

Научная статья

УДК 82.0 + 791.43

DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-357-376

**Интермедиальность молчания:
от «Маленьких трагедий» А. Пушкина
к кинематографическим образам М. Швейцера**

Александр Викторович Марков¹, Татьяна Вячеславовна Зверева²

¹ Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия

² Удмуртский государственный университет
Ижевск, Россия

¹ markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

² tvzver.1968@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0485-7664>

Аннотация

Статья представляет собой комплексное исследование феномена молчания в его интермедиальном аспекте — при переходе из литературной системы в кинематографическую на материале «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина и их экранизации Михаилом Швейцером. Молчание рассматривается как фундаментальный культурный код, открывающий доступ к микроистории человеческих страстей и экзистенциальных переживаний. В пушкинском тексте молчание функционирует как сложноорганизованная поэтическая система, реализующаяся через паузы, умолчания, графические особенности пунктуации и лаконизм ремарок. Анализ показывает, как различные типы молчания (от онтологического до социального) становятся ключом к пониманию трагического конфликта. Особое внимание уделяется тому, как Швейцер осуществляет интермедиальный перевод этой системы, превращая молчание из элемента риторической структуры в самостоятельную материальную среду. Режиссер визуализирует и озвучивает тишину, используя для этого специфические

© Марков А. В., Зверева Т. В., 2026

кинематографические средства: работу камеры, монтаж, организацию хронотопа и актерскую пластику. Доказывается, что интермедальность в данном случае выступает не просто техническим приемом, а формой художественно-философского исследования, позволяющей раскрыть новые смысловые пласты классического произведения. Кино становится медиумом, способным сделать имплицитные смыслы и довербальные состояния зримыми и осязаемыми для зрителя, а молчание превращается в активного актора трагедии, определяющего ее исход.

Ключевые слова

интермедальность, молчание, «Маленькие трагедии», А. С. Пушкин, М. Швейцер, экранизация, микроистория, киноязык, пауза, культурный код, философия кино, визуальная антропология

Для цитирования

Марков А. В., Зверева Т. В. Интермедальность молчания: от «Маленьких трагедий» А. Пушкина к кинематографическим образам М. Швейцера // Критика и семиотика. 2026. № 1. С. 357–376. DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-357-376

Intermediality of silence: from Alexander Pushkin’s “Little Tragedies” to Mikhail Schweitzer’s cinematic images

Alexander V. Markov¹, Tatiana V. Zvereva²

¹ Russian State University for the Humanities
Moscow, Russian Federation

² Udmurt State University
Izhevsk, Russian Federation

¹ markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

² tvzver.1968@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0485-7664>

Abstract

The article offers a comprehensive investigation of the phenomenon of silence in its intermedial aspect — during the transition from the literary system to the cinematic one, based on the material of Alexander Pushkin’s “Little Tragedies” and their film adaptation by Mikhail Schweitzer. Silence is examined as a fundamental cultural code that provides access to the microhistory of human passions and existential experiences. In Pushkin’s text, silence functions as a complex poetic system realized through pauses, omissions, graphic peculiarities

of punctuation, and the absence of stage directions. The analysis demonstrates how different types of silence — from ontological to social — become the key to understanding the tragic conflict. Particular attention is paid to how Schweitzer carries out the intermedial translation of this system, transforming silence from an element of rhetorical structure into an independent material environment. The director visualizes and gives voice to silence using specific cinematic means: camera work, editing, chronotope organization, and actors' plasticity. It is proven that intermediality in this case acts not merely as a technical device, but as a form of philosophical research that reveals new semantic layers of the classical work. Cinema becomes a medium capable of making implicit meanings and pre-verbal states visible and tangible for the viewer, and silence turns into an active actor of the tragedy, determining its outcome.

Keywords

intermediality, silence, "Little Tragedies", Alexander Pushkin, Mikhail Schweitzer, film adaptation, microhistory, film language, pause, cultural code, philosophy of cinema, visual anthropology

For citation

Markov A. V., Zvereva T. V. Intermediality of silence: from Alexander Pushkin's "Little Tragedies" to Mikhail Schweitzer's cinematic images. *Kritika i Semiotika* [*Critique and Semiotics*], 2026, no. 1, pp. 357–376. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2026-1-357-376

Введение

Феномен молчания, традиционно рассматриваемый в рамках философии, психологии или поэтики, предстает в новой перспективе при взгляде через призму интермедиального перевода. Этот процесс не является простой транскрипцией содержания из одной знаковой системы в другую: это сложный акт интерпретации, где само умолчание, пауза и невысказанность становятся объектом трансформации. В процессе перехода от литературного текста к кинематографическому образу «не-высказывание» обретает новую материальность, превращаясь из риторической фигуры в визуальную и звуковую среду. Иными словами, интермедиальность предлагает уникальный методологический инструмент для исследования того, как смыслы, ускользающие от вербализации, мигрируют между медиа, конституируя особую семиотику умолчания.

Молчание, будучи универсальным культурным кодом, оказывается ключом к микроистории человеческих страстей и экзистенциальных кризисов. Если макроистория оперирует глобальными процессами и вербально зафиксированными событиями, то микроистория спускается

на уровень частного человека, где подлинные драмы часто разыгрываются в пространстве внутреннего, неартикулированного конфликта. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, сконцентрированные на «предельных» состояниях личности — скупости, зависти, святотатстве, — выводят на авансцену именно эту скрытую сущность человеческой природы, делая ее объектом культурологического анализа.

Исследуя интермедиаальный перевод молчания от пушкинского текста к кинематографическому языку М. Швейцера, данная статья стремится продемонстрировать, как взаимодействие разных медиа раскрывает новые грани в изучении культурных кодов. Задача заключается в том, чтобы показать, как кино, будучи искусством визуального и звукового ряда, способно не просто проиллюстрировать, но и философски углубить концепцию умолчания, материализовав его в пластике взгляда, хронотопе давящей тишины и красноречивой статике кадра. Этот анализ позволяет рассмотреть молчание не как пассивный фон, а как активного агента культуры, чья микроисторическая роль в формировании трагического мироощущения становится явной именно в момент перехода из литературы в кино.

Материалы и методы

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, при всей лаконичности, представляют собой «бездонный колодец» (пользуясь выражением из первой фразы романа Томаса Манна) психологических и философских смыслов. В. М. Маркович обозначил этот пушкинский цикл как вечную литературоведческую проблему [Маркович, 2006]. Научный интерес к «Маленьким трагедиям» традиционно сосредотачивался на диалогической напряженности, конфликте страстей и идей, а также жанровом своеобразии и проблемах циклизации: психологической целостности [Табориская, 1977], жанровой устойчивости [Дилакторская, 1999], языковой и молчаливой игре [Ищук-Фадеева, 1992], сверхзадаче [Вильк, 1997], методе [Гаркави, 2003], условностях циклизации [Захаров, 2022] и т. д. Среди огромного потока работ выделяются исследования, в которых развернуты историософские обобщения. Методологически ключевым для нас стал проницательный анализ Н. В. Беляка и М. Н. Виролайнен, обнаруживших в пушкинском цикле связь сюжетного драматизма и молчания через «[р]асширение трагического пространства по мере приближения к современности» [Беляк,

Виролайнен, 2003, с. 201]. Нельзя не отметить поднимающее проблематику молчания исследование Н. Кашурникова, где выявлен лежащий в основании «Маленьких трагедий» код амбивалентности (например, амбивалентности пира, в котором присутствуют «анакреонтический, христианский и романтический слои» [Кашурников, 2012, с. 28]). В то же время целый пласт поэтики цикла — художественное использование молчания, пауз, немоты — остается на периферии научного внимания.

В отдельных работах этот аспект был затронут. В статье [Ищук-Фадеева, 2005] молчание понимается как важный семиотический инструмент. В пушкинской драме молчание — полноправная единица общения, способная выразить то, что невыразимо словами (предельный ужас, глубокое размышление или невысказанное чувство). Оно функционирует как смысловой эллипсис, который устанавливает прямой диалог между персонажем и зрителем, приглашая последнего к сотворчеству и заполнению паузы собственными интерпретациями, порождая множество смыслов, зависящих от личности реципиента и культурного контекста. Согласно Чумакову [Чумаков, 1979; Чумаков, 1981], неразвернутость ремарок в «Моцарте и Сальери» является авторским приемом. Отсутствие поясняющих слов (например, **украдкой*) в ключевой ремарке «Бросает яд в стакан Моцарта» порождает принципиальную событийную неопределенность, которая является необходимым условием художественности и приглашает читателя к сотворчеству. Намеренно неполные ремарки Пушкина не проясняют действие, а, наоборот, окутывают его молчанием, создавая семантический вакуум, который может быть заполнен несколькими равноправными версиями событий (например, было ли отравление Моцарта тайным или открытым вызовом).

Скрытые аспекты пушкинской поэтики нашли воплощение в экранизации Михаила Швейцера. Именно в безмолвии персонажей, в красноречивых паузах и ремарках скрыт ключ к глубинному пониманию трагического. Задача настоящей статьи — выявление смысло- и текстопорождающих функций молчания в пушкинском цикле и поиск визуально-аудиальных эквивалентов молчания в фильме «Маленькие трагедии». На сей день единственной работой, в которой предпринята попытка соотнесения слова и изображения в фильме М. Швейцера, является статья Ю. Доманского «„Сцена из Фауста“: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера» [Доманский, 2011], однако исследователь фокусируется на событийности и нарративе и не рассматривает

молчание как отдельную тему. По выводам Доманского, проблема «молчания» в пушкинском тексте проявляется в скудости паратекста (например, ремарок) и в том, что многие события лишь упомянуты в диалоге, но не показаны. Эти особенности исходного текста обретают визуальные и аудиальные очертания в фильме. Доманский отмечает, что в «Маленьких трагедиях» Швейцера вербальный, звучащий ряд пушкинского текста был сохранен практически полностью, хотя и подвергся небольшим, но значимым изменениям (повторы ключевых фраз, исключение одних строк и добавление других, например из других пушкинских набросков). Эти изменения работают по законам лирики, усиливая драматизм и связывая разные произведения в единый контекст, тем самым усиливая событийность и нарративность. Молчание исходного текста — отсутствие визуализированного действия, которое режиссер должен «достроить» при экранизации.

Структура молчания: от пунктуации к диалогу

Прежде чем перейти к рассмотрению швейцеровской экранизации, обратимся к проблеме молчания в пушкинском цикле. Уже не раз было отмечено, что читатель становится свидетелем катастрофических развязок, в то время как зарождение и назревание конфликтов расположено в зоне авторского молчания. В открывающем цикл «Скупом рыцаре» на умолчаниях разного рода построен диалог Альбера и Жида, на что указывают многочисленные многоточия, которыми прерываются словесные реплики героев (отметим попутно, что в «Маленьких трагедиях» представлен графический реестр всевозможных пауз от двоеточия до пятиточия «..», «...», «...», «....» и от двойного до тройного тире «— —» и «— — —»). Вторая сцена, представляющая собой развернутый монолог Барона, — это обращенный в пустоту «разговор с собой», где внешняя речь лишь подчеркивает абсолютную неспособность героя к диалогу с миром. «Верные сундуки» с золотом создают ощущение иллюзорной власти над миром, но не способны сотворить иллюзии разговора. Царящее в подвале молчание — форма сосредоточения Скупого рыцаря на своей страсти, которая вытеснила все человеческие связи. Герой заключен в звуконепроницаемый склеп собственной алчности. Его подлинное отношение к сыну Альберу находит свое выражение не столько в словесных перепалках, сколько в гробовом, презрительном молчании. В финальной сцене их прямого

столкновения у Герцога паузы стремительно нарастают, почти не оставляя пространства для слова:

Простите, государь....
Стоять я не могу... мои колени
Слабеют.... Душно!... душно!..... Где ключи?
Ключи, ключи мои!...

Финал «Скупого рыцаря» гениален своей обрывистостью. Смерть воплощает идею абсолютного молчания, которое одним махом разрешает словесный поединок отца и сына. Закрывающие сцену слова Герцога («Ужасный век, ужасные сердца!») афористичны, но эта афористичность мнимая. Драма завершена, но висящая за финалом пауза заставляет задуматься: а что же дальше? Смог ли Альбер что-то понять? Молчание становится временем осмысления, которое Пушкин предоставляет читателю. Мы полагаем, что графическая визуализация молчания в «Маленьких трагедиях» является конструктивным авторским приемом. Многочисленные режимы пунктуации представляют собой разные аппараты молчания, активирующие речь одного или нескольких персонажей. (Не менее интересна пунктуация в «Борисе Годунове», где Пушкин также выходит за пределы привычного синтаксиса и использует синтаксические знаки для обозначения пауз, включая шеститочия и семиточия. При этом паузы также нарастают к финалу, предваряя и подготавливая финальную ремарку о безмолвии народа.) И в «Борисе Годунове», и в «Маленьких трагедиях» «пунктуация молчания» формирует воображаемое сценическое пространство.

«Моцарт и Сальери» представляют еще одну форму молчания. Если Моцарт — это воплощение стихии звука (легкого, божественного и неконтролируемого), то Сальери олицетворяет стихию тяжелого, накапливающегося молчания. Его молчание сродни вызревающему в тишине яду. Уже в первом монологе Сальери молчит о самом главном — о назревающем решении убить себя или Моцарта (на идее двойного самоубийства, умереть вдвоем, настаивают и Беляк и Виролайнен, и Чумаков; а в этической философской интерпретации Ольги Седаковой [Седакова, 2005, с. 146] всё действие этой пьесы происходит в «постфинальном состоянии», когда Сальери уже осужден как не-гений). В последующих сценах Пушкин мастерски создает атмосферу недоговоренности. Когда Моцарт играет свой «набросок» («И в голову пришли мне две, три мысли. / Сегодня их я

набросал. Хотелось / Твое мне слышать мненье...»), Сальери восторгается звучащей музыкой («Какая глубина! / Какая смелость и какая стройность!»), но за этими немногословными фразами таится буря ужаса, зависти и окончательно созревшего решения. Как и в «Скупом рыцаре», в «Моцарте и Сальери» количество пауз стремительно нарастает. Кульминацией трагедийного конфликта оказывается не финал, в котором Сальери повторяет вскользь брошенную фразу Моцарта («Гений и злодейство / Две вещи несовместные»), всё еще пытаюсь оправдать свое безмолвно принятое решение перед самим собой, — конфликт достигает своего апогея в момент, когда Моцарт в одиночку выпивает отравленное вино:

Постой,
Постой, постой!... Ты выпил!... без меня?

Благодаря графическим приемам Пушкин «озвучивает» текст, указывая на временное измерение пауз (за троеточием употреблено четвероточие; всего же во втором действии «Моцарта и Сальери» присутствует 2 троеточия и 8 четвероточий, что еще раз свидетельствует о нарастании пауз к финалам трагедий). Паузы Сальери — трагическое осознание, что его замысел не в состоянии нарушить естественного (божественного) порядка мира. Чем так потрясен Сальери? И почему ему было важно выпить вместе с Моцартом? Эти вопросы остаются без определенного ответа и провисают в пространстве безмолвия. О смысле заключительной сцены писали в своем исследовании Беляк и Виролайнен: «А чтобы окончательно убедиться в значимости вопросов Сальери, обратим внимание на характер финала трагедии. В финале звучит целая обойма отнюдь не риторических вопросов, на которые уже нет иного ответа, кроме молчания и тишины оборвавшегося здесь текста. Трагедия кончается вопрошением того самого человека, который открывал ее утверждением, „ясным, как простая гамма“. От безусловного утверждения к полной раскрытости вопрошения — эта интонационная инверсия выражает полную перемену отношения героя с миром и тем самым тоже готовит возможность катарсиса, вынесенного за пределы звучащего текста. Действие завершается интонацией, архетипической для трагического жанра» [Беляк, Виролайнен, 1995, с. 114]. Попутно заметим, что Моцарт ломает и созданные античностью (от Гомера до Аристотеля) риторические схемы («дружба как самопожертвование», «память о друге» и «готовность к гибели за друга»), т. е. механику гибели как механику бессмертия (от Ахилла и Патрокла до императивов

«Никомаховой этики»), тем самым разрушая и «алгебру» Сальери, которая уравнивала Сальери и Моцарта. Эта же «алгебра» провоцировала Сальери испытывать Провидение: вовлекать его в эту алгебру, — но это был бы большой разговор.

Апофеоз поэтики молчания в «Маленьких трагедиях» — явление статуи Командора в драме «Каменный гость». Дон Гуан, виртуозный мастер слова, поэт-соблазнитель, для которого язык — главное оружие, сталкивается с абсолютно безмолвным антагонистом. Приглашение статуи на свидание — это пирроническая бравада, откровенная игра со смертью. Однако когда статуя является, ее реплики («Я на зов явился», «Брось ее, / Всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан», «Дай руку») оказываются сродни равнодушию и безмолвию смерти (эти три реплики находятся за пределами экспрессивного пушкинского синтаксиса — череды вопросительных и восклицательных знаков, междометий и пауз). Рукопожатие статуи — это «слово», высказанное на языке невыразимой силы, перед которым бессильно человеческое красноречие. Молчание здесь побеждает: мертвый Командор одерживает победу над Гуаном-Поэтом.

В завершающем цикл «Пире во время чумы» еще раз развернута главная пушкинская тема — молчание перед лицом абсолюта. В этой драме молчание становится единственно возможной реакцией на столкновение кощунственного пира, всегда рационального у Пушкина даже в своем вакхическом безумии [Панкратова, Хализев, 1982, с. 55] с невыразимым — со смертью-чумой, пустотой небес. Песня Мери прерывает страшное молчание пирующих («Все пьют молча»), далее следует появление «черной телеги» и гробовое видение Луизы. Для понимания авторского замысла важна сбивчивость монолога Луизы, прерываемого то ли дыханием, то ли паузами:

Ужасный демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый....
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь....
Скажите мне: во сне ли это было?
Проехала ль телега?

Речь мертвецов неведома, поскольку это речь молчания. Показательно, что Пушкин ставит тире там, где по правилам этого знака не должно быть, т. е. тире в тексте выполняет не свойственную ему функцию — служит

водоразделом, паузой, выходом в безъязыкий мир. Последующий гимн Вальсингама звучит как вызов «ужасной, неведомой речи», но в самом гимне также обнаруживается «слом речи», поскольку паузы прерывают песнь, и эти пустоты-провалы свидетельствуют о бессилии человеческого слова противостоять смерти:

И Девы-Розы пьем дыханье —
Быть может — — полное Чумы!

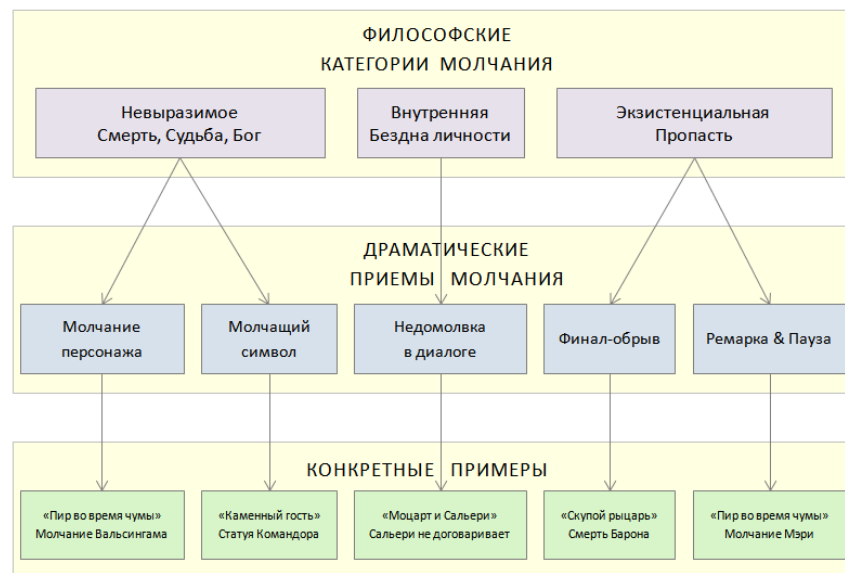
«Пир во время чумы» оканчивается знаменитой ремаркой: «Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость». В это финальное молчание уходит весь его экзистенциальный ужас, сомнение, отчаяние. Слова исчерпаны, и наступает время безмолвной рефлексии перед лицом абсолюта. Это молчание — высшая форма понимания трагичности бытия (таким же безмолвием завершался «Борис Годунов», но в «большой» трагедии функции молчания были иными).

Судьба безмолвствует, как статуя Командора, вторгаясь в человеческую жизнь лишь для свершения кары. Бог безмолвствует во время чумы, оставляя людей наедине с их выбором и страхом. Совесть безмолвствует в Сальери, задавленная рассудочной завистью. В пушкинском цикле трагедия человека усугубляется тем, что его крик, его вопросы, его страсти упираются в безответное молчание космоса, социума или собственной души. Таким образом, безмолвие является не второстепенным, а ключевым элементом трагического напряжения цикла. Оно обнажает пропасть между человеческим словом, с помощью которого персонажи пытаются осмыслить мир и выразить себя, и невыразимой сущностью страсти, рока и смерти. «Маленькие трагедии» оказываются не только циклом о страстях, но и циклом о границах языка и о том, что начинается там, где слово умолкает.

Мы предлагаем концептуальную карту-диаграмму, которая показывает эту взаимосвязь. Ее можно представить в виде сети, где

узлы (блоки) — это концепции (философские категории) и формальные приемы;

связи (стрелки) показывают, как прием работает на раскрытие философской идеи.



Концептуальная карта-диаграмма молчания в МТ
A conceptual chart map of silence in "Little Tragedies"

Диаграмма наглядно демонстрирует, что философские категории не существуют в тексте сами по себе, а воплощаются через конкретные драматургические приемы. Таким образом, молчание у Пушкина является конструктивным приемом, связанным с авторской концепцией, — это не отсутствие речи, а мощный семантический и философский ресурс, структура которого строго организована и подчинена общей трагической концепции цикла. Разные типы молчания выполняют разные философские функции.

Киновзгляд как интермедиальный перевод

Фильм Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» (1979) представляет глубокую интерпретацию пушкинского цикла, где ключевые смыслы переносятся из вербальной плоскости в визуально-звуковую. Если у Пушкина молчание — это драматургический и философский прием, существующий в пространстве слова и паузы, то режиссер с оператором (Михаил

Агранович) переводят его на язык кино, находя адекватные визуальные и акустические корреляты. Фильм Швейцера наследует не только пушкинскому тексту, но и традиции русского психологического театра. Длительные паузы, говорящие взгляды, значимость мизансцены — всё это приемы, обращенные к театральной эстетике. При этом кинокамера усиливает их, давая зрителю возможность интимного, пристального взглядывания, невозможного в театре.

В фильме осуществлен фундаментальный сдвиг в восприятии пушкинского молчания: из элемента риторической структуры (пауза, недомолвка, умолчание) оно трансформируется в категорию онтологического порядка (паузы оказываются *онтологическим прочтением диалога* [Штайн, 2025]). Если у Пушкина молчание функционирует внутри языкового поля, обнажая его пределы, то у Швейцера оно предстает как самостоятельная, материальная среда или стихия. Будучи искусством визуального и звукового воплощения, кинематограф позволяет выявить и озвучить саму «ткань тишины», превращая ее из фона в главное действующее лицо.

Центральной философской операцией, производимой Швейцером, становится материализация невыразимого. Молчание Судьбы («Каменный гость»), Бога («Пир во время чумы») или Совести («Моцарт и Сальери») обретает плоть в тяжелой поступи Статуи, в давящих пустотах вымершего города, в застывшей маске Сальери (Иннокентий Смоктуновский). Перед зрителем развернут не ряд аллегорических (или символических) образов (хотя представленное на экране и может быть интерпретировано таким образом), но само феноменологическое явление безмолвного абсолюта, которое почти физически ощущается при просмотре фильма. Кино становится медиумом, который преодолевает «вещь в себе», делая трансцендентное имманентным опыту зрителя. Швейцер радикально переосмысляет природу кинозвиза — камера Михаила Аграновича не просто пассивно наблюдает за происходящим, а активно осязает молчание. Пушкинские паузы и «оборванные» финалы в фильме переведены на кинематографический язык (язык монтажа). Резкая склейка, «черный кадр» или, наоборот, затянутый статичный план после кульминационной реплики — всё это кинематографические аналоги пушкинского лаконизма.

Итак, композиционное строение фильма, при котором пушкинские «Маленькие трагедии» предстают как спонтанная импровизация на заданные темы, радикально переопределяет онтологический статус молчания. Если у Пушкина молчание — это лакуна внутри высказывания, то

у Швейцера оно становится первопричиной и условием возможности самого высказывания. Заданные из зала темы («Скупость», «Ревность», «Святотатство») повисают в воздухе как вопрошание, как вызов исходной пустоте мира. Пауза, предшествующая началу импровизации (блестяще сыгранная Сергеем Юрским), — это и есть первичное, порождающее молчание, из которого возникает мир-трагедия. В данном эпизоде Импровизатор-Юрский вслушивается в безмолвную сущность предложенной зрителями темы, позволяя ей зазвучать через себя и воплотиться в слове. Таким образом, молчание становится не конечной точкой трагедии, как это было в пушкинском тексте, а ее исходным топосом — тем «творческим вакуумом», из которого рождается художественный мир. Интермедиальность здесь раскрывается как философия творения *ex nihilo*, где ничто (молчание) является активным участником генезиса смысла.

Обрамляющая структура «Египетских ночей» превращает весь фильм в сложную систему зеркал, где молчание одного медиума комментирует молчание другого. Многословные светские беседы с их пустыми паузами в салоне Чарского (Георгий Тараторкин) — это молчание как часть салонного ритуала, и оно служит контрапунктом к сверхнапряженным паузам, которые возникнут внутри «Маленьких трагедий». Когда Импровизатор завершает свою историю, в салоне наступает абсолютная тишина. Это молчание светской толпы в фильме становится интермедиальным эхом молчания зрителей фильма, т. е. нас самих. Эта ризоматическая структура создает эффект бесконечной рефлексии: где заканчивается молчание искусства и начинается молчание жизни? Швейцер стирает эту границу, предлагая понимать интермедиальность не как простой перенос, а как диалог разных форм безмолвия — социального, психологического, философского — в рамках единого метатекста. В этой семантической системе молчание перестает быть атрибутом отдельного произведения и становится универсальным медиумом, в котором происходит встреча и взаимопревращение литературы, театра и кинематографа.

Внутри воскрешаемых на экране трагедийных событий камера также уделяет большое место молчанию. Лаконичные ремарки в пушкинском тексте у Швейцера получают не просто пространственное, а *хронотопическое* воплощение. Так, подвал Барона, кабинет Сальери, площадь перед статуей Командора оказываются не столько местами действия, сколько топосами, где время течет иначе, замедляется, как бы сгущаясь в тишине. Пространство и время создают особое экзистенциальное напряжение.

Молчание в фильме — это не столько отсутствие звука или паузы, сколько плотная, вязкая субстанция, в которой пребывают персонажи. Так, в «Скупом рыцаре» молчание алчности получает у Швейцера буквальное пластическое воплощение. Камера с почти болезненным сладострастием выстраивает фетишистский ритуал вокруг сундуков Барона. Крупные планы рук Смоктуновского, перебирающих золото, выступают в качестве визуальных эквивалентов пушкинских монологов: жутковатая пластика рук становится замещением речи. Швейцер мастерски работает со звуком для создания атмосферы внутренней катастрофы. В сценах с Сальери (также в исполнении Смоктуновского) фоном часто становится гнетущая, давящая тишина, которая резко контрастирует со звучащей музыкой Моцарта (Валерий Золотухин). Эта тишина — звуковая метафора «тяжелого, глухого» молчания зависти. Она не пуста, а наполнена потаенными мыслями. Выбор Валерия Золотухина на роль Моцарта принципиален для режиссерского решения. Голос, манера речи актера, лишённые академической выверенности, становятся звуковым воплощением «праздной речи», легкой и невесомой. Эта речевая стихия вторгается в молчание Сальери-Смоктуновского как чужеродный и потому невыносимый элемент, провоцируя катастрофическую развязку.

Иннокентий Смоктуновский, сыгравший и Сальери, и Скупого рыцаря, создал уникальную актерскую типологию молчания. Его Сальери — это молчание-напряжение, интеллектуальная тишина, в которой вызревает яд мысли. Его Барон — молчание-поглощенность, уход в себя, в свою страсть. Эта двойная роль подчеркивает универсальность пушкинской антропологии: разная природа страстей порождает разное, но одинаково губительное безмолвие. Молчание как экзистенциальное одиночество у Швейцера материализуется в особом построении мизансцены: Смоктуновский постоянно помещен в кадр один, в обрамлении огромных, пустых, полутемных пространств замка или подвала. Композиция кадра подчеркивает отъединенность персонажа от мира, визуализируя его неспособность к диалогу даже с собственным сыном (Николай Бурляев).

Камера позволяет подойти к молчанию вплотную, буквально заглянуть ему в лицо. Швейцер активно использует крупные планы, чтобы показать, что происходит с персонажем, когда он не говорит: застывшая маска Сальери-Смоктуновского в момент слушания музыки Моцарта; потерянное, ушедшее в себя лицо Вальсингама (Александр Трофимов) после ухода Священника (Иван Лапиков)... Это моменты, в которых внешнее

действие останавливается и камера фиксирует внутреннюю бурю, для выражения которой нет слов. Одна из гениальных находок Швейцера — материализация пушкинской метафоры в «Каменном госте». Молчание Судьбы у Пушкина — это, скорее, абстракция, у Швейцера же оно становится осязаемой реальностью в лице безмолвной Статуи. Сцена рукопожатия с Дон Гуаном (Владимир Высоцкий) была снята с акцентом на замедленность, весомость жеста, в силу чего молчание обрело плоть и массу (оно не просто слышится, но и «давит» на героя, физически уничтожая его мастерское владение словом).

Звуковое оформление фильма, с использованием музыки Бетховена, Шуберта, Моцарта, работает в сложном контрапункте с паузами. Музыка часто обрывается, уступая место тишине, и эта тишина становится смысловым рефреном, эхом, которое доносит до зрителя невысказанную боль или ужас (к примеру, после песни Мэри наступившая пауза особенно оглушает). В «Каменном госте» безмолвие Статуи — это вызов, брошенный слову Дон Гуана-Высоцкого, чей голос и манера соотносились с предельной открытостью, искренностью и бунтом. Поэтический голос Швейцера сталкивается с абсолютным антиподом — немой, каменной маской. Диалог героев — это противостояние двух дискурсов: человеческого (страстного, но тленного) и вневещного (безжалостного и вечного). Победа безмолвия здесь тотальна. В «Пире во время чумы» визуальным аналогом безмолвия небес становятся панорамы пустых улиц. Тишина, из которой доносятся лишь звуки пира и песни, обнаруживает свою зловещую губительную природу.

Выводы

Анализ фильма «Маленькие трагедии» демонстрирует, что интермедиальность (переход из одной медийной системы в другую) — это не просто технический прием, а форма философствования. Швейцера не иллюстрирует пушкинские идеи, а проводит собственное исследование феномена молчания, используя свойственный кино инструментарий.

Пушкинский цикл, при всей мощи метакритики риторики, разворачивается в речи и вокруг речи. Швейцера средствами кино осуществляет деконструкцию этой установки. Его фильм доказывает, что подлинная трагедия происходит не там, где слова иссякают, а там, где начинается власть безмолвных, довербальных и невербальных сил — материи (золото), тела

(маска лица), пространства (пустота). Речь оказывается вторичным, а зачастую и иллюзорным, слоем реальности.

В итоге Швейцер создает новую риторику молчания, философское «эссе» о границах языка и интермедиального перевода. Подобный перевод открывает доступ к микроистории культуры, делая зримыми довербальные и невербальные состояния (ужас, зависть, экзистенциальное отчаяние), которые остаются на периферии «большой» истории, но определяют внутренний мир личности. Переводя молчание из литературного приема в кинематографическую материю, режиссер осуществляет акт культурной антропологии, реконструируя непроговариваемые, но фундаментальные механизмы человеческого поведения.

Вследствие этого мы рассматриваем швейцеровскую экранизацию не как иллюстрацию, а как форму историко-культурного исследования, где молчание становится главным источником для понимания частного человека в трагические эпохи. Если классическая риторика изучала убеждение (или, точнее, поражение) через немоту. Молчание Статуи — мощный свехриторический аргумент, опровергающий систему доводов Дон Гуана. В этом аспекте Швейцер продолжает спор Пушкина с привычной риторикой аффектов, или страстей, на которую опираются герои его пьес, обретая новые возможности.

Интермедиальный перевод открывает новые горизонты для философии молчания, делая его не объектом размышления, а самим способом мышления на языке кино. Каждый кадр, в котором доминирует тишина и статичность, становится визуальным воплощением центральной идеи пушкинского цикла: человеческое слово бессильно перед лицом рока, страсти и смерти. Молчание в фильме — та конечная реальность, в которую погружены все пушкинские герои и которую кинематограф смог показать с беспрецедентной беспощадностью и наглядностью.

Список литературы

Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры) // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. 503 с. С. 190–236.

Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет // Пушкин: исследования и материалы. СПб.: Наука, 1995. Т. 15. С. 109–121.

Вильк Е. А. «Маленькие трагедии» — одна большая трагедия? // Материалы Четвертой международной Пушкинской конференции. СПб., 1997. С. 240–249.

Гаркави А. М. «Маленькие трагедии» Пушкина как драматургический цикл: композиция в связи с жанром и художественным методом // Балтийский филологический курьер. 2003. № 3. С. 189–199.

Дилакторская О. Г. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: жанровый аспект // Русская речь. 1999. № 3. С. 31–39.

Доманский Ю. В. «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера // Новый филологический вестник. 2011. № 4 (19). С. 141–150.

Захаров К. М. К проблеме циклизации «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22. № 3. С. 301–305.

Ищук-Фадеева Н. И. «Сцены» как особый драматический жанр. Маленькие трагедии А. С. Пушкина // Пушкин: вопросы поэтики. Тверь: ТГУ, 1992. С. 84–97.

Ищук-Фадеева Н. И. «Язык молчания» в драматургии Пушкина и Гоголя // Четвертые Гоголевские чтения. Гоголь и Пушкин. М.: КДУ, 2005. С. 165–174.

Кашурников Н. А. «Маленькие трагедии» Пушкина: проблемы циклового и символического смыслообразования. СПб.: Петрополис, 2012. 62 с.

Маркович В. М. Цикл «Маленькие трагедии» как исследовательская проблема // Поэтика русской литературы: Сборник статей к 75-летию проф. Ю. В. Манна. М.: РГГУ, 2006. С. 315–340.

Панкратова И. Л., Хализев В. Е. Опыт прочтения «Пира во время чумы» А. С. Пушкина // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982. С. 53–66.

Седакова О. А. Ноль, единица, миллион // Человек. 2005. № 2. С. 140–148.

Таборисская Е. М. «Маленькие трагедии» Пушкина как цикл (некоторые аспекты поэтики) // Пушкинский сборник. Л.: ЛГПИ, 1977. С. 139–144.

Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское. кн. изд-во, 1981. С. 54–68.

Чумаков Ю. Н. Реплика и сюжет (к истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1979. С. 48–69.

Штайн О. А. Маска молчания как необходимая часть автокоммуникации // Logos et Praxis. 2025. № 2. С. 40–52.

References

Belyak N. V., Virolainen M. N. «Malen'kie tragedii» kak kul'turnyy epos novoevropeyskoy istorii (sud'ba lichnosti — sud'ba kul'tury) [“Little Tragedies” as a cultural epic of modern European history (the fate of the individual — the fate of culture)]. In: Virolainen M. N. Rech' i molchanie: syuzhety i mify russkoy slovesnosti [Speech and Silence: plots and myths of Russian literature]. Saint Petersburg, Amfora, 2003. 503 p. Pp. 190–236. (in Russ.)

Belyak N. V., Virolainen M. N. «Motsart i Sal'eri»: struktura i syuzhet [“Mozart and Salieri”: structure and plot]. In: Pushkin: issledovaniya i materialy. Vol. 15. Saint Petersburg, Nauka, 1995. Pp. 109–121. (in Russ.)

Chumakov Yu. N. Dva fragmenta o syuzhetnoy polifonii «Motsarta i Sal'eri» [Two fragments on the plot polyphony of “Mozart and Salieri”]. In: Boldinskie chteniya [Boldino Readings]. Gorky, Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1981. Pp. 54–68. (in Russ.)

Chumakov Yu. N. Remarka i syuzhet (k istolkovaniyu «Motsarta i Sal'eri») [Stage direction and plot (towards an interpretation of “Mozart and Salieri”)]. In: Boldinskie chteniya [Boldino Readings]. Gorky, Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1979. Pp. 48–69. (in Russ.)

Dilaktorskaya O. G. «Malen'kie tragedii» A. S. Pushkina: zhanrovyy aspekt [A. S. Pushkin's “Little Tragedies”: the genre aspect]. *Russkaya rech'*, 1999, no. 3, pp. 31–39. (in Russ.)

Domanskiy Yu. V. «Stsena iz Fausta»: spetsifika sobytiynosti v pushkinskom tekste i v teleinterpretatsii M. Shveytsera [“A scene from Faust”: the specifics of eventfulness in Pushkin's text and in M. Schweitzer's TV interpretation]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2011, no. 4 (19), pp. 141–150. (in Russ.)

Garkavi A. M. «Malen'kie tragedii» Pushkina kak dramaturgicheskiy tsikl: kompozitsiya v svyazi s zhanrom i khudozhestvennym metodom [Pushkin's "Little Tragedies" as a dramatic cycle: Composition in connection with genre and artistic method]. *Baltiyskiy filologicheskiy kur'er*, 2003, no. 3, pp. 189–199. (in Russ.)

Ishchuk-Fadeeva N. I. «Stseny» kak osobyi dramaticheskiy zhanr. Malen'kie tragedii A. S. Pushkina ["Scenes" as a special dramatic genre. A. S. Pushkin's Little Tragedies]. In: Pushkin: voprosy poetiki [Pushkin: questions of poetics]. Tver, TGU, 1992. Pp. 84–97. (in Russ.)

Ishchuk-Fadeeva N. I. «Yazyk molchaniya» v dramaturgii Pushkina i Gogolya [The "language of silence" in the dramas of Pushkin and Gogol]. In: Chetvertye Gogolevskie chteniya. Gogol' i Pushkin [The Fourth Gogol Readings. Gogol and Pushkin]. Moscow, KDU, 2005. Pp. 165–174. (in Russ.)

Kashurnikov N. A. «Malen'kie tragedii» Pushkina: problemy tsiklovo go i simvolicheskogo smysloobrazovaniya [Pushkin's "Little Tragedies": problems of cyclical and symbolic meaning formation]. Saint Petersburg, Petropolis, 2012. 62 p. (in Russ.)

Markovich V. M. Tsikl «Malen'kie tragedii» kak issledovatel'skaya problema [The "Little Tragedies" cycle as a research problem]. In: Poetika russkoy literatury: sbornik statey k 75-letiyu prof. Yu. V. Manna [Poetics of Russian literature: a collection of articles for the 75th anniversary of Professor Yu. V. Mann]. Moscow, RGGU, 2006. Pp. 315–340. (in Russ.)

Pankratova I. L., Khalizev V. E. Opyt prochteniya «Pira vo vremya chumy» A. S. Pushkina [An experience of reading Pushkin's "Feast during the Plague"]. In: Tipologicheskiy analiz literaturnogo proizvedeniya [Typological analysis of a literary work]. Kemerovo, 1982. Pp. 53–66. (in Russ.)

Sedakova O. A. Nol', edinitsa, million [Zero, one, million]. *Chelovek*, 2005, no. 2, pp. 140–148. (in Russ.)

Shtayn O. A. Maska molchaniya kak neobkhodimaya chast' avtokommunikatsii [The mask of silence as a necessary part of auto-communication]. *Logos et Praxis*, 2025, no. 2, p. 40–52. (in Russ.)

Taborisskaya E. M. «Malen'kie tragedii» Pushkina kak tsikl (nekotorye aspekty poetiki) [Pushkin's "Little Tragedies" as a cycle (some aspects of poetics)]. In: Pushkinskiy sbornik [Pushkin Collection]. Leningrad, LGPI, 1977. Pp. 139–144. (in Russ.)

Vilk E. A. «Malen'kie tragedii» — odna bol'shaya tragediya? [Are the "Little Tragedies" one big tragedy?]. In: Materialy Chetvertoy

mezhdunarodnoy Pushkinskoy konferentsii [Proceedings of the Fourth International Pushkin Conference]. Saint Petersburg, 1997. Pp. 240–249. (in Russ.)

Zakharov K. M. K probleme tsiklizatsii «Malen'kikh tragediy» A. S. Pushkina [On the problem of cyclization of A. S. Pushkin's "Little Tragedies"]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, 2022, vol. 22, no. 3, pp. 301–305. (in Russ.)

Информация об авторах

Александр Викторович Марков, доктор филологических наук, профессор
Татьяна Вячеславовна Зверева, доктор филологических наук, профессор

Information about the Authors

Alexander V. Markov, Doctor of Sciences (Philology), Professor
Tatiana V. Zvereva, Doctor of Sciences (Philology), Professor

Статья поступила в редакцию 30.10.2025;
одобрена после рецензирования 24.11.2025; принята к публикации 06.04.2026
The article was submitted on 30.10.2025;
approved after reviewing on 24.11.2025; accepted for publication on 06.04.2026