском полку Дубельт не имел определенной должности, то он обратился с рапортом к князю Аргутинскому, в результате чего в его формулярном списке появилась запись: «по словесному приказу, отданному на 13 июля 1849 [года] по Дагестанскому отряду, прикомандирован к пехотному генерал-фельдмаршала князя Варшавского графа Паскевича-Эриванского полку за младшего штаб-офицера в 1-й батальон данного полка»².

Осада Чоха продолжалась более месяца. Артиллерийским огнем он был превращен в развалины, более 600 горцев погибло. «Никто не сомневался в том, что приблизилось время для окончательной развязки нашего предприятия, и что не сегодня, так завтра будет назначен штурм укрепления – как решительное и обыкновенное заключение всякой осады и общего бомбардирования», – писал участник осады Чоха. Однако вопреки ожиданию этого не произошло. В ночь на 23 августа согласно приказу князя М.Л. Аргутинского-Долгорукова начался отход русских войск.

«Осталось бы затем занять самое место бывшего укрепления, – писал князь командиру Отдельного Кавказского корпуса графу М.С. Воронцову. – Но занятие его штурмом потребовало бы много времени и больших жертв... Принимая во внимание с одной стороны, что главная цель – разрушение чохского укрепления достигнуто, а с другой стороны то, что занятие его окружающих высот не может нам доставить существенной пользы, а было бы сопряжено с большими пожертвованиями в людях, и что, наконец, скопища Шамиля уже наказаны огромными потерями – я снял осаду Чоха»³.

Утром 23 августа при отходе русских войск разгорелось сражение, о котором в реляции сообщалось: «Пользуясь чрезвычайно густым туманом, толпы [горцев.] повели атаку за атакой, но были отбрасываемы штыками 1-го и 2-го батальонов князя Варшавского полка, 2-го и 3-го Апшеронского и 5-го батальона Кубанского полка, прикрывавших отступление».

¹ Письма А.Н. Дубельт к мужу // Российский архив. Т.ММІ. М., 2001. С. 114.

² Волконский Н.Л. Трехлетие в Дагестане. Осада укрепления Чох // Кавказский сборник. Т. 8. Тифлис, 1884.

³ Волконский Н.Л. Трехлетие в Дагестане. Осада укрепления Чох.

В этом сражении участвовал и батальон, в котором младшим штаб-офицером (помощником командира батальона) был Михаил Дубельт. Анна Николаевна ожидала, что сын будет отмечен в сообщении о ходе военных действий на Кавказе. В письме от 29 сентября она просила: «Ты обещал мне, Левочка, прислать реляцию о последней экспедиции против горцев, где, вероятно, будет говорено и о Мишиньке. Сделай милость, пришли мне эту реляцию поскорее, ежели она уже напечатана. Я думаю, есть в “Русском инвалиде”, достань, сделай милость, тот номер, где напечатаны известия о кавказских делах, и пришли мне»¹.

Однако в реляции имени их сына отчего-то не оказалось. Вероятно, отсутствие имени Михаила произошло оттого, что он, числясь в Апшеронском полку, на время осады Чоха был прикомандирован к другому – князя Варшавского (Орловскому) и в его составе участвовал в боевых действиях. Этим и вызвано несоответствие в решении вопроса: кто должен сообщить в реляции о майоре Дубельте – возглавлявший Апшеронский полк князь Г.Д. Орбелиани или командир Орловского генерал-фельдмаршала князя Варшавского графа Паскевича-Эриванского пехотного полка Е.А. Дымман?

6 октября мать Михаила с недоумением писала мужу: «Вчера получила я газеты, где производятся за отличие против горцев те военные, которые принимали участие в деле 23-го августа, а нашего Мишиньки нет в том числе. Государь награждает, кто только повернется в сражении, а Миша целую экспедицию вел себя блистательно, как говорил князь Арбелиан Николеньке². Отчего же так? Так видно Мишу не представили к награде? Начальники осыпали его похвалами, а о нем в их донесениях и речи нет... За что же Миша оставлен без внимания, когда поступал не хуже других?»³

12 октября Анна Николаевна снова писала мужу: «Когда же Мише отдадут справедливость, когда его убьют черкесы? За себя хлопотать нельзя, но за сына – это твоя обязанность, тем более, что ты имеешь на то все средства»⁴. В конце концов справедливость восторжествовала: 3 июня 1850 г. Михаил Дубельт вместе с другими отличившимися в сражении 23 августа 1849 г. получил награду – золотую саблю с надписью «за храбрость».

Зиму 1850–1851 Михаил Дубельт провел на Кавказе. 8 января 1851 г. он был утвержден командиром 3-го батальона Апшеронского полка. Летом вновь участвует в военных действиях против горцев под командованием князя М.З. Аргутинского-Долгорукова.

Неподалеку от Чоха находится горное плато Турчидаг, воспетое Адамом Мицкевичем в «Крымских сонетах», переведенных на русский язык М.Ю. Лермонтовым и другими поэтами.

«Возвышаясь почти на восемь тысяч фут над поверхностью моря и будучи окружен с двух сторон реками, – так описывает Турчидаг участник экспедиции, – он замечателен своим здоровым, более чем умеренным климатом, тучною хорошою травой и чистою ключевою водою. В стратегическом отношении он важен тем, что служит срединным пунктом между северным и южным Дагестаном и на всем широком плато, имевшем до десяти с половиною квадратных верст, мог без труда дать место 25-ти тысячам войска. Единственный недостаток Турчидага в

¹ Письма А.Н. Дубельт к мужу. С. 127.

² Командир Апшеронского полка князь Г.Д. Орбелиани – старшему брату Михаила Дубельта Николаю.

³ Письма А.Н. Дубельт к мужу. С. 130.

⁴ Письма А.Н. Дубельт к мужу. С. 131.

том, что на нем нет леса. Зато с голой вершины его вид на далекое пространство восхитителен»¹.

В краткой биографии Дубельта сказано: «в сражении на высотах Турчидага получает ранение в ногу». Если в прошлый раз Турчидаг занимали русские, то теперь им предстояло взять его штурмом: там находились массы горцев под началом самого Шамиля. Дубельту довелось отличиться в самом начале сражения. Князь Аргутинский направил 3-й батальон апшеронцев и роту стрелков кратчайшим путем по крутому скалистому скату Турчидага прямо на скопище горцев, открывших «убийственную» стрельбу. В начале боя Дубельт был ранен в ногу навывлет, но, несмотря на сильную боль, продолжал вести батальон. Карабкаясь с одного уступа на другой, апшеронцы поднялись на обрывистый край Турчидага. Тогда горцы, не решаясь вступить в рукопашный бой, поспешно отступили. В реляции князь Аргутинский-Долгоруков отметил Дубельта в числе офицеров, которые «наиболее обратили на себя внимание распорядительностью и отважностью своею»².

25 февраля 1852 г. Михаил Леонтьевич получил чин подполковника со старшинством 21 июня 1851 г. – даты сражения под Турчидагом. 16 июня 1853 г. уже в Петербурге, более месяца числясь состоящим по особым поручениям при военном министре, он был произведен в полковники³.

После лечения Дубельт отправился в отпуск в Петербург, где не был полтора года, и возобновил знакомство с семейством Пушкиных. Многократно видевший Ташу еще девочкой, затем подростком, он был поражен ее расцветающей красотой. Весной 1852 г. Михаил Леонтьевич сделал ей предложение и получил согласие. Свадьба состоялась 22 февраля 1853 г. В тот же день 22-мя годами ранее Наталия Николаевна Гончарова обвенчалась с Александром Сергеевичем Пушкиным. К сожалению, А.Н. Дубельт не суждено было дожить до свадьбы сына: она скончалась по дороге в Петербург.

По окончании отпуска Михаила Дубельта ждало неминуемое возвращение на Кавказ – в крепость Темир Хан Шуру, где находился Апшеронский полк, теперь уже с молодой женой. Ради нее он был готов пожертвовать карьерой и выйти в отставку.

Молодым супругам не пришлось покидать столицу: Михаил Дубельт был оставлен в Петербурге. По протекции наследника, будущего императора Александра II, он был назначен состоять при военном министре и прослужил полтора года, выполняя особые поручения. Эта служба отнюдь не была синекурой. «За это время, – как пишет он в воспоминаниях, – пролетел на курьерских до 36 тысяч верст». В декабре 1854 г. Дубельт был назначен начальником штаба кавалерийского корпуса, в состав которого входило 30 полков. Но это уже другая история...

«Дальнейшая биография Михаила Дубельта хорошо известна» – так писал А.В. Кибовский в статье «Нестарые кавказцы, или Находки 20 лет спустя», в которой рассказывал о своих долгих поисках, приведших к открытию: кем оказался изображенный на портрете «кавказский майор»⁴. При этом исследователь выразил

¹ Волконский Н.Л. Трехлетие в Дагестане. Осада укрепления Чох.

² Богуславский Л.А. История Апшеронского полка. 1700–1892: В 3 т. Т. 3. СПб., 1892. С. 26.

³ «За отличие в делах против горцев» М. Дубельта за короткое время дважды повышали в чине, что было среди служивших на Кавказе офицеров немалой редкостью: как правило, их награждали орденами, но не чинами. Как отмечает М.Ю. Лермонтов, рисуя в очерке «Кавказец» портрет типичного кавказского офицера, «хотя грудь его увешана крестами, а чины нейдут».

⁴ Кибовский А. Нестарые кавказцы, или Находки 20 лет спустя. Ч. 1. С. 26.

сомнение, что портрет принадлежит кисти знаменитого художника князя Григория Григорьевича Гагарина, пояснив, что хотя князь уделял в своем творчестве большое внимание Кавказу, однако в то время, когда Дубельт воевал в Дагестане, Гагарин находился за сотни верст от тех мест, по другую сторону Главного Кавказского хребта – в Тифлисе. Соглашаясь с мнением исследователя, следует заметить, что в Темир-Хан-Шуре князь окажется позднее, в 1859–1861 гг.; там по его эскизам выстроят собор, который он будет расписывать. Вопрос об авторстве эрмитажного портрета до сих пор остается нерешенным; неизвестна и история его создания.

Как полагает А.В. Кибовский, портрет следует датировать периодом между производством Дубельта в майоры 22 февраля 1849 г. и получением им следующего чина, подполковника, 25 февраля 1852 г. Уточнить дату позволяет деталь, также установленная исследователем. Как известно, 3 июля 1850 г. Михаил получил золотую саблю с надписью «За храбрость». Однако Дубельт изображен с обычной саблей, следовательно, портрет написан еще до награждения золотым оружием.

Разделяя сомнение А.В. Кибовского относительно авторства Г.Г. Гагарина, в то же время можно предположить, что портрет или по крайней мере эскиз будущего портрета создавался на Кавказе.

Работая над книгой о зяте А.С. Пушкина Михаиле Дубельте¹, автор этих строк, восстанавливая подробности судьбы примечательного человека, обратился к материалам десяти архивов Москвы и Петербурга, в том числе к его воспоминаниям, хранящимся в Российском государственном военно-историческом архиве². Как пишет воспоминатель, осенью 1849 г., после осады аула Чох, он, выполняя поручение князя Аргутинского-Долгорукова, осматривал работы по проведению войсками вьючной дороги в Кубанском уезде, причем сделал преинтересное путешествие, в котором его сопровождали капитан саперных частей Эдуард Иванович Тотлебен, тогда еще безвестный инженер-строитель, ставший в скором времени знаменитым – во время Крымской войны – как руководитель обороны Севастополя, и художник Василий Федорович Тимм.

Свидетельство крайне интересное – Тимм был известным живописцем и граффиком, кисти и карандашу которого принадлежат многие работы, в частности портреты императоров Николая I и Александра II. Художник сам попросил о командировании его на Кавказ, куда отправился осенью 1848 и работал там год, рисуя с натуры, нередко под пулями горцев. Известны его работы, созданные в это время: сцена отдыха солдат-артиллеристов бреш-батареи³ под Чохом и портрет князя А.И. Барятинского, будущего покорителя Кавказа – задрапированного буркой⁴, в мохнатой черкесской шапке.

Однако кроме слов о «преинтересном путешествии» с капитаном Тотлебеном и художником Тиммом эти имена в воспоминаниях Дубельта не фигурируют. Тем более не говорится о том, что Михаил позировал художнику для создания портрета, хотя о столь значительном факте он непременно написал бы домой. Не

¹ Корнеев А.В. Судьба зятя А.С. Пушкина // Stephanos. 2020. №4–6; См также: Корнеев А.В. Судьба дочери и зятя А.С. Пушкина: prosa. ru

² РГВИА. Ф. 3545. Оп. 3. Д. 495. Ч. 1.

³ Бреш-батареи применялись при осадных работах и предназначались для производства бреши – отверстия или обвала в крепостной стене для облегчения будущего штурма; состояли из орудий большого калибра.

⁴ «Бурка, прославленная Пушкиным, Марлинским и портретом Ермолова, не сходит с его плеча» (Лермонтов. «Кавказец»)

упоминается об этом и в письмах матери Анны Николаевны мужу, хотя писала она ему не реже раза в неделю (известно 154 ее письма супругу). Не располагая достоверными фактами, поневоле вступаешь в сферу догадок. Можно предположить, что, познакомившись за время совместной поездки с Михаилом Дубельтом, художник набросал эскиз портрета молодого красивого офицера, сына известного всей России сановника, по собственному желанию переведенного из Петербурга, знаменитого Кавалергардского полка на Кавказ в скромный армейский полк, а по возвращении в Петербург завершил начатое на Кавказе. Известно, что Тимм поступал так, переводя зарисовки в литографии. Однако, говоря об изображении Дубельта, мы имеем дело не с литографированным, а с живописным портретом...

Следует отметить, что встреча Тимма с Дубельтом состоялась осенью 1849 г., когда тот еще оставался майором и не был награжден золотым оружием – таким он изображен на полотне, с эполетами майора и обычной саблей. Этот период А.В. Кибовский указывает как вероятное время создания портрета, находящегося в Государственном Эрмитаже. Напомним, что на этом портрете Дубельт запечатлен на фоне осеннего пейзажа.

Великолепный портрет, написанный искусной кистью, органично вписался в экспозицию живописи в одном из залов Главного штаба, ставшего филиалом Государственного Эрмитажа. Однако до сих пор автором портрета Михаила Дубельта значится Г.Г. Гагарин, хотя установлено, что с Михаилом Дубельтом он не встречался. Думается, есть гораздо больше оснований указать предположительно авторство В.Ф. Тимма.

Портрет Михаила Леонтьевича Дубельта, имевшего несчастье полюбить дочь Пушкина, безусловно заслуживает внимания.

ЛИТЕРАТУРА

Богуславский Л.А. История Апшеронского полка. 1700–1892: В 3 т. Т.3. СПб., 1892. [2], 153, [1] с., 17 л. ил., 15 л. карт.

Волконский Н.Л. Трехлетие в Дагестане. Осада укрепления Чох // Кавказский сборник, издаваемый по указанию Его Императорского высочества Главнокомандующего Кавказской армией: В 32 т. Т.8. Тифлис: Тип. А.А. Михельсона, 1884. С. 241–306.

Письма А.Н. Дубельт к мужу // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Новая серия. Т.ММІ. М., 2001. С. 78–190.

Кибовский А. Нестарые кавказцы, или Находки 20 лет спустя. Часть 1 // Старый цейхгауз: Российский военно-исторический журнал. 2013. №3. С. 21–27.

Корнеев А.В. Судьба зятя А.С. Пушкина – М.Л. Дубельта // Stephanos. 2020. №3(41)–4(42).

Корнеев А.В. Судьба Дубельтов – дочери, зятя и внука А.С. Пушкина // Stephanos. 2020. №5(43). С. 94–112.

Корнеев А.В. Дочь и зять А. Пушкина: жизнь после разлуки // Stephanos. 2020. №6(44). С. 64–83.

REFERENCES

Boguslavsky L.A. History of the Apsheron Regiment. 1700–1892: In 3 vols. Vol. 3. St.-Petersburg. 1892. [2], 153, [1] p., 17 ill., 15 map sheets.

A.N. Dubelt's Letters to Her Husband. In: Russian Archives: History of the Fatherland in Evidence and Documents of the 18th – 20th cs.: New Series. Vol. MMІ. Moscow. 2001, pp. 78–190.

Kibovsky A. “Old Caucasians”, or Finds 20 Years Later. Part 1. *Stary Tseykhgauz: Russian Military-historical Journal*. 2013. No 3, pp. 21–27.

Korneev A.V. The Destiny of A.S. Pushkin’s Son-in-law – Mikhail L. Dubelt. *Stephanos*. 2020. No 3(41)–4(42).

Korneev A.V. The Fate of Dubelt Family – Daughter, Son-in-law and Grandson of Alexander Pushkin. *Stephanos*. 2020. No 5(43), pp. 94–112.

Korneev A.V. Alexander Pushkin’s Daughter and Son-in-law: Life after Separation. *Stephanos*. 2020. No 6(44), pp. 64–83.

Volkonsky N.L. Three Years in Dagestan. Siege of the Chokh Fortification. In: Caucasian Collection, published at the direction of His Imperial Highness the Commander-in-Chief of the Caucasian Army: In 32 vols. Vol. 8. Tiflis. A.A. Mikhelson Printing House. 1884, pp. 241–306.

Сведения об авторе:

Алексей Вениаминович Корнеев,
историк русской литературы XIX века

член Союза писателей РФ

Aleksey V. Korneev,
The Historian of Russian Literature
of the 19th c.

Member of the Union of Writers
of the Russian Federation

korneev-kav@mail.ru

Е.Д. Метлова (Москва, Россия)

К проблеме выделения некоторых значений форм настоящего времени в древнейшем переводе Толкового Евангелия Феофилакта Болгарского (на материале Толкового Евангелия от Иоанна)

Аннотация: Статья посвящена проблеме разграничения таких значений настоящего времени, как настоящее историческое, настоящее экспозиционное и настоящее изложения, и выявлению переводческих принципов отражения форм презенса в этих функциях в древнейшем славянском переводе Толкового Евангелия от Иоанна Феофилакта Болгарского. Настоящее историческое используется в тексте Евангелия толковой редакции и отражается в переводе спорадически, хотя и более последовательно, чем в Древнейшем и Преславском текстах. Настоящее экспозиционное, выделяемое для глаголов речи и передачи информации, и настоящее изложения, используемое в толкованиях при пересказе основного текста, передается преимущественно презенсом, случаи замены настоящего времени в данных функциях на какое-либо из прошедших времен редки.

Ключевые слова: древнейший перевод Толкового Евангелия Феофилакта Болгарского, настоящее историческое, настоящее экспозиционное, настоящее изложения

E.D. Metlova (Moscow, Russia)

The Problem of Distinction Some Meanings of the Forms of the Present Tense in the Oldest Translation of the Explanatory Gospel of Theophylact of Bulgaria (based on the Explanatory Gospel of John)

Abstract: The article attempts to distinguish between three functions of the present form – praesens historicum, expository present, renarrative present – in the first translation of the Gospel of John with commentaries by Theophylact of Bulgaria. The translator's choice between the present tense and the aorist or imperfect as an equivalent for the original present form seems to depend on its function. Thus, praesens historicum, though more frequent than in other ancient redactions of Slavonic translation of the Gospel, is sporadically used in the translation of Gospel within the Theophylact's work. Expository present belonging to the verbs of speech and renarrative present used in the exegetist's retelling of the Gospel are rather consequently translated with Church Slavonic present form.

Key words: the first translation of The Gospels with commentaries by Theophylact of Bulgaria, *prasens historicum*

Форма настоящего времени¹ в современном русском языке имеет широкие функциональные границы. Наряду с актуальным настоящим, обозначающим действие, одновременное с моментом речи, и настоящим неактуальным, относящим действие к более размытому временному промежутку, выделяются переносные и переходные к переносным типы употребления форм настоящего времени. Многие современные функции презенса встречаются уже в церковнославянских и древнерусских текстах – с той разницей, что в языке XI–XVII вв. всевозможные типы значений настоящего времени не были, как сейчас, закреплены за видовременной формой презенса НСВ. В ситуации, когда не все глагольные основы были включены в оппозицию СВ / НСВ, неактуальные и переносные значения могли выражаться и так называемыми недоимперфективами (тяготеющими к НСВ) и недоперфективами (тяготеющими к СВ) [Мишина 2018: 169, 177], и основами, не имеющими видовой характеристики, а также СВ, что являлось особенностью древнерусского узуса [Мишина 2001: 197–212].

Применение современной классификации значений презенса представляется плодотворным для исследования церковнославянского перевода Толкового Евангелия архиепископа Феофилакта Болгарского (далее ТЕ). Древнейший перевод ТЕ был выполнен не позднее 1117 г., предполагаемой даты появления Мстиславова Евангелия, в котором содержатся некоторые исправления, сделанные под влиянием ТЕ [Индыченко 2011: 9]. Этот перевод в дальнейшем подвергся правке, и поэтому можно говорить о двух его редакциях. Кроме того, ТЕ от Иоанна было заново переведено южными славянами в XV в. (этот перевод в работе не рассматривается) [Бабицкая 1996: 631]. Также важно, что основной текст и толкования переводились отдельно: в состав ТЕ был включен один из уже существовавших переводов Евангелия.

ТЕ принадлежит к толково-экзегетической традиции комментирования книг Священного Писания. Оно состоит из текста Евангелия, разбитого на разные по своему объему фрагменты (от короткого стиха до зачала), каждый из которых сопровождается комментарием Феофилакта Болгарского. Текст архиепископа Феофилакта имеет сложную организацию. Главными его составляющими являются пересказ Евангельского повествования и богословские, исторические и аллегорические объяснения, часто подкрепляемые цитатами из других текстов Священного Писания, в особенности Псалтыри и Апостольских посланий. Обязательный элемент толкования – полемика с еретиками, лжеучения которых приводит и опровергает в своем тексте Феофилакт. Не остается без внимания и язык Евангелия: его лексика, грамматика и синтаксис.

Для подобного текста характерно широкое использование формы настоящего времени в разных непрямых ее значениях. Прямое значение презенса, настоящее актуальное, возможно только в речевом (или диалогическом, дейктическом) режиме, когда настоящий момент адресата совпадает с настоящим слушающего [Падучева 2010: 201]. Ситуация толкования совершенно иная, поэтому первостепенными в нем будут неактуальные и переносные значения настоящего времени.

¹ Применительно к СРЯ правильнее говорить об этих значениях как о возможных только для видовременной формы презенса НСВ; вопроса о значениях «презенса» СВ мы касаться не будем.

Оставив за скобками различные типы неактуального настоящего¹, сосредоточимся на его переносных значениях. В работах, посвященных русскому глаголу, их выделяется около десяти². Наш обзор мы ограничим настоящим историческим, настоящим экспозиционным и настоящим изложения, потому что эти три значения в ТЕ тесно связаны друг с другом и их разграничение представляет определенную проблему для исследователя. Уточнение значений настоящего времени, в свою очередь, поможет объяснить некоторые закономерности отражения / замены греческих форм презенса в древнейшем славянском переводе.

Настоящее историческое как особый прием, «оживляющий» повествование и позволяющий описать действие как разворачивающееся на глазах автора (повествователя), имеет две разновидности. Значение настоящего исторического процессного форма презенса имеет в эмоциональном рассказе о прошлом: ср. *иду я вчера и...* [Бондарко 2005: 333–334]. Настоящее историческое событийное изображает последовательность завершённых действий в прошлом, этот тип часто используется в авторском литературном повествовании: ср. *В это время офицеры приводят остальных измайловцев, является священник с крестом и весь полк присягает Екатерине II. Она садится опять в коляску и едет к казармам Семеновского полка* (С.Ф. Платонов. Русская история) [Анна А. Зализняк, Шмелев: 27]. Оба типа употребления связаны с нарративным режимом речи.

Настоящее экспозиционное также имеет референцию к прошлому. Это значение выделяется на материале современного русского языка для глаголов мысли и передачи информации, используемых в публицистических и научных текстах при интерпретации мнения других людей, анализе художественных произведений, научных теорий и при цитировании [Петрухина 2009: 138]. Ср.: *Как говорит Экклезиаст...*; *Как пишет В.В. Виноградов...*; *Гоголь изображает мелкопоместное дворянство* [Анна А. Зализняк, Шмелев 2001: 29].

Чтобы продемонстрировать разницу между настоящим историческим и настоящим экспозиционным, приведем два своих примера:

а) *Лежали в окопе <...>. Вздвонный **приходит** и **говорит** мне: «подвинься»* (М.М. Пришвин. Дневники 1928 г.);

б) *Толстой **говорит**, что художнику должно быть свойственно высоко подниматься душою и низко падать* (К.А. Федин. Первые радости).

В первом случае глагол речи передает единичное речевое действие в прошлом, собственно произнесение высказывания, презенс НСВ имеет значение настоящего исторического. Во втором случае указание на конкретный момент или на определенное единичное действие в прошлом отсутствует и акцент смещается на саму информацию, поэтому можно говорить о настоящем экспозиционном. Если это предложение изменить на **И вот **приходит** Толстой и **говорит**, что...*, форма *говорит* будет иметь значение настоящего исторического.

¹ В этой сфере выделяются значения настоящего постоянного (оно же гномическое, атемпоральное или вневременное), настоящего абстрактного, настоящего узувального, настоящего потенциального. Некоторые из них широко представлены и в ТЕ.

² Наиболее полный их список таков: наст. историческое, наст. экспозиционное, наст. сценическое, наст. репортажное, наст. эмоциональной актуализации, наст. интерпретационное, наст. запланированного будущего, наст. воображаемого будущего. Этот перечень вторичных функций форм презенса НСВ заимствован из [Петрухина 2009; 136–138] и дополнен еще несколькими значениями, приведенными в [Анна А. Зализняк, Шмелев], где перечисляются вообще все функции презенса НСВ, без выделения среди них особых переносных значений (данное определение в работе не используется). Аналоги названных значений в нашем анализе не рассматриваются.

Настоящее изложение используется при пересказе художественного (литературного / драматического / музыкального / кино-) произведения. Здесь возникает ситуация «третичного дейксиса» с триадой «говорящий (автор) – говорящий (интерпретатор) – слушающий (потенциальный читатель или зритель пересказываемого произведения)» [Гловинская 2001: 218]. В отличие от предыдущих двух значений, оно не является в собственном смысле переносным, потому что говорящий-интерпретатор, вставая на позицию читателя или зрителя, изображает пересказываемое событие как синхронное моменту восприятия [Петрухина 2009: 160]. Ср. пересказ «Бедной Лизы» из «Родной речи» П. Вайля и А. Гениса: *Бедная крестьянская девушка Лиза встречается молодого дворянина Эраста. Усталый от ветреного света, он влюбляется в непосредственную невинную девушку любовью брата. Но вскоре платоническая любовь переходит в чувственную* [Анна А. Зализняк, Шмелев 2001: 28].

Между тремя этими типами видится следующее соотношение. Настоящее изложение, как и настоящее историческое, используется в нарративном режиме речи [Петрухина 2009: 160], но первое обращено непосредственно к событию действительности (реальной или создаваемой в нарративе), а второе – к произведению. Настоящее экспозиционное, в отличие от них, используется не в нарративном режиме, а в режиме, условно говоря, рассуждения, комментария. Как и настоящее историческое, оно обозначает действие в прошлом, но сосредотачивается не на самом действии, а на информации, которая с его помощью передается.

В ТЕ эта ситуация несколько осложняется в силу специфики толкового текста. Нарративом в нем можно назвать только текст Евангелия. Пересказ Евангелия в тексте толкований имеет иную природу, потому что там повествование о евангельских событиях не является самоцелью, оно неразрывно связано с филологическим, историческим, аскетическим, богословским комментарием. Применительно к ТЕ представляется уместным говорить о пересказе, или ренарративе, как об особом режиме речи, имеющем вторичный нарративный характер.

Итак, если настоящее историческое событийное используется в нарративном режиме, то в ТЕ его нужно искать в основном тексте. Евангелист описывает событие прошлого, используя, наряду с претеритами, форму настоящего времени, тем самым оживляя повествование – как будто оно происходит сейчас перед ним. Хотя настоящее историческое в оригинале факультативно и его использование ограничено относительно небольшим кругом глаголов, относящихся к классу глаголов речи, восприятия и, в меньшей степени, движения, число форм *praesens historicum* велико. В славянских переводах оно значительно сокращается. Так, в древних славянских списках Евангелия: Мариинском, Ассеманиевом, Остромировом и Зографском – представлены лишь спорадические случаи появления настоящего исторического, и их общее количество равняется шести [Бондарко 2005: 569]. Перевод Евангелия толковой редакции, далекий от последовательной буквальной передачи греческого настоящего исторического, которая будет наблюдаться потом в Чудовской редакции Нового Завета¹ [Пентковская 2009: 112–135], однако, дает 10 случаев соответствия форм *praesens historicum* (на все Четвероевангелие). Примечательно, что в переводе настоящее историческое сохраняется,

¹ В Чудовской редакции Нового Завета, представленной в памятниках восточнославянского происхождения XIV в., заимствующей некоторые особенности из ТЕ, настоящее историческое используется систематически в соответствии с греческим *praesens historicum* [Пентковская 2009: 112].

только когда вводит новую ситуацию в контекстах типа¹: Ин. 1:29 **наоῦτρία** <Иоанн Предтеча> **ВИДИТЬ** (*βλέπει*) **ἴσα** **ΓΡΑΔΟΥΣΙΑ** **К** **НЕМОУ** **И** **ГЛЕТЬ** (*λέγει*) <прямая речь> (л. 224 об.); Ин. 1:47 <Андрей> **УВРѢТАЕТ** (*εὕρισκει*) **ЖЕ** **СЪ** **БРАТА** **СВОЕГО** **СИМОНА** **И** **ГЛЕТЬ** (*λέγει*) **ѐМОУ** <прямая речь> (л. 226).

Теперь рассмотрим такой контекст из перевода ТЕ от Иоанна (далее ТЕИ), обращая внимания на отражение в нем греческих форм настоящего времени.

Ин. 20:5–13 **и** **приникъ** **ВИДѢ** (*βλέπει*) **ризы** **лежаще**. **Ѡваче** **не** **вниде**, **приниде** (*ἔρχεται*) **же** **симонъ** **петръ** **въслѣ** **ѐго**. **и** **вниде** **въ** **гробъ**. **и** **ВИДѢ** (*θεωρεῖ*) **ризы** **лежащѣ**, **и** **соударь** <...> **въ** **врѣмѣ** **Ѡно**, **марїа** **же** **стоїаше** **оу** **гроба** **плачющи** **вън**, **іако** **же** **плакаше** **приниче** **въ** **гробъ**. **и** **ВИДѢ** (*θεωρεῖ*) **два** **аγγла** <...>, **и** **ГЛАСТА** (*λέγουσι*) **ѐи** <прямая речь> **и** **ГЛА** (*λέγει*) **има** <прямая речь>.

Толкование **смотри** **же** **ми** **ѐ҃ліста** **невеличанїе**. **како** **и** **и** **звѣсто** **и** **спытанїе**. **петромъ** **сѣвѣдительствѣтъ** (*προσμαρτυρεῖ*). **прѣваривъ** **во** **самъ** **и** **видѣвъ** **ризы** **лежаще**. **ничто** **же** **болеवेशествѣтъ** (*πολυπραγμονεῖ*). **но** **ждеть** (*ἀναμένει*) **Ѡного**. **петръ** **же** **теплѣи** **внѣтръ** **бывъ**. **и** **въсе** **видѣ** **и** **звѣсто**, **и** **тогда** **тѣ** **с** **нимъ** **въше** **видѣ** **гробнаѣ**. **Ѡсовъ** **лежаща** <...> **марїа** **же** <...> **оу** **гроба** **стоаше**. (*ἵσταται*) **и** **плачѣ** (*κλαίει*). **понеже** **не** **имаше** **іса**, **мѣста** **зрить**, (*βλέπει*) **идѣ** **же** **любимаго** **тѣло** **положено**, **Ѡ** **того** **тѣ** **кмо** **оутѣшенїе** **Ѡврѣтающи**. **им** **же** **и** **спѣблѣтъса** (*ἀξιοῦται*) **волша** **видѣнїа** (л. 357 об. – л. 358).

На этом примере мы видим, как толкователь пересказывает евангельское повествование. Поскольку между автором и событием лежит текст, непосредственно его описывающий, мы говорим о смене режима на ренарративный, чему соответствует аналог современного настоящего изложения. Конечно, нужно оговориться, что в ТЕ различие двух этих функций представляет определенную сложность: событие X, описанное в тексте Y, пересказывается в тексте Z, и, интерпретируя значение настоящего времени, необходимо решить, обращается ли текст Z к событию X непосредственно или опосредованно (через другой текст, повествующий о X). Последнее представляется более вероятным еще и потому, что в тексте толкования содержатся и другие признаки взаимодействия комментатора именно с текстом, например объяснение языковых средств, последовательности изложения и соотношения Евангелия от Иоанна с другими Евангелиями. Очевидна и разница в принципах перевода этих двух значений.

В Евангельском тексте все шесть форм греческого *praesens historicum* данного фрагмента заменяются на аорист; в толковании греческое настоящее изложения 6/7 раз передается презенсом и только 1 раз заменяется имперфектом (и это не случайно, потому что форма *ἵσταται* имеет общее с имперфектом значение временной протяженности [Ницолова 2008: 267–268]).

В греческом тексте толкования презенс в значении настоящего изложения тоже факультативен: основным временем при пересказе, как и в евангельском повествовании, является аорист. Но в отличие от *praesens historicum*, фактически закрепленного за несколькими глагольными лексемами, настоящее изложения встречается у глаголов самой разной семантики. Ср.: толк. на Ин. 2:12 **възводитъ** (*ἐκανάγει*) **мѣръ** **в** **капернаѠмъ** (л. 231); толк. на Ин. 1:35–37 **тѣ** **и** **хс** **оубо** **молчить** (*σιγᾶ*) **іако** **женихъ**, **ходатан** **же** **вса** **вѣщаеть** (*φθεγγεται*) **и** **іако** **женихъ** **приходить** (*παραγίνεται*) **къ** **множеству** **гб** (л. 225); толк. на Ин. 2:14–16 **продающаѣ** **во** **Ѡвца** **и** **волы** **и** **згонить** (*ἐκβάλλει*) (л. 231); толк. на Ин. 2:16

¹ Здесь и далее текст ТЕ от Иоанна приводится по рукописи РГБ, собр. Троице-Сергиевой Лавры (Ф. 304/1). № 110, XIV – нач. XV в.

ном тексте Евангелия от Марка всего две. Так, в толковании на 298 соответствий переводного презенса оригинальному приходится всего 44 замены оригинально презенса формами аориста и имперфекта. Подобное можно ожидать и в переводе ТЕИ и вообще во всем в ТЕ.

Вероятно, такое использование и отражение форм настоящего времени в рассматриваемых функциях вообще характерно для переводов экзегетических текстов, толкующих такие книги Священного Писания, которые имеют сюжет. Отчасти именно благодаря этим текстам могут формироваться в русском языке настоящее историческое, настоящее изложения и настоящее экспозиционное как не прямые функции формы настоящего времени.

ЛИТЕРАТУРА

Бабицкая М.Б. Источники Изборника XIII века (Cod. St. Petersburg, GPB, Q.n.1.18) // *Vyzantinoslavica*. 1995. Т. 56. С. 631–635.

Бондарко А.В. Теория морфологических категорий и аспектологические исследования. М.: Языки славянских культур, 2005. 624 с.

Гловинская М.Я. Многочисленность и синонимия в видо-временной системе русского глагола. М.: Азбуковник, 2001. 319 с.

Дограмаджиева Е. Към въпроса за praesens historicum в старобългарски език // *Български език*. 1966. Кн. 2. С. 122–128.

Зализняк Анна А., Шмелёв А.Д. Введение в русскую аспектологию. М. Языки русской культуры, *Studia philologica*, 2000. 226 с.

Индыченко А.А. Лингвотекстологическое исследование Толкового Евангелия от Луки Феофилакта Болгарского. Дипломная работа. М., 2011.

Мишина Е.А. Настоящее историческое в восточнославянских памятниках XI–XV веков // *Древние языки в системе университетского образования. Исследование и преподавание* М.: МГУ, 2001. С. 197–212.

Мишина Е.А. К вопросу о видовой семантике простых (бесприставочных) глаголов в древнерусском языке // *Русский язык в научном освещении*. 2018. № 1(35) С. 161–182.

Ницолова Р. Българска граматика. Морфология. София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 2008. 523 с.

Падучева Е.В. Режим интерпретации как контекст, снимающий неоднозначность // *Материалы Международной конференции «Диалог-2008»*: www.dialog-21.ru/dialog2008/materials/htm/64/htm

Пентковская Т.В. К истории исправления богослужебных книг в Древней Руси в XIV веке: Чудовская редакция Нового Завета. М.: МАКС Пресс, 2009. 296 с.

Петрухина Е.В. Русский глагол: категории вида и времени (в контексте современных лингвистических исследований). Учебное пособие. М.: МАКС Пресс, 2009. 208 с.

Федорова Е.В. Настоящее историческое в древнейшем переводе Толкового Евангелия Феофилакта Болгарского // *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 2017. № 2. С. 53–69.

Федорова Е.В. Толковое Евангелие Феофилакта Болгарского в древнейшем славянском переводе: лингвотекстологический анализ. Диссертация. М., 2017.

REFERENCES

- Babitskaya M.B. The Sources of Izbornik of the 12th Century (Cod. St. Petersburg, GPB, Q.n.1.18). In: Byzantinoslavica Press. 1995. Vol. 56, pp. 631–635.
- Bondarko A.V. (2005) Theory of Morphological Categories and Aspectual Studies. Moscow. Yazyki Slavyanskikh Kultur Publ. 624 p.
- Glovinskaja M.J. (2001) Polysemy and Synonymy in the Aspectual System of the Russian Verb. Moscow. Azbukovnik Publ. 319 p.
- Dogramadzhieva E. On the Question of Praesens Historicum in Old Bulgarian. *Bulgarian Language*. 1966. Book 2, pp. 122–128.
- Indychenko A.A. (2011) Linguo-textual Research of the Gospel of Luke with Commentaries of Theophylact of Bulgaria. Diploma. Moscow. 125 p.
- Fedorova E.V. Praesens Historicum in the Ancient Translation of The Gospels with Commentaries of Theophylact of Bulgaria. *Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology*. 2017. No 2, pp. 53–69.
- Fedorova E.V. (2017) The Gospels with Commentaries of Theophylact of Bulgaria in the Ancient Slavic Translation: Linguo-Textological Research. Thesis. Moscow. 388 p.
- Mishina E.A. Praesens Historicum in the East Slavic Texts of the 11th–14th centuries. In: Ancient Languages in the System of University Education. Research and Teaching. Moscow. Moscow State University Press. 2001, pp. 197–212.
- Mishina E.A. To the Question of the Aspectual Semantics of Simple (Prefixless) Verbs in the Old Russian Language. *Russian Language and Linguistic Theory*. 2018. No 1, pp. 161–182.
- Nitsilova R. (2008) Bulgarian grammar. Morphology. Sofia. University Publishing House “St. Kliment Ohridski”. 523 p.
- Zaloznjak Anna A., Šmelev A.D. (2000) Introduction to the Russian Aspect. Moscow. Yazyki Slavyanskikh Kultur Publ., Studia Philologica. 226 p.
- Padučeva E. V. Register of Interpretation as Disambiguating Context. In: Proceedings of the International Conference “Dialogue-2008”: www.dialog-21.ru/dialog2008/materials/htm/64/htm
- Pentkovskaya T.V. (2009) On the History of Liturgical Books Correction in Rus’ in the 14th century. Cudovskaja Redaction of the New Testament. Moscow. Maks Press. 296 p.
- Petrukhina E.V. (2009) Russian Verb: The Categories of Aspect and Time (in Context of the Modern Research). Textbook. Moscow. Maks Press. 208 p.

Сведения об авторе:

Евфросиния Денисовна Метлова,
студентка
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Euphrosynia Metlova,
Student
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
frosyametlova@yandex.ru

Степанова М.Н. (Коломна, Россия)

**Трудности перевода искусствоведческих текстов
с русского языка на английский
(на материале кураторских текстов музея «Арткоммуналка»)**

Аннотация: В статье анализируется явление «арт-инглиша» и его влияние на русскоязычные тексты об искусстве, а также исследуется специфика перевода искусствоведческих текстов с русского языка на английский и определяются основные переводческие трудности. Материалом для исследования послужили кураторские тексты сайта музейной резиденции «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» г. Коломна, Московской области. Результаты исследования показывают, что основные черты «арт-инглиша» присущи как англоязычным, так и русскоязычным искусствоведческим текстам. Английский язык стал не просто языком международного общения, но и «законодателем мод» в сфере искусствоведческих текстов.

Ключевые слова: арт-инглиш, кураторский текст, музей, переводческие трудности

Stepanova M.N. (Kolomna, Russia)

**The Phenomenon of “Art English” and Its Being in Russian-language Texts
(based on the curatorial texts of the Artkommunalka Museum)**

Abstract: The paper analyzes the phenomenon of “Art English” and its impact on Russian-language texts about art. The author examines the peculiar features of the curatorial texts translation from Russian into English and points out the key translation difficulties. The research materials are the curatorial texts posted on the website of the museum residence “Artkommunalka. Erofeev and others” Kolomna, Moscow region. The research proves that the main features of “Art English” are inherent to curatorial texts both in Russian and English. English has not only become an international language of communication, but also a “trendsetter” in the field of curatorial texts.

Key words: Art English, curatorial text, museum, translation difficulties

За последнее столетие в мире искусства произошло много изменений. Искусство вырвалось за рамки предметности и стало гораздо более смелым, провокационным и зачастую менее понятным. Если античные скульпторы создавали свои работы, опираясь на мифологию, а художники эпохи Возрождения воссоздавали

всем знакомые библейские сюжеты, современные художники начали разбивать вазы династии Хань, резать лезвием холсты и называть все это искусством. Чтобы не вводить зрителя в недоумение, кураторы, а иногда и сами художники создают тексты, открывающие порой неочевидный смысл работ.

На искусствоведческий текст можно посмотреть с точки зрения разных областей знаний, таких как культурология, музееведение, философия и лингвистика. Каждая из этих наук предложит свое понимание искусствоведческого текста и свои критерии оценки его качества. Культуролог Гильда Уильямс написала целую книгу о том, как правильно писать тексты о современном искусстве. По ее мнению, хороший искусствоведческий текст должен отвечать на три основных вопроса: что изображено, что это может значить и что нового это привносит в арт-вселенную¹.

При написании искусствоведческих текстов надо «перевести» визуальный опыт в письменное высказывание, что вызывает затруднение у многих, особенно начинающих, авторов. Боясь показаться некомпетентными, они маскируют свой страх за сложными грамматическими конструкциями, непонятными терминами и метафизическими концептами.

Английский язык стал не просто языком международного общения, но и «законодателем мод» в сфере искусствоведческих текстов. Это позволяет говорить о явлении, получившем название «интернациональный арт-инглиш». Понятие впервые появилось в 2012 г., когда художник Дэвид Левин и социолог Аликс Рул опубликовали критическое эссе на сайте Triple Canopy. Они провели корпусное исследование текстов электронного журнала e-flux и обнаружили следующие особенности арт-инглиша:

- 1) произвольное образование новых существительных («визуальность»);
- 2) использование «модных» терминов («трансверсальное», «инволюция», «платформа» и т. п.);
- 3) злоупотребление приставками вроде пара-, прото-, пост-, гипер-².

После выхода в свет этого разоблачающего эссе, некоторые авторы пытались «переводить» тексты, написанные на арт-инглише на нормальный английский язык. Такой перевод, к примеру, выполнил историк искусства и критик Джулиан Сталлабрасс:

«Exhibitions are a coproductive, spatial medium, resulting from various forms of negotiation, relationality, adaptation, and collaboration between subjects and objects, across space and time»³.

А теперь «перевод»:

«People make exhibitions together using objects. They exist in space and time»⁴.

Джулиан Сталлабрасс отмечает, что причиной такой перегруженности текстов об искусстве лишними словами может быть желание отвлечь нас от реальных явлений, которые лежат в основе художественных произведений: конкуренция,

¹ Уильямс Г. Как писать о современном искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 46.

² Rule A., Levine D. International Art English [Электронный ресурс] // Triple Canopy. № 16: www.canopycanopy.com/contents/international_art_english (дата обращения: 15.01.2021).

³ Stallabrass J. On Contemporary Curating [Электронный ресурс] // Artforum. 2013. Vol. 51. № 7: www.artforum.com/print/201303/contemporary-curating-39386 (дата обращения: 15.01.2021).

⁴ Там же.

институциональные конфликты, самореклама, личные проблемы, вкусовые пристрастия или нелепый случай. Но есть и другая причина: многие кураторские тексты о проведенных выставках пишутся задолго до открытия выставки. Языковые неточности могут быть признаком неуверенности, попыткой описать еще не испытанные впечатления¹.

Несмотря на то что авторы проводили исследование англоязычных текстов, мы можем заметить те же особенности в текстах об искусстве на русском языке. К вышеперечисленным признакам добавится также большой объем заимствованных из английского языка терминов.

Мы бы хотели продемонстрировать эту особенность текстов об искусстве на примере сайта музейной резиденции «Арткоммуналка»², над переводом которых работал автор статьи. Мы проанализируем соответствие этих текстов «критериям качества» Гильды Уильямс, оценим влияние арт-инглиша на данные тексты, рассмотрим их стилистические и синтаксические особенности, а также предложим варианты их перевода с русского языка на английский.

Мы работали над переводом восьми анонсов арт-проектов, организованных музейной резиденцией. В их число входят анонсы к следующим проектам: «Коломенский конструктивизм», «Переадресация», «Перформанс Перевода», «Коломенский травелог», «НАВИГАЦИЯ ПО ЗВЁЗДАМ», «ТЕНИ РЕДИ-МЕЙД! КИ-НЕМАТОГРАФФИТИ!», «Что делать в Коломне?», «Re: Walls»³.

Эти анонсы отличаются друг от друга по объему и стилю, что позволяет сделать вывод о том, что они писались разными авторами. Какие-то из анонсов хорошо поддавались переводу, но некоторые приходилось предварительно переводить с «арт-русского», чтобы понять авторскую задумку.

Из всех переведенных анонсов только «Коломенский конструктивизм» может соответствовать всем критериям качественного текста об искусстве. Текст не перенасыщен метафизическими терминами, но и не опускается до примитивного в описании художественных приемов. Читатель четко понимает следующее.

1) Над чем работали авторы проекта: «Во-первых, это выставка, представленная в зале – авторские коллажи и фотографии, посвященные и, можно сказать, визуально заявляющие главную тему. Во-вторых, это архивные исследования, которые можно назвать историческим деколлажем (от известной художественной техники шестидесятых), то есть, снятием документальных слоёв почти целого столетия исследуемого явления; и в-третьих, может быть, главным результатом является выявление и фиксация всех построек конструктивизма на карте Коломны, создание нового культурологического маршрута в историческом пространстве города»⁴.

2) Что это значит: «...коллажи отпечатаны на деревянной поверхности фанеры, вызывающей свой ряд ассоциаций (дерево жизни, преемственность культуры, и в то же время – лесоповал, деревообработка и т. д.). С точки зрения художественного приёма, можно сказать, что визуальный образ дополняется здесь тактильными ощущениями и смысловыми намёками, идущими от самого материала»⁵.

¹ *Stallabrass J. On Contemporary Curating* [Электронный ресурс] // Artforum. 2013. Vol. 51. №7: www.artforum.com/print/201303/contemporary-curating-39386 (дата обращения: 15.01.2021).

² Музей резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» [Электронный ресурс]: artkommunalka.com/ (дата обращения: 25.12.2020).

³ Авторская пунктуация и орфография сохранена

⁴ Музей резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» [Электронный ресурс]: artkommunalka.com/ (дата обращения: 25.12.2020).

⁵ Там же.

3) Как это соотносится с другими произведениями мирового искусства: «Обращение к технике (цифрового) коллажа, стилистически отражающего дух времени конструктивизма, перекликающегося по манере с работами русских авангардистов (Родченко, Эль Лисицкий и др.), конечно, является оправданным и художественно органичным жестом»¹.

Особенную трудность вызвал анонс проекта Игоря Камянова «Навигация по звёздам». Приведенный ниже фрагмент является настоящим антипримером текста об искусстве:

Инсталляция – это форма современного искусства, отличающаяся своей пространственностью: в неё (в отличие от плоскостных или объёмных форм) можно буквально войти, физически оказавшись внутри произведения. Находясь в этом затемнённом зале, мы имеем дело не просто с фильмом на плоскости экрана или монитора, а с пространственно-поэтическим построением, в котором визуально-кинематографический ряд является лишь элементом более общей метафорической задумки².

Автор текста использует сложные лексические и синтаксические конструкции, злоупотребляет модными терминами (пространственность, пространственно-поэтический), делает процесс извлечения смысла чрезвычайно трудным для читателя.

Интересно, что единственное толкование слова «пространственность», которое 6 раз встречается в текстах анонсов, над переводом которых мы работали, при поиске в словарях встречается только в «Справочнике технического переводчика»³. Согласно этому справочнику «пространственность – определение, обычно

| |
|--|
| 1. Л. А. Гоготинвили. К феноменологии непрямого говорения. Глава 4 (2006) [омонимия не снята] Все примеры Гуссерль вышел на универсальную intersубъективную пространственность через проблему синтезов Я и другого — «синтеза Я и Ты, а также, что еще сложнее, синтеза Мы», считая, что во всем этом «властвует устойчивая типика» (там же, с. [Л. А. Гоготинвили. К феноменологии непрямого говорения. Глава 4 (2006)] [омонимия не снята] ←...→ |
| 2. Наталья Курьян. На пороге Красоты... «Научное искусство» Эдгара Вареза // «Знание - сила», 2005 [омонимия не снята] Все примеры Варезовскую пространственность , можно объяснить влиянием кинетической живописи и скульптуры, воздействием бурно развивающегося кинематографа, но удивительно, что вторая глава «Учения» Гельмгольца, посвященная движению и изменению звука в пространстве, оставляет впечатление, схожее с музыкальной композицией. [Наталья Курьян. На пороге Красоты... «Научное искусство» Эдгара Вареза // «Знание - сила», 2005] [омонимия не снята] ←...→ |
| 3. Дмитрий Замiatин. Экономическая география «Лопиты» // «Октябрь», 2003 [омонимия не снята] Все примеры Принципиальная особенность, черта его языка — не столько добраться до корней слов, архивизировать язык, сколько особая пространственность его словоизмерений. [Дмитрий Замiatин. Экономическая география «Лопиты» // «Октябрь», 2003] [омонимия не снята] ←...→ |
| 4. Игорь Адамацкий. Учитель // «Звезда», 2001 [омонимия не снята] Все примеры Сначала его внутреннее зрение было пусто — только рассеянный пестрый свет, но постепенно перед глазами обозначилось пятно, светлее, чем остальное поле, и это пятно начало обретать очертания, планую пространственность . [Игорь Адамацкий. Учитель // «Звезда», 2001] [омонимия не снята] ←...→ |
| 5. Национальная культура. Деревянная скульптура в коллекции Пермской художественной галереи // «Жизнь национальностей», 2001.12.28 [омонимия не снята] Все примеры В деревянной скульптуре барочная пространственность выразилась прежде всего освоением архитектурных плоскостей, в первую очередь иконостаса. [Национальная культура. Деревянная скульптура в коллекции Пермской художественной галереи // «Жизнь национальностей», 2001.12.28] [омонимия не снята] ←...→ |

используемое в психоакустике». Словарь синонимов В.Н. Тришина ставит термин «пространственность» в один ряд с «объемностью» и «стереоскопичностью»⁴.

Стоит отметить, что корпусный анализ слова «пространственность» показывает, что этот термин чаще всего используется в текстах искусствоведческой, реже филологической тематики⁵.

¹ Музей резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» [Электронный ресурс]: artkommunalka.com/ (дата обращения: 25.12.2020).

² Там же

³ Справочник технического переводчика [Электронный ресурс] // Интент. 2009–2013: intent.gigatran.com/ (дата обращения: 25.12.2020).

⁴ *Тришин В.Н.* Словарь синонимов [Электронный ресурс] // ASIS. 2013: rus-yaz.niv.ru/doc/synonyms-trishin/index.htm (дата обращения: 25.12.2020).

⁵ Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]: ruscorpora.ru/new/ (дата обращения: 25.12.2020).

Понимание термина «пространственность» является существенным для выполнения грамотного перевода данного фрагмента текста. Чаще всего в качестве аналога слова «пространственность» в английском языке выступает слово *spatiality*. Справочник издательства «Oxford University Press» («Oxford Reference») приводит следующее толкование термина *spatiality*:

Эффект, который пространство оказывает на действия, взаимодействия, сущности и теории. Следовательно, использование данного термина при переводе нецелесообразно и может исказить смысл, который автор вкладывал в столь сложное понятие¹.

An installation is a spatial form of modern art. Unlike planar or three-dimensional forms, you can literally enter it by physically being inside the work. Being in this darkened hall, we are not just dealing with a movie on a flat screen, but with a spatial poetic construction, in which the visual is only an element of a broader metaphorical concept².

Таким образом, при переводе данного фрагмента мы прибегли к членению предложений, избавившись от громоздкости, а также избежали использования термина, характерного для арт-инглиша.

«Пространственность» далеко не единственный термин, встретившийся нам в текстах анонсов. Все изученные тексты изобилуют специальными искусствоведческими терминами: конструктивизм, перформанс, коллаж, деколлаж, авангардист, триптих, инсталляция и т. д. Все они не вызывают особых трудностей при переводе, поскольку к ним можно подобрать функциональный аналог. Однако в текстах встречаются и авторские «термины», такие как: жизнепоэзия, кинематограффити (контаминация), «соавторские» тексты.

Чаще всего при переводе данных терминов мы прибегали к приему калькирования: *naïve videoart, life-poetry, cinematograffiti*³.

При переводе на английский язык термина «соавторский» текст мы прибегли к семантической замене: *written in collaboration*⁴.

Кроме лексических и синтаксических особенностей, исследуемые тексты отличаются насыщенность стилистическими средствами выразительности. Особенно авторы любят использовать развернутые метафоры:

И действительно – через отражения звёзд кремлёвских, или обычных советских (каких много ещё на воротах и фасадах), или когда вся ночная Коломна с пролетающей по мосту электрички начинает казаться космическим созвездием – кадр за кадром начинает проявляться особая тема уже не космических, а сокровенных, нравственных, социально опосредованных звёзд-ориентиров. И тогда, уже через инсталляцию, через этот просеивающий свет экран, проступает и личностное созвездие художника, возникает пространство между бурным и прекрасным внешним миром, и мерцающей системой координат, спроецированной – изобретательно и при этом как бы субъективно – на белую стену. Но в этом, пожалуй, главном, пространстве, где каждый наедине с собою, и начинает действовать духовная матрица, создаваемая художником⁵.

Автор использует интересный образ, сравнивая огни ночного города с созвездием, но текст при этом настолько перегружен, что образность теряется в многословии. Ничем не обусловлено и противопоставление прилагательных «изобре-

¹ Oxford Reference [Электронный ресурс]. Oxford University Press: www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100521647?rskey=z2chT8&result=4 (дата обращения: 25.12.2020).

² Перевод наш. – М.С.

³ Перевод наш. – М.С.

⁴ Перевод наш. – М.С.

⁵ Музейная резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» [Электронный ресурс]: artkommunalka.com/ (дата обращения: 25.12.2020).

тательный» и «субъективный». При переводе мы попытались максимально упростить форму и прибегли к приему членения, но переводческая этика не позволила нам значительно изменить авторский текст.

And – when we see the reflections of the Kremlin or Soviet stars (many of which may still be seen on the gates and facades), or when we take a night train and the entire city of Kolomna starts to look like a constellation - shot by shot the main theme of the installation starts to shape up. Gradually, it is getting clear that the constellation is not celestial, but intimate, moral, and socially beneficial. And then, through the installation, through the screen that sifts light, the artist's personal constellation also emerges. A space appears between the stormy and beautiful outside world and the shimmering coordinate system projected – inventively and at the same time subjectively – on a white wall. The created space is, perhaps, the centre of this installation. It is there that the spiritual matrix created by the artist starts to take action¹.

Итак, в шести анонсах из восьми проанализированных (75 %) использованы «модные» или авторские термины, вызывающие трудности при переводе. В трех анонсах (37,5 %) встречаются произвольно образованные существительные, такие как «визуальность», «перформативность», «пространственность». В каждом из анонсов (100 %) наблюдался значительный объем заимствованных терминов, что характерно для текстов искусствоведческой направленности. Все восемь анонсов насыщены стилистическими средствами выразительности речи: развернутыми метафорами, эпитетами, антитезами. Таким образом, мы можем проследить общую тенденцию в развитии текстов о современном искусстве как на английском, так и на русском языках.

В связи со скептическим отношением аудитории к арт-инглишу перед переводчиком стоит трудная задача – упростить форму, сохранив смысл и образность авторского текста. При переводе текстов о современном искусстве необходимо учитывать культурологические, межкультурные и философские особенности каждого произведения, о котором идет речь, а также сохранять особенности авторского идиостиля.

ЛИТЕРАТУРА

Музей резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» [Электронный ресурс]: artkommunalka.com/ (дата обращения: 25.12.2020).

Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]: ruscorpora.ru/new/ (дата обращения: 25.12.2020).

Справочник технического переводчика [Электронный ресурс] // Интент. 2009–2013: intent.gigatran.com/ (дата обращения: 25.12.2020).

Тришин В.Н. Словарь синонимов [Электронный ресурс] // ASIS. 2013: rus-yaz.niv.ru/doc/synonyms-trishin/index.htm (дата обращения: 25.12.2020).

Уильямс Г. Как писать о современном искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 368 с.

Oxford Reference [Электронный ресурс]. Oxford University Press: www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100521647?rsk=y=z2chT8&result=4 (дата обращения: 25.12.2020).

Rule A., Levine D. International Art English [Электронный ресурс] // Triple Canopy. № 16: www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english (дата обращения: 15.01.2021).

¹ Перевод наш – М.С.

Stallabrass J. On Contemporary Curating [Электронный ресурс] // Artforum. 2013. Vol. 51. № 7: <https://www.artforum.com/print/201303/contemporary-curating-39386> (дата обращения: 15.01.2021).

REFERENCES

Museum Residence “Artkommunalka. Erofeev and Others”: artkommunalka.com/ (date accessed: 25.12.2020).

Oxford Reference. Oxford University Press: www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100521647?rskey=z2chT8&result=4 (date accessed: 25.12.2020).

Rule A., Levine D. International Art English. In: Triple Canopy No 16: www.canopycanopy.com/contents/international_art_english (date accessed: 15.01.2021).

Russian National Corpus: ruscorpora.ru/new/ (date accessed: 25.12.2020).

Stallabrass J. On Contemporary Curating. *Artforum*. 2013. Vol. 51. No 7. P. 71: www.artforum.com/print/201303/contemporary-curating-39386 (date accessed: 15.01.2021).

Technical Translator’s Guide (2009–2013). In: Intent, accessed 25 December 2020: intent.gigatran.com/ (date accessed: 25.12.2020).

Trishin V.N. (2013). Dictionary of Synonyms: rus-yaz.niv.ru/doc/synonyms-trishin/index.htm (date accessed: 25.12.2020).

Williams G. (2017) *How to Write About Contemporary Art*. Moscow. Ad Marginem Press Publ. 368 p.

Сведения об авторе:

Степанова Марина Николаевна,
студентка
факультет иностранных языков
Государственный социально-гуманитарный
университет

Marina N. Stepanova,
Student
Faculty of Foreign Languages
The State University of Humanities
and Social Studies

lingvomarina@gmail.com

И.В. Монисова (Москва, Россия)

**Курс о современной русской литературе за рубежом
как опыт коллективной работы
(несколько слов о разработке новой дисциплины)**

I.V. Monisova (Moscow, Russia)

**Course on Contemporary Russian Literature Abroad
as a Teamwork Experience
(a few words about developing a new discipline)**

На кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса по инициативе ее заведующего, профессора М.М. Голубкова, был сформирован и апробирован курс лекций для бакалавров (8 семестр), посвященный литературе, создаваемой сегодня на русском языке за пределами Российской Федерации – в странах ближнего и дальнего зарубежья. Он отражает творчество русскоязычных и двуязычных авторов и получил название «Современная литература на русском языке в инокультурном пространстве». Работа над ним продолжалась около двух лет, в определенном смысле он является логическим продолжением предметов, которые читаются студентам в первом полугодии (7 семестр): «История русской литературы конца XX – начала XXI века» и «Литературы народов России» (с привлечением материала бывших союзных республик). По форме это коллективный курс лекций, который читается как преподавателями кафедры (проф. А.В. Леденев, доценты И.В. Монисова, координатор программы, и А.Л. Крупчанов), так и коллегами из других структурных подразделений факультета (докт. филол. наук, старший научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Русская литература в современном мире» В.В. Сорокина, канд. филол. наук, доцент по кафедре общего и сравнительно-исторического языкознания, руководитель центра баллистики О.В. Синёва), а также приглашенными специалистами, что связано с широким охватом материала по разным регионам мира. Среди них канд. филол. наук К.С. Романова, преподаватель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере МГУ, поэт и литературный критик Л.Г. Вязмитинова и канд. филол. наук, куратор издательского проекта «ЧтецЪ» А.Н. Кравцов. В состав лекторской команды вошла также аспирантка кафедры У.В. Овчеренко, специалист по литературному процессу в современном Казахстане.

Подобного рода коллективный труд был сопряжен с определенными сложностями в процессе выработки общей концепции и выбора писательских персоналий, а также с тем, что в учебной программе бакалавриата нет, к сожалению, предмета «Литература русской эмиграции», читавшегося ранее в специалитете. В результате коллективной работы была создана и утверждена на заседании кафедры программа дисциплины (размещена на сайте факультета), опубликованная в журнале *Stephanos*¹. На сегодняшний день студентам представлен социокультурный и литературный материал восьми регионов: Украины (А.Л. Крупчанов), стран Балтии (О.В. Синева), Азербайджана (В.В. Сорокина), Казахстана (У.С. Овчеренко), Израиля (К.С. Романова), Германии (В.В. Сорокина), США (Л.Г. Вязмитинова) и Австралии (А.Н. Кравцов). Кроме того, в первых лекциях по новому предмету слушатели получили обзорную информацию теоретического характера (И.В. Монисова) и узнали об основных этапах и значительных фигурах литературы русской эмиграции в XX в. (А.В. Леденев).

Опрос студентов 4 курса показал проявленный ими интерес к материалу и заинтересованное отношение к коллективной форме его подачи. Теперь программа новой дисциплины ожидает утверждения на Ученом совете факультета.

Сведения об авторе:

Ирина Владимировна Монисова,
канд. филол. наук
доцент
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Irina V. Monisova,
PhD
Associate Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
monisova2008@yandex.ru

¹ Программа учебной дисциплины «Современная литература на русском языке в инокультурном пространстве» // *Stephanos*. 2021. №2(46). С. 122–142 (DOI 10.24249/2309-9917-2021-46-2-122-142).

События. Имена. Судьбы

Events. Names. Destiny

В.Г. Моисеева (Москва, Россия)

Долгий путь

V.G. Moiseeva (Moscow, Russia)

Long Way

5 апреля 2021 года в возрасте 90 лет ушла из жизни Валерия Васильевна Добровольская. Судьба ее тесно связана с филологическим факультетом Московского университета: 1948–1953 – годы учебы; 1960–2021 – годы работы на кафедре русского языка для иностранных учащихся естественных факультетов. В эти несколько дат укладывается большая жизнь, наполненная научными интересами, общением со студентами – иностранными, для которых Валерия Васильевна была проводником в мир тайн русского слова и культуры, и студентами филологического факультета, которых воспитывала как своих будущих коллег, знакомя с наукой, одним из создателей которой была она сама, – методикой преподавания русского языка иностранным учащимся. Преподавательская деятельность Валерии Васильевны – это именно общение, потому что она никогда не ограничивалась формальным «отчитать материал» и для разных поколений своих учеников находила нужную интонацию, ту форму разговора, которая могла заинтересовать и увлечь.



Валерия Васильевна Добровольская печаталась в журнале *Stephanos* с 2014 г.; с тех пор было опубликовано более 10 статей. Сам факт публикации в электронном издании в то время, когда многие преподаватели относились еще настороженно к этой начинающей утверждаться форме существования научных изданий, свидетельство еще одного качества, отличавшего Валерию Васильевну, – открытости жизни, тому новому, что она предлагает, если это служит на пользу делу.

Видимо, именно в силу этого качества в 2001 г. Валерии Васильевне довелось стать организатором системы профессиональной переподготовки по курсу теории и методики обучения русскому языку как иностранному на филологическом факультете. И все эти годы она была бессменным руководителем программы. Мне

приходилось наблюдать, как профессионализм, чуткость, душевный такт и чувство юмора позволяли Валерии Васильевне разрешать самые сложные ситуации, возникающие в учебном процессе. Не было ни одного выпуска за эти годы (а обучение по программе прошли более 200 человек), когда бы не звучали слова благодарности в адрес руководителя. А спустя время были звонки выпускников, и теперь уже бывшие слушатели программы сетовали по поводу того, что нет еще одного курса, где они могли бы продолжить обучение у Валерии Васильевны.

Мне посчастливилось работать вместе с Валерией Васильевной на протяжении этих 20 лет. Это был мой личный курс профессиональной переподготовки, за который я благодарна ей. В курсе были и такие «дисциплины», как ответственность, дисциплинированность и просто жизненная стойкость. Многие из тех, кто общался с Валерией Васильевной, могут вспомнить одну из ее любимых фраз, которую она подарила и мне, – не падать до выстрела. Этому принципу следовала она сама, поэтому до последних дней на вопрос о здоровье с юмором отвечала: «Как принято говорить – по возрасту».

В разговорах с Валерией Васильевной, о чем бы ни шла речь, как-то всегда получалось так, что последнее слово оставалось за ней. Не в том смысле, что она настаивала на своем, – вовсе нет. Просто после завершения разговора еще долго вспоминались какие-то фразы, или то, над чем вместе шутили, или истории, рассказанные Валерией Васильевной. Прощаясь, и сейчас хотелось бы услышать еще раз ее голос. Благо такую возможность Валерия Васильевна – автор трех поэтических сборников – нам подарила¹.

Доброта

Доброта... Нет, не то доброта,
Что добру и злу подпевая,
Поспевает и здесь, и там,
Словно веером овевая.

Щедро льет добродушья елей,
Этикеточка есть к елею:
«Ты смотри, меня пожалей,
Я-то, видишь, тебя жалею».

Доброта – это та же злость
И готовность к жестокой драке:
Коль нужна человеку кость,
Не бросай ее злой собаке.

Доброта – это вечный спор,
Это правду сказать отвага.
Доброта – это вечный сбор
Сил своих на чужое благо.

Доброта – это вечный бой
За добра урожай обильный.
Добрым может быть не любой,
Добрым может быть только сильный.

Ну а это... О чем тут речь,
Это лишь доброте подобно:
Просто силы легче беречь,
Прикрываясь маской доброй.

¹ *Добровольская Н.В.* Мысли вслух. М., 2010.

* * *

Птица, истомленная полетом,
Скалы, источенные волной,
Человек, сгоревший на работе,
Маркою помечены одной.

Всем дано сражаться в одиночку,
Подставлять под трудности плечо.
Лишь когда природа ставит точку,
Мы уже не спорим ни о чем.

Птица, что лететь не захотела,
Камень, что валялся под стеной,
Человек, отрекшийся от дела,
Маркою помечены одной.

Собственная личная потребность
Вороном кружится по степи,
И даем мы солнца, места, хлеба
Всем, кто, не сражаясь, отступил.

Не спешите, люди, погодите,
Не всегда лежачего не бьют:
Слишком часто в жизни победитель –
Просто не бывающий в бою.

* * *

Я забуду важные инстанции,
Нужные забуду имена.
Я хочу, хочу побыть на станции,
Имя у которой – тишина.

Посидеть под ивами обвислыми
Далеко от городской пыли,
Я хочу, хочу собраться с мыслями,
Чтоб они навеки не ушли.

Раньше шли они ко мне уверенно,
Шли они ко мне не торопясь,
Мыслями серьезными проверена,
Жизнь, как лошадь, к финишу рвалась.

Но по суете столичной площади,
Под моторов неумолчный вой
Не сгарцуешь, черт возьми, на лошади,
Даже и не самой огневой.

Измененья в жизни в мысли вылились,
Есть у них особая черта:
Мысли тоже обавтомобилились,
Промелькнут – и нету ни черта.

Семафоры, как сигналы гласности,
Не заменят путнику глаза,
Говорят они о безопасности,
Но пути не могут указать.

Надо иногда сойти с дистанции,
Отпустить на время стремена,
Надо одному побыть на станции,
Имя у которой – тишина.

Посмотреть, какое небо синее,
Как стеною колосится рожь,
И какая правильная линия,
И по ней ли ты теперь идешь...

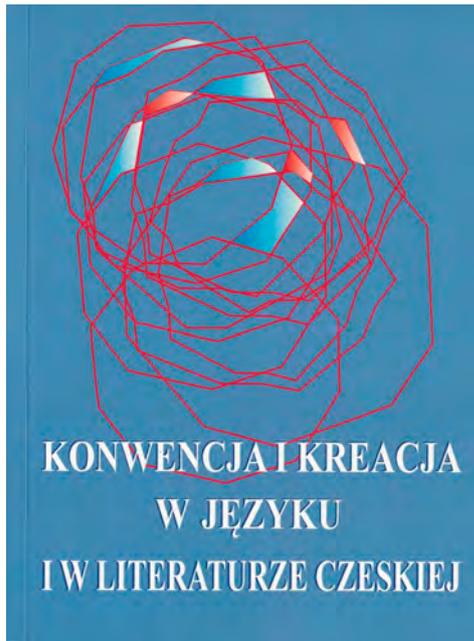
Сведения об авторе:

Виктория Георгиевна Моисеева,
канд. филол. наук
ст. научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Victoria G. Moiseeva
PhD
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
moisvik44@gmail.com

Критика. Библиография

Critique. Bibliography



О.В. Гусева (Санкт-Петербург, Россия)

**Конвенция и креация в чешском языке и литературе, ред. М. Балёвский /
Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej.
Redakcja naukowa prof. dr hab. Mieczysław Balowski. Poznań, 2020. 403 с.**

Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej /
Redakcja naukowa prof. dr hab. Mieczysław Balowski.
Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. 403 p. –
(Bohemica Posnaniensia, fasc. 24). ISBN 978-83-63090-33-3

Аннотация: Сборник статей «Конвенция и креация в чешском языке и литературе» продолжает серию, издаваемую польскими богемистами в Университете имени Адама Мицкевича в Познани под ред. проф. М. Балёвского. Сборник представляет интерес не только для славистов, но также для более широкого круга лингвистов, литературоведов и переводоведов, поскольку предлагает новый взгляд на проблему языковой и литературной конвенции и креации, которые выходят за рамки привычных «традиций» и «новаторства». Авторы включенных в сборник статей вводят в научный обиход новую терминологию и предлагают ее теоретическое и практическое обоснование на материале исследований чешской литературы, фольклора, грамматической системы, лексики и фразеологии, переводоведения и социально ориентированного дискурса. В статьях последовательно проводится мысль, что развитие языка, литературы и социума в целом – это непрерывный эволюционный процесс взаимодействия конвенционального и креативного подходов.

Ключевые слова: конвенция, языковая конвенция, креация, новаторство, славистика, чешский язык, чешская литература

Convention and Creation in Czech Language and Literature / Scientific Editing by prof. dr hab. Mieczyslaw Balowski. Poznań: Institute of Slavic Philology, PRO Publishing House, 2020. 403 p. – (Bohemica Posnaniensia, fasc. 24).

Abstract: The collection of articles “Convention and Creation in Czech Language and Literature” continues the series published by the Polish Bohemians at the Adam Mickiewicz University in Poznań, edited by prof. M. Balowski. The collection is of interest not only for Slavists, but also for a wider range of linguists, literary critics and translation specialists as it offers a new look at the problem of linguistic and literary convention and creation, which go beyond the usual “traditions” and “innovation”. The authors of the articles included in the collection introduce new terminology into scientific use and offer its theoretical and practical justification based on the research of Czech literature, folklore, grammatical system, vocabulary and phraseology, translation studies and socially oriented discourse. The articles consistently suggest that the development of language, literature, and society as a whole is a continuous evolutionary process of interaction between the conventional and creative approaches.

Key words: convention, language convention, creation, innovation, Slavic studies, Czech language, Czech literature

В сложном 2020 г. в Познани вышел в свет сборник научных статей «Конвенция и креация в чешском языке и литературе». Это очередной, уже двадцать четвертый сборник научной серии «Bohemica Posnaniensia», издаваемой в Университете имени Адама Мицкевича польскими и чешскими богемистами. Научный редактор сборника и всей серии «Bohemica Posnaniensia» – профессор Мечислав Балёвский, польский славист и лингвист, заведующий кафедрой западнославянских языков и литератур Института славянской филологии Университета имени А. Мицкевича в Познани. Профессор Балёвский известен своими работами в области современного чешского языка, западнославянской ономастики и фразеологии, а также межкультурной коммуникации.

Среди авторов сборника богемисты Карлова университета в Праге, Университета Градец-Кралове, Западночешского университета в Пльзене, Оломоуцкого университета, Масарикова университета в Брно, Остравского университета, Университета Яна Пуркине в Усти-над-Лабем, Института чешского языка Чешской академии наук, Университета имени А. Мицкевича в Познани, Силезского университета в Катовицах.

Несмотря на тематическую направленность всей познанской серии и данного сборника, он представляет большой интерес не только для богемистов, поскольку поднятая в нем проблема имеет концептуальный теоретический характер и будет интересна широкому кругу лингвистов и литературоведов. В статьях сборника последовательно разрабатывается новая терминология, раскрывается значение понятий «конвенция» и «креация» в языкознании, литературоведении и социально ориентированном дискурсе. Польский сборник расширяет возможности употребления данного понятия и предлагает системный, комплексный подход к интерпретации понятий «конвенция» и «креация», которые оказываются шире привычных «традиции», «творчества» или «новаторства».

Сборник состоит из введения и четырех частей, в которых последовательно рассматриваются проблема конвенции и креации в чешской литературе, грамматической системе, лексике и фразеологии и, наконец, в системе коммуникации. В сборник вошли статьи на польском и чешском языках.

Ключевой для понимания концепции всего сборника стала статья Мечислава Балёвского – научного редактора сборника и всей серии «*Bohemica Posnaniensia*», опубликованная во Введении. В статье «Конвенция и креация как движущая сила развития языка»¹ Балёвский предлагает собственное понимание явлений «конвенции» и «креации», вынесенных в заглавие сборника. Они выходят за рамки лингвистической или литературоведческой проблематики и затрагивают различные аспекты жизни социума. В начале статьи проф. Балёвский обращается к дефинициям слова «конвенция» в словарях польского языка. В польском языке это слово имеет следующие значения:

konwencja 1. общепринятые в какой-либо среде нормы поведения, образ мыслей и т. п.; 2. комплекс черт, характерных для художественных произведений, принятый автором; 3. международный договор, предусматривающий соблюдение сторонами юридических обязательств; 4. предвыборный съезд членов политической партии².

Как мы видим, значение польского слова «конвенция» шире, чем в русском, где «конвенция», согласно Толковому словарю русского языка под редакцией Ожегова, означает «Международный договор по какому-нибудь определенному вопросу»³. При этом российское языкознание под «языковой конвенцией» понимает соглашение, принятое в языковом сообществе относительно способов построения, значения и употребления языковых выражений. Термин «конвенциональность» употребляется в культурологии и социологии и означает «неотъемлемое качество культурного объекта, приобретаемое им в результате признания за ним (вследствие установления согласия между участниками социокультурного взаимодействия) определенного набора устойчивых характеристик, выделенных в качестве значимых»⁴.

Среди российских исследователей на материале логики и философии математики понятие конвенции рассматривал философ, писатель и переводчик В.В. Целищев⁵. В семиотическом аспекте к языковой конвенции обращался М.В. Лебедев⁶. Проблема языковой конвенции в отечественной науке продолжает привлекать внимание исследователей. В польском языкознании и литературоведении одной из первых понятие конвенции и конвенциональности начала рассматривать Изида Домбска⁷. Однако до сих пор понятие «конвенция» не является однозначным в польской научной среде, например, слово «конвенция», а также образованные от него производные «конвенциональный», «конвенциональность» в научных работах часто используются в значении «традиционный», «общепринятый», «понятный» и не имеют терминологического значения.

¹ *Balowski M.* Konwencja i kreacja jako siła napędowa rozwoju języka // *Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej*. Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. S. 17–34.

² *Wielki Słownik Języka Polskiego*. URL: wsjp.pl/index.php?id_hasla=34594&ind=0&w_szukaj=konwencja (дата обращения: 22.03.2021).

³ Толковый словарь С. Ожегова. URL: slovarozhegova.ru/word.php?wordid=11657 (дата обращения: 22.03.2021).

⁴ Этнопсихологический словарь. URL: ethnopsychology.academic.ru/148/конвенциональность (дата обращения: 22.03.2021).

⁵ *Целищев В.В.* Конвенция // *Проблемы логики и методологии науки*. Новосибирск: Наука, 1982. С. 7–42.

⁶ *Лебедев М.В.* Стабильность языкового значения. М.: Эдиториал УРСС, 1998.

⁷ *Dąmbska I.* O konwencjach i konwencjonalizmie. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.

Еще сложнее обстоит ситуация со словом «креация». Балёвский подчеркивает, что в научной литературе встречается разное понимание этого термина. В толковых словарях польского языка «креация» определяется следующим образом:

kreacja 1. творчество, созидание чего-то нового; 2. создание чего-либо нового в искусстве, особенно в литературе; 3. роль в фильме или театральной постановке, оригинально и интересно сыгранная актером; 4. элегантный наряд, особенно женский¹.

Во всех этих значениях при переводе на русский язык мы выберем разные соответствия. В двух первых значениях польское слово близко к русскому понятию «созидание, создание». Во втором это, скорее, «артистизм», а в третьем – «наряд, одяние». Все эти значения объединяет наличие творческого подхода, изобретательности, креативности. В толковом словаре Ожегова слово «креация» отсутствует. При этом в российской лингвистике термин «креация» появился уже давно. Его использует, например, А.Ф. Журавлев в своей статье «Технические возможности русского языка в области предметной номинации» и дает такую дефиницию: «креация – изобретение произвольного немотивированного знака»².

Таким образом, мы видим, что в чешской, польской и российской науке существует необходимость появления четких дефиниций терминов «конвенция» и «креация». Эту задачу и призван решить сборник Познанского университета «Конвенция и креация в чешском языке и литературе». Авторы статей, опубликованных в сборнике, многократно подчеркивают, что «конвенцию» и «креацию» нельзя определить как «традицию» и «новаторство»: это понятия более широкие и не противопоставленные, но связанные, переплетающиеся друг с другом. В языке всегда присутствуют и «конвенциональность» и «креативность».

Анализируя понятие «конвенция», Балёвский обращается к философии, где конвенция рассматривается в рамках теории познания, а также к пониманию конвенции в семиотике и формальной логике. В этих науках, при всей разнице подходов, понимание термина «конвенция» подразумевает соглашение, договоренность, узус, общепринятый порядок действий. Все эти значения присутствуют и в языковой конвенции. Подобным соглашением являются, например, нормативные учебники языка, которые представляют собой результат договоренности на определенную тему нескольких сторон: лингвистов, учителей и министерства образования. К литературным конвенциям можно отнести единство места и времени в классической драме. Балёвский кратко прослеживает эволюцию понимания конвенциональности в языкознании: от древнегреческих философов, которые первыми попытались определить отношения между вещами и словами, их обозначающими, через дискуссии, которые велись о конвенциональности языковых знаков в языкознании и философии XVII–XIX вв., и до современных точек зрения на конвенциональность языка. Балёвский рассматривает работы современных польских лингвистов, посвященные языковым конвенциям: Гражины Савицкой³, Мачея Гроховского⁴ и Богдана Вальчака⁵.

¹ Wielki Słownik Języka Polskiego URL: wsjp.pl/index.php?id_hasla=8963&ind=0&w_szukaj=kreacja (дата обращения: 22.03.2021).

² Журавлёв А.Ф. Технические возможности русского языка в области предметной номинации // События номинации в современном русском языке. М.: Наука, 1982. С. 45.

³ Sawicka G. Udział konwencji w kształtowaniu się odmian języka // Język trzeciego tysiąclecia III. Tom 1. Tendencje rozwojowe współczesnej polszczyzny / Red. Grzegorz Szpila. Kraków: Tertium, 2005. S. 181–197.

⁴ Grochowski M. Konwencje semantyczne a definiowanie wyrażen językowych. Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej UW, 1993. 116 s.

⁵ Walczak B. Czy w odniesieniu do języka konwencjonalność i kreacyjność przeciwstawiają się sobie? // Konwencja i kreacja w języku, literaturze i narracji historycznej / Red. Małgorzata Karwatowska, Robert Litwiński, Adam Siwiec. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2016. S. 37–44.

Г. Савицкая определяет конвенцию как вид договора, применяемого к комплексу семиотических систем, охватывающих принятые в обществе нормы поведения, реализуемые с применением знаков, характерных для каждой системы. Для этого договора характерны следующие признаки: 1) он априорен (не зависит от опыта), 2) он не записан (хотя и необязательно; например, кодексы различных обществ существуют в письменной форме), 3) он обязателен, что означает, что за его нарушением следуют санкции (отсутствие одобрения). Применительно к языку Г. Савицкая выделяет две группы конвенций: общественно-культурные и «чисто» языковые (структурные, семантические, референционные и прагматические), при этом языковые конвенции вытекают из общественно-культурных конвенций как знакового, так и коммуникативного уровня (например, стилистические конвенции)¹. В качестве примера языковой конвенции, проистекающей из общественно-культурной, исследовательница приводит принцип номинации и написания антропонимов. Те же виды языковых конвенций (грамматические, семантические, референционные и прагматические) выделяет М. Гроховский. Балёвский отмечает, что для языковых конвенций характерны три аспекта влияния: 1. нормативный аспект; 2. семантико-коммуникационный аспект; 3. узуальный аспект. Это своего рода механизмы, упорядочивающие языковую картину окружающего нас мира.

Языковые конвенции могут обладать разной степенью конвенционализации: от слабой, нестабильной или фрагментарной до сильной, обязательной, стабильной. Так, к сильным конвенциям относятся грамматическая, референционная и прагматическая конвенции, а к слабым – стилистические и жанровые конвенции. Нарушение языковой конвенции – обязательное условие эволюции данной системы. Благодаря отрицанию конвенции рождается языковая креативность. Акт креации, созидания, противопоставлен существующим образцам, шаблонам и матрицам. Креативность требует рефлексии над языковыми конвенциями. К языковой креации нас подталкивает развитие цивилизации, научно-технический прогресс, новые культурные явления. Как пример креативности, которая меняет сложившуюся в языке конвенцию, можно привести явление делексикализации, метафоризации, метонимизации, ресемантизации, заимствования и создание неологизмов. На уровне текста это стирание жанровых границ.

Авторы сборника неоднократно подчеркивают, что конвенция и креация не исключают, но дополняют друг друга. Конвенция, понимаемая как установленный способ действий, обычаев, традиций, обогащается креацией, за которой стоит творческий, продуктивный стиль мышления и действия. Эту мысль Виктор Виктора развивает в статье «Модель истории чешской литературы гуманистического периода – конвенция или креативность?»². Автор показывает, что формирование концепции истории чешской литературы началось еще в эпоху Возрождения и было связано с именами Й. Добровского, Й. Юнгманна и А. Шемберы, оно было продолжено во второй половине XIX в., а затем развито в XX в. Каждый из исследователей вносил что-то новое в историографию литературы, но вместе с тем он опирался на результаты исследований своих предшественников. В современном литературоведении накопилось много новых материалов и методологических подходов для переосмысления достигнутых результатов и подготовки новой

¹ *Sawicka G.* Udział konwencji w kształtowaniu się odmian języka. S. 184.

² *Viktora V.* Model dějin české literatury humanistického období – konvence, nebo kreativita? // *Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej.* Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. S. 9–16.

академической истории чешской литературы. В этой работе конвенция и креация должны идти рука об руку. Отказ от традиций в пользу новаторства повлечет за собой утрату преемственности, игнорирование человеческого фактора, невозможность достижения компромисса и, в результате, отказ от собственных корней, от своего прошлого.

Эту же проблему в языковом ключе поднимает Мария Чехова в статье «Пуризм с точки зрения условности и новаторства в языке. Только путь от пуризма к антипуризму или путь от пуризма к пуризму?»¹. Автор делает вывод, что следование языковым конвенциям любой ценой не способствует здоровому развитию языка, языковой пуризм, в конечном счете, обедняет язык. Антипуризм, понимаемый как новаторство, креативность в языке, является следствием глобализации и дает импульс для дальнейшего развития языка.

Истоки народных традиций можно найти и в фольклоре. Их влияние на современную литературу анализирует Сватава Урбанова в статье «Фольклор как источник и парадокс подлинности»². Исследовательница пишет о «новом фольклоризме» – творческом преобразовании аутентичных традиций на фоне возрождения интереса к фольклору – и показывает это на примере анализа произведений современных чешских авторов.

Конвенции и креации в чешской литературе посвящены включенные в сборник статьи Иво Харака, Бохуслава Хоффманна, Хелены Хасиловой и других исследователей. Проблему конвенции и креации в контексте перевода рассматривают Любомир Хампл и Диана Свободова. Отдавая себе отчет в конвенциональности значений тех или иных лексем в повседневной языковой коммуникации, переводчик проявляет креативность в поисках соответствующих звуковых эквивалентов в языке перевода. О конвенции и креации в языке современных пользователей Интернета пишет Хелена Хилова. В сборнике приводятся различные примеры языковой креативности: в грамматической системе, в лексике и фразеологии, в лингводидактике и переводоведении, в художественной литературе и литературоведении. Авторы отмечают, что невозможно перечислить все способы языковой креации, как и все действующие в данный период конвенции. К созданию новых средств выражения отправителя подталкивает тот факт, что существующие конвенции не в состоянии передать специфики отправляемого сообщения, его содержания или формы. Цель языковой креативности состоит в вовлечении рецептора в процесс декодирования смысла, провоцировании его к сознательному нарушению конвенции. И это непрерывный эволюционный процесс, происходящий на уровне языка и сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журавлёв А.Ф. Технические возможности русского языка в области предметной номинации // Способы номинации в современном русском языке. М.: Наука, 1982. С. 45–108.
2. Лебедев М.В. Стабильность языкового значения. М.: Эдиториал УРСС, 1998. 167 с.
3. Толковый словарь С. Ожегова. URL: slovarozhegova.ru/word.php?wordid=11657 (дата обращения: 22.03.2021).

¹ Čechová M. Purismus z pohledu konvence a inovace v jazyce. Cesta jen od purismu k antipurismu, nebo cesta od purismu k purismu? // Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej. Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. S. 151–162.

² Urbanová S. Folklor jako zdroj i paradox autenticity // Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej. Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. S. 37–50.

4. Этнопсихологический словарь. URL: ethnopsychology.academic.ru/148/конвенциональность (дата обращения: 22.03.2021).
5. *Целищев В.В.* Конвенция // Проблемы логики и методологии науки. Новосибирск: Наука, 1982. С. 7–42.
6. *Balowski M.* Konwencja i kreacja jako siła napędowa rozwoju języka // Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej. Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. S. 17–34.
7. *Čechová M.* Purismus z pohledu konvence a inovace v jazyce. Cesta jen od purismu k antipurismu, nebo cesta od purismu k purismu? // Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej. Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. S. 151–162.
8. *Dąmbska I.* O konwencjach i konwencjonalizmie. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975. 151 s.
9. *Grochowski M.* Konwencje semantyczne a definiowanie wyrażeń językowych. Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej UW, 1993. 116 s.
10. *Sawicka G.* Udział konwencji w kształtowaniu się odmian języka // Język trzeciego tysiąclecia III. Tom 1: Tendencje rozwojowe współczesnej polszczyzny / Red. Grzegorz Szpila, Kraków: Tertium, 2005. S. 181–197.
11. *Urbanová S.* Folklor jako zdroj i paradox autenticity // Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej. Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. S. 37–50.
12. *Viktora V.* Model dějin české literatury humanistického období – konvence, nebo kreativita? // Konwencja i kreacja w języku i literaturze czeskiej. Poznań: Instytut Filologii Słowiańskiej, Wydawnictwo PRO, 2020. S. 9–16.
13. *Walczak B.* Czy w odniesieniu do języka konwencjonalność i kreacyjność przeciwstawiają się sobie? // Konwencja i kreacja w języku, literaturze i narracji historycznej / Red. Małgorzata Karwatowska, Robert Litwiński, Adam Siwiec. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej, 2016. S. 37–44.
14. Wielki Słownik Języka Polskiego. URL: wsjp.pl/index.php?id_hasla=34594&ind=0&w_szukaj=konwencja (дата обращения: 22.03.2021).

REFERENCES

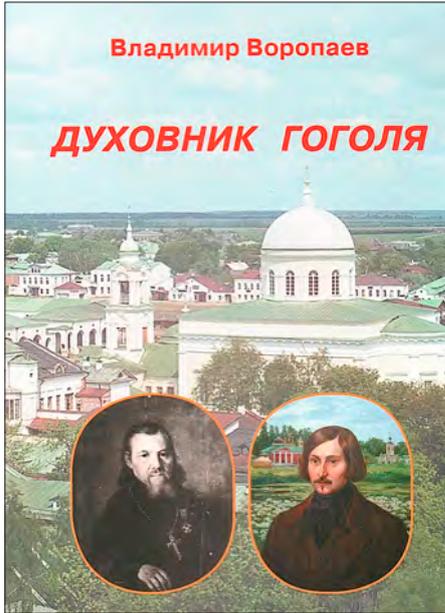
1. Balowski M. Convention and Creation as a Driving Force for Language Development. In: *Convention and Creation in Czech Language and Literature*. Poznań. Institute of Slavic Philology Press, PRO Publishing House. 2020, pp. 17–34.
2. Čechová M. Purism from the Point of View of Convention and Innovation in Language. The Path Only from Purism to Antipurism, or the Path from Purism to Purism?. In: *Convention and Creation in Czech Language and Literature*. Poznań. Institute of Slavic Philology Press, PRO Publishing House. 2020, pp. 151–162.
3. Dąmbska I. (1975) *On Conventions and Conventionalism*. Wrocław. Zakład Narodowy im. Ossoliński Press. 151 p.
4. Ethnopsychological Dictionary. URL: ethnopsychology.academic.ru/148/конвенциональность (date accessed: 22.03.2021).
5. Explanatory Dictionary of the Russian Language by S. Ozhegov. URL: slovarozhegova.ru/word.php?wordid=11657 (date accessed: 22.03.2021).
6. The Great Dictionary of the Polish Language. URL: wsjp.pl/index.php?id_hasla=34594&ind=0&w_szukaj=konwencja (date accessed: 22.03.2021).

7. Grochowski M. (1993) *Semantic Conventions and Definition of Linguistic Expressions*. Warszawa. Zakład Semiotyki Logicznej UW Press. 116 p.
8. Lebedev M.V. (1998) *Stability of Linguistic Meaning*. Moscow. Editorial URSS. 167 p.
9. Sawicka G. The Role of the Convention in the Formation of Language Varieties. In: *The Language of the Third Millennium III. Volume 1: Developmental Tendencies of the Contemporary Polish Language* / Ed.: Grzegorz Szpila. Kraków. Tertium Publ. 2005, pp. 181–197.
10. Tselishchev V.V. Convention. In: *Problems of Logic and Methodology of Science*. Novosibirsk. Nauka Publ. 1982, pp. 7–42.
11. Urbanová S. Folklore as a Source and Paradox of Authenticity. In: *Convention and Creation in Czech Language and Literature*. Poznań. Institute of Slavic Philology Press, PRO Publishing House. 2020, pp. 37–50.
12. Viktora V. Model of the History of Czech Literature of the Humanistic Period – Conventions or Creativity? In: *Convention and Creation in Czech Language and Literature*. Poznań. Institute of Slavic Philology Press, PRO Publishing House. 2020, pp. 9–16.
13. Walczak B. Do Conventionality and Creativity Contradict Oppose Each Other with Regard to Language? In: *Convention and Creation in Language, Literature and Historical Narration* / Ed.: Małgorzata Karwatowska, Robert Litwiński, Adam Siwiec. Lublin. M. Curie-Skłodowska University Press. 2016, pp. 37–44.
14. Zhuravlev A.F. Technical Capabilities of the Russian Language in the Field of Subject Nomination. In: *Methods of Nomination in the Modern Russian Language*. Moscow. Nauka Publ. 1982, pp. 45–108.

Сведения об авторе:

| | |
|--|---|
| <p>Ольга Валерьевна Гусева, канд. филол. наук доцент филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета</p> | <p>Olga V. Guseva, PhD Associate Professor Philological Faculty Saint-Petersburg State University</p> |
|--|---|

o.guseva@spbu.ru



Е.А. Певак (Москва, Россия)

**Вл. Воропаев. Духовник Гоголя. – Смоленск:
Историко-литературный журнал «Странник»,
2021. – 100 с.**

Е.А. Pevak (Moscow, Russia)

**VI. Voropaev. Nikolai Gogol's Confessor. – Smolensk:
Historical-literary Journal "Strannik", 2021. – 100 p.**

История взаимоотношений Н.В. Гоголя и ржевского протоиерея Матфея Константиновского на протяжении последних ста лет уже не раз привлекала внимание исследователей, в том числе и тех, кто не ограничивался в своих изысканиях собственно творчеством Гоголя, но рассматривал этот этап жизни писателя в контексте событий более общего характера. Такой подход характерен для деятелей русского религиозно-общественного движения в начале XX в. И для них в первую очередь важен был вопрос, связанный с судьбой Русской церкви в ее историческом измерении. Не случайно именно судьба Гоголя была предметом острых споров, разгоравшихся во время заседаний Религиозно-философских собраний¹. Речь шла как о сложных взаимоотношениях отечественной интеллигенции с Церковью, о претензиях в адрес православия, игнорирующего, как представлялось его критикам, живую жизнь, так и о сугубо «профессиональных» вопросах писательского труда.

Не один Гоголь вынужден был решать вопрос, возможно ли человеку – творцу произведений искусства, исполненным даже самого высокого смысла, рассчитывать на то, что ему по-прежнему открыт будет, как и всем обыкновенным людям, путь к Богу, или же для спасения души ему следует «отныне отложить Ненужных дум бесплодное брожение»:

Дух праздности и прелесть песнопенья
Постом, певец, ты должен победить!

(А.К. Толстой. Иоанн Дамаскин)

Собственно говоря, упреки в адрес о. Матфея со стороны тех, кто выступил «в защиту» Гоголя, касались и этой стороны дела: якобы под влиянием своего духовника писатель изжил в себе творческое начало, что приблизило его смертный час.

В советском литературоведении религиозные взгляды Гоголя, характер его взаимоотношений с Православием в расчет не принимались, но негатив в отноше-

¹ Об этом см.: Певак Е.А. Гоголь в зеркале русского модернизма // Stephanos. 2018. № 5(31). С. 51–62.

нии духовного руководителя Гоголя, «отвадившего» его от творчества, подкрепленный оценками В.Г. Белинского, настойчиво игнорировавшего религиозную составляющую творчества писателя, перекочевал в работы советского периода.

Видимо, теперь пришло время для того, чтобы непредвзято разобраться в том, какова была роль Церкви в судьбе Гоголя, и в свете этого вопроса по-новому взглянуть на личность о. Матфея, чему немало будет способствовать новая книга В.А. Воропаева, куда помещены два очерка: «Иоанн Кронштадтский Ржевского уезда: протоиерей Матфей Константиновский» и «“Вам душа моя известна больше, чем мне самому”»: Гоголь и протоиерей Матфей Ржевский». В первом о. Матфей представлен как пример религиозного деятеля-просветителя, неустанного проповедника Евангелия, прекрасного оратора, но в то же время и как человек, хорошо понимающий земные нужды находящихся рядом с ним людей.

Во втором очерке автор не ограничивается исключительно взаимоотношениями Гоголя и о. Матфея, историей сожжения второй части «Мертвых душ», но дополняет ее рассказами о том, как общались и какие оценки давали о. Матфею современники Гоголя (А.П. Толстой, Т. Филиппов, П.А. Плетнев, М.П. Погодин, А.П. Смирнова). Не обойден вниманием эпизод с отречением от Пушкина, чего будто бы требовал от Гоголя о. Матфей. Достаточно подробно остановившись на этом вопросе, В.А. Воропаев еще раз разъяснил свою точку зрения, опираясь на свое представление о том, как именно Гоголь мог воспринимать Пушкина: не как некий идеал, не как божество: «Гоголь видел в Пушкине прежде всего национального гения» (стр. 50). В связи с этим, в частности, затронута и противопоставление двух «старцев»: о. Матфея, «сурового и строго обличителя... аскета Ферапонта» (стр. 69) из «Братьев Карамазовых», – и его антипода Оптинского о. Амвросия, «почитателя Пушкина... смиренного старца Зосимы» (стр. 69) из того же романа Достоевского. Но, приводя как довод слова еще одного русского писателя, оказавшегося около церковных стен, – К. Леонтьева, В.А. Воропаев, склонен считать, что путь отречения был выбран Гоголем сознательно, и обвинять в сделанном им выборе тех, кто был с ним рядом в трудные минуты его жизни, нелепо.

Интересны в книге упоминания об Иване Яковлевиче Корейше – юродивом, часто появлявшемся на страницах произведений русских писателей, знакомом нам, как правило, именно в этой своей, литературной ипостаси.

Дополняют два очерка помещенные в Приложении проповеди о. Матфея, а также 16 л. с иллюстрациями.

Обратившись к проповедям о. Матфея, современный читатель сможет самостоятельно оценить талант проповедника и уровень религиозного сознания человека, несомненно оказавшего серьезное влияние на мироощущение Гоголя.

Сведения об авторе:

Елена Александровна Певак,
канд. филол. наук
ст. научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Elena A. Pevak,
PhD
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
epevak@yandex.ru

In Memoriam

In Memoriam

In Memoriam

Такого месяца в нашей факультетской жизни, скорее всего, еще не было. За три недели мы потеряли четверых наших коллег, учителей, товарищей. И пока мы сами живы, мы будем их любить и помнить.



29 апреля 2021 года ушла из жизни **Ольга Федоровна Кривнова** (12.01.1943–29.04.2021), ведущий научный сотрудник филологического факультета, заслуженный научный сотрудник МГУ, вся жизнь которой была связана с кафедрой теоретической и прикладной лингвистики. Под ее руководством была создана одна из первых действующих систем автоматического синтеза русской речи по произвольному тексту. Ольга Фе-

доровна много лет читала на ОТиПЛе курс общей фонетики, а в последнее время – курс по речевым технологиям для бакалавров и магистров. Она соавтор фундаментального учебника «Общая фонетика», по которому ведется преподавание в университетах России. Строгий аналитический ум, преданность науке сочетались в ней с сердечностью и вниманием к окружающим ее людям. Мы потеряли большого ученого и прекрасного человека, которого никогда не забудем.

4 мая 2021 года ушел из жизни **Станислав Антонович Крейчи** (29.11.1936–04.05.2021). Старейший научный сотрудник лаборатории фонетики и речевой коммуникации филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, фонетист, композитор, один из первых, кто начал писать электронную музыку в нашей стране. С.А. Крейчи – заслуженный научный сотрудник Московского университета, член Российского акустического общества (РАО), член Ассоциации электроакустической музыки при Союзе композиторов. Специалист, композитор, музыкант. Светлый и мудрый человек.





18 мая 2021 года после тяжелой болезни ушла из жизни доцент кафедры русского языка **София Константиновна Пожарицкая** (22.02.1932–18.05.2021). Удивительная острота и молодость восприятия науки, людей и жизни вообще, независимость и внутренняя свобода, энергия и любовь к деятельности – редкий набор качеств, определяющих Софию Константиновну Пожарицкую, учителя, ученого и человека, который навсегда останется в нашей памяти.

19 мая 2021 года скоропостижно скончался доцент кафедры общего и сравнительно-исторического языкознания **Вартан Казарович Казарян** (23.11.1958–19.05.2021). В.К. Казарян получил высшее образование в Ереванском государственном университете, который окончил в 1987 году по специальности «филология». В.К. Казарян работал на кафедре с 1997 года. Уникальная эрудиция Вартана Казаровича позволяла ему вести курсы по многим живым и древним языкам в магистратуре и аспирантуре по сравнительно-историческому языкознанию. Благодаря его самоотверженному труду кафедра каждые два года проводила масштабную международную конференцию по компаративистике. Мы потеряли достойного и честного человека, большого ученого, талантливого учителя.



*И.о. декана филологического факультета
проф. А.А. Липгарт*

ISSN 2309-9917
DOI 10.24249/2309-9917-2021-47-3-1-143

STEPHANOS

2021

№ 3 (47)

Номер подготовлен
на филологическом факультете
МГУ имени М.В. Ломоносова

Issue prepared
at the Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University

Москва — Moscow

2021

Май — May