



Об актуальности аналитической методологии Лотмана в статье «Текст и структура аудитории»

Александр Данилевский
Таллинский Университет

В предлагаемой статье мы намерены порассуждать о методике анализа, предложенной Ю.М. Лотманом в статье 1977 г.¹ и исходящей из представления о том, «что каждое сообщение ориентировано на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться».²

Напомним далее: по мысли Лотмана,

сообщение воздействует на адресата, трансформируя его облик. Явление это связано с тем, что всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы назвать *образом аудитории*, и что этот образ активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива.³

1 Ю.М. Лотман. *Текст и структура аудитории* // *Труды по знаковым системам IX* / Учен. зап. Тарту ун-та. Тарту 1977. № 422. С. 55-61.

2 Ю.М. Лотман. *Текст и структура аудитории* // Ю.М. Лотман. *Избранные статьи*. Таллинн. 1992. Т. 1. С. 161.

3 Там же.



Иными словами, текст «отбирает» себе аудиторию, создавая «ее по образу и подобию своему».⁴

Данные выводы Лотман проиллюстрировал в статье примерами из русской поэзии XVIII – начала XIX вв.,⁵ т. е. текстами эпохи, его особо занимавшей и наиболее им изученной. Замечательно, однако, что указанная методика сохраняет свою актуальность и применительно к материалу, отнюдь не входившему в поле исследовательского внимания Лотмана. Мы намерены продемонстрировать эффективность предложенного ученым метода посредством анализа двух заведомо неизвестных ему и *разнородных* текстов. Первый репрезентирует собой литературную продукцию русской эмиграции 1-ой волны (1917–1940), второй – литературу современную. Первый текст – «Суд над русской эмиграцией: Юмористический сценарий в трех действиях, но без политики» – написал, 19 октября 1930 г. инсценировал в Париже, а затем там же и опубликовал поэт-сатирик Дон Аминадо (псевдоним Аминада Петровича Шполянского; 1888–1957);⁶ второй – автобиографическое повествование «Музей» – около 2-х десятков лет назад написал художник, искусствовед и педагог, доктор искусствознания Сергей Михайлович Даниэль, однако текст этот лишь в прошлом году был издан в Петербурге издательством «Аврора».⁷

Развернутый анализ текста «Суда» – проведенный именно с опорой на методику, предложенную Лотманом – уже был представлен нами относительно недавно в исследовании «Размышления по поводу “Суда над русской эмиграцией” Дон-Аминадо»,⁸ поэтому из-за соображений экономии времени и листажа ограничимся лишь кратким изложением его (исследования) результатов.

4 Там же.

5 Там же. С. 163-6.

6 Дон-Аминадо. *Суд над русской эмиграцией (Юмористический сценарий в трех действиях, но без политики)* // *Иллюстрированная Россия*. Париж. 1930. 1 ноября. № 45 (286). С. <1>-2, 4, 6; 8 ноября. № 46 (287). С. 6, 8-9; 15 ноября. № 47 (288). С. 16, 18. См. его переиздания: Р. Янгиров. «Самосуд эмиграции» и его автор; Дон-Аминадо. *Суд над русской эмиграцией: Юмористический сценарий в трех действиях, но без политики*. Р. Янгирова (авт. сост.) // *Литературное обозрение*. 1996. № 3 (257). С. 92-7; 98-109. См. также более позднее воспроизведение: Дон-Аминадо. *Суд над русской эмиграцией* // *Русские без отечества: Очерки антибольшевистской эмиграции 20-40-х годов*. М. 2000. С. 8-13.

7 С. Даниэль. *Музей*. СПб. 2012.

8 А.А. Данилевский. *Размышления по поводу «Суда над русской эмиграцией» Дон-Аминадо* // *Культура русской диаспоры: Эмиграция и мифы. Сборник статей*. Авт.-сост. А. Данилевский. С. Доценко. Acta Universitatis Tallinnensis: Humaniora. Т. 2012. С. 85-109. – http://www.trediakovsky.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=209&pop=18page=0&Itemid=41.

Но вначале – хотя бы самое общее представление о названном тексте, – составим его по обзорной статье в парижской эмигрантской газете «Последние новости» от 21 октября 1930 г., – в ней отражен и сам ход «судебного разбирательства»:

Судебный пристав, артист “Театра драмы и комедии” А.А. Павлов, торжественно провозглашает: суд идет!

За судейским столом занимают места председательствующий – М.К. Адамов, в последнюю минуту заменивший внезапно заболевшего Н.В. Тесленко, члены суда М.А. Алданов и кн<язь> В.В. Барятинский, а также сословные “представители от эмигрантских сословий”.

Секретарь, Н.Н. Берберова, с непроницаемой серьезностью оглашает обвинительный акт, после чего суд немедленно приступает к проверке доказательств.

Перед судом проходят свидетели, великие и малые мира сего...

Встреченная овациями всего зала, очаровательная в своей безыскусственной простоте М.Ф. Кшесинская; талантливая Наталия Кованько, блестяще сыгравшая самое себя; вознесенная и уже привыкшая к поднебесью Мария Кост; известная оперная певица Зоя Ефимовская; юная “Мисс Россия, Ирина Вентцель” в роли манекена от Пакэна; “сам” А.Н. Вертинский, в подлиннике; академик Константин Коровин – “и академик и герой”; прославленный кинематографический режиссер В.К. Туржанский; и<, > наконец, целый ряд простых смертных: Марья Ивановна – вторые руки в очень талантливом исполнении Евг. Липовской, полотер в смокинге, ясновидящая и гадалка, отлично представленная Е.О. Скокан, шоффер от Ситроена, и, наконец, веселая педикюр и маникюр в исключительно удачном исполнении Д. Переверзевой.

Заканчивается судебное следствие шутливой экспертизой доктора М.С. Зернова.

Перерыв. В кулуарах суда – оживление и сутолока больших процессов.

Заседание возобновляется. Слово принадлежит гражданскому истцу, французскому адвокату Шарлю Карабийеру,⁹ который <...> произносит полную изящества и блеска остроумную речь, содержащую немало комплиментов по адресу “Л-эмиграссьон русс”.

На трибуну подымается представитель обвинения, Дон-Аминадо, и, без конца прерываемый аплодисментами и единодушным смехом всего зала, добросовестно исполняет свою неблагодарную роль прокурора.

9 Правильно: Карабийеру.

Слово принадлежит защитнику, Н.Ф. Балиеву, который блестяще справляется со своей задачей и, вырвав жертву из рук прокуратуры, добивается оправдательного приговора.

Оправданная по суду и вдвойне удовлетворенная эмиграция торопится к последнему метро...¹⁰

«Суд над русской эмиграцией» – явление гетерогенное: с одной стороны, оно развивало в условиях Русского зарубежья укоренившуюся в отечественной массовой культуре традицию инсценированных «общественных судов» – «как-то: антирелигиозных, санитарных, политических и др.».¹¹ С другой стороны, здесь же налицо отличительные признаки суда литературного. Различия между ними существенны: если «общественные суды» (известные «также под названием “агитационных”, “показательных” или “примерных”») «прививали зрителям официально одобренное мировоззрение и требуемую поведенческую практику»,¹² то суды литературные традиционно «устраивались главным образом ради ознакомления <...> с классическими и современными художественными произведениями в доступной <...> массам интерактивной форме».¹³

Гетерогенная природа «Суда» обусловлена его прагматикой – тем message (разумеется, особым образом закодированным), который Дон Аминадо намеревался внедрить в сознание своей аудитории – зрительской и читательской.¹⁴ Дешифровкой этого послания мы и занимались, разбирая фрагменты Аминадова текста – в первую очередь, ответы наиболее репрезента-

10 А.П. <Дон Аминадо?> Вечер 19-го октября // *Последние новости*. № 3499. 21 октября 1930. С. 5.

11 А. Рогачевский. *Литературные суды: от «народной филологии» к судебно-следственной практике репрессивных органов* // *Russian Literature*. 2008. № 2/3/4. Т. LXIII. С. 484. См.: Р. Янгиров «Самосуд эмиграции» и его автор // *Литературное обозрение*. 1996. № 3 (257). С. 94-5.

12 Там же.

13 Там же. К числу отличительных особенностей литературных судов один из первых их теоретиков и исследователей относил также след.: во-первых, «как бы ни были близки аудитории события, рисуемые в литературных судах, они все-таки являются событиями иных мест, иных обстоятельств, иных сочетаний сил, и реагировать на эти события, как на свои, массовая аудитория не может»; во-вторых, литературный суд «предполагает, что аудитория знакома с содержанием данного литературного произведения. Между тем, этого знакомства [...] добиться почти невозможно» (И.В. Ребелский. *Инсценированные суды: Как их организовать и проводить*. М. 1926. С. 16 – цит. по: Рогачевский. *Литературные* С. 485).

14 Р.М. Янгиров. «Самосуд эмиграции» и его автор. С. 95. В этой связи см. заключение Янгирова о том, что «некоторые расхождения между газетными анонсами и текстом инсценировки <...> объясняются тем, что при публикации текста Суда автор исключил из нее третьестепенных и наименее удачных с его точки зрения персонажей».

тивных «свидетелей» на вопросы «прокурора», «обвинительную речь» этого последнего и выступление «адвоката».

При этом мы опирались на положение Лотмана все из той же самой статьи, согласно которому «любой текст характеризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти и характер ее заполнения». ¹⁵ Соответственно и общение с собеседником «возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти. Однако <...> существуют принципиальные различия между текстом, обращенным к любому адресату, и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и лично известное говорящему лицо. В первом случае объем памяти адресата конструируется как обязательный для любого говорящего на данном языке». ¹⁶

Иначе строится текст, обращенный к лично знакомому адресату <...> Объем его памяти и характер ее заполнения нам знаком и интимно близок. В этом случае нет никакой надобности загромождать текст ненужными подробностями, уже имеющимися в памяти адресата. Для актуализации их достаточно намека. <...> Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других. Таким образом, ориентация на тот или иной тип памяти адресата заставляет прибегать то “к языку для других”, то к “языку для себя” <...> Владея некоторым <...> набором языковых и культурных кодов, можно на основании анализа данного текста выяснить, ориентирован ли он на “свою” или на “чужую” аудиторию. Реконструируя характер “общей памяти”, необходимой для его понимания, мы получаем “образ аудитории”, скрытый в тексте. ¹⁷

В итоге мы пришли к выводу: гетерогенность текстовой природы «Суда» Дона Аминадо – во многом следствие его одновременной обращенности ко множеству разных адресатов и, соответственно, ориентированности на различные типы и объемы их памяти. ¹⁸

Рассмотренные фрагменты «Суда над русской эмиграцией» и их подоплека позволили дешифровать message, *эмплицитно* и *имплицитно* внушаемый Аминадо своей аудитории. Это –

¹⁵ Лотман. *Избранные* 1992. Т. 1. С. 161.

¹⁶ Там же. С. 162.

¹⁷ Там же. С. 163.

¹⁸ В этом плане весьма знаменательным представляется тот факт, что «Суд над <всей> русской эмиграцией» был воспринят автором анонса в «Иллюстрированной России» как «Суд над русским Парижем», – см.: *К «Суду над русским Парижем» // Иллюстрированная Россия*. 18 октября 1930. № 43 (284). С. 17.

смоделированный им «образ русской эмиграции», должен стать нормативным для сотен и тысяч внимающих ему российских изгнанников, – тем своеобразным *modus vivendi* и *modus operandi* одновременно, что сплотит их воедино и наметит общую для всех цель, служа национальному социуму источником витальности и оптимизма. Этот *мифологизированный образ*¹⁹ включает в себя представление о русской, а точнее – о *российской* эмиграции как о своего рода трудовой культурной семье: семье народов, в чем-то несущественном различных, но объединенных культурной принадлежностью и готовностью эту культуру всячески развивать и пропагандировать (случай «русской грузинки» М. Вачнадзе-Кост, ставшей вдобавок женой французского летчика-рекордсмена); о семье, где «домочадцы» отличаются доскональным знанием друг друга – вплоть до излюбленных тем и словечек, до манеры строения фразы и самого выговора, и этим-то интимным знанием крепится общий «семейный лад» (случай *всеми* знаемых наизусть текстов А. Вертинского и самого Дона Аминадо); о семье, члены которой не лишены отдельных недостатков, которые, однако, искупаются массой их же достоинств (случай подверженной игровой зависимости М. Кшесинской); наконец, о семье, в которой, как водится, «не без уroda», каковой, однако, служит лишь подтверждением ее – крепкой и сплоченной семьи – наличия (случай 28-летнего А. Зубкова, женившегося на 63-летней сестре экс-кайзера Вильгельма и за полгода промотавшего ее многомиллионное состояние).

Напомним еще одно принципиальное положение Лотмана из все той же статьи: «В художественном тексте ориентация на некоторый тип коллективной памяти и, следовательно, на структуру аудитории приобретает принципиально иной характер. Она перестает быть автоматически имплицированной в тексте и становится значимым (т. е. свободным) художественным элементом, который может вступать с текстом в игровые отношения».²⁰ Утверждение это, разумеется, актуально для текста Дона Аминадо, однако гораздо более релевантно оно для текста С. Даниэля. Но вначале кратко о его содержании.

19 Н.Л. Лейдерман. М.Н. Липовецкий. *Современная русская литература. 1950–1990-е годы: В 2 т.* М. 2003. Т. 1. С. 12–13. В этой связи см. следующее утверждение современных исследователей: «Каждое литературное произведение стремится построить завершенный и одновременно универсальный образ мира – в этом смысле художественный мир литературного произведения всегда мифологичен. Как известно, всякая мифологическая структура строится на преодолении хаоса и утверждении мирового порядка (или космоса)».

20 Лотман. *Избранные* 1992. Т. 1. С. 163.

Это повествование о «стремительном духовном росте»²¹ нарратора – молодого человека, на наших глазах превращающегося в художника, искусствоведа и педагога, рассказ о его становлении – интеллектуальном, эстетическом, гражданском. Повествование строится как череда типологически схожих коллизий: встреч ребенка, юноши, а затем молодого мужчины с различными яркими личностями, каждая из которых «открывает <ему> глаза» на различные аспекты бытия. «Бабуся» и сосед Михаил Петрович помогают ему обрести представление об онтологической ценности свободы и приучают его «жить не по лжи» (А.И. Солженицын) в несвободном государстве; старший брат приохочивает нашего героя к самообразованию и к рисованию; соученик по детской художественной школе помогает ему осознать непреходящую ценность дружбы, приобщает к музыке и способствует возникновению у него интереса и любви к родному городу: к реке, в которую как в зеркало этот город смотрится в течение нескольких столетий²² и которая регулярно заливает его своими октябрьскими наводнениями, к многочисленным каналам и мостам над ними, к старинным зданиям, к «огромному»²³ «древнему саду»²⁴ – «ровестнику города»²⁵ и к расположенному поблизости от него Музею (так: с прописной буквы). Уже закончивший художественное училище, но неудовлетворенный учебной в нем, повествователь именно в Музее встретил Старика (тоже с прописной), со временем приучившего его по-новому смотреть на мир и, соответственно, по-новому его живописать, а заодно и привившего ему склонность к художественной авторефлексии; в Музее же рассказчик познакомился и сдружился с другими учениками Старика, – своими сверстниками, обретая в их лице сходно мыслящих и сходно смотрящих на мир друзей-коллег. Наконец, встреча с соученицей – обладательницей «очень больших и очень круглых глаз»²⁶ приобщила повествователя к таинству любви. В финале обретший новые знание и видение и, в свою очередь, возжаждавший «открыть глаза» другим нарратор устраивается учителем в детскую художественную школу; параллельно он все более увлекается проблемами теоретического осмысления живописи и искусства вообще. Повествование логично завершается рассказом о том, как к любимому делу и к друзьям – этим 2-м из 3-х оснований, на которых, как приня-

21 Даниэль. *Музей*. С. 28.

22 Там же. С. 68.

23 Там же. С. 12.

24 Там же. С. 14.

25 Там же. С. 12.

26 Там же. С. 46.

то считать, жидется удачная человеческая судьба, наш герой присовокупил недостающее, а именно: семейное счастье с уже упомянутой «круглоглазой».²⁷

Проникнутый пафосом приобщения к высокому знанию, текст Даниэля уникален по интенсивности отбора им «своей» аудитории, аудитории «по образу и подобию своему». Так, для сколь-нибудь *адекватного* его *восприятия* потенциальный читатель должен:

- а) быть жителем Санкт-Петербурга или хотя бы неплохо знать этот город – в противном случае он рискует не понять, что многократно упомянутые в «Музее» река, сад, Музей суть Нева, Летний сад и Эрмитаж, тогда как единожды упомянутый «истукан», который «подался вперед и энергичным жестом указывал за реку», на «гигантский дом», «день и ночь» «охраняющий» «гражданскую девственность» горожан и которому повествователь адресует восклицание «Добро, строитель чудотворный, <...> ужо тебе!..»²⁸ – это отнюдь не Медный всадник, но очевидно соотносящийся с ним памятник Ленину возле Финляндского вокзала, стоящий насупротив (через реку) бывшего здания КГБ;
- б) этот «свой читатель» должен быть основательно осведомлен в истории – знать, в частности, кто такие, где и приблизительно когда жили упомянутые Даниэлем Аристотель и Пифагор,²⁹ Атталь II и Митридат VI,³⁰ император Юстиниан,³¹ Козимо Медичи³² и длинноусый Буденный;³³
- с) он должен хорошо знать древнегреческую мифологию и, соответственно, иметь представление о встречающихся в тексте Аргусе,³⁴ Силене,³⁵ Дионисе,³⁶ Эндимионе,³⁷ о «богине формы», «дочери или жене» Протея Эйдотее³⁸ и об иных прочих; равным образом этот же читатель должен отличать Менелая,³⁹ Патрок-

²⁷ Там же. С. 47.

²⁸ Там же. С. 157.

²⁹ Там же. С. 10, 136-8.

³⁰ Там же. С. 44.

³¹ Там же. С. 83.

³² Там же. С. 45.

³³ Там же. С. 84.

³⁴ Там же. С. 52.

³⁵ Там же. С. 71, 74, 77, 108, 110, 114, 121.

³⁶ Там же. С. 77.

³⁷ Там же. С. 108.

³⁸ Там же. С. 162.

³⁹ Там же. С. 19, 161.

ла⁴⁰ и «Пелеева сына»⁴¹ как персонажей Гомеровой «Илиады» и именно в переводе Гнедича⁴² – от героев Виргилиевых «Георгиев» пастуха Аристея и его матери, нимфы Кирены;⁴³

d) адекватный читатель «Музея» должен иметь хотя бы мало-мальское представление о специфике труда художника – дабы не встать в тупик перед такими словами и словосочетаниями, как «краплак»,⁴⁴ «киноварь»,⁴⁵ «вражда кадмия с охрами»,⁴⁶ «сфумато»⁴⁷ «писать “по-мокрому”»⁴⁸ и т. п.;

e) этот же читатель должен основательно знать историю мировой живописи – от древнегреческих художников Зевксиса, Апеллеса и Протогена, занимающих важное место в образной структуре даниэлевского «Музея»,⁴⁹ и до отнюдь не случайно возникающих здесь же Лисицкого, Родченко,⁵⁰ Черникова,⁵¹ Мондриана⁵² и Моранди,⁵³ а равно и до питерской группы художников «Эрмитаж» (это некогда сплотившиеся вокруг художника и педагога Г.Я. Длугача начинающие живописцы А. Зайцев, Ю. Гусев, В. Кагарлицкий, Б. Головачев, М. Тумин, С. Даниэль и др.).⁵⁴ Художественному отображению процесса возникновения и становления этой группы и посвящен в значительной своей части анализируемый нами текст (см., соответственно, образы Старика, Циркуля, Усова, Каргера, Лобачевского, Киры и самого повествователя);

f) адекватный читатель «Музея» непременно должен быть сведущим в современном искусствоведении и хотя бы в общем виде представлять себе суть эстетических концепций упомянутых по-

40 Там же. С. 19.

41 Там же. С. 45.

42 Там же. С. 43.

43 Там же. С. 162.

44 Там же. С. 42.

45 Там же. С. 60.

46 Там же. С. 42.

47 Там же. С. 164.

48 Там же. С. 40.

49 Там же. С. 112-13.

50 Там же. С. 60, 93.

51 Там же. С. 60.

52 Там же. С. 112.

53 Там же. С. 146.

54 См. об этом, напр.: С.М. Даниэль (сост.). *Традиции и поиски: Выставка живописи, графики, скульптуры <Буклет>*. Л. 1988; С. Даниэль. *Сети для Протея (Памяти Григория Яковлевича Длугача)* // *Даугава*. 1989. №7. С. 113-21; С. Даниэль. *О творчестве Кагарлицкого* // В. Кагарлицкий. *Стихи и наброски*. СПб. 1995. С. 7-9 и след.; P. Frank. <Introduction>; S. Daniel. *Grigory Dlugach // The Hermitage Group of St. Petersburg: Paintings from the Russian Soul*. 1993. С. 6-9.

вествователем Хэмбиджа, Мёсселя, Гика, Северини, Глеза, Жегина,⁵⁵ П. Флоренского⁵⁶ и др.; нелишним также представляется знакомство с марксистско-ленинской «теорией эстетического отражения»;

г) адекватный даниэлевскому замыслу читатель должен атрибутировать цитируемые в повествовании стихотворные строки «Служенье муз не терпит суеты»,⁵⁷ «печной горшок тебе дороже»⁵⁸ и «Добро, строитель чудотворный, <...> ужю тебе!»⁵⁹ как пушкинские; «Мы живем, под собою не чуя страны...»⁶⁰ – как мандельштамовские; «...Поспорим. Вот моя рука, / И скоро будем мы в расчете» – как переведенные Пастернаком стихи Гете (из «Фауста»), каковой Пастернак непосредственно в тексте не назван, но аттестован как тот, кто «сказал, что весной воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы»;⁶¹ наконец, даже атрибутировать стихотворные строчки «Вот выпал снег, и тут же глуше стал...»,⁶² как принадлежащие другу С.М. Даниэля художнику «эрмитажнику» В.К. Кагарлицкому (в произведении он фигурирует как Каргер),⁶³ – иными словами, этот ожидаемый читатель должен хорошо ориентироваться в русской поэзии и в русской литературе в целом;

h) все он же должен иметь представление о русском литературоведении – достаточное, в частности, для того, чтобы адекватно воспринять иронию Ю.Н. Тынянова в его, воспроизводимой Даниэлем, фразе «форма + содержание = стакан + вино»,⁶⁴ или не понаслышке знать о вычленяемом З.Г. Минц, В.Н. Топоровым и иными исследователями «Петербургском тексте русской литературы» и – шире – русской культуры;

i) основательно ориентироваться как в музыкальной, так и в словесной составляющих творчества группы «Битлз», чаще выступающей у Даниэля то в виде перечня имен ее участников: Джон, Пол, Джордж, Ринго⁶⁵ – то под определением «обожаемый квар-

⁵⁵ Даниэль. *Музей*. С. 57.

⁵⁶ Там же. С. 176.

⁵⁷ Там же. С. 117.

⁵⁸ Там же. С. 55.

⁵⁹ Там же. С. 157.

⁶⁰ Там же. С. 154.

⁶¹ Там же. С. 46.

⁶² Там же. С. 131.

⁶³ См.: В. Кагарлицкий. «Вот выпал снег...» // В. Кагарлицкий. Стихи и наброски. Сост. и вступит. ст. С. Даниэля. СПб. 1995. С. 25.

⁶⁴ Даниэль. *Музей*. С. 148.

⁶⁵ Там же. С. 46. См.: 181, 184.

тет»;⁶⁶ (вообще, заметим в скобках, для обозначения наиболее дорогих автору личностей и явлений он, как правило, прибегает к иносказаниям, – это же релевантно и для случаев употребления *самим* повествователем обшечной лексики); с другой стороны, для адекватного восприятия некоторых эпизодов «Музея» читатель должен также иметь представление об истории и специфике битломании в СССР в 1960-е – 1970-е годы.

Список обязательств, накладываемых автором «Музея» на «своего читателя», можно продолжать еще долго, однако основные из них уже указаны. Возникает вопрос: какова их прагматика – или, по-другому: какой «бонус» получают эта избранная, точнее – «отобранная» самим текстом аудитория? А она и есть те пресловутые и весьма немногочисленные *sapienti*, которым, как известно, *sat*, – которые способны и получают дополнительное интеллектуально-эстетическое наслаждение от художественного текста как текста с особой спецификой: мало того, что усложненного, но, вдобавок, имеющего, вновь напомним Ю.М. Лотмана, игровой характер (в том числе и в плане ориентации на «некоторый тип коллективной памяти»). Для иллюстрации – лишь один эпизод из текста «Музея», в котором повествователь сообщает:

Всерьез <в художественном училище> заинтересовал меня лишь преподаватель литературы Григорий Маркович Ауслендер, неизменно вносящий в аудиторию дух игры. Еще на вступительных экзаменах, продиктовав предложение (“Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцем”), он вдруг спросил аудиторию: “Может быть, угадаете автора?” “Подумаешь, бином Ньютона!”, – сказал я про себя словами еще не прочитанного тогда романа. И вслух: “Пушкин”. Григорий Маркович посмотрел на меня с веселым любопытством: “А откуда?” “Стационарный зритель”, – сказал я с нарочитой небрежностью. Он обрадовался так, будто встретил самого автора. Мы подружались.⁶⁷

В приведенном отрывке внимание «несвоего» читателя, привлекло бы, скорее всего, то пикантное обстоятельство, что в училище, призванном подготавливать профессиональных художников, мастеров *живописи*, интересным для учащегося оказался «лишь преподаватель *литературы*». Вероятно также, что этого же «профанного» читателя позабавил бы имеющийся в тексте анахронизм – реализованная возможность цитировать еще не

⁶⁶ Там же. С. 51.

⁶⁷ Там же. С. 43.

опубликованный в изображаемое здесь время, но чрезвычайно растиражированный позднее роман «Мастер и Маргарита». «Посвященный» же испытает *дополнительные* позитивные эмоции от многоуровневой игры автора повествования с прототипической его основой: такому читателю очевидно, что прототипом *преподавателя* Ауслендера (в переводе с немецкого – иностранец) послужил известный литературовед, впоследствии профессор-пушкинист Марк Григорьевич Альтшуллер (дословно с немецкого же – *старый ученик*), в 1978 г. вынужденный эмигрировать из СССР и тем самым ставший *иностранцем*, каковое обстоятельство и обусловило – *отчасти* – выбор фамилии для персонажа. В свою очередь, *внимательный* «посвященный» наверняка соотнесет дважды упомянутое в тексте домашнее прозвище повествователя – Сверчок⁶⁸ – с последними двумя предложениями процитированного отрывка («Он <Ауслендер-Альтшуллер> обрадовался так, будто встретил самого автора. Мы подружились»), что принесет ему еще больше положительных эстетических переживаний, поскольку «Сверчок» – это прозвище А.С. Пушкина в поэтическом обществе «Арзамас».

Возвращаясь к статье «Текст и структура аудитории», позволим себе заключить: аналитическая методология, могущая – при поверхностном взгляде на нее – показаться несколько спекулятивной и устаревшей, на деле сохраняет свою актуальность и эффективность, поскольку базируется на обширной фактографии и на знании закономерностей развития литературы. Вместе с тем, вслед за Лотманом утверждать, что написанные в XX-м и, тем более, в XXI-м столетиях художественные тексты отбирают и моделируют «свою» аудиторию – значит не сказать ничего: очевидно, что, скажем, роман М. Горького «Мать», «Суд» Дона Аминадо и «Музей» С.М. Даниэля в этом плане кардинально отличаются друг от друга. В этой связи рискнем дополнить вышеозначенный концепт Ю.М. Лотмана предложенным еще его учителями-«формалистами» понятием «установки»: имеет смысл различать тексты с более («роман с ключом» Даниэля) и менее («Мать» Горького) выявленной установкой на эстетическую игру с читателем и, соответственно, с воздействием на него.

68 Там же. С. 33, 92.

L'attualità del metodo analitico di Lotman nell'articolo *Il testo e la struttura del pubblico*

Aleksandr Danilevskij

Università di Tallinn, Estonia

Prendendo le mosse dal metodo analitico proposto da Jurij Lotman nell'articolo *Il testo e la struttura del pubblico*, nell'intervento viene condotta un'analisi dettagliata e comparata di due testi artistici profondamente diversi, scritti a distanza di oltre settant'anni l'uno dall'altro: *Processo all'emigrazione russa* (1930) dello scrittore dell'emigrazione Don Aminado (pseudonimo di Aminad Špoljanskij, 1888-1957) e *Museo* (2012), racconto autobiografico di Sergej Daniël', artista e storico dell'arte pietroburghese nato nel 1949. Sono quindi dimostrate l'attualità e la produttività delle teorie elaborate da Lotman, oggi inevitabilmente sottoposte a un processo di revisione dettato dall'evoluzione generale del processo storico-letterario.

