

## ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО КАК ПИСАТЕЛЬ: МНОГОМЕРНОСТЬ МОТИВИРОВКИ ХАРАКТЕРА

**И. Н. Юдкин-Рипун**

Киев, Украина

Режиссерские установки писателя сказываются в создании поля интерпретационных возможностей повествовательного текста. В противоположность сценической гиперболе многомерная сеть мотивов во внутреннем монологе персонажа определяет характер через линии интерпретации. Взаимные ссылки возводят к узловым глагольным словосочетаниям, отражающим фразеологию эпохи.

**Ключевые слова:** дейксис, деталь, внутренний монолог, реплика, мотив, словосочетание

Литературное наследие великого реформатора театра, ближайшего сподвижника К. С. Станиславского, многолетнего руководителя Московского художественного театра Вл. И. Немировича-Данченко до сих пор остается на «обочине» литературоведения. Общеизвестно, что «Немирович-Данченко, первый до Чехова, пытался создать жанр психологической драмы» [10, с. 80], и тем не менее единственным исследованием, притом посвященным только драматургическому наследию, остается изданная почти полвека назад монография Ю. И. Корзова. Между тем здесь имеет место тот достаточно редкий случай, когда опыт будущего режиссера уже предвосхищается в писательской работе, что засвидетельствовано высказыванием Немировича-Данченко в беседе со своим биографом В. Я. Виленкиным 20 июня 1941 г.: «Драматург очень помогал беллетристу, и именно в том, что всегда есть энергическое движение, которое делало рассказ увлекательным. В то же время беллетристика очень помогала драматургу, потому что я схватывал жизненные черточки, психологию, к которой тогда драматурги не привыкли» [цит. по: 2, с. 22]. Сценичность оказывается заведомо принятым, сознательно выдвинутым требованием к прозаическим текстам. Об этом свидетельствует и признание в письме к П. Д. Боборыкину от июня 1899 г.: «мне приятнее ставить на сцене повесть талантливого беллетриста, чем сценическую пьесу профессионального драматурга, лишенного своего писательского колорита» [7, с. 480]. Целенаправленное построение повествовательного текста как возможного сценария будущего спектакля и, наоборот, насыщение драматического текста повествовательными деталями представляется особенно интересным для исследования характеров действующих лиц, в частности выявления их свойств, скрытых за частными подробностями.

Развитие понятия характера, исследованное А. В. Михайловым, свидетельствует о его преемственной связи с театральной маской, разделяющей и противопоставляющей внутреннее и внешнее. В частности, «„наружность“ — это как бы „обратное“ характеру, но есть и более поверхностные слои лично-

сти, которые передать легче, чем характер», например театральное преувеличение, гиперболизация, доводимая до карикатурности. Здесь очень существенна мысль о наличии третьего (наряду с противопоставлением внешнего и внутреннего) измерения, своеобразной глубины. Эта третья ось есть опосредование между внутренним и внешним, переход между скрытым и явным: «границу внешнего / внутреннего не только следует представлять себе подвижной <...> но и необходимо представлять пространственно, с собственной глубиной, а не геометрически плоскостно», так что «не плоскость, а как бы <...> предельно сплющенное пространство, <...> где совершаются события перехода, выявления» представляет характер, который «никогда не существует ни совсем открыто, ни совсем скрыто, но существует всегда как подающее знак о себе, подающее весть, дающее знать о себе, указывающее, кивающее на себя, как соединяющее, опосредующее открытость и тайну, явленность и скрытость». Эта глубинность образа связана с его словесной интерпретацией: «Слово и явный облик нацелены друг на друга, они восполняют друг друга, имея общее основание — именно наперед заданную объемность, пластичность постигаемых смыслов». Наличие глубины как неотъемлемого свойства характера влечет за собой возможность отождествления с маской (и, добавим, с амплуа), поскольку «выражающее тип бытия лицо статуи уже в самой жизни очень близко к маске». Тем самым в театре оказывается возможным осмысление самой маски как медиума, посреднического звена: «Пластика спектакля с его скульптурными образами-масками служит как бы средним звеном между круглой скульптурой и сокращенной пластикой рельефов малых форм <...> Лицо осмысляется как тип, как характер» [6, с. 187, 192–193, 197, 199, 200].

Эти идеи о характере как аналоге театральной маски созвучны положениям Немировича-Данченко как режиссера, в частности его учению о непрерывности проигрывания роли. Исследовательница его театрального творчества М. О. Кнебель указывает, что он «не признавал общения на сцене без внутреннего монолога и всё время наталкивал актеров на тот *поток невысказанных слов*, которые мелькают в голове человека в самом процессе разговора, по ходу его. Когда мы кого-либо слушаем в жизни, у нас непрерывно возникают какие-то мысли в возражение или в дополнение к сказанному. Эти мысли всё время видоизменяются в зависимости от каждого нового довода собеседника, от каждой новой реплики его. Между слушающим и говорящим происходит активный процесс общения, который может быть полноценно выражен на сцене лишь при помощи *внутреннего монолога*» (выделено мной. — И. Ю.-Р.). Тем самым предполагается наличие текста помимо произносимых реплик, который и выявляет скрытую сущность характера: «Он предлагал актерам *наговаривать себе внутренние монологи*, раскрывающие суть, зерно образа. Актер, таким образом, постепенно увлекает свое воображение, приближает пока еще далекие черты характера, мысли, действия, чувства образа, созданного автором, актер сближается с ролью, овладевает вторым планом образа» [4, с. 96, 101]. О несводимости роли к произносимым словам свидетельствует известное высказывание режис-

сера относительно «Трех сестер»: «Никак нельзя, чтобы актер жил на сцене только теми словами, какие он сейчас произносит <...> каждая фигура несет с собой *что-то недосказанное*, какую-то целую большую жизнь невыраженную. Где-то вдруг она прорвется в какой-то фразе» [цит. по: 1, с. 237]. Очевидно, что построение внутреннего монолога, разъясняющего и дополняющего актерю произносимые им реплики, является не чем иным, как хорошо известным старинным жанром — солилоквией. Уже то, что такой монолог состоит из реплик «в сторону», не предназначенных для оглашения, конфиденциальных, свидетельствует о назначении этих реплик возражать воображаемому собеседнику, спорить с ним. Актер строит своеобразную *исповедь* представляемого на сцене лица, которая не произносится вслух, но которая подразумевается за оглашаемыми репликами. Тут особенно существенна постоянно подчеркивавшаяся Немировичем-Данченко «необходимость отливать в слово всё то, что мы называем переживанием», в противоположность популярной практике репетиций, где не придавалось значение словесному оформлению действия. Отсюда следует и практическая рекомендация артистам: «Насочините себе монологи» [цит. по: 4, с. 98, 155].

Литературные тексты Немировича-Данченко строятся с учетом такого внутреннего монолога, что обуславливает повышенную плотность текста, в частности взаимную связь отдельных реплик, отсылающих друг к другу и создающих сеть взаимных ссылок. Такое строение текста, во многом предвосхищающее литературу «потока сознания», требует адекватного подхода, уделяющего особое внимание деталям текста. Опыт истолкования значимости подробностей для раскрытия характера засвидетельствован, в частности, комментарием к «Анне Карениной» Л. Н. Толстого, где отмечена такая особенность героини: «Анне уже хорошо было известно облегчающее действие морфия <...> Проще сказать, она редко засыпает без морфия» [3, с. 135]. Подобного рода мотивирующие детали складываются в сеть взаимных ссылок и определяют смысл поступков персонажей, а тем самым проявления их характеров.

Во внимании к деталям и их перекрещивающимся взаимосвязям проявляется одна из отличительных особенностей построения характера у Немировича-Данченко. В отличие от известной традиции гиперболизации образа, восходящей к старинной школьной драме и амплуа импровизированной комедии, сцепление деталей, пришедшее, по приведенной цитате, из беллетристики, обуславливает ведущую роль взаимоотношений персонажей для раскрытия их характеров. Отдельные реплики текста — как в устах персонажей, в прямой речи, так и в устах повествователя — указывают на мотивы характера. В этих репликах особую роль играют так называемые дейктические глаголы или местоглаголия с наиболее обобщенным значением [12, с. 473], которые оказываются отправной точкой для построения глагольных словосочетаний, а сами могут опускаться, как в пословицах (например, в пословице «Какова постель, таков и сон» подразумевается отсутствующий глагол «готовить (постель)»). Реплики, построенные на основе глагольных словосочетаний, представляют узлы пересече-

ния возможных линий интерпретаций, развертываемых в тексте. Такие линии взаимных ссылок пересекаются, создавая многомерную сеть. Именно через такие взаимные ссылки мотивов создается портрет персонажа. Рассмотрим построение характера через реплики в отдельных прозаических и драматических произведениях.

«Губернаторская ревизия» (1895) — это история нескольких дней из жизни мелкого провинциального начальника Сергея Викторовича Думчина, начавшихся чтением «Каина» Байрона и завершившихся несчастным случаем, неотличимым от самоубийства. После известия о предстоящей проверке его деятельности лично губернатором его жена Лидия Артемьевна, используя свое старое знакомство с женой губернатора Марьей Алексеевной, отправляется к ней погостить и спасает положение мужа, чем только отталкивает его от себя и провоцирует фатальный исход. Между тем мотивы поведения Думчина выстраиваются в многомерную сеть взаимосвязей, свидетельствующую о неотвратимости развертывания событий. Показательно обрамление, создаваемое первой и последними главами. В гл. 1 герой, «вчитываясь в монологи Люцифера, <...> испытывал <...> опьянение гашишем» Чтение становится наркозом, с которым созвучно ведущее свойство характера: Думчин «был бесконечно равнодушен <...>, в него словно забирался бес упрямства» [8, с. 31, 38], а его жена «равнодушие <...> объясняла чтением», что вполне согласуется с внутренней точкой зрения самого героя; как следствие, он «дошел до того, что читал тайком от жены», то есть стал поступать как настоящий наркоман.

В гл. 14 после «спасения» от ревизии, посетив чахоточного умирающего писаря, ютящегося в лачуге с нищей семьей, и передав ему свои деньги, «Думчин вдруг испытал сильную потребность говорить, и говорить именно так жаргоном, грубым и резким <...> И ему казалось, что чем больше он утолял потребность говорить, тем яснее становилось у него в голове». Помимо очевидной аллюзии на известную латинскую поговорку «Сказал и душу облегчил» (*dixit et animam levavit*), здесь возникает переход от мотива *чтение тайком* к мотиву *говорение*. При этом наблюдается и изменение аспекта: если «читать» характеризует состояние, как и мотив *равнодушие*, то «говорить» знаменует переход к новой ситуации. Герой оказывается в кругу литературных образов, которые заменяют реальность, и в таком состоянии в финальной гл. 15 неожиданно для себя заходит от благодетельствованного писаря прямо на кладбище над рекой, где и решает искупаться.

«Сергей Викторович не умел плавать и потому, как всегда, осторожно держался около берега». Момент соблазна самоубийства обрисован аспектом однократности и ограниченности действия: «Вода была ему по шею <...> Точно Сергея Викторовича кто-то подталкивал сзади <...> Одно только движение — и все кончено». *Подталкивание* (с возможным намеком на ницшеанский афоризм «падающего подтолкни») возможно только в пределах состояния персонажа погруженным «по шею», иначе оно теряет смысл, отсюда следует предельность (лимитативность) аспекта действия. *Равнодушие* как сущность харак-

тера тут оказывается силой, противостоящей естественному инстинкту самосохранения: «чувство страха, оно старалось завладеть всем его существом, а он точно боролся с ним» В эту борьбу вмешивается посторонняя сила, определяющая исход: «Но тут же кто-то, решительно кто-то, а не что-то, потащил его за обе ноги вниз» [8, с. 141–144]. Присутствие силы посторонней, причем персонафицированной, тут становится предметом указания со всей очевидностью. Примечательно, что отчет о последних минутах героя дается именно как внутренний монолог, как посмертные, загробные признания, то есть именно как «поток невысказанных слов» актера.

Между тем в разворачивании событий появляются и иные мотивы, еще более усиливающие неотвратимость исхода. В гл. 3 в монологе героя вводится мотив *жалость*: «*Жалость* — чувство, совершенно незнакомое его жене». И далее тот же мотив получает отклик в монологе жены в доме у жены губернатора, где «такое странное, совсем новое почувствовала она, когда плакала», а затем «вдруг ее разбудила та самая мысль <...> он искал в ней *сожаления*» (выделено мной. — И.Ю.-Р.). Как было показано, *жалость* проявляет именно герой, посещая больного чахоткой чиновника перед гибелью. И напротив, именно *равнодушие* оказывается спасительным обстоятельством, вызывающим сочувствие его жене со стороны Марьи Алексеевны: «Вечно задумчив, молчалив, апатичен. Любить такого — чистое наказание» [8, с. 89–92]. Так мотивы оказываются соотнесенными и переплетенными, определяя поступки героев.

«Драма за сценой» (1896) представляет собой образец театрального романа, в котором рассказывается о судьбе актрисы провинциального театра Марьи Николаевны Раменской. Она имеет «покровителя», богатого юриста Красавцева. Ее разведенный муж прибывает в театр, выступает вместе с ней в спектаклях, что вызывает ревность покровителя. На таком «треугольнике» построены первые 16 глав. Но далее адюльтерная схема ломается. Творческая солидарность с нищенствующими актерами оказывается сильнее отношений с этими «вершинами» треугольника, Раменская порывает с «покровителем». В истории театрального романа это произведение не просто было новым шагом по сравнению с «Актрисой Фостэн» Э. Гонкура (1882): автор, развивая собственные режиссерские принципы, на полвека опередил те приемы внутреннего монолога, на которых построен «Театр» У. С. Моэма (1938).

Вот пример того, как во внутреннем монологе, представляющем восприятие мира персонажами, появляются и взаимодействуют мотивы, предопределяющие неизбежность разрыва. В гл. 14 во время объяснения Раменского с женой появляется мотив *обладания* вместо любви: «В эту минуту он припоминал некоторых из своих любовниц, и в нем еще сильнее разгоралось желание обладать женою». В восприятии его жены обнаруживается неотделимость сценического и жизненного поведения, вызывая мотив *наигранности*, явно не упомянутый, но подразумеваемый в тексте: «Ей становилось неловко больше всего потому, что он говорил совершенно тем же тоном, как и играл с нею четыре вечера». Эта наигранность поведения становится предметом дальнейших размыш-

лений Раменской, которая обнаруживает омертвелость штампов: «Он действительно не переставал быть актером. У него был готовый шаблон на выражение всяких чувств — любви, ревности, обиды <...> С этим шаблоном он так сжил-ся, что вносил те же приемы и в жизнь. Марья Николаевна впоследствии поняла, что это должно и погубить Раменского как актера, что <...> он перестанет искать новых» [8, с. 233–235]. Героиня повести тут рассуждает так, как позже рассуждал и сам автор. Так разоблачается неискренность мужа, скрытость его подлинных намерений «обладать», а не любить. Аспекты обоих мотивов указывают на открытия, сделанные персонажами для себя, вводя новые ситуации.

Через внутренние монологи раскрываются и взаимоотношения Раменской с «покровителем» Красавцевым, чья ревность способствовала отъезду ее мужа, поставившему театр на грань разорения. В гл. 15 перед решительным объяснением Красавцев вначале угрожает разлукой «с расчетом на то, что Марья Николаевна сейчас встанет <...> Или она еще сильнее заплачет <...> Но Марья Николаевна <...> вовсе перестала плакать». Такая реакция в восприятии Красавцева побуждает его на рискованный ход — предложение о женитьбе с требованием отказа от отношений с прежним мужем: «А испугался он. Это было слишком ново и неожиданно для него самого». Но совершенно сбил его с толку ответ Раменской — веселый смех: «Это напомнило ему те минуты, которые для сорокадвухлетнего мужчины кажутся уже не существующими». Стратегия «покровителя» натолкнулась на непостижимость для него поведения актрисы. Дальнейшие объяснения, переданные в восприятии Красавцева (гл. 19), заканчиваются неопределенностью: «как же может быть симпатичен он, попавший из ревности в женихи? <...> расстаться с Раменской? Ни за что! <...> Из-за глупой ревности он стал слишком откровенен <...> Сам виноват» [8, с. 240–242, 266]. Так возникает мотив *растерянности*, представляющий аспект состояния героя, оказавшегося перед неразрешимыми дилеммами. Эти свидетельства внутреннего монолога о характере персонажа вызваны непонятностью, загадочностью наблюдаемых им поступков.

Драма «Цена жизни» (1896) была задумана автором как своеобразное обращение, инверсия типичной сюжетно-композиционной схемы. По словам Немировича-Данченко, «современные драмы обыкновенно кончают самоубийством, а что, если я вот возьму и начну с самоубийства?» — так что прежде всего была перестроена экспозиция. В свою очередь, кульминация бросала вызов привычным ожиданиям, когда «драматурги пишут так, чтобы третий акт был самый боевой, эффектный <...> большая сцена ансамбля <...> А что если самый важный акт построить на дуэте?» Соответственно и текст строится так, что оставляется большое пространство для подтекста, для скрытых за репликами намеков, где основная проблематика драмы восстанавливается косвенным образом: «вопрос <...> поднялся над образами, сценами, обрывками наблюдений как туман поднимается над болотом» [9, с. 82–83].

Центральные персонажи — владелец фабрики Данило и его вторая жена Анна, которая значительно моложе. Его сестра Клавдия, «сексапильная» моло-

дая вдова с потенциальным любовником (наследство покойного мужа остается за ней до замужества), модным философом, резонером Солончаковым составляет вторую пару активных персонажей. Остальные персонажи: мать Авдотья Степановна, дети от первой жены Николай и Варя, брат самоубийцы, инженера Морского, — играют второстепенную роль, способствуя раскрытию ведущих характеров. В 1-м действии, после сообщения о самоубийстве, Клавдия, отметив необычное поведение Анны, прямо говорит ей о самоубийстве из-за нее, искренне завидуя ее привлекательности. В довершение брат Данилы передает найденное им письмо самоубийцы, которое муж вручает Анне с добродушным упреком. Во 2-м действии появляется брат самоубийцы, и тирады Анны вызывают подозрения мужа в адюльтере. 3-е действие — выяснение отношений между супругами, где особую роль играет голос с того света — зачитываемое письмо самоубийцы Доната. 4-й акт, в котором осуществляется примирение супругов, вызывал нарекания критики в искусственности.

Заметим, что тут, по крайней мере в завязке драмы, Немирович-Данченко предвосхитил «Трех сестер» (1901) А. П. Чехова: «Смерть отца — самое главное в акте», по Г. А. Товстоногову [11, с. 171], но о годовщине смерти и об окончании траура говорится только в первой реплике Ольги. Отсутствующее событие определяет последующее разворачивание действия. Кроме того, еще А. С. Суворин отметил сходство характеров с персонажами «Грозы» А. Н. Островского, что подтверждается, в частности, и подобием финальных фраз Авдотьи Степановны и Кабанихи [5, с. 92]. Вместе с тем представляется, что автор не только переосмысливает схему «Грозы», но и полемизирует с ней.

В свете такого подхода представляются неоправданными претензии к немотивированности финала. Правда, отмечалось, что «автор указывает на неоднородность душевного склада Данилы, <...> что станет <...> лазейкой для метаморфозы характера» [5, с. 99]. Анна далеко не во всем согласна с самоубийцей, тем более с содержащимся в предсмертном письме предложением присоединиться к самоубийству. Примирение с мужем не окажется столь неожиданным, если учесть предполагаемый автором подтекст: «Это органическая непрерывность жизни образа на сцене. Это второй план жизни, скрытый за словами и поступками» [1, с. 237]. Между тем отмечалось, что «реплики Анны <...> рассчитаны ею на то, чтобы создать видимость общения с окружающими и добиться таким образом, чтобы они оставили ее в покое» [5, с. 161]. Поэтому требуется еще вскрытие того реального состояния героини, которое приводит к «примирению». В кульминационном акте в «дуэте» мужа и жены основной проблемой оказывается совсем не адюльтер. Собственно подозрение в адюльтере появляется у Данилы только в последний момент предыдущего акта, после тирады Анны, обращенной к брату самоубийцы: «„Некогда“ — вот великое слово <...> Некогда приласкать родного брата». Однако из самих реплик «дуэта» подозрения подтверждаются только косвенно. Более того, Анна начинает шантажировать мужа самоубийством: «А как я, под угрозой самоубийства, начну просить? <...> Ну а после я, всё под той же угрозой, заведу себе нового

„друга“?) Здесь самоубийство представляется как крайнее средство, а не цель, но сама героиня не может решить, чего ей добиваться. Ее поведение оказывается показным, наигранным, как и в обмене репликами с Клавдией, пораженной ее признанием о том, что ей было известно готовящееся самоубийство (в 1-м действии): «К.: Да вы, кажется, полагаете, что смерть это так, разлука на малое время? <...> А.: Во всяком случае, не так страшно, как вам кажется». Между тем всё это оказывается показной бравадой, как свидетельствует ее признание в решающем разговоре с мужем: «У меня <...> всё опустошено. Осталась только злоба». Здесь назван основной мотив — *пустота*. Проблемой оказывается депрессия героини, которая очутилась один на один с гамлетовским вопросом о смысле жизни. Героиня колеблется, а потому возможность склониться к «примирению» остается вполне реальной. Поэтому вполне мотивированно в продолжение тирады Солончакова против равнодушия появляется вывод Анны о несамостоятельности воли самоубийцы, ибо «не он это сделал. <...> То есть физически он, а нравственно — над ним сделали» [8, с. 408, 435, 440, 441, 460]. Отметим, что здесь точная перекличка с приведенным завершением «Губернаторской ревизии», где утопленника «кто-то» тянул за ноги. Роль Анны, демонстрируя переходы от показного к искреннему, является хорошей иллюстрацией того, что Немирович-Данченко «иначе понимал „театрализацию театра“. Он хотел, чтобы актер, оставаясь искренним, достигал внутреннего права на буффонаду» [1, с. 266]. Такое право тут мотивируется динамикой словесных масок в процессе развертывания драмы — от показной отстраненности к раскрытию внутренних переживаний.

Итак, в противоположность гиперболизации амплуа, характеры у Немировича-Данченко строятся прежде всего на основе взаимного отнесения мотивов, в том числе через выяснение межличностных отношений. Возникает сеть взаимных ссылок, построение которой особенно наглядно осуществляется во внутренних монологах в прозе, в соотнесении реплик в драме. Отсылающие к «смысловым исходам» (Н. Ю. Шведова), упоминаемые и подразумеваемые мотивы представляются словосочетаниями, которая указывает на фразеологию общественного сознания эпохи. Равнодушие, колебания, нерешительность, наигранность, опустошенность — все эти мотивы возникают в контексте ситуаций и действий персонажей во внутренних монологах, синтезируясь в их характеры. Неожиданное продолжение этих приемов дано в одном из наиболее талантливых военно-приключенческих романов — «Момент истины (В августе сорок четвертого)» В. О. Богомолова, где именно внутренние монологи содержат ключи к поступкам персонажей.

### Список литературы

1. *Виленкин В. Я.* Вл. И. Немирович-Данченко: очерк творчества. М.: Муз. театр им. народного артиста СССР Вл. И. Немировича-Данченко, 1941. 326 с.
2. *Евнин Ф. И.* Вл. И. Немирович-Данченко — писатель // Немирович-Данченко Вл. И. Повести и пьесы. М.: Гослитиздат, 1958. С. 3–28.



3. *Западов А. В.; Соколова Е. П.* Недочитанные строки: книговедческие статьи и очерки. М.: Книга, 1979. 326 с.
4. *Кнебель М. О.* Школа режиссуры Немировича-Данченко. М.: Искусство, 1966. 168 с.
5. *Корзов Ю. И.* Драматургия Вл. И. Немировича-Данченко. Киев: Изд. Киев. ун-та, 1971. 172 с.
6. *Михайлов А. В.* Из истории характера // Михайлов А. В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 176–210.
7. *Немирович-Данченко Вл. И.* Письма. Переписка с петербургскими театральными деятелями / подгот. к печати В. В. Деревянкина и Е. Н. Кузнецова // Ежегодник Московского художественного театра. 1948. Т. 1. М., Л.: Искусство, МХАТ, 1950. С. 460–483.
8. *Немирович-Данченко Вл. И.* Повести и пьесы. М.: Гослитиздат, 1958. 480 с.
9. *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого // Рождение театра. Воспоминания. Статьи. Заметки. Письма. М.: Правда, 1989. С. 39–272. (Литературные воспоминания)
10. *Фрейдкина Л. В. И.* Немирович-Данченко // Мастера МХАТ. М., Л.: Искусство, 1939. С. 75–118.
11. *Товстоногов Г. А.* Круг мыслей. Л.: Искусство, 1972. 288 с.
12. *Шведова Н. Ю.* Местоимение и смысл // Шведова Н. Ю. Русский язык. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 445–543.

**Об авторе**

ЮДКИН Игорь Николаевич, доктор искусствоведения, заведующий отделом театроведения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии Национальной Академии наук Украины, член-корреспондент Национальной Академии художеств Украины, Киев, Украина; e-mail: iyudkin@yandex.ru.