
РОМАН БОБРЫК¹

*Институт польской филологии и прикладной лингвистики
Естественно-гуманитарного университета (Седльце)*

**СПОСОБЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ АУДИТОРИИ
В ВИЗУАЛЬНЫХ И ВЕРБАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ТЕКСТАХ²**

В статье, где рассматривается специфика воссоздания коммуникативной ситуации в разных видах искусства – поэзии, живописи, кино, обосновывается зависимость репрезентации «внутритекстовой аудитории» (публики) от авторского намерения. В центре внимания интермедиаальный перевод – воссоздание архетипических ситуаций, интерпретируемых в «двойном ракурсе» – историческом и универсальном. Содержательность такого приема, как «редукция публики», выясняется на материале двух вариантов картин художника К.Ф. Юона.

Ключевые слова: «внутритекстовая» аудитория, коммуникационная ситуация, мотив, тема, интермедиаальность,

ROMAN BOBRYK
(Poland, Siedlce)

*Institut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej,
Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Institute of Polish Language and Literature and Applied Linguistics,
University of Natural Sciences and Humanities in Siedlce*

¹ Роман Бобрык – сотрудник Института польской филологии и прикладной лингвистики Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце (Польша).

² Текст доклада прочитанного 31.05.2013 г. во время Пярых Лотмановских дней в таллинском университете (5th Annual Juri Lotman Days at Tallinn University – Пятые Лотмановские дни в таллинском университете: *Text and Audiencje – Текст и аудитория*. 31.05. – 2.06.2013, Tallinn.).

WAYS OF AUDIENCE MODELING IN VISUAL AND VERBAL TEXTS OF FICTION

The article views details of restoration of communicative situations in various arts – poetry, painting, cinema, and reasons the dependency between representing “intratextual audience” (the public) and the writer’s intentions. The focus of the article is with intermedia translation, i.e. recreation of the archetypal situations interpreted in dual perspective – historic and universal. The article writer clarifies the meaning of such device as “the reduction of the public” on the material of two versions of paintings by the artist Konstantin Yuon.

Keywords: intratextual audience, communicative situation, motive, theme, intermediality

Публика как тема (мотив) художественного текста является в первую очередь характерным свойством всякого типа произведений о художнике или вообще об искусстве. Ясно при этом, что образ такой «внутритекстовой» аудитории – как часть мира произведения – вполне зависим от авторского намерения. В отличие от реальной аудитории, состав которой в большей или меньшей степени случаен и почти независим от художника¹, текстовая аудитория зависит от него полностью и подчиняется общей идее произведения.

Вид/образ такой аудитории в некоторой степени зависит и от самого типа искусства (литература, кино, хеппенинг и т.д.) и, следовательно, от родовой (как это имеет место, например, в случае литературы) и жанровой принадлежности определенного текста. Те же факторы в некоей степени определяют и функции такой аудитории.

В случае поэтических текстов, в стихотворениях, в которых мотив аудитории встречается относительно часто, они имеют автоматический (в смысле автобиографический) характер. Аудитория является здесь, например, слушателем авторского вечера

¹ Состав такой аудитории зависит от художника лишь косвенным образом. Ясно, например, что на выставку живописца придут (кроме приглашенных самим этим художником гостей) прежде всего любители его творчества, знатоки, но не исключена и возможность, что хотя бы некая часть зрителей попадет на такую случайно.

поэта. Именно о такой ситуации говорится в стихотворениях *Wieczór autorski* [Авторский вечер] Виславы Шымборской и *Widokówka od Adama Zagajewskiego* [Открытка от Адама Загаевского] Збигнева Херберта.

В случае стихотворения Херберта все высказывание лирического «я» можно определить как «размышления, вызванные открыткой от друга-поэта» или «поэтический ответ на открытку от друга-поэта». Причем сам субъект тоже поэт. «Я» говорит, что представляет себе актуальное положение «отправителя»:

Wyobrażam sobie dokładnie co robisz w tej chwili –
czytasz garstce wyznawców bo są jeszcze wyznawcy
„Das war sehr schön, Herr Zagajewski.” „Wirklich sehr schön!”
„Danke.” „Nichts zu danken.” „Das war wirklich sehr schön!”
No widzisz wbrew temu co wydumał tragiczny Adorno

Komiczna sytuacja bo zamiast drzewo mówiś *der Baum*
zamiast obłoki – *die Wolken* i *die Sonne* – zamiast słońce
i to jest konieczne by trwało niepewne przymierze
karkołomne metamorfozy dźwięków by ocalić obrazy
[Herbert, 2008, p. 602]

Что касается литературной публики, то она присутствует в стихотворении Херберта лишь как один из элементов мира высказывания – она только упоминается в связи с авторским вечером друга. Причем, можно принять, что речь идет здесь не об определенной аудитории, а о некоей ее модели/стереотипе.

«Я»-поэт называет слушающих поэзию (и выражающих свое восхищение этой поэзией) поклонниками. А такое определение равнозначно тому, что саму поэзию он считает своеобразной религией. Но, одновременно с таким определением слушателей речь здесь идет и о том, что их совсем мало (о чем свидетельствует факт, что в стихотворении говорится о «горстке приверженцев» и слова «bo są jeszcze wyznawcy» [поскольку еще существуют приверженцы]). Все же это можно рассматривать как выражение убеждения о понижении статуса поэзии, о том, что в современном мире она является чем-то почти ненужным. С другой же стороны, в

стихотворении можно найти и свидетельство тому, что именно поэты обладают полным знанием о мире.

В случае стихотворения Шымборской лирическое «я» обращает внимание, прежде всего, на свое внутреннее состояние перед выступлением:

Muzo, nie być bokserem to jest nie być wcale.
Ryczącej publiczności poskapiłaś nam.
Dwanaście osób jest na sali,
już czas żebyśmy zaczęli.
Połowa przyszła, bo deszcz pada,
reszta to krewni. Muzo.

Kobiety rade zemdleć w ten jesienny wieczór,
zrobią to, ale tylko na bokserkim meczu.
Dantejskie sceny tylko tam.
I wniebobrane. Muzo.

Nie być bokserem, być poetą,
mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy,
z braku muskulatury demonstrować światu
przyszłą lekturę szkolną – w najszcześniejszym razie –
o Muzo. O Pegazie,
aniele koński.

W pierwszym rzędku staruszek słodko sobie śni,
że mu żona nieboszczka z grobu wstała i
upiecze staruszkowi placek ze śliwkami.
Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali,
zaczynamy czytanie. Muzo. (Szymborska 2010: 92)

Все стихотворение можно рассматривать как своеобразную апострофу к Музе. Такой прием свойственен классической поэзии, и сам факт его употребления позволяет включать субъект стихотворения в область высокой культуры и традиции и определяет его как поэта. Но в мире стихотворения такая «классификация» вообще не ценится. В современности более ценятся спортсмены, а «душевные подъемы» (вместо восхищений поэзией) вызывают грубые боксерские состязания. Именно в

ироническом сопоставлении кулачного боя, который смотрит огромная аудитория, с авторским вечером поэта, на который приходят лишь родственники, знакомые и несколько совсем случайных слушателей, и заключается диагноз современной культуры¹.

Что же касается присутствующей на вечере публики, то она первоначально определяется почти аналогично тому, как св. Фома Аквинский определяет Бога: говорится о том, какие черты у нее отсутствуют («Rzucącej publiczności poskarpiłaś nam»). Сначала она – целое («Dwanaście osób jest na sali»). Очередной шаг в описании аудитории – это ее своеобразный состав: «я» как будто выделяет в зале два типа (будущих) слушателей: «Połowa przyszła, bo deszcz pada, reszta to krewni». В конце же внимание «я» сосредоточивается на единичном «слушателе» – на старике, который дремлет в первом ряду. «Я»-поэт не хочет разбудить старика, поэтому начинает читать свои стихи тише («Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali, zaczynamy czytanie»).

Совсем другая ситуация (хотя и здесь говорится о спящих слушателях) в случае стихотворения Адама Загаевского *Odczyt [Доклад]* (напечатанного в дебютном сборнике Загаевского *Komunikat*, 1972). Это стихотворение отличается от прежде упоминаемых уже самим типом представляемой коммуникационной ситуации. Вместо рассказа об авторском вечере поэта мы имеем здесь дело с описанием агитационной лекции марксизма о том, что Бога нет:

Boga nie ma
powiedział po raz drugi
prelegent
i potrafił Feuerbachem
zasypiającą kobietę

¹ Станислав Буркот [Stanisław Burkot] определяет это стихотворение Шимборской как «проницательную, полную горечи и иронии эпитафию для поэзии» („[...] wiersz *Wieczór autorski* okazuje się przenikliwym, pełnym goryczy i ironii epitaforium dla poezji” – Burkot, 1977, p. 108).

z pierwszego rzędu
 boga nie ma
 poproszę o dyskusję
 wyrostek z kąta sali zapytał
 czy już nie będą odprawiali mszy
 (Zagajewski, 2010, p. 14)

Определенный тип коммуникационной ситуации влечет за собой и определенный тип аудитории. «Слушатели» описываемого доклада вообще не проявляют интереса к тому, о чем им говорит докладчик. Из-за этого он многократно повторяет одно и то же («Boga nie ma») и вынужден толкнуть «фейербахом» засыпающую в первом ряду женщину. Этот же факт еще более четко показывает, что аудитория вообще не слушает его выступления, поскольку общеизвестно, что именно те, что сидят в первом ряду, пытаются хотя бы производить впечатление, что им интересно то, о чем говорится в случае таких официальных выступлений. Кроме того, надо еще учесть и тот факт, что в случае всяких агитационных официальных собраний в первый ряд садились или местные активисты или же по крайней мере считающиеся организаторами «надежные» лица¹.

Совсем по-другому моделируется аудитория в случае живописи. Поскольку живопись «не говорит», ей нужны другие способы изображать соотношения между говорящим и слушателями. Одним из наиболее популярных является т.н. интермедиаальный «перевод» – картины изображают разные литературные или закрепленные в культуре сюжеты. Это могут быть, с одной стороны, библейские или агиографические сюжеты

¹ Следует здесь добавить, что в случае эпики, на первый взгляд, писатель располагает несколько другими возможностями описания/концептуализации самой аудитории и всей коммуникативной ситуации целиком, поскольку повествование допускает возможность вводить в мир произведения большее количество деталей. Но, само собой разумеется, что и в этом случае писатели выбирают лишь некоторые из допускаемых возможностей – те, которые им нужны для «построения» намеренного мира.

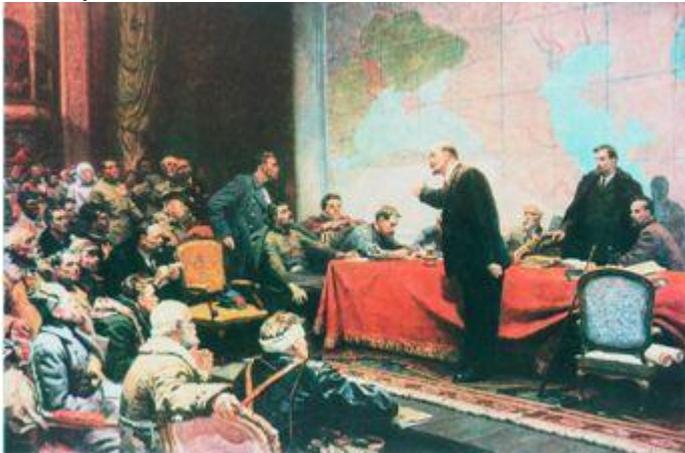
типа *Нагорная проповедь*, *Христос в доме Марфы и Марии*, а с другой – почти современные идеологические и агитационные изображения типа *Выступление Ленина на Красной Площади*. Само собой разумеется, что способ/тип изображаемых соотношений в картинах такого рода во многом зависит от принятых в данной культуре конвенций изображения. Причем в случае упоминаемых здесь сюжетов они относительно похожи друг на друга, хотя картины с этими мотивами писались часто в совсем разные времена. Слушатели этих изображаемых выступлений даются обычно как застывшие, молчащие и внимательно слушающие. Таковы, например, слушатели в изображениях сюжета нагорной проповеди, которые внимательно смотрят на сидящего выше них и говорящего Христа. С такой ситуацией мы имеем дело, например, в случае картины Карла Блоха *Нагорная проповедь* (картина из написанного в 1865-1879 гг. цикла 23-х картин для часовни дворца Федериксборг, хранится там же).



Внимание слушателей проявляется здесь в направлении зрения, расположении тела целиком или только рук. Христос является при этом центром всей композиции и отличается от остальных изображаемых персонажей и цветом своей одежды, и размером (это самый большой персонаж картины), и тем, что его поднятая вверх (к небу) рука является самым высоким «элементом» всей композиции.

Нечто похожее наблюдается и в случае многих картин, изображающих обращающегося к массам вождя революции.

В картине Леонида А. Шматько *Выступление В.И. Ленина о плане ГОЭЛРО. Декабрь 1920 года*¹ (1957, холст, масло; подлинник хранится в Музее В.И. Ленина в Москве²)



в центре картины, перед покрытым красным сукном президиумным столом стоит В.И. Ленин и правой рукой указывает на висящую на стене карту. Внимание всех слушателей обращено на Ленина и на карту. Среди слушателей можно заметить одетых в повседневную одежду стариков, солдат в мундирах (один, раненый, с повязкой на

¹ Картина функционирует в интернете под названиями: *Доклад В.И. Ленина о плане ГОЭЛРО* или *Ленин у карты ГОЭЛРО на 8-ом Съезде Советов*.

² Картину можно смотреть, например, на сайте: http://dsamsonoff.narod.ru/goelro/goelro_hi.htm (17.05.2013).

голове, сидит на первом плане), интеллигентов, бабушку с платком на голове, за столом же, как можно подразумевать, место занимают и ученые. Таким образом, аудиторию составляют здесь старые и молодые, женщины и мужчины, ученые и простые люди, рабочие, крестьяне и интеллигенты – другими словами – весь народ, общество советской страны. Изображаемая ситуация получает в итоге двойное осмысление: с одной стороны, на картине изображается определенный исторический момент (который имеет свое место во времени и пространстве), но, с другой, благодаря введению в мир картины представителей разных полов и профессий, она наделяется и универсальными свойствами.

По-другому «построена» аудитория в позднем варианте картины Константина Ф. Юона *Первое выступление В.И. Ленина в Смольном* (1935, холст, масло 260x296 см., подлинник хранится в Государственном историческом музее в Москве).

Выступление Ленина дается в большом зале дворца. С композиционной точки зрения пространство картины членится на несколько частей. Всю левую часть картины (пространство дворцового зала) заполняет масса слушателей. Они помещены ниже вождя. Произносящий речь вождь стоит на возвышении за деревянной трибуной. Черная фигура Ленина является центральной точкой композиции картины. Фигура Ленина отличается от остальных и своим цветом (Ленин одет в черное пальто, тогда как в изображении аудитории преобладает серый цвет). Вождь революции стоит отдельно, тогда как стоящие внизу слушатели составляют огромную толпу. Третья «часть» – это данная относительно крупным планом группа стоящих сзади за Лениным революционных деятелей (членов политбюро?).



Юон Константин Ф., *Первое появление В.И.Ленина на засед. Петросовета в Смольном 25 окт. 1917 г.* (1927) Х., м. 132x191. ГРМ

Что касается слушателей, то в случае картины Юона имеем дело с двумя их типами. Первый из них – это изображаемая в левой части картины масса, которую составляют в первую очередь солдаты и рабочие (судя по одежде и оружию). Эту часть можно, по всей вероятности, рассматривать как представителей всего народа, общество новой страны советов. Все же, стоящие на (подразумеваемых) подмостках (Ленин и члены политбюро), возглавляют этот народ. При этом интересно, что их взгляды и аплодирующие руки обращены не столько на Ленина, сколько в сторону зала, что, в свою очередь, можно понимать так: и они не столь слушатели речи, сколько ее «усилители».

Очень интересным может оказаться при этом сравнение первого варианта картины Юона с описываемым ее вариантом. В картине 1927 года (первый вариант) большевистские деятели, стоящие за спиной Ленина и аплодирующие его речи, составляют почти такую же толпу, как и рабочие и солдаты в левой части картины (этот элемент почти не меняется в обоих вариантах). Тем временем в картине 1935 года вместо такой толпы показано лишь несколько персонажей – Сталин, Дзержинский, Молотов и (по всей вероятности) Троцкий. Можно только подразумевать, что на такие изменения в мире картины повлияли политические обстоятельства, связанные с пришествием к власти Сталина и всем тем, что после этого происходило в СССР. Не исключено, что первый вариант

картины сам автор мог уже посчитать «неправильным», поскольку в нем «наследник» Ленина занимал относительно далекое место и терялся среди других партийных деятелей.



Константин Ф. Юон, *Первое выступление В.И. Ленина в Смольном* (1935 – поздний вариант)

В варианте 1935 года Сталин стоит едва ли непосредственно за спиной Ленина. Такая его «(ре)локализация» подталкивает к интерпретации, будто именно Сталин был кем-то вроде «первого ученика и сотрудника» вождя революции (а как таковой, после смерти Ленина, занял соответствующее ему место в Стране Советов). Факт, что за Сталиным дается во втором варианте Дзержинский, можно рассматривать, с одной стороны, как просто «отражение реальности», но, с другой, имея в виду факт, что всякие представления того времени обычно стремились отражать некую

иерархию власти СССР, это можно рассматривать как свидетельство позиции самого Дзержинского или созданной им ВЧК / КГБ (по принципу *pars pro toto*). В таком контексте может удивлять позиция Троцкого, который проиграл «борьбу за власть» и был в то время вынужден эмигрировать из России. Дело однако в том, что в картине Юона Троцкий вообще не смотрит в сторону Ленина и не аплодирует ему. Он не смотрит даже в сторону аудитории – стоит спиной к вождю революции или же вообще выходит из зала. А это можно понимать как свидетельство своеобразного предательства идей Ленина (в чем именно Сталин и упрекал Троцкого после его эмиграции). Получается, что Троцкий дан здесь как оппозиционное лицо по отношению к Ленину и (прежде всего) к Сталину. Он как будто оправдывает и удостоверяет Сталина как наследника вождя революции. Кстати, немножко шутя, можно сказать, что изменения в составе аудитории позднего варианта картины Юона оправдываются и тем, что большинство из изображаемых в ее первом варианте партийных деятелей во время создания варианта 1935 года уже или не было в живых или были репрессированными и считались тогда врагами партии и всего народа. А поскольку большинство из них обвиняли в троцкистско-националистском отклонении, то фигуру Троцкого в позднейшем варианте можно рассматривать как своеобразный синоним всех остальных – тех из изображенных в первом варианте, кто оказался потом «врагом народа». Или, с другой точки зрения, можно сказать, что он исполняет как будто роль, аналогическую той, которую исполняет дьявол в средневековом искусстве.

Почти семьдесят лет спустя, учитывая бытовые и политические условия времени, в котором был написан поздний вариант картины Юона, можно добавить, что именно такой, а не другой состав изображаемой публики (и такая «редакция» и «редукция» публики по сравнению с первым вариантом картины) были продиктованы (подразумеваемыми художником) ожиданиями и требованиями тогдашней власти (= реальной публики).

В произведениях кино аудитория свойственна только нескольким жанрам – в первую очередь это относится к разного типа фильмам об искусстве или о художнике, а, кроме того, еще и к судебным триллерам и некоторым пропагандистским фильмам.

Само собой разумеется, что публика играет в этих жанрах слишком разную роль. В случае фильма о художнике роль публики можно свести к тому, что она как будто определяет статус самого героя – художника, артиста – и ценность (значимость) его произведений.

В случае осуществленного в 2012 году телесериала *Анна Герман. Тайна белого ангела*¹ роль аудитории сводится прежде всего к тому, что ее реакции сначала являются свидетельством исключительного голоса молодой Анны, потом же эту исключительность подтверждают.

В телесериале показаны два момента из детства Анны Герман, связанные с ее пением. В первой части маленькая Анна поет на комбинате в Ургенче, где ее папа работал бухгалтером, во второй же она поет во дворе НКВД в Ташкенте. В обоих случаях ее пение восхищает всех вокруг – проходящие мимо люди (работающие на комбинате женщины и энкавэдешники) останавливаются и слушают. Вторая сцена имеет почти агиографический характер, поскольку слушателями являются здесь те, кого можно считать главными врагами семьи девочки (ее отец был арестован, а потом расстрелян энкавэдешники).

В телесериале об Анне Герман интересен в первую очередь факт, что почти во всех случаях, когда певица выступает перед некоей аудиторией, она поет для этих слушателей впервые. И во всех этих случаях публика почти с первого звука восхищается ее голосом². В случае представляемых в некоторых частях сериала выступлений исполнительницы на разных фестивалях (Ополе, Сан

¹ Режиссер Александр Тименко, Вальдемар Кжистек [Waldemar Krzystek]; роль Анны Герман исполняет Йоанна Моро [Joanna Moro].

² Правда, в девятой части, когда она выступает первый раз после автокатастрофы, она является уже известной певицей, но сначала публика ее не узнает или же не уверена в том, что это Анна Герман. И в тот раз тоже все увлекаются Анной – сначала тем, что она смогла вернуться после катастрофы на эстраду, а потом ее пением. Когда Анна обращается к аудитории, все поднимаются со своих сидений и аплодируют ей стоя, а потом и слушают ее стоя же. В очередной сцене, за кулисами, конференсье говорит мужу Анны Збигневу Тухольскому (эту роль исполняет Шимон Сендровски [Szumon Sędrowski]): «Збигнев – 20 минут. Они стоят уже 20 минут. Я такого еще не видел».

Ремо), кинокамера показывает мир глазами самой героини. Она же видит публику как некое целое и только время от времени выделяет отдельных (обычно по какой-то причине значимые для исполнительницы) персонажей. Отдельно показывается при этом сидящее в первом ряду жюри, которое в обоих случаях является в глазах героини чем-то опасным или, по крайней мере, безразличным к ее выступлениям (таково, например, жюри фестиваля в Сан Ремо).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Burkot Stanisław

1977 *Spotkania z poezją współczesną*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

Herbert Zbigniew

2008 *Wiersze zebrane*. Opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki. Wydawnictwo a5, Kraków.

Szyborska Wisława

2010 *Wiersze wybrane*. Wybór i układ autorki. Wydanie nowe, uzupełnione. Wydawnictwo a5, Kraków.

Zagajewski Adam

2010 *Wiersze wybrane*. Wydawnictwo a5, Kraków.