

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Кафедра русской и зарубежной литературы

**Образы театра и мотивы театральности
в цикле исторических миниатюр Виктора Сосноры «15»**

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ
БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студента(ки) 5 курса 511 группы
направления 45.03.01
Института филологии и журналистики

Кыолехт Екатерины Николаевны

Научный руководитель
доцент, к.ф.н., доцент
должность, уч. степень, уч. звание
И.о.зав. кафедрой
профессор, д.ф.н., доцент
должность, уч. степень, уч. звание

подпись, дата

В. В. Биткинова
инициалы, фамилия

подпись, дата

А.А. Гапоненков
инициалы, фамилия

Саратов 2026 год

Творчество Виктора Александровича Сосноры (1936–2019) — поэта, прозаика, драматурга, одной из ключевых фигур ленинградского андеграунда — долгое время находилось на периферии академического внимания. Его историческая проза, написанная в конце 1960-х годов, только сейчас начинает осмысляться как целостный художественный проект. В программном письме к Л. Брик (1968) Соснора декларирует свой принцип: «История, а значит, и действительность — театр и маскарад». Эта установка на «театр» становится ключом к пониманию цикла исторических миниатюр «15», завершенного в том же году.

Актуальность работы определяется тремя обстоятельствами. Во-первых, фигура Сосноры и его цикл «15» недостаточно изучены в литературоведении, несмотря на очевидную художественную значимость. Во-вторых, метод работы Сосноры с историческими источниками ставит фундаментальные вопросы о границах между фактом и вымыслом, историей и искусством, что созвучно современным дискуссиям о природе историописания. В-третьих, сквозной театральный мотив, пронизывающий весь цикл, позволяет увидеть, как художественный образ может становиться инструментом исторического мышления, а также выявить авторскую историософию — концепцию русской истории как тотального спектакля власти.

Объектом исследования является цикл исторических миниатюр В. Сосноры «15» (1968), включающий пятнадцать текстов, которые сам автор определял как «исторические миниатюры» или «очерки». Жанровая природа цикла двойственна: с одной стороны, это очерки с активным присутствием авторского «я» и опорой на документальные источники, с другой — миниатюры, предельно сжатые по объему, но масштабные по мысли.

Предметом исследования выступает театральный мотив в его различных проявлениях на всем пространстве цикла. В работу включены как прямые упоминания театра, сцены, актеров, так и более широкие явления театральности: маскарад, лицедейство, игра, переодевание, а также случаи,

когда не-театральные явления описываются в терминах сценического действия.

Цель работы — выявить своеобразие, функции и системную роль театрального мотива в цикле «15» как ключевого элемента историософии и поэтики В. Сосноры.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. охарактеризовать творческий метод В. Сосноры на материале цикла «15» и его источников;
2. рассмотреть теоретические подходы к понятию мотива в отечественном литературоведении и определить рабочий инструментарий анализа;
3. разграничить понятия «театр» и «театральность», обосновать метод выявления театральных мотивов через «слова-маркеры»;
4. провести сравнительный анализ очерков «Скоморохи» и «Тайное чистосердечие» и их первоисточников, выявив особенности авторской интерпретации и полемики с исходным материалом;
5. на основе анализа «слов-маркеров» систематизировать проявления театрального мотива в остальных тринадцати очерках цикла;
6. сопоставить роль театрального мотива в ключевых и периферийных очерках и определить его место в художественной системе цикла.

Основным **материалом** послужил цикл «15» В. Сосноры (издание: СПб.: Пушкинский фонд, 2004). Источниковедческую базу составили публикации в авторитетных исторических журналах конца XIX века — «Историческом вестнике», «Русской старине», «Русском архиве», — которые Соснора использовал в качестве документальной основы для своих переложений. Теоретическую основу работы составляют: исследования по теории мотива (И.В. Силантьев, В.В. Прозоров), работы о театре и театральности в литературе (В.Е. Хализев, О.Б. Лебедева), а также концепция

народной смеховой культуры М.М. Бахтина, оказавшая несомненное влияние на Соснору. Методологически важным является понятие «слов-маркеров» — лексических единиц, прямо или косвенно отсылающих к тематическому полю театра.

ВКР состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников.

Основное содержание работы

Глава 1. «Очерк «Скоморохи»: народная игра против государственного театра» посвящена анализу очерка «Скоморохи» — третьего текста цикла, в котором с максимальной отчетливостью формулируется главный конфликт всей книги: столкновение свободного, импровизационного творчества с государственным администрированием.

В параграфе **1.1 «Источник и его автор: «Исторический вестник» о скоморохах»** дается характеристика источника — статьи «Шуты и скоморохи в древности и в новейшее время» (подпись «П.П.», «Исторический вестник», 1888). Установлено, что это обширное историческое исследование охватывает период от языческих времен до последних бродячих медвежатников 1870-х годов. Тон статьи — описательно-аналитический, с элементами морализаторства и одобрительным отношением к государственным мерам против скоморохов (царь Алексей Михайлович, Петр I). Эта концепция становится для Сосноры объектом решительной полемики.

В параграфе **1.2 «Композиция как способ полемики: от панорамы к трагедии»** анализируется композиция очерка как способ полемики. Если у П.П. история разворачивается как широкая панорама, то Соснора строит текст как трагедию с четкой драматургией. Он обрывает повествование на Петре I, на 1702 году — времени учреждения первого государственного театра. Все, что следует после (придворные шуты XVIII века, Ледяной дом, карлики), полностью игнорируется, поскольку для концепции Сосноры это уже не история свободного искусства, а история унижения и рабства.

В параграфе **1.3 «Образ скомороха: переакцентировка народной двойственности»** рассматривается переакцентировка образа скомороха. У П.П. скоморох двойственен: его любят, но и побаиваются, связывают с «бесовым отродьем» под влиянием церкви. Соснора трансформирует этот материал: связь с чертом становится не осуждением, а частью языческой, природной веры скоморохов, противостоящей христианской серьезности. Центральный образ очерка — «хлеб без хозяина» (из былины о Добрыне) — становится лейтмотивом, символом абсолютной творческой свободы. Показано влияние бахтинской концепции народной смеховой культуры на Соснору: смех у Сосноры — не развлечение, а мировоззрение, способ противостояния власти.

В параграфе **1.4 «Власть и скоморохи: от карнавального террора к административной подмене»** анализируются отношения власти и скоморохов. Соснора выстраивает эпизоды преследования в нарастающую последовательность: от ритуального унижения (скоморошья одежда как знак позора) до административной подмены. Ключевой момент — трактовка петровских театральных реформ. Соснора акцентирует слово «послушны» из указа Петра: актеры государственного театра — не свободные художники, а послушные исполнители. Его вывод: «Так закончилась импровизация, то есть творчество. Так началась новая связь с современностью, то есть администрирование». Завершается очерк вымыслом самого Сосноры — о переодетых полицейских в театре, что символически завершает образ театра как места слежки.

В параграфе **1.5 «Что осталось за кадром: придворное шутовство как вытесненный сюжет»** обосновывается, почему Соснора опускает историю придворного шутовства XVIII века. Придворные шуты — не свободные художники, а рабы, объекты унижения. Включив их, Соснора разрушил бы трагическую чистоту своего сюжета о гибели свободного искусства. Таким образом, в очерке «Скоморохи» Соснора создает не

историческую реконструкцию, а трагическую версию событий, где власть не просто запрещает, но подменяет живое творчество администрированием.

Глава 2. «Тайное чистосердечие»: театр под взглядом чиновника» посвящена очерку «Тайное чистосердечие» (двенадцатому в цикле), где конфликт между искусством и властью переносится в сферу институционализированного театра. Если в «Скоморохах» власть уничтожает народную смеховую культуру, то здесь она проникает в самое сердце театральной администрации.

В параграфе 2.1 **«Александр Иванович Храповицкий и его дневник»** дается характеристика источника — дневника А.И. Храповицкого, инспектора репертуарной части русского театра в Петербурге (1829–1839). Дневник был опубликован в «Русской старине» (1879) с редакторским предисловием, которое уже содержало ироничную оценку личности автора. Соснора, как показано в работе, подхватывает и усиливает этот тон. Установлено, что Соснора не искажает содержание дневника буквально, но перефразирует, переставляет фрагменты, опускает смягчающие цитаты и создает карикатурный образ Храповицкого как «антихудожника». В очерке, в частности, высмеивается первая запись дневника (о пожаре на сцене во время трагедии Шиллера), хотя сам Храповицкий не претендовал на роль глубокого критика.

В параграфе 2.2 **«Портреты актеров»** анализируются портреты актеров в интерпретации Сосноры. Рассмотрены отзывы о Мочалове, Максимове и Самойлове. Показано, что Соснора опускает важные контекстуальные детали: то, что Мочалов был нестабилен и его критиковали даже Белинский; что Максимов в 1834 году только дебютировал; что Самойлов в свой первый выход на сцену, по собственным воспоминаниям, «оробел и растерялся». Соснора называет этих актеров «знаменитыми» анахронически, чтобы усилить контраст между их поздней славой и непониманием со стороны Храповицкого. Так формируется образ чиновника, который не способен оценить истинный талант.

В параграфе 2.3 **«Великие авторы и их шедевры»** рассматриваются отзывы Храповицкого о великих авторах и их шедеврах («Горе от ума», «Ревизор», опера Глинки «Жизнь за царя», шекспировские «Виндзорские кумушки»). На основе сличения с оригиналом дневника показано, что Соснора систематически манипулирует материалом: опускает слова «сверх ожидания» (меняя удивление на радость), вырывает фразы из контекста, объединяет записи, разделенные годами, приписывает Храповицкому намерение давать «критическое мнение», которого тот не декларировал. При этом привлечены свидетельства современников (Булгарин, Надеждин, Полевой, Вольф), показывающие, что сдержанный прием «Горя от ума» и «Ревизора» был общим местом театральной критики того времени, а отзыв Храповицкого об опере Глинки разделяли многие. Однако задача Сосноры — не историческая объективность, а разоблачение порочности самой фигуры чиновника, стоящего над искусством.

В заключении главы показано, что Соснора объединяет две разные по смыслу записи Храповицкого (сетование на упадок русского театра и благодарность «кормильцам»), создавая впечатление нелепого «реквиема». Дневник Храповицкого, который был искренним личным свидетельством человека, любившего театр и переживавшего за его будущее, превращается в обвинительный документ. Это сознательная стратегия Сосноры: ему нужен не реальный Храповицкий, а символическая фигура могильщика живого искусства.

Глава 3. «Театральность как принцип организации исторического материала в цикле «15» посвящена систематическому анализу театральных мотивов в остальных тринадцати очерках цикла с использованием метода «слов-маркеров». Установлено, что театральность распределена неравномерно, и эта неравномерность функционально значима.

В параграфе 3.1 **«Очерки, в которых встречаются театральные мотивы»** рассматриваются очерки, в которых театральные мотивы присутствуют с разной степенью интенсивности. Выделены несколько групп.

Очерк «Внешний вид Пугачёва» (десять маркеров) построен как сопоставление восемнадцати источников, которое обнаруживает полную противоречивость описаний. Пугачев предстает как набор сценических масок: «декорация», «клоун», «жонглер», «зрители». Соснора создает образ, в котором подлинный облик тонет в спектакле свидетельских показаний.

Очерк «Поэтическое любопытство» (пять маркеров) посвящен Державину, который во время пугачевщины устраивает казнь как эстетически организованный перформанс. Ключевые маркеры: «драматургия факта», «время действия», «место действия», «буффонада», «драматург». Державин выступает не как палач, а как режиссер, превращающий насилие в зрелище. Это самый сильный в цикле пример эстетизации насилия.

Очерк «Истребитель Пугачёва» (шесть маркеров) рассказывает о секунд-майоре Повало-Швыйковском, который сначала неудачно маскируется под конюха, а затем присваивает себе титул «ИСТРЕБИТЕЛЬ ПУГАЧЁВА» и до смерти не снимает зеленый екатерининский мундир. Мундир становится постоянной маской, знаком роли, с которой человек сросся настолько, что уже не может ее снять.

Очерк «Горелки» (десять маркеров) описывает придворную игру, во время которой Державин падает перед императрицей. Все участники «кривляются», Суворов имеет «шутовскую наружность», у Державина брови «нарисованные, как у клоуна», императрица смеется «неестественно» и сидит «как Посейдон с трезубцем». Придворная жизнь предстает как тотальный спектакль, где физическое падение оборачивается политическим.

Очерк «Круглые шляпы» (шесть маркеров) основан на рескрипте Павла I о запрете круглых шляп и фраков. Соснора интерпретирует это как модель тоталитарного театра: государство — режиссер, предписывающий всем подданным единый костюм-униформу. Улица описывается как «зрелище», «процессии треуголок», а попытки выделиться — как бунт против режиссуры.

Очерк «Писатели и... немножко партии» (четыре маркера) завершается цитатой французского агента о том, как одни и те же люди при смене обстоятельств «обращаются в холуёв» — моментальная смена ролей как актерская работа.

В параграфе 3.2 «Очерки, лишённые театральной образности» рассматриваются очерки, полностью лишённые театральной образности: «Сын и смерть», «Загадочная смерть», «Пятьдесят лет спустя», «Долги и жиды». Установлено, что отсутствие театральных маркеров не случайно. Эти тексты фиксируют зоны, где власть действует напрямую, без декораций: в бюрократическом убийстве (гибель декабриста Бестужева в сумасшедшем доме), в циничном использовании чужой смерти (попытка «вдохновить» Жуковского на стихи о сыне Суворова), в рыночных механизмах (очерк о книжном рынке и авторском праве), в открытой пропаганде (антисемитские стереотипы). Там, где власть чувствует себя абсолютно уверенно, она не нуждается в инсценировках. Этот контраст доказывает главный тезис главы: театральность для власти — не сущность, а инструмент, который включается по мере необходимости.

В итоге третьей главы делается вывод, что театральность в цикле «15» является не просто набором метафор, а системным принципом организации исторического материала. Высокая концентрация маркеров фиксируется там, где власть создает инсценировки; отсутствие маркеров — там, где власть действует напрямую. Театральный мотив становится для Сосноры способом диагностики природы власти: чем больше власти нужно скрыть, приукрасить или узаконить, тем больше она прибегает к театрализации.

В Заключение приводятся выводы.

Проведенное исследование позволяет сделать ряд выводов о роли и функции театрального мотива в цикле «15» и об общей концепции «театра власти», которую выстраивает Соснора.

1. **Творческий метод Сосноры** определен как «переложение»: он использует документальные источники, но вступает с ними в активный

полемический диалог, акцентируя одни детали, гиперболизируя другие, опуская третьи. В результате цитаты из указов, летописей и мемуаров превращаются в «реплики» персонажей, а сам текст становится сценой, на которой разыгрывается «театр истории».

2. **Театральность в цикле распределена неравномерно**, и эта неравномерность функционально значима. Высокая концентрация «слов-маркеров» фиксируется в очерках, где власть создает инсценировки: мифологизирует образы, эстетизирует насилие, регламентирует внешность, превращает придворную жизнь в спектакль, навязывает обществу роли. Полное отсутствие маркеров — в очерках, где власть действует напрямую, без декораций (бюрократическое убийство, рыночные механизмы, открытая пропаганда). Театральность для власти оказывается не сущностью, а инструментом, который включается тогда, когда нужно что-то скрыть или узаконить.

3. **Два очерка — «Скоморохи» и «Тайное чистосердечие» — образуют смысловую ось цикла.** Первый обращен к истокам конфликта: народная смеховая культура («хлеб без хозяина») уничтожается государственным театром, где импровизация заменяется администрированием, а творчество — исполнением приказов. Второй — к финалу этого процесса: живое искусство поставлено под надзор бездарного чиновника, чье «тайное чистосердечие» оказывается свидетельством патологической глухоты к гениальному творчеству. Между этими полюсами — вся русская история как сценическое действо.

4. **Соснора выстраивает трагическую версию русской истории** как тотального спектакля, где режиссер всегда один — Власть. Она сама пишет сценарии, распределяет роли, назначает героев и статистов. В мире, где вся жизнь превращена в постановку, а каждый носит маску, самым опасным, самым невозможным и самым трагическим героем оказывается скоморох с его неподконтрольным, свободным смехом. Свободный художник не может сосуществовать с властью: она либо физически

уничтожает его, либо — что еще страшнее — вытравливает саму возможность творчества, подменяя его администрированием.

5. **Перспективы исследования.** Проведенный анализ может быть продолжен в нескольких направлениях: сравнительное изучение других исторических циклов Сосноры; сопоставление его метода с другими образцами документальной прозы 1960–1970-х годов; анализ рецепции цикла «15» в современной критике и литературоведении. Кроме того, предложенная методика анализа театральных мотивов через «слова-маркеры» может быть применена к другим произведениям Сосноры и его современников.

Таким образом, театральный мотив в цикле «15» — это не просто одна из тем, а системообразующий принцип, который организует и поэтику, и историософию Сосноры. Работа остается актуальной, напоминая о необходимости защищать свободу творчества и право художника на независимость перед лицом любой власти, стремящейся превратить жизнь в управляемый спектакль.