

Продолжаем публикацию статей, подготовленных участниками научной конференции «XII Поспеловские чтения. Литературоведческий тезаурус: обретения и потери», состоявшейся на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова 15–16 декабря 2015 г. (ред.-сост. Л.В. Чернец, проф. кафедры теории литературы). Начало публикации см.: Stephanos. 2016. № 1(15).

Г.И. Романова

### Концепт «минувшее» в рассказе И.А. Бунина «Косцы»

*Аннотация:* В статье рассмотрена специфика термина «концепт», используемого в литературоведении в ходе изучения художественной речи и других аспектов произведения. Проведен анализ художественного (метафорического) концепта «минувшее» в контексте пространственно-временной организации в автобиографическом рассказе Бунина. Рассмотрены лексический, грамматический план выражения концепта, его образная форма; связь с концептами ‘красота’, ‘счастье’; подчеркнуты периферийные значения; литературные и фольклорные реминисценции. Выявлено, что основное понятийное значение концепта прошлого (часть видового концепта «время»), его историко-географический смысл, связанный с обозначением исторических событий, вызвавших смену пространственно-временных координат, оставлен на периферии. Автором актуализировано метафорическое поле концепта «минувшее».

*Ключевые слова:* концепт, время, пространство, литературные и фольклорные реминисценции

*Abstract:* The article describes the specificity of the term «concept» as used in studies of artistic speech and other aspects of the literary work. The analysis of the artistic (metaphorical) concept of «minuvschee» in the context of space and temporal organization in Bunin’s autobiographical story was done. The article deals with lexical, grammatical expressing aspect of the concept, its plastic image, the connection with the concepts of beauty, happiness, underlined peripheral meanings, literary and folklore reminiscences. It is revealed that the basic meaning of the concept of the past (part of the concept «time»), its historical and geographical sense, designation of historical events that changed the space-time coordinates, remained at the periphery. The author updated the metaphorical field of the concept «minuvschee».

*Key words:* concept, time, space, literary and folklore reminiscences

Термин *концепт*, по-разному понимаемый в различных областях знания (лингвистика, философия, культурология), в литературоведении часто используется

как синонимичный терминам *мотив, тема, образ, тип, мифологема* и др., что объясняется действительно существующей частичной общностью между данными понятиями. Но наиболее адекватным представляется использование термина концепт в ходе анализа художественной речи, т. е. той стороны литературного произведения, к изучению которой данные лингвистики (в том числе когнитивной и психолингвистики, разрабатывающих теорию концепта) привлекаются традиционно. Исследование определенных концептов становится частью анализа художественной речи, в которой соединяются иносказательность (образность) и понятийность, чувственное и рациональное, традиционное и оригинальное.

Языковая картина мира динамична и незавершена – этим объясняется специфика ее исследования лингвистами. Художественный мир произведения (предмет исследования литературоведов) завершен и обозрим, что позволяет и раскрыть потенциал концепта, и охарактеризовать своеобразие стиля и образности писателя.

В литературном произведении привлекают внимание концепты, соответствующие компонентам внесловесной (предметной) сферы произведения, его миру; например, концепты, указывающие на пространственно-временные условия. Концепт времени, – который, по мнению Ю.С. Степанова, «труден уже сам по себе, да к тому же столь запутан различными точками зрения и научными спекуляциями», что имеет смысл говорить «не о времени вообще, а о “времени мира”»<sup>1</sup>, – обладает широким кругом значений и ассоциативных связей. Речевая семантика очевидно связана с пространственно-временной организацией произведения. Более того, в разных родах и жанрах, сосредоточенных на воссоздании прошлого, настоящего или будущего, соответствующие временные формы приобретают значение самостоятельных концептов. Так, например, воспоминания, мемуары, произведения с чертами автобиографизма предполагают определяющее значение концепта прошлого<sup>2</sup>.

Задача настоящей работы – анализ художественного (метафорического) концепта «минувшее» в контексте пространственно-временной организации произведения. Благоприятным материалом для этой задачи представляется автобиографическая миниатюра, которую представляет собой рассказ Бунина «Косцы»<sup>3</sup>.

Здесь воссоздан эпизод из прошлого: рассказчик вспоминает о тех ощущениях, которые пережил однажды, увидев в березовой роще работу косцов и услышав их песню. Он вспоминает об испытанном в тот момент чувстве единения с народом, о счастье жить на родине. Традиционное для автобиографических жанров повествование позволяет выявить две сферы: «мы там тогда» и «я здесь теперь», которые различны по тону и смыслу. Противопоставлены начало текста («Это было давно...»), «глушь серединной, исконной России») и его конец («Париж, 1921 г.»). Хронотоп, который условно можно назвать «прошлая жизнь дома», выражен в сочувственной обрисовке героя, простодушного, воспринимающего настоящее как само собой разумеющееся, уверенного в постоянстве своего места в мире. Ему соответствует изображение «домашнего мира», внимание к обыденному, повседневному. Соответственно, в общей картине акцентирована роль пейзажных и портретных деталей, подробностей всего того, что казалось вечным и неизменным.

<sup>1</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд. М.: Академический проект, 2004. С. 114.

<sup>2</sup> Романова Г.И. Автобиографические жанры // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 15–16.

<sup>3</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2006. С. 192–196. Далее это издание цитируется в тексте с указанием страниц в скобках.

В финале рассказа внезапно обнаруживается принципиально иная точка зрения, свидетельствующая о существовании другого мира. Герой постигает, что время конечно, привычное пространство исчезло: «и настал конец, предел божьему прощению» (с. 196). Идиллическая картина приобретает значение эпического абсолютного прошлого: «та жизнь, которой все мы жили в то время, не вернется уже вовеки» (с. 192).

Два мира, бывший и теперешний, два пласта повествования связаны единством речевого строя, чем объясняется необходимость его пристального анализа. Связующим звеном между двумя пластами повествования является, в частности, концепт «минувшее» – один из наиболее частотных в рассказе, являющийся основным предикатом. Он выражен в тексте *лексически*:

- использованием глагола *миновало*;
- употреблением наречий и прилагательных с временной семантикой: *бесконечно давно, давний, старинный, первобытный, вечный, невозвратимый, древние, вовеки*;
- существительных со значением завершенности: (подошел) *срок, конец, предел*.

Как *грамматический план* выражения концепта можно рассматривать повторение формы прошедшего времени глагола *быть* – всего 32 раза.

*Образными формами* воплощения концепта «минувшее» являются некоторые детали пейзажа (завершение дня, предвечернее время, заход солнца), являющиеся иносказательным обозначением завершения эпохи. Как знак приближающейся «погибели» и легкомысленного к ней отношения воспринимается и эпизод с похлебкой из мухоморов: «...приглядевшись, я с ужасом увидел, что то, что ели они, были страшные своим дурманом грибы-мухоморы. А они только засмеялись: – Ничего, они сладкие, чистая курятина!» (с. 193)

В концепте *минувшее* воплощено представление о национальных истоках (со «следами давней жизни наших отцов и дедов», с. 192), о *прошлом* как о свободном, вольном, родном мире. Прошлое связано с концептами *красота* (прелесть, прекрасное) и *счастье* (счастье пребывания на родине). Концепт *минувшее* вобрал в себя фольклорную семантику «необыкновенного, всепрощающего великодушия»: прощания, синонимичного прощению: «Ты прости-прощай, любезный друг, / И, родимая, ах да прощай, сторонущка!» Звучащая в цитируемых строках народной песни просьба о прощении, традиционная при расставании, подчеркивает периферийное для концепта *минувшее* значение вины (вольной или невольной) и раскаяния в ней.

Слово «минование» в словаре русского языка Д.Н. Ушакова дается с пометой «книжное устаревшее», поэтому использование именно этого слова можно рассматривать как отсылку к литературной традиции. В «Косцах» литературные связи подчеркнуты автором. Эпический смысл концепта актуализирован в настоятельных обращениях к старине, оживающей в русском фольклоре, представленном как знак национальной культурной традиции. Бунин рисует минувший мир, обильно уснащая описания фольклоризмами (устойчивые формулы, постоянные эпитеты, образный параллелизм, цитирование текста лирической песни). Эпический взгляд на крестьянскую работу, выполняемую «с какой-то *былинной* свободой и беззаветностью», перечисление атрибутов волшебной сказки («ковры-самолеты, шапки-невидимки, реки молочные, клады самоцветные», с. 196), исполнение косцами народной лирической песни – все это являет картину ушедшего мира. Именно эта картина является центральной в рассказе.

Апелляция к традиции, к литературному прошлому как безусловной ценности объясняет смысл аллюзий и реминисценций. Автор обращается к древнерусской книжности, в частности «Слову о погибели Русской земли...»<sup>1</sup>, что ощущается не только в сходном перечислении красот, довольства и благодати родной земли в незапамятные времена перед гибелью, но и в особенностях художественной речи (особой риторичности стиля, характерной для жанра проповеди, сочетании умиления и угрозы, использовании риторических фигур, повышенной эмоциональности). Таким образом, актуализируется периферийный смысл концепта и основная ассоциация: прошлое – это культура давних времен. Литературные ассоциации усиливаются благодаря напоминанию об идиллии и элегии. В рассказе воссозданы ощущения героя, находящегося, если использовать слова Ф. Шиллера, «в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешней средой»<sup>2</sup>. Пасторальные мотивы радостного труда на земле («Стадо овец серело впереди, старик-пастух с подпаском сидел на меже, навивая кнут... Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы...»), прикрепленности к земле дедов и отцов сочетаются с элегическим сожалением о прошедшем времени – утраченной стране, культуре, счастье.

Резким диссонансом в описание радостной идиллической картины, в переживание родства с окружающим миром вторгается мысль о неизбежности конца и наказания – все то, что можно рассматривать как периферийные смыслы концепта *минувшее*. Последние слова рассказа («и настал конец, предел божьему прощению») звучат апокалипсически, являя собой неточную цитату из Откровения Иоанна Богослова (I Послание ап. Иоанна Богослова 2: 18), где наступление «последних времен» связывается с концом мира, с приходом антихриста. От фольклорного циклического времени, с его вечным повтором, порождающим, по мнению рассказчика, беспечность, совершается переход к библейскому «линейному времени», которое, в отличие от циклического времени, «имеет обязательные точки “начала” и “конца” мира»<sup>3</sup>.

Таким образом, в рассказе Бунина концепт *прошлое* шире по своей семантике, чем обозначение темпоральности. Ценностный слой концепта связан с понятиями родины, родной земли, России. Он выражен не только в речи, но и в мире произведения, подчеркнут композиционно. Основное понятийное значение концепта *прошлое* как части концепта *время*, его историко-географический смысл, связанный с обозначением исторических событий, вызвавших смену пространственно-временных координат, оставлен на периферии. Автором актуализировано метафорическое поле концепта *минувшее*, его фольклорно-литературное значение, представляющее духовную сторону жизни человека, его отношение к миру и жизни. В этом проявляется субъективность восприятия пространства и времени писателем. Ушел в прошлое некий идеальный образ, закрепленный в словесности и в личных воспоминаниях, мир, который недостаточно осмыслен. Потребность его осознания определила не только хронотоп анализируемого рассказа, своеобразие стиля и образности, лиризм, но и, в конечном счете, устойчивые черты мировоззрения писателя, изображавшего «путешествие в воспоминаниях»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т.: XIII век. / Под ред. Д.С. Лихачёва и др. Т. 5. М.: Наука, 2005.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 385–476, 440.

<sup>3</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд. С. 117.

<sup>4</sup> Михайлов О.Н. Строгий талант. М.: Современник, 1976. С. 140.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бунин И.А.* Косцы // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2006. С. 192–196.

*Михайлов О.Н.* Строгий талант. М.: Современник, 1976. 280 с.

*Романова Г.И.* Автобиографические жанры // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 15–17.

«Слово о погибели...» // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т.: XIII век / Под ред. Д.С. Лихачева и др. Т. 5. М.: Наука, 2005. 528 с.

*Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд. М.: Академический проект, 2004. 992 с.

*Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1957. С. 385–476.

## REFERENCES

Bunin I.A. Mowers. In: Bunin I.A. The Complete Works: In 13 vv. Vol. 4. Moscow. Voskresen'e Publ. 2006, pp. 192–196.

Mikhajlov O.N. (1976) Austere Talent. Moscow. Sovremennik Publ. 280 p.

Romanova G.I. Autobiographical Genres. In: Literary Encyclopedia of Terms and Concepts. Moscow. Intelvak Publ. 2001, pp. 15–17.

«Slovo o pogibeli...» In: The Library of the Old Russian Literature: In 20 vv.: the XIII<sup>th</sup> century / Eds. D.S. Likhachyov and others. Vol. 5. Moscow. Nauka Publ. 528 p.

Stepanov Y.S. (2004) Constants: Dictionary of Russian Culture. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow. Akademicheskij proekt Publ. 992 p.

Schiller Friedrich. Über naiv und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Sämmtliche Werke. Erster Band. Stuttgart. J.G. Cotta'sche Buchhandlung. 1879, pp. 653–719.

*Сведения об авторе:*

Галина Ивановна Романова,

докт. филол. наук

доцент,

профессор кафедры русской литературы

МГПУ

Galina I. Romanova,

Doctor of Philology

Associate Professor,

Professor of the Department of Russian literature

Moscow State Pedagogical University (MSPU)

galinroma@mail.ru

К.М. Захаров

### К поэтике русской реалистической комедии

*Аннотация.* В статье рассматриваются мотивы игры как прием, определяющий своеобразную эстетику русской комедии. Количество мотивов Игры оказывается обратно пропорционально эмоциональной заостренности драматического действия русских комедий.

*Ключевые слова:* игра, комедия, мотив, пьеса, Сухово-Кобылин

*Abstract:* The article examines the motives of the game as a means for determining a kind of aesthetics of Russian Comedy. The number of Game motives is inversely proportional to the emotional sharpness dramatic actions of the Russian comedies.

*Key words:* play, comedy, motive, play, Suhovo-Kobylin

В XIX в. русская драматургическая традиция обновляется под влиянием художественных открытий Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя, формируется принципиально новый для отечественной культуры жанр – «общественная комедия»<sup>1</sup>. Ее манифестом стала небольшая пьеса Н.В. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии». В финале этого «ревью» драматург-комик – alter ego самого Н.В. Гоголя – декларировал основные постулаты сатирической пьесы, направленной на осмеяние и искоренение человеческих пороков. Сатирическое и воспитательное содержание вышли на первый план, подчинив себе развлекательный элемент.

Причем этот процесс стал результатом собственно отечественного развития драматургического искусства, а не заимствования. К XIX в. комедия Просвещения уже перестала занимать центральное место на европейской сцене, уступив место более развлекательным жанрам, в первую очередь – водевилю. Самое яркое произведение просветительской комедии – «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше – было создано в 1784 г. современником и русским проводником этой традиции стал Д.И. Фонвизин. И Грибоедов, и Гоголь действовали уже в принципиально иных условиях, не подпитываясь европейской модой, делавшей упор, в первую очередь, на продвижение водевиля.

Концепция очищающего смеха сделала категории Сострадания, Стыда и Негодования такими же неотъемлемыми элементами зрительского восприятия пьесы, как и непременный эффект Комизма. Высокая драматичность и нередко даже тра-

<sup>1</sup> Покусаев Е.И. Статьи разных лет. Саратов, 1989. С. 242.

гедийность становились в этих условиях отличительными качествами русской комедии, ее новой и принципиальной традицией, оказывающей значительное влияние на весь строй русской литературы и определяющей ее место в мировом литературном процессе. Драматургия «гоголевского направления», прославленная пьесами И.С. Тургенева, А.В. Сухова-Кобылина, А.Н. Островского и других драматургов, на долгие десятилетия стала «визитной карточкой» русского театра.

Это связано с еще одной проблемой. Ориентированная на сопереживание и негодование (не говоря уже о желанном для Гоголя самоанализе), обличительная комедия выходила из привычных рамок комедийного жанра. А при переходе от комедийного жанра к иным формам невозможно было поддержать сатирическую составляющую на том уровне, который был бы необходим для решения художественной и идейной задачи.

В этих обстоятельствах комедийный жанр нуждался в дополнительных средствах, позволяющих ему сохранить свою самостоятельность, не возвращаясь к «слезности», широко распространенной в конце XVIII в., и при этом не обнаруживая широко понимаемой водевильности.

Причем увеличение удельного веса собственно комических моментов в этом отношении не могло помочь – они шли бы вразрез с высокой задачей произведений в целом. Так, в «комедии-шутке» «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылин пытался снизить остросатирический градус своего памфлета против полицейского произвола введением частых побоев, которые наносят персонажи друг другу. Заимствованный из арсенала средств народного театра или мольеровской комедии, этот прием в зрелой, выполненной по лекалам «гоголевского направления» пьесе выглядел анахронизмом и воспринимался достаточно искусственным «вставным номером» в нее.

Одним из таких приемов, определяющих своеобразную эстетику русской комедии, стало частое использование мотивов игры во всем многообразии их палитры.

Феномен игры особенно вольготно себя чувствует в комедии – жанре, который самой своей природой расположен к широкому спектру игровых приемов, каламбурному жонглированию словами, травестированию социальных ролей, пародированию важнейших общественных примет и культурных знаков, десакрализации авторитета власти и карнавализации бытового поведения человека. Интрига с театрализацией действительности исконно стоит в основе традиционной трагедии. Хитроумный слуга-дзанни в комедии дель арте обманом устраивает счастье влюбленной пары, подрывая кажущееся незыблемым всемогущество властных стариков – хозяев жизни. Обаятельные герои шекспировской комедии упражняются в каламбурах и игре словами, пряча за островами подлинное чувство.

Прибавим к этому тему карточной игры, получившую широчайшее распространение в русской литературе XVIII – первой половины XIX вв. Согласно Ю.М. Лотману, карточная игра на определенном историческом рубеже становится негласной моделью русского общества, где рок и произвол находятся в самом фундаменте здания<sup>1</sup>. П.А. Вяземский отмечал, что «нигде карты не вошли в такое употребление, как у нас: в русской жизни карты – одна из непреложных и неизбежных стихий. <...> Страстные игроки были везде и всегда. Драматические писатели выводили на сцене эту страсть со всеми ее пагубными последствиями. Умнейшие люди увлекались ею. <...> Карточная игра имеет у нас свой род остроумия

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 341.

и веселости, свой юмор с различными поговорками и прибаутками»<sup>1</sup>. Описывая литературную ситуацию конца XVII – начала XIX в., современный исследователь Е.Г. Падерина констатирует, что «карточная тема лидировала в русской литературе по времени и широте распространения»<sup>2</sup>, и описывает наметившуюся в XIX в. тенденцию постепенного выхода карточной игры на первый план бытовой и общественной жизни. Все это делало тему игры желанным элементом комедийного сюжета, а игровые мотивы – востребованными в построении сюжета пьес.

В этом своем последнем качестве категория Игры оказалась способна выступить как средство преодоления жанровых и контекстуальных противоречий, как умиротворяющий элемент, сохраняющий позиционирование русских «высоких комедий» в рамках жанра. При этом ее изображение также способствовало усилению обличительного пафоса, оно заостряло сатиричность образов действующих лиц, вскрывало неорганичность и искусственность ситуаций, в которых они оказывались.

В ситуации, когда внутри комедийного текста уже проросла высокая трагедийность, способная изменить первоначальную природу пьесы, Игра с готовностью сглаживала остроту восприятия. Так, именно безусловная соотнесенность гоголевского Хлестакова с игровой стихией позволяет не обнаружить в нем (прозябающем в каморке под лестницей, лишившемся будущности в обожаемом им Петербурге, возвращающемся в нелюбимое саратовское имение) типичного «маленького человека» русской литературы, вызывающего сочувствие. Хлестаков ничтожен и жалок, но многочисленные роли, разыгрываемые им перед обитателями уездного города и даже самим собой, делают его своего рода «другим Юрием Милославским», пародийной модификацией нового литературного типа.

В комедиях А.В. Сухова-Кобылина подобный путь проходят Тарелкин и Расплюев, чью низость и мелочность зрители понимали и осознавали. При этом любимец публики Расплюев не вызывал ужаса и отвращения, а самопровозглашенный страдалец Тарелкин – сочувствия. Инспирированные ими игры выводили этих персонажей за пределы «бытового» отношения к ним публики, утверждали особые, игровые критерии зрительской оценки. Нетрудно проследить, как отличается подача одной и той же истории о разрушении рода Муромских в *комедии* «Свадьба Кречинского» и *драме* «Дело». «Свадьба Кречинского» представляет широкий спектр игровых мотивов, сама категория Игры вводится в проблематику произведения, где действует яркий ансамбль «игровых» персонажей. В «Деле» же действует только один игрок (генерал Варравин), и единственная реализация мотива Игры – его вымогательская интрига – уже не способна нейтрализовать ужас окружающей действительности, определявший сам творческий пафос драматурга.

В целом, в сатирических комедиях количество мотивов Игры оказывается обратно пропорционально эмоциональной заостренности, аффектации драматического действия русских комедий. Эта категория, сглаживая «риски спора», позволяла доносить до читателя основные противоречия эпохи, минуя традиционные элементы трагедии, которые в силу определенной выработанности ресурса уже не отвечали историческим и социальным вызовам XIX в.

Обращение к категории Игры позволяет увидеть специфику отечественного культурного кода, прочитываемого в уникальном по своему национальному своеобразию феномене русской сатирической комедии.

<sup>1</sup> Вяземский П.А. Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л., 1929. С. 85–86.

<sup>2</sup> Падерина Е.Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М., 2009. С. 191.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ драматического произведения. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1988. 367 с.
2. *Аникст А.А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. 644 с.
3. *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы: Избр. труды. М.: Наука, 1976. 511 с.
4. *Вяземский П.А.* Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. 348 с.
5. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство, 1994. 670 с.
6. *Манн Ю.В.* Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
7. Мотивы в сюжете русской литературы. От Жуковского до Чехова. К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф.В. Кануновой: Сб. статей. Томск: Знамя мира, 1997. 192 с.
8. *Падерина Е.Г.* К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 448 с.
9. *Покусаев Е.И.* Статьи разных лет. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1989. 242 с.
10. *Прозоров В.В.* Другая реальность: очерки о жизни в литературе. Саратов: Лицей, 2005. 272 с.
11. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. 464 с.

## REFERENCES

1. Analysis of a Drama. Leningrad: Leningrad University Press, 1988. 367 p.
2. Anikst A.A. (1972) Theory of Drama in Russia from Pushkin to Chekhov. Moscow. Nauka Publ. 644 p.
3. Vinogradov V.V. (1976) The Poetics of Russian Literature: FAV. works. Moscow. Nauka Publ. 511 p.
4. Vyazemsky P.A. (1929) An Old Notebook. Leningrad: The Publishing House of Writers in Leningrad. 348 p.
5. Lotman Yu.M. (1994) Essays on Russian Culture. St.-Petersburg. Iskusstvo. 670 p.
6. Mann Yu.V. (1987) Dialectics of the Artistic Image. Moscow. Sovetsky pisatel. 320 p.
7. The Motives in the Plot of the Russian Literature. From Zhukovsky to Chekhov. To the 50<sup>th</sup> anniversary of scientific and pedagogical activity V.F. Kanunova. Tomsk: Znamya mira, 1997. 192 p.
8. Paderina E.G. (2009) On the Creative History of the «Players» by Gogol: History of Text and Poetics. Moscow. Institute of World Literature Russian Academy of Sciences. 448 p.
9. Pokusajev E.I. (1989) Articles of Different Years. Saratov. Privolzhskoe Publishing House. 242 p.
10. Prozorov V.V. (2005) A Diverse Reality: Essays on Life in Literature. Saratov. Licei Publ. 272 p.
11. Huizinga J. (1955, originally published in 1938). Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture. Boston. Beacon Press. 220 p.

*Сведения об авторе:*  
Кирилл Михайлович Захаров,  
канд. филол. наук  
доцент  
кафедра общего литературоведения и журналистики  
Институт филологии и журналистики  
ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского»

Kirill M. Zakharov,  
PhD  
Docent  
Department of General Literary Studies and Journalism  
Institute of Philology and Journalism  
Saratov Chernyshevsky State University  
zahodite@mail.ru

### «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис»

*Аннотация:* В статье рассматриваются два литературоведческих понятия, связанные с обозначением «музыкальности» литературно-художественных произведений, – музыкальный код и музыкальный экфрасис. Музыкальный код, термин интермедиальной поэтики, в современных отечественных исследованиях трактуется двояко: во-первых, как использование писателем образов, мотивов, понятий, связанных с музыкой как искусством в качестве значимых единиц создаваемого текста; во-вторых, как внедрение в художественную ткань произведения акустических знаков, которые призваны передать гармонически или дисгармонически звучащий мир. Понятие «музыкальный экфрасис» находится в стадии формирования. Оно происходит от названия риторического приема и означает словесное описание музыкальных произведений. В статье рассматриваются варианты использования понятия современными исследователями.

*Ключевые слова:* интермедиальная поэтика, семиотика искусства, музыкальный код, музыкальный экфрасис, вербальная музыка

*Abstract:* The article concerns with two notions connected with music in fiction. It is a system of signs, for example, musical titles, images, notions. Some scholars interpret it as a system of acoustic signs in literary texts, for example, natural sounds, harmony of nature and so on. The notion of ‘musical ekphrasis’ is now forming in Russian literary criticism. It derives from definition of rhetoric device and means of verbal description of music, including performance of musical compositions. The article presents different interpretations of the notion by contemporary scholars and analyses some problems of definition. There are compared ‘musical ekphrasis’ and ‘verbal music’.

*Key words:* intermedial poetics, semiotics, musical code, musical ekphrasis, verbal music

Литература и музыка – их взаимодействие, притяжение и взаимонепроницаемость, переводимость с одного языка на другой, синтетические формы искусства – всё это является предметом давнего интереса исследователей. «Музыкальность» и «музыкальное», «синтез искусств», «полифонизм», «ритмико-мелодические особенности», «интонация» и т. д. – множество терминов употребляется для описания взаимодействия двух искусств. С точки зрения семиотики, это – проблема соотношения двух знаковых систем. Именно сложные взаимодействия знаковых систем, использующих различные коды, и провоцируют активность творче-

ских поисков на границе музыки и литературы. Как писал Ю.М. Лотман о подобной ситуации «взаимной непереводимости»: «Комбинация переводимости-непереводимости определяет креативную функцию»<sup>1</sup>. В этом контексте рассмотрим использование терминов «музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» в отечественном литературоведении.

Понятие «музыкальный код» возникло на базе термина «художественный код». Именно рассмотрение художественного текста как знаковой системы породило понимание художественного кода как особого рода сигналов. «Код, – пишет У. Эко, – это структура, представленная в виде модели, выступающая как основополагающее правило при формировании ряда конкретных сообщений, которые именно благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми»<sup>2</sup>. О.Н. Леута характеризует функции кода так: «Код приписывает элементам текста и тексту в целом определенные значения, задает правила построения текста и условия его понимания»<sup>3</sup>. При этом художественный код отличается тем, что передаваемая информация и получаемая в процессе дешифровки адресатом нетождественны. На эту особенность художественного кода указывал Ю.М. Лотман, пишет о ней и У. Эко: «Сообщение с эстетической функцией оказывается неоднозначным, прежде всего, по отношению к той системе ожиданий, которая и есть код»<sup>4</sup>. Ю.М. Лотман ссылается на Р.О. Якобсона в представлении об авторефлексии художественного кода: «Направленность сообщения на код, в которой Р.О. Якобсон видел основной признак художественного текста»<sup>5</sup>.

Исходя из названия термина можно предположить, что музыкальный код (МК) литературы – система знаков, представленных в литературном художественном тексте, так или иначе связанных с музыкой как искусством. Именно в таком аспекте рассмотрен МК в диссертации А.Г. Сидоровой. Она анализирует использование современными писателями для названий своих произведений музыкально-жанровых номинаций (рапсодия, симфония, ноктюрн), обращение к культурно значимым музыкальным текстам («текст Баха»), насыщение литературного текста музыкальными метафорами для описания природы, архитектурных форм и т. д., а также композиционные аналогии с музыкальными жанрами<sup>6</sup>.

В диссертации А.А. Манскова проанализированы «музыкальные претексты» новелл Сигизмунда Кржижановского, символика музыкальных образов<sup>7</sup>.

Однако в ряде исследований мы видим расширение понятия музыкального кода за счет «звучащего». Т.В. Мельникова анализирует музыкальные названия «как семантический конструкт», значение музыкальных символов (музыкальные инструменты, мотив пения), а также «простейшие» знаки (звук, звон, гул)<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Три функции текста // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб., 2000. С. 159.

<sup>2</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 67.

<sup>3</sup> Леута О.Н. Ю.М. Лотман о трех функциях текста // Юрий Михайлович Лотман / Под. ред. В.К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2009. С. 298.

<sup>4</sup> Эко У. Отсутствующая структура. С. 79.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Три функции текста. С. 160.

<sup>6</sup> Сидорова А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006 ([www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf](http://www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf)).

<sup>7</sup> Мансков А.А. Поэтика «Музыкальных новелл» С.Д. Кржижановского: интертекстуальный аспект. Автореферат дисс. ...канд. филол. наук. Барнаул, 2007 ([www.dissercat.com/content/poetika-muzykalnykh-novell-sd-krzhizhanovskogo-intertekstualnyi-aspekt#ixzz3uCfOeVd5](http://www.dissercat.com/content/poetika-muzykalnykh-novell-sd-krzhizhanovskogo-intertekstualnyi-aspekt#ixzz3uCfOeVd5)).

<sup>8</sup> Мельникова Т.В. Система кодов искусства в поэзии Даниила Андреева: Автореферат дисс. ...канд. филол. наук. Краснодар, 2011 ([www.dissercat.com/content/sistema-kodov-iskusstva-v-poezii-daniila-andreeva#ixzz3uCcJQ3B1](http://www.dissercat.com/content/sistema-kodov-iskusstva-v-poezii-daniila-andreeva#ixzz3uCcJQ3B1)).

А.Г. Савинова показывает «включение музыкального кода в организацию го-голевского текста» (литературно-критические статьи Н.В. Гоголя), анализируя «мотивы тишины и молчания, мотив музыки, смеха, звона». Причем к мотиву звона автор относит и бытовые звуки (бряканье монет), и звуки природы (гром), и даже различные вибрации, называя всё это «семиотикой прозванивающегося пространства»<sup>1</sup>.

Также и А.О. Санаа пишет не столько о музыке как искусстве, сколько об «акустической парадигме» Чехова, отмечая характерную для прозы Чехова музыкальную метафорику пейзажа: «В хаосе природы Наде дано услышать музыку»<sup>2</sup>.

Н.А. Иванова, обращаясь к произведениям Бориса Зайцева, отмечает их «музыкальность» (следует, видимо, понимать – мелодичность самой прозы и внимание автора к звуку: «“Семиотическими узлами” МК выступают звук, концепты тишины и молчания, которые формируют диалог человека с вечностью»<sup>3</sup>.

Таким образом, в современных работах можно выделить два основных понимания «музыкального кода» литературного произведения:

1. использование писателем образов, мотивов, понятий, реалий, связанных с музыкой как искусством в качестве культурно и эстетически значимых единиц создаваемого текста;

2. внедрение в художественную ткань произведения акустических знаков, которые призваны передать гармонически или дисгармонически звучащий мир.

В последние годы в ряде работ по филологии и искусствознанию возрождается понятие «экфрасис» (или «экфраза») – термин византийской риторики, который раньше применялся по отношению к описаниям произведений искусства. «Экфразис [ἔκφρασις] (от *phrazō* [φράζω], «объяснять, делать понятным», и *ek* [ἐκ], «из, от») – конструкция из фраз, которая должна исчерпать предмет. Терминологически это слово означает детальные и полные описания произведений искусств»<sup>4</sup>.

По определению Н.В. Брагинской, экфрасис, как его понимали в античной риторике, – это «словесное описание какого-либо рукотворного *ergon* – храма, дворца, картины, чаши, щита, статуи и т. д.». Поскольку экфрасис – это «“перевод” с языка изобразительного на язык словесный», для него характерны описательность, иллюстративность, нередко аллегоричность. При этом важным признаком является сюжетность описания. Исследовательница ограничивает предмет описания произведениями искусства и указывает на сюжетность как на необходимое свойство описания. Н.В. Брагинская отделяет экфрасис как тип текста от экфрасиса как жанра («описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как

<sup>1</sup> Савинова А.Г. Музыкальный код в художественной прозе Н.В. Гоголя: образы колокола и колокольчика // Вестник Томского государственного университета. 2010. Вып. № 333. С. 17–20 ([cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-hudozhestvennoy-proze-n-v-gogolya-obrazy-kolokola-i-kolokolchika](http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-hudozhestvennoy-proze-n-v-gogolya-obrazy-kolokola-i-kolokolchika)).

<sup>2</sup> Санаа А.О. «Невеста» А.П. Чехова: Музыкальный код // Культура и текст: сетевое издание / Алтайский гос. пед. унив-т. Барнаул. 2011. № 12. С. 439–444; 440; 443 ([www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B02011.pdf](http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B02011.pdf)).

<sup>3</sup> Иванова Н.А. Музыкальный код в произведениях Б.К. Зайцева // Вестник Брянского государственного университета. 2013. Вып. № 2 ([cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-proizvedeniyah-b-k-zaytseva](http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-proizvedeniyah-b-k-zaytseva)).

<sup>4</sup> Европейский словарь философии: Лексикон непереводимостей / Рук. проекта Б. Кассен, К. Сигов; Пер. с фр. Д. Ардамацкая и др. Т. 1. Київ: Дух і Літера, 2015.

тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр»<sup>1</sup>.

Первым итогом переосмысления (и расширения) понятия в наше время стал Лозаннский симпозиум. Инициатор этого научного мероприятия Л. Геллер свой доклад назвал «Воскрешение понятия». Во вступительной статье он сразу задает широкие возможности для интерпретации: «Распространим первичный, риторико-литературный смысл “экфрасиса” на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого <...>. Назовем экфрастичными словесные описания не только “застывших” пространственных объектов, но и “временных”: кино, танца, пения, музыки <...>»<sup>2</sup>.

В трудах Лозаннского симпозиума наметилась тенденция к изменению предмета описания – не только произведения пластических искусств, но и другие визуальные объекты, а также природные явления и состояния; кроме того, словесное описание других искусств или сфер человеческой деятельности (например, Е.А. Меднис вводит понятие «религиозный экфрасис»). Сам Л. Геллер, базируясь на принципах интермедиальной поэтики, отказывается от словесности экфрасиса: «Пусть экфрасисом называются и несловесные воспроизведения визуальности – пластические (например, знаменитый некогда жанр “живых картин”, возрожденный кинематографом, вплоть до фильмов Годара, Ромера, Гринэвея) или музыкальные». Исследователь различает литературный музыкальный экфрасис (словесное описание музыки) и живописно-музыкальный экфрасис (изображение музыкантов, музыкальных инструментов и т. д. в живописи и других визуальных искусствах, использование музыкальных названий и приемы «музыкализации» картин, например у Чюрлениса). Таким образом, Л. Геллер задает очень широкий спектр возможностей для термина «музыкальный экфрасис», который при этом утрачивает такие свои признаки, как словесность, описательность, сюжетность, описание произведений искусства.

В современной компаративистике под экфрасисом, в основном, понимают описания произведений пластических искусств, а также различные визуальные образы в литературных текстах, о чем свидетельствуют материалы конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе», проходившей в июне 2008 г. в Институте русской литературы РАН<sup>3</sup>, а также исследования Е.Н. Третьякова<sup>4</sup>, Ю.В. Шатина<sup>5</sup>, Е.В. Яценко<sup>6</sup> и др. О популярности термина в приложении к изобразительно-словесным сопоставлениям свидетельствует и выставка видео-арта «Экфрасис», устроенная в Государственном Эрмитаже в ноябре 2014 г.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

<sup>2</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 13, 15.

<sup>3</sup> «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

<sup>4</sup> Третьяков Е.Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: Дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009 ([www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov](http://www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov)).

<sup>5</sup> Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226.

<sup>6</sup> Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57 ([vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52)).

<sup>7</sup> Экфрасис. Государственный Эрмитаж. 28.11.2014 ([www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/news/news-item/Press+Releases/hm16\\_14\\_10\\_06/?lng=ru](http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/news/news-item/Press+Releases/hm16_14_10_06/?lng=ru)).

К отличительным признакам экфрасиса в его традиционном понимании относятся описательность, модальность зримого, экспрессивность, перекодирование с языка одного искусства на язык другого, присвоение символических, аллегорических смыслов не символическому, в сущности, и не аллегорическому описанию в контексте целого текста, относительная завершенность и автономность от остального текста. Экфрасис, по сути, риторический или – шире – художественный прием, который, как отмечает Р. Ходель, может «незаметно открывать перспективу будущих событий»<sup>1</sup>. На обязательность фигуры или сюжета у описываемого произведения указывает М.Г. Уртминцева: «Словесному описанию поддается лишь такое художественное произведение, у которого есть денотируемая им фигура»<sup>2</sup>. Важным является и объем экфрасиса. Е.Н. Третьяков подчеркивает, что экфрасис именно «детальное, “живое” описание рукотворного реального или фиктивного, воображаемого ПИИ (произведения изобразительного искусства. – Е.С.)»<sup>3</sup>. Е.В. Яценко указывает на существование и свернутых экфрасисов (одно-два предложения), и даже нулевых (не описание, а называние произведения)<sup>4</sup>. Ж. Хетени подразделяет экфрасисы на миметические (описывающие реальные произведения искусства) и немиметические (описывающие вымышленные или воображаемые произведения искусства)<sup>5</sup>.

Термин «музыкальный экфрасис» (МЭ) употребляется довольно редко. Существуют два противоположных значения этого понятия.

З. Брюн в своих работах рассматривает МЭ как обращение композиторов к художественным образам из произведений литературы или изобразительных искусств: «Музыкальный экфрасис передает сюжеты или изображает сцены, созданные писателями и художниками, иными художественными средствами; отсылает не только к содержанию поэтического или живописного текста-источника, но обычно и к какому-то аспекту первичной репрезентации, выраженному в стиле, форме, настроении, выразительных деталях и т. д.»<sup>6</sup>

Л. Геллер и вслед за ним В.А. Миловидов трактуют МЭ как словесное описание музыки<sup>7</sup>. Осторожно применяет термин А.Г. Сидорова – как «особого типа экфрасис», сочетающий звуковую и визуальную образность: «Экфрасис пытается сохранить интермедийную структуру в восприятии читателя, подключая как его звуковую рецепцию номинацией инструментов (фигура за фортепиано, жалобы скрипок, клавишин наигрывает, вступает пианистка), так и зрительную, отсылая к жанровым образам картин – графика, живопись»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Ходель Р. Экфрасис и демодализация высказывания // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. С. 24.

<sup>2</sup> Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. 2010. – № 4(2). С. 975.

<sup>3</sup> Третьяков Е.Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков.

<sup>4</sup> Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель.

<sup>5</sup> Хетени Ж. Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфрасис в русской литературе. С. 164.

<sup>6</sup> Bruhn S. A Concert of Paintings: «Musical Ekphrasis» in the Twentieth Century ([www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr2.htm](http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr2.htm)).

<sup>7</sup> Миловидов В.А. Нарратология экфрасиса // Нарраториум. Междисциплинарный журнал. 2011. № 1–2. Весна-осень. ([narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027587](http://narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027587)).

<sup>8</sup> Сидорова А.Г. Интермедийная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка). С. 162.

А.А. Хамина разводит понятия «экфрасис» и «музыкальный код», используя первый по отношению к словесному описанию живописи и второй – к словесному описанию музыки<sup>1</sup>.

Совершенно иное понимание МЭ находим в работах Е.Н. Третьякова – «музыкально-поэтический экфрасис»: «...экфрастическое освоение литературного произведения, включающего также рисунки автора, произведения изобразительного искусства или иные артефакты, на основе которых могут быть сформированы поэтические и музыкальные экфрасисы, включенные в жанр музыкального спектакля, мюзикла и др.»<sup>2</sup>

В моей статье «Музыкальный экфрасис как возможность» МЭ рассматривается как словесное описание музыки, исполнения музыкальных произведений и их восприятия<sup>3</sup>.

В отличие от живописного экфрасиса, в котором происходит разворачивание картины во времени, в МЭ музыкальный процесс трансформируется в другой, литературный, имеющий свой темп, свой ритмический рисунок, что приводит к конфликту.

МЭ может рассматриваться в рамках семиотики, поскольку является системой знаков. Его можно охарактеризовать как текст в тексте, поскольку он актуализирует интертекстуальные и интермедийные связи. МЭ обладает относительной автономностью, потому что можно установить его границы в тексте.

Экфрасис – риторический прием, причем весьма сильный. В художественной литературе, в том числе и русской, насыщенной народной песенной культурой, словесное описание музыкальных произведений является традиционным эффективным средством выразительности. Казалось бы, использование термина МЭ напрашивается само собой.

Однако существует не одна, а, по крайней мере, две проблемы, связанные с использованием термина МЭ.

Во-первых, изучение словесного описания музыкальных произведений, как реальных, так и вымышленных, их исполнения и восприятия – в литературоведении и музыковедении – не ново. Стивен Пол Шер называет подобные явления «вербальной музыкой» (*verbal music*), в отличие от «словесной музыки» (*word music*), т. е. музыкализации художественного слова<sup>4</sup>. О «трансмюзикальном» размышляет в своей монографии А.Е. Махов («комплекс идей и представлений о музыке <...> распылен по огромному массиву текстов»<sup>5</sup>). В обзоре И. Борисовой также уделяется внимание вербальной музыке<sup>6</sup>. Существует множество конкретных исследований о музыкальной образности художественной литературы, среди кото-

<sup>1</sup> Хамина А.А. Роман В.Ф. Одоевского «Русские ночи» в аспекте интермедийного анализа // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 343. С. 24.

<sup>2</sup> Третьяков Е.Н. Музыкально-поэтический экфрасис в аудиоспектакле «Маленький принц» (сюжетологические и нарратологические аспекты) ([www.cultureurope.com/Chanson.htm](http://www.cultureurope.com/Chanson.htm)).

<sup>3</sup> Соловьева Е.Е. Музыкальный экфрасис как возможность // Искусство как феномен культуры: Традиции и перспективы: Сб. статей по материалам Международной научной конференции Гос. классич. академии им. Маймонида. 13–19 апреля 2015 г. / Под общ. науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной. М.: ГКА им. Маймонида, 2015. С. 234–242.

<sup>4</sup> Scher S.P. *Verbal Music in German Literature*. New Haven: Yale University press, 1968. P. 149.

<sup>5</sup> Махов А.Е. *Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике*. М.: Intrada, 2005. С. 5.

<sup>6</sup> Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедийной поэтики // *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto. 2004. Winter. № 7 ([sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml](http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml))



рых следует отметить труд Л.Л. Гервер, в котором собрано и проанализировано описание музыки русскими поэтами начала XX в.<sup>1</sup>

На этом фоне возникает вопрос об уместности введения еще одного термина. Может быть, достаточно уже имеющихся: музыкальный код, вербальная музыка? Появление новых терминов невозможно запретить. Тенденция к новому прочтению риторики воскресила и полузабытое понятие об экфрасисе.

Во-вторых, номинация обладает двусмысленностью. Исходя из классического понимания экфрасиса как словесного описания произведений искусства МЭ можно трактовать как описание музыкальных сочинений в художественной литературе. Барбара Кассен, основываясь на риторической природе экфрасиса, подчеркивает его априорную словесность<sup>35</sup>. З. Брюн трактует прямо противоположным образом – как интерпретацию литературных произведений в музыке, например, «Послеполуденный отдых Фавна» С. Малларме в сочинении К. Дебюсси<sup>2</sup>. Видимо, дальнейшее функционирование термина внесет некоторые коррективы в номинацию.

По сравнению с музыкальным кодом, термином достаточно устойчивым и базирующимся на основательно разработанной базе интермедиальных исследований, музыкальный экфрасис выглядит еще недостаточно обоснованным. Своим появлением он обязан воскрешению интереса литературоведов к риторике, в частности к проблемам словесного описания искусств.

«Она еще не родилась, / Она и музыка и слово...»<sup>3</sup> – писал О.Э. Мандельштам о том изначально, что рождает и поэзию, и музыку. Тяготение двух искусств друг к другу изучается давно, и на этом поле рождаются все новые и новые концепции и термины. Жизнеспособность их, как мне кажется, связана с методологической обусловленностью, с тем, насколько они представляют новые теории, концепции, подходы. Только время покажет, являются ли термины «музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» ценным приобретением.

## ЛИТЕРАТУРА

*Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

*Борисова И.* Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quaterly. University of Toronto. 2004. Winter. № 7 ([sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml](http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml)).

*Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.

*Иванова Н.А.* Музыкальный код в произведениях Б.К. Зайцева // Вестник Брянского государственного университета. 2013. Вып. № 2 ([cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-proizvedeniyah-b-k-zaytseva](http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-proizvedeniyah-b-k-zaytseva)).

Европейский словарь философий: Лексикон непереводаемостей / Рук. проекта Б. Кассен, К. Сигов ; Пер. с фр. Д. Ардамацкая и др. Т. 1. Київ : Дух і Літера, 2015. 452 с.

<sup>1</sup> *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.

<sup>2</sup> *Кассен Б.* «Экфразис»: от слова к слову. С. 380–381.

<sup>3</sup> *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост.: П. Нерлер, А. Никитаев. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. С. 50.

*Леута О.Н.* Ю.М. Лотман о трех функциях текста // Юрий Михайлович Лотман / Под ред. В.К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2009. С. 294–309.

*Лотман Ю.М.* Три функции текста // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб., 2000. С. 155–162.

*Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост.: П. Нерлер, А. Никитаев. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. 598 с.

*Мансков А.А.* Поэтика «Музыкальных новелл» С.Д. Кржижановского: интертекстуальный аспект: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007 ([www.dissercat.com/content/poetika-muzykalnykh-novell-sd-krzhizhanovskogo-intertekstualnyi-aspekt#ixzz3uCfOeVd5](http://www.dissercat.com/content/poetika-muzykalnykh-novell-sd-krzhizhanovskogo-intertekstualnyi-aspekt#ixzz3uCfOeVd5)).

*Махов А.Е.* Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

*Мельникова Т.В.* Система кодов искусства в поэзии Даниила Андреева: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2011 ([www.dissercat.com/content/sistema-kodov-iskusstva-v-poezii-daniila-andreeva#ixzz3uCcJQ3B1](http://www.dissercat.com/content/sistema-kodov-iskusstva-v-poezii-daniila-andreeva#ixzz3uCcJQ3B1)).

*Миловидов В.А.* Нарратология экфрасиса // Нарраториум. Междисциплинарный журнал. 2011. № 1–2. Весна-осень ([narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027587](http://narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027587)).

«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.

*Савинова А.Г.* Музыкальный код в художественной прозе Н.В. Гоголя: образы колокола и колокольчика // Вестник Томского государственного университета. 2010. Вып. № 333 С. 17–20 ([cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-hudozhestvennoy-proze-n-v-gogolya-obrazy-kolokola-i-kolokolchika](http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-hudozhestvennoy-proze-n-v-gogolya-obrazy-kolokola-i-kolokolchika)).

*Санаа А.О.* «Невеста» А.П. Чехова: Музыкальный код // Культура и текст: сетевое издание / Алтайский гос. пед. унив-т. Барнаул, 2011. № 12. С. 439–444 ([www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B02011.pdf](http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B02011.pdf))

*Сидорова А.Г.* Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006 ([www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf](http://www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf)).

Слово и музыка: Материалы науч. конференций памяти А.В. Михайлова. Вып. 2. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. 256 с.

Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций / Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 36. М.: МГК, 2002. 358 с.

*Соловьева Е.Е.* Музыкальный экфрасис как возможность // Искусство как феномен культуры: Традиции и перспективы: Сб. статей по материалам Международной научной конференции Гос. классич. академии им. Маймонида 13–19 апреля 2015 г. М.: ГКА им. Маймонида, 2015. С. 234–242.

*Третьяков Е.Н.* Музыкально-поэтический экфрасис в аудиоспектакле «Маленький принц» (сюжетологические и нарратологические аспекты) ([www.cultureurope.com/Chanson.htm](http://www.cultureurope.com/Chanson.htm)).

*Третьяков Е.Н.* Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: Дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009 ([www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov](http://www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov)).

*Хаминова А.А.* Роман В.Ф. Одоевского «Русские ночи» в аспекте интермедиаального анализа // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 343. С. 23–26.

*Уртминцева М.Г.* Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. 2010. № 4(2). С. 975–977.

Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226. ([www.nsu.ru/education/virtual/cs7shatin.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/cs7shatin.htm)).

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

Экфразис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. 216 с.

Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...»: Экфразис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. Цит по: ([vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52)).

Bruhn S. A Concert of Paintings: «Musical Ekphrasis» in the Twentieth Century ([www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr2.htm](http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr2.htm))

Scher S.P. Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale University Press, 1968. 256 p.

## REFERENCES

Braginskaya N.V. Ekphrasis as a Type of Text (to the problem of structural classification). In: Slavianskoye i Balkanskoye Yazykoznanie. Karpato-vostochno-slavianskie Paralleli. Moscow. Nauka Publ. 1977, pp. 259–283.

Borisova I. Translation and Border: Perspectives of Intermedial Poetics. *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto. 2004. Winter. No 7 ([sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml](http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml)).

Bruhn S. A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century ([www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr2.htm](http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr2.htm)).

European Dictionary of Philosophy. Lexicon of Untranslatable terms Vol. 1 / Eds. B. Cassin, K. Sigov; Translation from french of D. Ardamatskaya et al. Kiev: Dukh i litera Publ. 2015, pp. 380–381.

Eco U. (1977) A Theory of Semiotics. London, etc. The MacMillan Press. 354 p.

Ekphrasis in Russian Literature: Proceedings of the Lozanna Symposium / Ed. L. Geller. Moscow. MIK Publ. 2002. 216 p.

«Expressible Beyond Expression»: Ekphrasis and Problems of Representations of Visual in Fiction: Coll. of articles / Ed. D.V. Tokarev. Moscow. Novoje literaturnoje obozrenije Publ. 2013. 572 p.

Gerver L.L. (2001) Music and Musical Mythology in the Works of Russian Poets (the beginning of the 20<sup>th</sup> century). Moscow. Indric Publ. 248 p.

Ivanova N.A. Musical Code in B.K. Zaitsev’s Works. *Bryansk State University Bulletin*. 2013. No 2 ([cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-proizvedeniyah-b-k-zaytseva](http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-proizvedeniyah-b-k-zaytseva))

Jatsenko E.V. «Love art, poets...»: Ekphrasis as philosophical and art model. *Voprosy Filosofii*. 2011. No 11. Quoted from ([vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52)).

Khaminova A.A. The Novel “Russian Nights” by V.F. Odojevsky in Intermediate Aspect. *Tomsk State University Journal*. 2011. No 343, pp. 23–26.

Leuta O.N. Ju.M. Lotman on Three Functions of Text. In: Jurii Michailovich Lotman / Ed. V.K. Kantor. Moscow. ROSEN Publ. 2009, pp. 294–309.

Lotman Ju.M. Three Functions of Text. In: Lotman Ju.M. (2000) Semiosphere. S.-Petersburg. Iskusstvo – S.-Petersburg Publ., pp. 155–162.

Mandelstam O. The Collection of Works: In 4 vol. / Eds. P. Nerler, A. Nikitajev. Vol. 1. Moscow. Art-Bisness-Tsentr Publ. 1993. 598 p.

Manskov A.A. (2007) Poetics of S.D. Kryzhanovski's "Musical Novellas": Intertextual Aspect. Abstract (PhD). Barnaul ([www.dissercat.com/content/poetika-muzykalnykh-novell-sd-krzhizhanovskogo-intertekstualnyi-aspekt#ixzz3uCF0eVd5](http://www.dissercat.com/content/poetika-muzykalnykh-novell-sd-krzhizhanovskogo-intertekstualnyi-aspekt#ixzz3uCF0eVd5)).

Makhov A.E. (2005) *Musica Literaria: The Idea of Verbal Music in the European Poetics*. Moscow. Intrada Publ. 224 p.

Melnikova T.V. (2011) The System of Artistic Codes in D. Andrejev's Poetry. Abstract (PhD). Krasnodar ([www.dissercat.com/content/sistema-kodov-iskusstva-v-poezii-daniila-andreeva#ixzz3uCCJQ3B1](http://www.dissercat.com/content/sistema-kodov-iskusstva-v-poezii-daniila-andreeva#ixzz3uCCJQ3B1)).

Milovidov V.A. Narratology of Ekphrasis. *Narratorium. Interdisciplinary Journal*. 2011. No 1–2. Spring-Autumn ([narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027587](http://narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027587)).

Savinova A.G. Musical Code in N.V. Gogol's Prose: Images of Bells. *Tomsk State University Journal*. No 333, pp. 17–20 ([cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-hudozhestvennoy-proze-n-v-gogolya-obrazy-kolokola-i-kolokolchika](http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-v-hudozhestvennoy-proze-n-v-gogolya-obrazy-kolokola-i-kolokolchika)).

Sanaa A.O. "The Bride" by A. Chekhov: Musical Code. *Culture and Text / Altaj State University*. Barnaul. 2011. No 12, pp. 439–444 ([www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B02011.pdf](http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B02011.pdf)).

Shatin Ju.V. Revived Pictures: Ekphrasis and Diegesis. In: *Criticism and Semiotics*. Vol. 7. Novosibirsk. NSU Publ. 2004, pp. 217–226 ([www.nsu.ru/education/virtual/cs7shatin.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/cs7shatin.htm)).

Scher S.P. (1968) *Verbal Music in German Literature*. New Haven. Yale University Press. 256 p.

Sidorova A.G. (2006) *Intermediate Poetics of Contemporary Russian Prose (Literature, Art, Music)*. Dissertation (PhD). Barnaul ([www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf](http://www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf)).

Solovyova E.E. Musical Ekphrasis as a Possibility. In: *Art as a Phenomenon of Culture: Traditions and Perspectives: Coll. of Articles*. M.: GKA Majmonides Publ. 2015, pp. 234–242.

Tretjakov E.N. Musical-verbal Ekphrasis in Audio performance "The Little Prince" (plot and narrative aspects) ([www.cultureurope.com/Chanson.htm](http://www.cultureurope.com/Chanson.htm)).

Tretjakov E.N. (2009) *Ekphrasis as Matrix Representation of Symbols: Dissertation (PhD)*. Tver ([www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov](http://www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov)).

Urtmintseva M.G. Ekphrasis: The Problem and Methods of Study. *Lobachevsky University of Nizhni Novgorod Bulletin. Philological Sciences*. 2010. No 4(2). pp. 975–977.

Word and Music. In memory of A.V. Mikhailov. Proceedings of conferences. *Works of Moscow State Conservatory*. 2002. Vol. 36. Moscow. 358 p.

Word and Music: Proceedings of Conferences. Vol. 2. Moscow. Moscow State Conservatory Publ. 2008. 256 p.

*Сведения об авторе:*  
Елена Евгеньевна Соловьёва,  
канд. филол. наук  
доцент  
кафедра отечественной филологии и прикладных коммуникаций  
Череповецкий государственный университет

Elena Ye. Solovyova,  
PhD  
Associate Professor  
Department of Russian Philology and Applied Communications  
Cherepovets State University  
[esk63@mail.ru](mailto:esk63@mail.ru)

### **Модификации эпистолярного жанра: на материале «письма властителю»**

*Аннотация:* В статье предпринимается попытка систематизации имеющегося у нас в настоящий момент материала по особому эпистолярному жанру – жанру «письма властителю». Это письмо представителей русской интеллигенции властям (мы ограничились изучением писем литераторов). Представлены два варианта – «письмо царю» (XIX – начало XX века) и «письмо вождю» (XX век). Анализируемые письма можно рассматривать в контексте биографии писателя, в контексте истории нашей страны, как особый эпистолярный жанр со своими отличительными признаками и разновидностями. Перечисляя конкретный фактический материал, мы обосновываем выделение в «письме властителю» несколько жанровых разновидностей (письмо-инвектива, письмо-декларация, письмо-памфлет, письмо-жалоба / просьба / оправдание, письмо-дифирамб / благодарность / творческий отчет), прослеживаем качественную и количественную динамику развития каждой разновидности, а также кратко суммируем свои наблюдения над образом адресата писем.

*Ключевые слова:* эпистолярная литература, письмо властителю, литература и цензура, литература и власть

*Abstract:* In the article an attempt is made to systematize the information we have on the special epistolary genre (genre of «letter to a ruler») is available. «Letter to a ruler» is a letter of the Russian intelligentsia to power (we limited ourselves by the study of the writers' letters). «Letter to a ruler» is represented by two invariants – «letter to the tsar» (the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> century) and «letter to the leader» (the 20<sup>th</sup> century). Analyzed letters can be viewed in the context of writer's biography, in context of Russian history and as special epistolary genre with its own distinctive characteristics and modifications. Listing specific evidence, we excrete in the «letter to ruler» several varieties of the genre (letter-invective, letter-declaration, letter-pamphlet, letter-complaint / request / justification letter-praises / gratitude / creative report), trace qualitative and quantitative dynamics of development of each species, as well as provide a brief summary of my observations over the addressee of letters.

*Key words:* epistolary literature, letter to ruler, literature and censorship, literature and power

Основная тема наших исследований – «письмо властителю», представленное двумя вариантами – «письмом царю» (XIX – начало XX века) и «письмом вождю» (XX век). Анализируются письма русских писателей во властные структуры и доказывается, что тексты, относящиеся к этому жанру, можно рассматривать под несколькими углами зрения: 1) в контексте биографии и/или мировоззрения их авторов; 2) в контексте истории нашей страны, в частности истории цензуры и взаимоотношений властей с писателями и – шире – с представителями творческой интеллигенции; 3) как литературный факт, как особый жанр со своими жанровыми признаками и разновидностями<sup>1</sup>.

В настоящий момент мы располагаем **следующим составом писем** (в ходе работы над темой их количество будет увеличено; за рамками данной статьи осталась тема литературного доносительства и переписка М. Горького с большевистскими и советскими вождями).

В рамках анализа жанра «письма царю» в XIX – начале XX века рассматриваются письма А. Пушкина, Н. Гоголя, А. Герцена, Ф. Достоевского, Ф. Тютчева, Л. Толстого, Н. Чернышевского, В. Короленко, А. Чехова, А. Грина Александру I, Александру III (в том числе – в его бытность цесаревичем), А. Булыгину, И. Горемыкину, М. Дондукову-Корсакову, Е. Ковалевскому, Д. Набокову, Николаю I, Николаю II, Н. М. Романову, императрице Марии Александровне, В. Муравьеву, В. Олсуфьеву, А. Орлову, К. Победоносцеву, К.К. Романову, П. Столыпину, Д. Толстому, С. Уварову, Ф. Филонову, а также в III Отделение. Общее количество писем – около 50.

В рамках анализа жанра «письма вождю» на материале русской литературы первой половины XX в. анализируются письма А. Аверченко, А. Ахматовой, А. Богданова, М. Булгакова, Е. Замятина, М. Зощенко, Я. Ларри, В. Маяковского, А. Корнейчука, В. Короленко, Б. Пастернака, Ф. Раскольникова, А.Н. Толстого, А. Фадеева, М. Шолохова, адресованные таким представителям власти, как В.И. Ленин, Х. Раковский, А. Луначарский, И. Сталин, Н. Бухарин, Ф. Держинский, А. Енукидзе, Е. Маленков, Е. Ярославский, а также Правительству СССР, ЦК КПСС. В общей сложности проанализировано около 70 писем.

В рамках анализа жанра «письма вождю» на материале русской литературы второй половины XX в. рассматриваются письма Г. Владимова, В. Войновича, В. Высоцкого, С. Злобина, В. Некрасова, Б. Пастернака, А. Солженицына, А. Твардовского, М. Шолохова, а также коллективное письмо 62 писателей таким представителям власти, как Н. Хрущёв, Л. Брежнев, Е. Фурцева, Г. Воронов, В. Степаков, П. Дёмичев, Ю. Андропов, А. Косыгин, Н. Щёлоков, а также ЦК КПСС, ССП, «вождям Советского Союза» – в общей сложности около 30 писем.

Можно говорить о нескольких жанровых разновидностях **«письма властителю»**. Мы предлагаем выделить следующие из них: письмо-инвектива, письмо-жалоба / просьба / оправдание, письмо-дифирамб / благодарность / творческий отчет.

*Письмо-инвектива* содержит обвинения и даже вызов властям или более сдержанную по тону, но решительную критику существенных сторон деятельности властных органов и лиц. В большинстве случаев авторы не затрагивают обстоя-

---

<sup>1</sup> Подробно обстоятельства создания писем, их стилистический анализ, а также полное библиографическое описание используемых нами источников см.: *Суровцева Е.В.* Жанр «письма царю» в XIX – начале XX века. М., 2011; *Суровцева Е.В.* Жанр «письма вождю» в советскую эпоху (1950–1980-е гг.). М., 2010; *Суровцева Е.В.* Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920–1950-е гг.). М., 2008; *Суровцева Е.В.* Писатели и властители: на материале их переписки: Сб. статей. Saarbrücken, 2013.

тельств собственной частной жизни, во всяком случае, не сосредоточены на них. Их позиция – принципиальное инакомыслие, следствием которого может быть демонстративный разрыв некогда тесных связей, осознанный адресантом как трагический, но неизбежный. Другая разновидность писем, которую мы условно назвали *письмом-декларацией*, содержит в достаточно развернутом виде разъяснение позиций автора по важнейшим мировоззренческим и/или творческим вопросам (обычно это ответ оппоненту, отзыв на критику и т. д.); декларирует его политическое или писательское кредо, является для автора как бы программным документом. Нередко такие письма содержат также критику позиций оппонента или имеют целью отклонить навет, привлечь внимание к судьбе адресанта. *Письмо-памфлет* – редкая жанровая разновидность. Традиционная для памфлета экспрессия (в данном случае ирония и сарказм), легкость и краткость (почти лозунговость) слога, открытая тенденциозность близки дарованию сатирика. *Письмо-жалоба / просьба / оправдание* обращено, как правило, к высшей инстанции, иногда – к ее ближайшим соратникам; в таких письмах обычно рисуется картина крайне трудных жизненных обстоятельств автора письма или тех, за кого он просит. *Письмо-дифирамб / благодарность / творческий отчет* содержит славословие адресата.

В качестве промежуточного итога проследим динамику развития **жанровых разновидностей** «письма властителю».

Согласно нашим подсчетам, в рамках «писем царю» было создано 22 *письма-жалобы / просьбы / оправдания* 5 авторами, в рамках «писем вождю» – 36 писем 11 авторами (и 1 письмо коллективное). На первую половину XX в. приходится 20 писем 6-ти авторов, на вторую – 15 текстов 6-ти авторов, а также коллективное письмо. Пастернак и Шолохов обращались «наверх» и в первой, и во второй половине XX столетия. В XIX в. преобладают заступничества за других, в веке XX – жалобы на несправедливости по отношению к самим авторам писем. Таким образом, можно говорить не только о количественном преобладании писем-жалоб в советскую эпоху, но и о различиях в тематике текстов. На наш взгляд, полученные данные обогащают представления о взаимоотношениях писателей и властителей в России и подтверждают существующую точку зрения, что советская цензура была значительно жестче царской.

В рамках «писем царю» было создано 22 *письма-декларации* 5-ю авторами, в рамках «писем вождю» – 13 писем 5-ю авторами (2 автора с 5-ю текстами – это первая половина века, 3 автора с 8-ю текстами – вторая). Количество авторов, обращавшихся к властителям с декларациями, в XIX в. и в XX в. одинаково, количество же самих писем в XIX в. превышает количество писем в веке XX. Обращает на себя внимание то, что в первой половине XX в. количество писем-деклараций и авторов, их создававших, меньше, чем в XIX в. и во второй половине XX в. Думается, это можно объяснить тем, что возможность разговаривать с властями в сталинскую эпоху в подобном ключе была минимальной за всю историю русской литературы XIX–XX вв. Кроме того, в XX в., в отличие от века XIX, письма-декларации всегда были связаны с необходимостью защитить себя от наветов.

*Письмо-жалоба / просьба / оправдание.*

	Адресант	Адресат	Дата	Кол-во писем
XIX век	Гоголь Н.В.	Уваров С.С.	1842	1
	Гоголь Н.В.	Дондуков-Корсаков М.А.	1842	1
	Гоголь Н.В.	Николай I	1846, 1847	2
	Гоголь Н.В.	Петровский Л.А. / Ширинский-Шихматов П.А. / Орлов А.Ф.	1850	1
	Гоголь Н.В.	наследник Александр Николаевич	1850	1
	Гоголь Н.В.	Олсуфьев В.Д.	1850	1
	Пушкин А.С.	Александр I	1825	1
	Пушкин А.С.	Николай I	1826	1
	Лермонтов М.Ю.	<Объяснение корнета лейб-гвардии гусарского полка Лермонтова>	1837	1
	Лермонтов М.Ю.	великий князь Михаил Павлович	1840	1
	Достоевский Ф.М.	Александр II	1858, 1859	2
	Толстой Л.Н.	Александр II	1862	1
	Толстой Л.Н.	Толстой Д.А.	1872, 1874	2
	Толстой Л.Н.	Набоков Д.Н.	1879	1
	Толстой Л.Н.	Александр III	1894	1
	Толстой Л.Н.	Победоносцев К.П.	1881	1
	Толстой Л.Н.	Горемыкин И.Л.	1896	1
	Толстой Л.Н.	Муравьев Н.В.	1896	1
	Толстой Л.Н.	Николай II	1897, 1900	3
	Толстой Л.Н.	Булыгин А.Г.	1905, 1907	2
Толстой Л.Н.	Столыпин П.А.	1908	1	
Грин А.С.	Николай II	1910	1	
Грин А.С.	Булыгин А.Г.	1910	1	
1920– 1950-е годы	Булгаков М.А.	Сталин И.В., Каганович Л.М., Свидерский А.И., Горький М.	1929	1
	Булгаков М.А.	Енукидзе А.	1929	1
	Шолохов М.А.	Сталин И.В.	1931, 1932, 1933, 1938, 1950	6
	Булгаков М.А.	Сталин И.В.	1931, 1934, 1938	3
	Замятин Е.И.	Рыков А.И.	1931	1
	Замятин Е.И.	Сталин И.В.	1931	1
	Пастернак Б.Л.	Сталин И.В.	1935, 1945	2
	Цветаева М.И.	Берия Л.П.	1939, 1940	2
	Зощенко М.М.	Сталин И.В.	1943, 1946	2
	Зощенко М.М.	Щербаков А.С.	1944	1
	Зощенко М.М.	Жданов А.А.	1946	1
	Зощенко М.М.	Маленков Г.	1946	1
	Ахматова А.А.	Сталин И.В.	1935	1



	Адресант	Адресат	Дата	Кол-во писем
1950–1980-е годы	Пастернак Б.Л.	Хрущёв Н.С.	1962	1
	Некрасов В.Н.	Владыкин Г.И.	1962	1
	Некрасов В.Н.	Сулов М.А.	1964	1
	Катаев В.П.	ЦК	1962	1
	Твардовский А.Т.	ЦК	1954	1
	Твардовский А.Т.	Президиум ЦК	1954	1
	Твардовский А.Т.	Хрущёв Н.С.	1954	1
	Твардовский А.Т.	Фурцева Е.А.	1960	1
	Письмо 62 писателей	Президиум XVIII съезда КПСС	1965	1
	Шолохов М.А.	Воронин Г.И.	1963, 1970	1
	Шолохов М.А.	Совет министров РСФСР, председатель Совмина т. Полянский	1962	1
	Шолохов М.А.	Брежнев Л.И.	1968	2
	Высоцкий В.С.	Степаков В.И.	1968	1
	Высоцкий В.С.	Демичев П.Н.	1973	1

*Письмо-декларация*

	Адресант	Адресат	Дата	Кол-во писем
XIX век	Тютчев Ф.И.	Николай I	1843, 1845	2
	Герцен А.И.	Александр II	1855, 1857, 1865	3
	Герцен А.И.	Императрица Мария Алексеевна	1858	1
	Чернышевский Н.Г.	Коллективное письмо А.А.Суворову	1861	1
	Чернышевский Н.Г.	Записка редакции журнала «Современник» (о преобразовании цензуры)	1862	1
	Чернышевский Н.Г.	Письма без адреса	1862	5
	Достоевский Ф.М.	наследный цесаревич Александр Александрович	1873, 1876	2
	Толстой Л.Н.	Александр III	1879	1
	Толстой Л.Н.	Николай II	1901, 1902	2
	Толстой Л.Н.	Столыпин П.А.	1907, 1908, 1909	4
1920–1950-е годы	Богданов А.А.	Луначарский А.В.	1917	1
	Богданов А.А.	Бухарин Н.И.	1921	1
	Богданов А.А.	Дзержинский Ф.Э.	1923	1
	Богданов А.А.	Ярославский Е.	1923	1
	Булгаков М.А.	Правительство СССР	1930	1

	Адресант	Адресат	Дата	Кол-во писем
1950–1980-е годы	Злобин С.П.	Хрущёв Н.С.	1954, 1963	3
	Солженицын А.И.	IV Всесоюзный съезд союза писателей	1967	1
	Солженицын А.И.	Член СП СССР	1968	1
	Солженицын А.И.	Открытое письмо Секретариату СП РСФСР	1969	1
	Солженицын А.И.	Письмо вождям Советского Союза	1973	1
	Владимов Г.Н.	Андропов Ю.В.	1983	1

Основной корпус *писем-дифирамбов / благодарностей / творческих отчетов* приходится на XX в. (5 авторов с 7-ю письмами), точнее, на его первую половину (в XIX в. написан только один текст данной жанровой разновидности; отметим, что в этом письме выражалась благодарность за конкретное действие адресата и не содержалось ни философских обобщений о природе власти, ни мифологизации адресата; во второй половине XX в. не было создано ни одного подобного письма). Кроме того, в глаза бросается то, что почти все (а из проанализированных нами – все) письма-дифирамбы XX в. адресованы И.В. Сталину. Нам представляется, что это связано с особенностями восприятия личности вождя. Он воспринимался как вождь партии, хозяин страны, вершитель судеб, высший судья, наделённый мистическими качествами, великий человек, мудрый правитель, чья миссия сближается с миссией поэта, добрый, справедливый человек.

	Адресант	Адресат	Дата	Кол-во писем
XIX век	Чехов А.П.	К.Р.	1901	1
1920–1950-е годы	Пастернак Б.Л.	Сталин И.В.	1936	1
	Корнейчук А.Е.	Сталин И.В.	1942	1
	Шолохов М.А.	Сталин И.В.	1939	1
	Ларри Я.Л.	Сталин И.В.	1940	1
	Толстой А.Н.	Сталин И.В.	1943	3

В жанре «письма царю» было создано два *инвективных текста* двумя авторами. «Расцвет» писем-инвектив пришелся на XX в. (3 автора с 43-мя письмами в первой половине и 4 автора с 10-ю письмами во второй половине столетия). Видимо, причина этого в том, что Царь воспринимался как помазанник Божий: независимо от политических пристрастий и отношения к личности конкретного правителя к властям писали чаще в жанре писем-деклараций (с изложением несогласия в каких-то вопросах, с разъяснением своей позиции), нежели в жанре инвектив (с обвинением). В XX в. содержательный и эмоциональный спектр писем-инвектив меняется: от критики действий властей начала 1920-х гг. авторы писем переходили к обвинительной речи в адрес главного властителя в открытом письме ему конца 1930-х гг. и 1960–1980-х.

	Адресант	Адресат	Даты	Кол-во писем
XIX век	Цебрикова М.К.	Александр III	1889	1
	Короленко В.Г.	Филонов	1906	1
1920–1950-е годы	Короленко В.Г.	Раковский Х.Г.	1919 – 1921	34
	Короленко В.Г.	Луначарский А.В.	1920	1 + 6
	Раскольников Ф.Ф.	Сталин И.В.	1931	1
	Фадеев А.А.	ЦК	1956	1
1950–1980-е годы	Владимов Г.Н.	Президиум IV Съезда писателей СССР	1967	1
	Владимов Г.Н.	Правление Союза писателей СССР	1977	1
	Солженицын А.И.	Секретариат правления СП	1967	1
	Солженицын А.И.	Секретариат СП	1967, 1968	2
	Солженицын А.И.	Андропов Ю.В.	1971	1
	Солженицын А.И.	Косыгин А.Н.	1973	1
	Солженицын А.И.	Щелоков Н.А.	1973	1
	Солженицын А.И.	КГБ, экспедитор Полякова	1973	1
	Войнович В.Н.	СП	1974	1

*Письма-памфлеты* вождю были созданы на заре советской власти (4 текста, написанные 2 авторами), когда цензура еще была относительно мягкая, и на закате коммунистического режима, когда строгости сталинского периода были уже давно позади (1 текст 1 автора). Кроме того, наше исследование показало, что писем-памфлетов царю написано не было. Видимо, причина этого в восприятии царской власти, о чем мы писали выше: царь воспринимался как помазанник Божий и поэтому откровенно высмеивать власть было не принято.

	Адресант	Адресат	Даты	Кол-во писем
1920–1950-е годы	Аверченко А.Т.	Ленин В.И.	1918, 1921	2
	Маяковский В.В.	Луначарский А.В.	1919, 1920	2
1950–1980-е годы	Войнович В.Н.	Брежнев Л.И.	1981	1

Отдельная тема наших исследований – **образ адресата** писем. Коротко суммируя наши наблюдения, отметим следующее.

В XIX в. существовал особый канон, особые правила создания писем на монаршее имя. Эти правила предполагали, в частности, верноподданический тон текстов с каскадом смиренных извинений за дерзость и смелость и выражений «беспредельной любви» и «благоговеющего уважения» к императорскому величеству со стороны «благодарного и преданнейшего слуги». Целый ряд писателей в своих обращениях царям следовали этим канонам (А.С. Пушкин – Александру I и Николаю I, Н.В. Гоголь – Николаю I, Ф.М. Достоевский – Александру I, А.П. Чехов – К.К. Романову). Следует особо отметить, что для Пушкина, Гоголя и Достоевского соблюдение канонов не было лишь данью определенным правилам – тре-

бованиям слога, вежливости или чего-то еще. Так, исследователи небезосновательно утверждают, что Пушкин и Гоголь были убежденными монархистами<sup>1</sup>. На наш взгляд, именно в текстах Пушкина (в первую очередь), Гоголя и Достоевского отражен религиозный взгляд на природу власти. В случае с Чеховым мы не можем с уверенностью судить о его политических воззрениях, поэтому осмелимся предположить, что Антон Павлович при написании письма следовал существующей традиции, чтобы подчеркнуть свое уважение к адресату. Принципиально иная картина в письмах А.И. Герцена Александру II и Н.Г. Чернышевского Александру II. В представлении Чернышевского император – это политический оппонент, а не помазанник Божий. Это отношение к адресату выражено, в частности, и на формальном уровне посланий Чернышевского: не соблюдены существующие правила составления такого рода текстов. Не соблюдались правила и в письмах Герцена, для которого император то персона, равная Христу, то кровавый деспот. Не следовал правилам и Л.Н. Толстой – потому, что он обращался к царям с официальными записками (мы имеем в виду письма-просьбы Александру III и Николаю II); если же говорить о собственно письмах, он относился к царю то как к подозреваемому, который должен оправдываться (Александр II), то как к простому человеку (пусть и высокопоставленному) и христианину (Александр III), то как к сотоварищу, христианину и брату, которого обманывает лживое окружение и которому необходимо напомнить о христианском призвании (Николай II).

Анализируя первую половину XX в., мы получаем следующую картину. Можно условно отметить два психологических «полюса» образа адресата, персонифицированные соответственно Луначарским и Сталиным; с одной стороны, нарком просвещения, интеллигент, представитель «ленинской гвардии», писатель и критик; с другой – вождь партии, хозяин страны, вершитель судеб, лицемерный тиран. Однако отметим, что восприятие и Луначарского, и Сталина довольно разнообразно: Луначарский – большевистский министр, отвечающий за культуру и просвещение, а значит, проводящий политику огосударствления, – и писатель, человек, интеллигент; вместе с тем он «свой». Бесконечно многолик в письмах писателей «наверх» образ Сталина: это тиран, сатрап, высший судья, наделенный мистическими качествами, просто высокое официальное лицо, великий человек, достойный иметь личного писателя, мудрый правитель, чья миссия сближается с миссией поэта, добрый, справедливый человек, рачительный хозяин и дальновидный руководитель. Кроме того, среди адресатов писем есть и образ оппонента иного рода – это недоброжелательный оппонент, подающий идеи или личность автора письма в заведомо извращенном виде (Н. Бухарин и Е. Ярославский); образ Ленина, создающийся в письмах Аверченко, близок персонажу сатирической литературы.

Материал второй половины XX в. дает нам следующую картину: официальное лицо, последняя надежда на восстановление справедливости; официальное лицо, глава компартии (Хрущёв); человек, позорящий свою страну; бездарный графоман; человек, уклоняющийся от принятия решения (Брежнев); властолюбивое, держащееся за марксизм «лицо» (вожди Советского Союза).

В XX в. исчезает религиозное измерение власти, адресат – что и понятно – уже не мыслится как помазанник Божий. Зато с наступлением советской эпохи адресат мог восприниматься как тиран (чего не было в XIX в., хотя отношение к кон-

<sup>1</sup> *Непомнящий В.С.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999; *Воронаев В.А.* Гоголь над страницами духовных книг: Научно-популярные очерки. М., 2002.

кретному царю могло быть самым разным). В XX в. появилось также отношение к адресату как к недоброжелательному оппоненту (в XIX в. адресат мог восприниматься как оппонент, но без отрицательной оценки), стало допустимо сатирическое осмеивание адресата. К царям значительно реже, нежели к вождям, обращались как к исключительно официальному лицу.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Воропаев В.А.* Гоголь над страницами духовных книг: Научно-популярные очерки. М., 2002. 208 с.

*Непомнящий В.С.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. 542, 1 с.

*Суровцева Е.В.* Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920–1950-е гг.). М.: АИРО-XXI, 2008. 168 с.

*Суровцева Е.В.* Жанр «письма царю» в XIX – начале XX века. М.: АИРО-XXI, 2011. 164 с.

*Суровцева Е.В.* Жанр «письма вождю» в советскую эпоху (1950–1980-е гг.). М.: АИРО-XXI, 2010. 128 с.

*Суровцева Е.В.* Писатели и властители: на материале их переписки: Сб. статей. Saarbrücken, 2013. 132 с.

#### REFERENCES

Voropaev V.A. (2002) Gogol's pondering over the Pages of Spiritual Books: Popular-scientific Essays. Moscow. 208 p.

Непомнясчы V.S. (1999) Pushkin. Russian Picture of the World. Moscow. 542, 1 p.

Surovtseva E.V. (2008) Genre of «letters to the Leader» in the Totalitarian Era (1920s – 1950s). Moscow. AYRO-XXI Publ. 168 p.

Surovtseva E.V. (2011) Genre of «letters to the Tsar» in the XIX<sup>th</sup> – early XX<sup>th</sup> century. Moscow. AYRO-XXI Publ. 164 p.

Surovtseva E.V. (2010) Genre of «letters to Chief» in Soviet Era (1950s – 1980s). Moscow. AYRO-XXI Publ. 128 p.

Surovtseva E.V. (2013) Writers and Rulers: based on the material of their Correspondence. Collection of articles. Saarbrücken. 132 p.

*Сведения об авторе:*  
Екатерина Владимировна Суровцева,  
канд. филол. наук  
научн. сотрудник  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Ekaterina V. Surovtseva,  
PhD  
Research Associate  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
surovtseva-ekaterina@yandex.ru