

ВЯЧЕСЛАВ КРЫЛОВ
КАЗАНЬ (РОССИЯ)

ОБРАЗ В. Г. БЕЛИНСКОГО В ОБЩЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Известно, что уже в конце XIX века складывается несколько мифов о русской литературе: формируется пушкинский, гоголевский мифы. Особное значение имеет пушкинский миф, в сущности, на примере Пушкина апробируется механизм создания таких мифов, затем примененный к другим писателям. Как справедливо отмечал американский славист Маркус Левитт, «празднование столетнего юбилея поэта [Пушкина – В. К.] демонстрирует явное стремление сделать отечественную словесность частью официальной культуры и укрепить традиционную монополию государства на национальную идею, выдвинув требование, по достоинству оценить роль литературы в формировании нового российского представления о себе»¹. Не стал исключением и Белинский.

Белинский в истории русской критики – это своего рода культурный герой нового времени (используем выражение Е. М. Мелетинского, перенесенное М. Виролайнен в связи с Пушкиным). М. Виролайнен отмечает в этой связи:

Принцип истории как чистой, совершенной новости и принцип мифа как вечной универсалии [...] оказываются полярно противоположны друг другу [...] <Но> ретроспективный взгляд на мифологическую реальность обнаруживает в ней особую точку, в которой тенденция мифа и тенденция истории могут пересечься между собой. В этой точке стоит тот, кого современная наука называет *культурным героем*².

Одна из важных черт культурного героя состоит в том, что он «приносит в мир новость – и если эпоха допускает, чтобы новость случилась не однажды, не только в момент первотворения, значит, в ней есть место мифическому культурному герою, который может появиться даже тогда, когда «„первые времена“ уже миновали»³.

На этот статус претендует Белинский. Уже во второй половине XIX в. он воспринимается как первый русский критик, «Пушкин русской критики». За Белинским В. В. Розанов признает «величайшую чуткость к красоте», необыкновенную способность улавливать ее в каждом ее конкретном и индивидуальном проявлении. Потому «каковы бы ни были дальнейшие судьбы нашей критики, как бы ни углублялась она в своем содержании,

¹ М. Левитт, *Пушкин в 1899 году*, [в:] *Современное американское пушкиноведение: сборник статей*, ред. сост. У. М. Годд; пер. с англ. М. Б. Кутеева, Г. А. Крылов, Санкт-Петербург 1999, с. 24.

² М. Виролайнен, *Культурный герой нового времени*, [в:] *Легенды и мифы о Пушкине*, ред. М. Н. Виролайнен, Санкт-Петербург 1999, с. 334.

³ Там же.

Summary

KLARA SHARAFADINA

“THE LANGUAGE OF FLOWERS” POETICS AS A CODE OF POETIC PROSE OF 19th CENTURY (ANNA OLENINA’S DIARY AND AUTOBIOGRAPHIC PROSE)

The article analyses Anna Olenina’s literary experience - the diary and the autobiographical prose - in the context of her use of "the language of flowers" poetics. This code was an original method of poetic prose and everyday landscape graphics at Pushkin's time, accumulating the allegorical plan of the content. The original version of the list of "the language of flowers" is placed in her blog - French etiquette handbook 1811.

Key words: Poetic prose, diary, etiquette code, "the language of flowers", the poetics of allegory.

Цветите ж в честь красе, из вас веночек свившей,
На диво милых дев пленительным очам,
На зло завистливым морозам и снегам,
И в память на пиру в сей жизни отгостившей.
Счастливая чета над вами умилится,
Задумается лесь и ветреность вздохнет,
А я – взглянул на вас...Тоска меня гнетет,
И горьких слез поток из глаз моих струится¹².

В селамном списке Олениной гвоздика представлена пятью вариантами, с выразительным спектром значений: гвоздика – «чувство», белая гвоздика – «девушка», китайская – «отвращение», пестрая – «отказ от любви», розовая – «верность при всех испытаниях». Стихотворение выглядит как некий комментарий к этой богатой селамной амплитуде одного цветка.

Из наблюдений над опытами Анны Олениной можно заключить, что обращение к «алфавиту Флоры» было яркой приметой языка культуры пушкинской эпохи, в частности, в таком ее проявлении, как бытовой сентиментализм.

Эстетические возможности условного «языка цветов» в контексте литературно-бытовых жанров реализуются в словесных формулах, придающих концептам статус тропа (по принципу переноса значений). Ближе всего флористической поэтике механизм метафоры:

Решающей характеристикой метафоры является семантическая инновация, благодаря которой новая уместность, новое согласование установлены таким образом, что «творят смысл» высказывания как целого. Метафорическое значение состоит [...] в новом предикативном значении, которое возникает из руин буквального значения, возникающего при опоре только на обыденные или распространенные лексические значения наших слов¹³.

Принципиальное свойство поэтики «языка цветов» – мемотивность: каждый концепт функционально становится «банком памяти». С этим связано рождение ассоциаций – главный механизм поэтики «языка цветов» в составе словесного текста. Ассоциативный принцип соположен основному типу включения «чужого» слова в дневниковое пространство – принципу аналогий, параллелей, а продиктован генетической природой шифра, изначально возникшего на основе символизации порождаемых растением ассоциаций (от природных до культурных).

¹² А. А. Оленина, *Дневник. Воспоминания...*, с. 328–329.

¹³ П. Рикер, *Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение*, [в:] *Теория метафоры*, под ред. Н. Д. Арутюновой, Москва 1990, с. 419–420.

полюбоваться реальными опунциями, которые он наблюдал во время путешествия по Италии, замечает, что ей вряд ли понравится это экзотическое растение. Подтекст очевиден: ведь ее эмблема – невинный белый ландыш, а не восхитительная огненно-красная опунция: красным цветам в селамах обыкновенно приписывалась «страстность», поэтому со временем за ними в списках закрепились репутация мужских цветов.

Любопытно, что селамный список, воспроизведенный в дневнике Олениной, был взят из пособия, в котором его автор Б. Делашене предлагал новый способ сообщения с использованием цветов как раз именно в вышивках. Закрепляя за каждым растением ту или иную букву и звук французского алфавита (например, lilas – звук «а» во втором слове), он предлагал, чередуя изображения цветов, составлять из них таким образом слова, а из них – предложения.

Апелляция к растительной символике очевидна, на наш взгляд, и в пространном описании туалета Маши, собирающейся в театр: «стала прикалывать на голову розовые камелии», затем надевает «креповое розовое платье с букетами из камелий» (л. 81 об., 82 об.).

Следует иметь в виду, что в пушкинское время камелия была достаточно экзотическим растением, недавно завезенным из Европы. Н. Ф. Золотницкий ссылается на тот факт, что весь светский Петербург съезжался к графине Нессельроде посмотреть на цветение камелий в ее оранжереях как на диковинку¹¹. Цветок еще не связывался со значением «бессердечной красоты», с которым он войдет в «язык цветов» после успеха романа Дюма-сына *Дама с камелиями*. Напротив, камелию считали лучшим подарком невесте, нередко украшали бальное платье или прическу.

Можно предположить, что в этом фрагменте Оленина скорее всего апеллирует к складывающейся в то время репутации камелии, связанной с бальной ангажированностью юными девушками на выданье. Знаковость здесь сосредоточена и в выборе цвета (гамма камелии в то время – от белого до красного, позже садоводы выведут желтую разновидность): розовый корреспондирует с молодостью героини, ее ожиданиями любви.

В заключение сошлемся на одно из дошедших до нас стихотворных подношений Анне Олениной – стихотворение М. Е. Лобанова *Гвоздика в Генваре 1837 года*. Оно содержит обыгрывание символики гвоздики, восходящей к поэтике «языка цветов»:

Средь зимних вьюг, в тени, в сугробах снежных
Цветут, – не диво ли? – прелестные цветы,
Чтобы вплестись в венок для милой красоты,
И аромат разлить своих листочков нежных.

И что в отчизне бурь милей сего убранства!
Букет среди зимы прекраснейших гвоздик
Поставит хоть каких ботаников в тупик,
Да он же и символ любви и постоянства.

¹¹ Н. Ф. Золотницкий, *Цветы в легендах и преданиях*, Санкт-Петербург 1912, с. 105.

[...] на нем [письменном столе – К. Ш.] стоят часы, ваза для облаток и для цветов и перо. Все предметы подарены друзьями, все имеют свои значения. На бронзовой маленькой пагоде висят печатки и кольца (нрзб) их. На одной – девиз *constante per la vita* [постоянная на всю жизнь – итал.], на другой на чистом голубом камушке выгравирована одна только звездочка, она без девиза, но кто не угадает, чей она образ! Печать подарена Аделью Мельской, и хранится! Но вот и кольца [...] одно совсем простое изкапаемое: спросите, что оно значит, постарайтесь его взять, и, покраснев до ушей, его у вас вырвут из рук, его спрячют... Но вы теперь в комнате невидимкой, читайте. Сперва четыре точки, а потом: **et pour toujours** (и навсегда). Что они значат, сами догадайтесь, но я вам, право, не скажу¹⁰.

Учитывая это, можно предположить, что и многочисленные цветы, которыми автор аранжирует образ своей героини (розы, камелии, опунция), в той или иной мере иносказательны, а одним из источников их интерпретации становится известный автору «язык цветов». Собственно и само цветочное имя, избранное для героини – Ландышева – не случайность, так как ландыш означал «возвращение счастья», изливание сердец и брачный союз.

Намек на «язык цветов» появляется уже на первых страницах романа. Так, Владимир, брат Маши Ландышевой, многозначительно представлен читателю с таким растительным спутником, как шиповник (эта деталь сохранена в обеих редакциях): Алина, выглянув в окно, видит «молодого человека, почти совсем заслоненного кустом шиповника, выросшего под окном» (л. 1 об.). Как выясняется из дальнейшего повествования, он безответно и безнадежно влюблен в Алину – подругу Маши. Сопоставим: в списке из дневника «цветок шиповника» связан со значением «несчастливая любовь» (*eglantine – amour malheureux*).

В очередной сцене романа Алина плетет для подруги «венок из розанов»: позже Маша появится на своем первом петербургском бале в белом платье и в этом венке из розанов, напоминая «героиню Оссиана». Любопытно, что в рукописи первоначально фигурировал «венок из цветов», затем карандашом было внесено уточнение «из розанов». Белый цвет платья и сравнение с героиней поэмы Оссиана актуализируют этикетное значение венка из роз, а именно «награда добродетели».

В другой сцене романа Маша шьет по канве «гирлянду из пунцовых кактусов с листьями плюща» (л. 76 об.), которая становится поводом для разговора с симпатизирующим ей Леневым. Героиня, погруженная в свои переживания, неучтиво отвечает на его вопросы, за что корит себя и пытается загладить свою грубость.

Выбор рисунка представляется не случайным, так как кактус (опунция) фигурирует в списках селамы с репликой «я обжигаю», а «плющ» – символ нежности и верности, эмблематизирует «верную дружбу». Союз растений в рисунке намекает, что дружеское участие может покорить даже неприступное сердце. Правда, Маша Ландышева в ответ на предложение Ленева

¹⁰ А. А. Андрю (Оленина), *Роман нашего времени* (черновая редакция), РО РНБ, ф. 542, е. х. 935. л. 133 (об.)–134.

Описывая свой бальный наряд в записи от 21 августа 1829 г., Оленина мимоходом отмечает:

Мое платье было чудесное: белое, дымковое, рисованные цветы, а на голове натуральная зелень и деланные цветы, я очень к лицу была одета⁸.

Но даже это, казалось бы, ни к чему не обязывающее замечание, облекается неким дополнительным смыслом и получает новый акцент в контексте появляющегося в финале дневника большого списка «языка цветов» (132 позиции) на французском языке. Он представляет собой перечень названий растений (расположены по алфавиту) с соответствующими каждому цветку или дереву этикетными значениями.

Наши разыскания помогли установить, что непосредственным источником списка Олениной стало первое французское пособие по «языку цветов»: В. Delachénaye, *Abécédaire de Flore ou Langage des fleurs* (Paris, 1811) = Б. Делашене, *Азбука Флоры, или Язык цветов* (Париж, 1811).

Привлекателен не только охват списка (больше ста позиций). Более всего интересны выясняющиеся после сопоставления с первоисточником как избирательность версии Олениной (в пособии Делашене двести позиций), так и характерные для него персональные вариации концептов, приписываемых тем или иным растениям, несовпадение их с исходной семантикой французского первоисточника. Сами по себе они становятся интересным материалом для оценки тех сдвигов в семантике «цветочного наречия», которая происходила в этот период его бытования. Кроме того, наблюдаемое в списке Олениной семантическое переакцентирование первоисточника служит поводом для выводов о его адаптации отечественной этикетно-бытовой традицией.

Оригинальные примеры применения ассоциативного фонда и эстетических возможностей флоропоэтики, гипотетически заявленных этим списком, содержат литературные опыты Олениной, относящиеся к 1831 г. Это незавершенный рукописный *Роман нашего времени* (начат 4 августа 1831 г. в Приютине) и его *Продолжение* (начато в Петербурге 9 декабря 1831 г.), хранящиеся в РО РНБ в фонде Олениных. Они демонстрируют искусственность автора в «языке цветов».

Дневник и роман во многом сходны. Лейтмотив дневника – «мечта о любви и создании семьи»⁹ – в романе продолжен в любовной интриге, в которой угадывается сокровенный смысл. Автобиографический подтекст усматривается исследователями прежде всего в центральной сюжетной линии – любви героини, Маши Ландышевой, к гусарскому полковнику Виктору Датчеву.

Автобиографизм проявляется и в некоторых описаниях. Так, в описании обстановки комнаты героини, содержащемся в *Продолжении*, исследователи склонны видеть черты документальной обстановки приютинской комнаты автора. В нем обращает на себя внимание переданная Олениной героине приверженность к разнообразным знаковым атрибутам. Ср.:

⁸ Там же, с. 129.

⁹ Там же, с. 31.

тиру Василия Жуковского *Дружба* (1805), в которой именно эти коннотации растения поэт использовал для эмблематизации дружбы:

Скатившись с горной высоты,
 Лежал на прахе дуб, перунами разбитый;
 А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый.
 О Дружба, это ты!³

Несколько записей в дневнике Анны Алексеевны дают представление о ботанических увлечениях семейства Олениных. Так, в записи от 2 июня 1829 г. она с восторгом упоминает семейное посещение Петербургского Ботанического сада, директор которого Ф. Б. Фишер был их знакомым:

Во вторник мы заезжали к Фишерам. Какое прекрасное заведение! [...] Я подтрунивала над графом Виельгорским по поводу его учености в области ботаники⁴.

В другой записи вскользь упомянуто о цветах, «сажаемых Маминькой»⁵.

В главке *Ссора*, повествующей о приютинских развлечениях (стрельбе из лука) и размовке с Хорунжиим, Оленина, анализируя происшедшее и описывая свой характер, прибегает к такой аналогии:

[...] я стараюсь усыпать путь мой не маковыми цветами, которые клонят ко сну, но розами и даже с шипами, потому что последние, кольнув, разбудят иногда тебя посреди Рая воображения, но зато и не доведут к единообразию, к чему примыкает даже и путь счастья⁶.

Напомним, что аллегория розового куста с шипами, восходящая к старинной эмблематике, заключалась в сентенции «нет радости без печали». Эпиграфом к записи автор избирает измененную цитату из 6 главы *Онегина* (XXVIII строфа):

Давно ль они часы досуга
 Трапезу, мысли и дела
 Делили дружно? Ныне злобно,
 Врагам наследственным подобно,
 [...] Не засмеяться ль им, пока...

Завершал дневник образ вонзенного в сердце «терня», который общей ассоциацией ранящей колючки корреспондировал и с «шипами» розы, и со стрелами:

Прошло целых два года. [...] Дружба моя с милыми Блудовыми занимает все минуты, остающиеся от шумной пустой светской жизни. Наша переписка – настоящий журнал. [...] мы поняли друг друга, мы жили душою: наш мир – не светской мир, он – мир души, он – мир воображения. [...] О, как сладостно истинное чувство дружбы [...] Примите же, друзья, мою благодарность; оживленная вами, я снова стала жить, пылать, чувствовать, понимать все великое, и вы вынули из сердца тернь, которую там оставили обманы света (Петербург, 1835, 2 февраля)⁷.

³ В. А. Жуковский. *Сочинения*, Москва 1980, т. 1, с. 254.

⁴ А. А. Оленина. *Дневник. Воспоминания...*, с. 121.

⁵ Там же. с. 96.

⁶ Там же. с. 98. Рукописи А. А. Олениной цитируются нами с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

⁷ Там же, с. 161.

КЛАРА ШАРАФАДИНА
Санкт-Петербург (Россия)

ФЛОРОПОЭТИКА КАК КОД БЫТОВОЙ ПРОЗЫ XIX ВЕКА (ДНЕВНИК И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОПЫТЫ АННЫ ОЛЕНИНОЙ)

Дневник как маргинальный жанр находится на границе реальности и литературы: авторская интенция часто обусловлена системой кодов, присущих культуре данной эпохи, в том числе и этикетно-бытовых. Промежуточность природы дневника и вторичность используемых в нем приемов эстетизации материала реальности определяют его особую роль в качестве источника, наглядно демонстрирующего спектр ассоциативно-символических возможностей шифров бытового сентиментализма.

Наше внимание привлек дневник Анны Алексеевны Олениной (велся в 1828–1829 гг., несколько записей датированы 1830 и 1831 гг.) и ее же литературные опыты начала 1830-х гг. Эти тексты объединяет апелляция к тайнописным ресурсам «языка цветов». Анна Оленина не могла не разделять особого, в каком-то смысле «интимного» отношения к растительной символике, сложившегося в ее семье. Об этом свидетельствует следующий факт: в 1813 г. в приютинском парке отец и мать, Алексей Николаевич и Елизавета Марковна, установили камень в память о старшем сыне Николае, погибшем на Бородинском поле. На кенотафе была высечена мемориальная надпись, навеянная достоверными событиями: дубок, некогда посаженный Николаем в приютинском парке, засох сразу после его гибели:

Здесь некогда наш сын дуб юный возвращал:
Он жил, и дерево возрастало.
В полях Бородина он за Отчизну пал,
И дерево увяло.
Но не увянет здесь дней наших до конца
Куст повилики сей, на камень насаженный,
И с каждою весной взойдет он, орошенный
Слезами матери и грустного отца¹.

Надпись обыгрывала аллегории дуба и плюща («повилики»): дуб – известный символ силы, мужества, любви к родине; плющ в иконологии был знаком бессмертия, аллюзии на привязанность и неумирающие чувства, а его концепт в поэтике «языка цветов» обозначал «верность». Именно с подобным аллегорическим заданием высаживался плющ, как отмечают исследователи, в русских усадебных парках². Можно вспомнить и миниа-

¹ А. А. Оленина. *Дневник. Воспоминания*. вст. ст. В. М. Файбисовича. сост., подг. текста, комм. Л. Г. Агамалян, В. М. Файбисовича, Н. А. Казаковой, М. В. Арсентьевой, Санкт-Петербург 1999, с. 12.

² В. С. Турчин, *Аллегории будней и празднеств в «сословной иерархии» XVIII–XIX веков: от усадебной культуры прошлого до культуры наших дней (эссе)*, [в:] *Русская усадьба*, вып. 2 (18), Москва 1996, с. 26.

Здесь мы вновь встречаемся со случаем самоописания фразы, когда ее форма уподобляется содержанию, высвечивая его суть¹⁵.

И на сегодняшний день наиболее глубокими представляются работы Л. Шубина и М. Геллера.

Summary

KIRA GORDOVICH

WAYS OF INTERPRETATION THE AUTHOR'S CONCEPTION OF NARRATIVE GRADOV TOWN WRITTEN BY A. PLATONOV

The narrative *Gradov town* written by A. Platonov attracted attention of many researchers in Soviet and Post Soviet periods. The most interesting approaches to interpretation are revealed in this work: widening of "bureaucracy" and "red tape" meaning; a problem of revolutionary tasks substituted by bureaucrats' victories; a way of traditions' using. Some unsuccessful attempts of philological analysis of the narrative were mentioned.

Key words: State system, traditions, bureaucrat, «red tape», unauthenticity.

¹⁵ Там же.

Исследователи соотносили с Гоголем градовский пейзаж, вспоминали мистику приключений Носа. О связях со Щедриным писали Н. Корниенко, М. Геллер. В работе Геллера вызывает интерес сопоставление с Козьмой Прутковым:

Сходство афоризмов Шмакова с «мыслями и афоризмами» Козьмы Пруткова, твердившего, в частности, что «только в государственной службе познаешь истину», очевидно. Впрочем, А. Платонов заканчивает повесть прямым отнесением к Пруткову: главный градовский бюрократ Бормотов, читая на здании, где раньше помещался губисполком, вывеску «Градовский сельсовет», «не верит глазам своим». Бормотов точно выполняет указание Козьмы Пруткова: «Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол», не верь глазкам своим». Между слугой государства Шмаковым и слугой государства Козьмой Прутковым лежат, однако, не только каких-нибудь 80 лет истории России, но и пролетарская революция октября 1917 года¹².

Никто пока не попытался провести параллель с антиутопией *Мы* Евгения Замятина и принципами Единого государства. Вместе с тем, были бы интересны некоторые параллели между мыслями Шмакова о порядке и тем, как порядок, регламентация не только действий, но и мыслей осуществляются в антиутопической модели Замятина.

Наименее продуктивным, на наш взгляд, оказался опыт «филологического анализа», проведенный Б. Бобылевым. Стремление подвести теоретическую базу на самом деле скорее увело автора от понимания своеобразия платоновского текста. Исследователь начинает уточнение интерпретации с названия повести. Он акцентирует внимание на церковнославянской составляющей – «град», которая, по его мнению, должна вызывать в нашей памяти высокие, патетические ассоциации с «градом Петровым», с «градом Китежем» и даже с «взысканием Небесного града»¹³. В данном случае эти ассоциации кажутся надуманными, притянутыми.

Не менее натянутым, неорганичным кажется и сопоставление кошмарного сна Шмакова, в котором он увидел рельсы («путь в социализм»), со стихами Николая Некрасова из *Железной дороги*:

Прямо дороженька: насыпи узкие.
Столбики, рельсы, мосты.
А по бокам-то все косточки русские...
Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?¹⁴

Естественному в лексиконе Платонова слову «диаграмма» Бобылев придает «сакральный» смысл. Слово взято из отрывка: «Водка расходовалась медленно и планомерно, в круговую и в общем порядке, оттого и настроение участников ползло вверх не скачками, а прочно, по гармонической кривой, как по диаграмме». Эти констатации вряд ли проясняют художественную задачу писателя:

¹² М. Геллер, *Андрей Платонов...*, с. 118-119.

¹³ Б. Бобылев, *Теоретические основы филологического анализа художественного текста*, Орел 2003, с. 182.

¹⁴ Там же, с. 191.

Андрей Платонов сочетает в Городе Градове быт и фантастику. Но он добавляет к этой смеси третий элемент – внутреннюю личную заинтересованность происходящим, болезненное чувство обиды человека, обманутого в своих надеждах⁶.

К ситуации подмены, всеобщего замещения обращается и Л. А. Иванова, подчеркивая, что подлинное и мнимое свободно меняются местами:

Афишируемое на все лады тождество личных и общественных интересов мещанина превращается под пером Платонова-сатирика в документ острейшего разоблачения как градовского государства, так и души его верно-подданных. Фальшиво то и другое [...] И все воистину замещено⁷.

Исследователи отмечают сочетание бытового и фантастического, связь созданного Платоновым мира с новой религией. Об особенностях этой религии писали М. Геллер и Л. Менглинова⁸.

В ряде работ главное внимание уделяется своеобразию героя. Л. Шубин первым сказал о том, что платоновский антигерой – не просто идеолог бюрократии, но философ, создатель «градовской школы философии». Геллер в Шмакове увидел модель нового человека. Ласкина рассматривает Шмакова и как порождение бюрократической системы, и как ее творца. Любопытное наблюдение и обобщение – сам творец пугается созданного им мира (сон Шмакова в подьезде):

Это воплощение шмаковского идеала отчего-то оказывается «кошмарным» для своего же создателя и потенциального обитателя, и читатель в очередной раз встречается с той тенью тревоги, которая неизменно сопровождает всех преобразователей у Платонова – от *Потомков солнца* до *Котлована*⁹.

По наблюдениям И. Ласкиной, не менее интересным и обладающим большими возможностями является Бормотов:

Существование Бормотова окончательно нивелирует идею искусственности канцелярского мира, его вторичности, так как, во-первых, «естественный» мир тоже, оказывается, сотворен, построен, и строитель его в нем не живет, во-вторых, – отождествление канцелярии с религиозной жизнью, круговорота бумаг с богослужением и т.п. отменяет движение времени¹⁰.

И при характеристике созданной автором модели, и при выяснении особенностей центрального героя практически все интерпретаторы затрагивали вопрос о традициях. О гоголевских истоках писали Л. Шубин, И. Ласкина, Л. Кройчик:

Гротескность *Города Градова* не в деталях, не в отдельных сатирических эпизодах, а в принципе изображения действительности писателем, в отношении художника к этой действительности¹¹.

⁶ М. Геллер, *Андрей Платонов в поисках счастья*, Москва 1999, с. 115.

⁷ Л. Иванова, «Город Градов» А. Платонова и проблема авторского идеала, [в:] *Андрей Платонов. Исследования и материалы*, сб. трудов, под ред. Т. А. Никоновой, Воронеж 1993, с. 107.

⁸ Л. Менглинова, *Сатирическое исследование современности в повести А. П. Платонова «Город Градов»*, [в:] *Проблемы метода и жанра*, вып. 19, Томск 1997, с. 250–265.

⁹ И. Ласкина, *Человек...*, с. 514.

¹⁰ Там же, с. 515.

¹¹ Л. Кройчик, *Особенности сатиры А. Платонова («Город Градов»)*, [в:] *Творчество Платонова. Статьи и сообщения*, Воронеж 1970, с. 124.

Мастеровой воевал, а чиновник победил! Чувствуете, граждане? Так наша цель, я считаю, с честью оправдать историческое доверие пролетариата и стать его достойным заместителем¹.

Бесспорно, важны и интересны обнаруженные И. Матвеевой тамбовские реалии, характер заимствований из книги краеведа и историка П. Черменского. Автор приводит целый ряд «заимствований», которые в источнике относились к характеристике дореволюционной бюрократической системы. На примере *Города Градова* Матвеева рассматривает и принцип монтажа своих и чужих текстов, и принцип иронического переосмысления материала:

Текст *Градова* буквально составлен из кусочков чужих текстов: докладов, партийных постановлений, лозунгов и призывов, ранних работ самого Платонова, газетных вырезок, местных топонимов, расхожих анекдотов. Монтаж становится в повести не просто художественным приемом, но жанрообразующим принципом².

Почти все, писавшие о *Городе Градове*, подчеркивают необычность изображения бюрократии. О философском смысле Канцелярии, расширении ее до масштабов вселенной писал Л. Шубин:

Оказалось, что в недрах канцелярии возникает, формируется и складывается целая философская школа. Градов предстал перед нами не глухим заштатным городком, где прозябают чудачки провинциалы, а неким центром, в котором бурлит интеллектуальная жизнь, идут философские диалоги и складываются философские системы [...] Мир, понимаемый как канцелярия, и преобразуется, соответственно, бюрократическими способами – реальность дел заменяется реальностью бюрократических установлений, проектов и отчетности³.

Именно *Город Градов* считал Шубин «родиной» платоновской «школы философов»⁴.

Наблюдения Шубина развивала Ласкина, обращая внимание не только на философское отношение к миру, но на собственно мироустройство. Главная особенность этого мира – в неподлинности, мнимости:

Очевидно, что воплощение любого из градовских проектов невозможно: канцелярия не только не нуждается в этом, ее вообще не интересует физический мир, поскольку он более не нужен для поддержания ее существования. В каком-то смысле это начинает напоминать ситуацию гоголевского *Носа*, перенесенную с субъектных и телесных отношений на всю космологию⁵.

Вместе с тем, как замечает Михаил Геллер, этот мир связан со всей советской государственностью.

¹ Н. Корниенко, *История текста и биография А. П. Платонова*, «Здесь и теперь» 1993, № 1, с. 74.
² И. Матвеева, *Тайнопись Андрея Платонова*, [в:] *Потаенная литература. Исследования и материалы*, вып. 4, Иваново 2004, с. 227.

³ Л. Шубин, *Сказка про усомнившегося Макара*, «Литературное обозрение» 1987, № 8, с. 49.

⁴ Л. Шубин, *Градовская школа философии*, «Литературное обозрение» 1989, № 9, с. 22.

⁵ Н. Ласкина, *Человек в бумажном космосе: О герое и материи в «Городе Градове»*, [в:] *Страна философов Андрея Платонова: Проблемы творчества*, вып. 5 Юбилейный, Москва 2000, с. 513.

КИРА ГОРДОВИЧ
Санкт-Петербург (Россия)

ПУТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА *ГОРОД ГРАДОВ*

Судьба повести Андрея Платонова *Город Градов* оказалась более благополучной, чем ошеломленного *Усомнившегося Макара* или не пропущенных к публикации *Котлована* и *Чевенгура*. Л. Шубин объясняет эту ситуацию тем, что повесть была воспринята в русле борьбы с бюрократизмом. Антибюрократическая направленность, вместе с тем, не только не исчерпывает содержательный смысл произведения, но и уводит в сторону от главной творческой задачи писателя.

Перечитывая сегодня работы о *Городе Градове* советских лет, можем отметить попытки и в рамках идеологического давления увидеть своеобразие подхода Платонова к теме бюрократизма. Представляется возможным не озвучивать еще раз идеологические оценки и политические обвинения, но попытаться выявить принципы подхода разных исследователей к созданной писателем художественной модели мира и героя времени. В выработке этих принципов по-своему участвовали и критики 20–30-х гг., и авторы работ 60–70-х, и, конечно, современные исследователи.

Не буду в данном случае обращаться к общим работам о сатире (А. Вулиса, Л. Ершова) и к лингвистическим исследованиям. Предметом анализа подходов к интерпретации повести Платонова стали работы разных лет Л. Шубина, Н. Корниенко (Москва), Л. Кройчик, Л. Ивановой (Воронеж), И. Матвеевой (Иваново), Л. Менглиновой (Томск), Н. Ласкиной (Новосибирск), Б. Бобылева (Орел), М. Геллера (написана в эмиграции, опубликована в Москве).

В понимании замысла и путей его реализации бесспорно важны работы исследователей, выявляющих документальные источники текста, связь сюжетных деталей с жизненными реалиями. Особенно значимы в этой связи наблюдения Н. Корниенко, проведенное ею сопоставление редакций повести. Бесценны для воссоздания творческой истории повести приводимые в работе диалоги Платонова и Литвина-Молотова. Исследовательница акцентирует внимание на советах и требованиях учителя и первого редактора Платонова, обращает внимание на те особенности повести, которые явно противоречили официальной идеологии, пародировали партийные постановления. В работе выделены курсивом вычеркнутые строки из платоновского текста:

станции. [...] я не имею и надежды отыскать ту, над которой подшутил я так жестоко и которая теперь так жестоко отомщена (80).

Отомщена – страданиями, вызванными сознанием греховности тогдашнего поступка.

Совершенствующее влияние времени на Бурмина отмечено повествователем уже раньше, там, где повествуется о появлении Бурмина в его поместьях (по соседству деревни Марьи Гавриловны): «Он казался нрава тихого и скромного, но молва уверяла, что некогда был он ужасный повеса [...]». От «ужасного повеса» ничего не осталось. Марья Гавриловна находит его человеком умным, милым и нежным: «Он имел именно тот ум, который нравится женщинам: ум приличия и наблюдения, безо всяких приязаний и беспечно насмешливый» (77).

Сцена признания в любви показывает, однако, что правда чувств у Бурмина берет верх над мнимой робостью (а может быть, только осторожностью?).

Анализ *Метели* показывает с одной стороны совершенствующую, а с другой – уничтожающую «работу» времени. В его длительности замечаем, однако, благоспособствующие условия для формирования полной и гармонической личности, объединяющей в себе и «поэтическое», и «прозаическое».

Summary

OLGA GŁÓWKO

THE TIME AS A FACTOR IN TRANSFORMING THE MODEL OF PERSONALITY (*BELKIN TALES* - FROM "POETICS" TO THE "PROSE" OF LIFE), PART 2

The article examines how A. Pushkin uses the category of the time in his *Tales of Belkin* epic cycle; the second part, a short story *The Blizzard*, lets us specify a variety of solutions which are representative of the cycle as a whole. Pushkin's poetics of time consists in that the time can improve and destroy the personality. Time in its course creates conditions for the formation of the full and harmonious personality, combining poetry and the prose of life

Key words: A. Pushkin, *The Tales of Belkin*, story time, real time, model of personality.

От крайнего отчаяния Марью Гавриловну будет защищать маска холодности по отношению к новым женихам. Даже и Бурмину, которого она «отличала», не говорила о своих чувствах. В ее поведении видна, чуждая ей раньше, расчетливость. И если даже прибегнет она к прежним «романическим» жестам (сцена объяснения у пруда), то послужат они ей только как средство, ведущее к намеченной цели. Над эмоциями начинает держать контроль рассудок, «поэтическое» сменяется «прозаическим». Во фрагментах предшествующих непосредственно признанию Бурмина в любви к ней заметен еще один существенный признак: сопоставимая с прежней (той, обозначившейся в отношении к ранней молодости) дистанцированность повествователя от «женской дипломатии» Марии Гавриловны. Он в своих комментариях и на этот раз не идентифицируется с героиней. Самым заметным образом его тонкая ирония проявилась в рассказе о «военных действиях» Марьи Гавриловны:

Она не могла не сознаваться в том, что она очень ему нравилась [...] каким же образом до сих пор не видала она его у своих ног и еще не слыхала его признания? Что удерживало его? Робость, неразлучная с истинною любовью, гордость или кокетство хитрого волокиты? Это было для нее загадкою. Подумав хорошенько, она решила, что робость была единственной тому причиною, и положила ободрить его большею внимательностию и, смотря по обстоятельствам, даже нежностию. Она приуготовила развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романического объяснения [...] Ее военные действия имели желаемый успех: по крайней мере, Бурмин впал в такую задумчивость и черные глаза его с таким огнем останавливались на Марье Гавриловне, что решительная минута, казалось, уже близка (78).

Уместным будет здесь попутно отметить, что ирония на протяжении всего произведения «защищает» тему любви от слащавой сентиментальности и идеализации.

Также молодому гусару Бурмину придется отстрадать за участие в событиях, задуманных Владимиром и Марьей. Он также «спешил» и как бы невольно поддавался ускоренному ходу действий участников тайного венчания:

[...] я спешил в Вильну, где находился наш полк. Приехав однажды на станцию поздно вечером, я велел было поскорее закладывать лошадей, как вдруг поднялась ужасная метель, и смотритель и ямщики советовали мне переждать [...] я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю [...] „Сюда! Сюда!“ – закричало несколько голосов [...] „Начинайте, начинайте, батюшка“, – отвечал я рассеянно [...] Я повернулся, вышел из церкви безо всякого препятствия, бросился в кибитку и закричал: „Пошел!“ (80)

Спустя три с лишним года, во время объяснения Марье Гавриловне свое тогдашнее поведение он назовет «непонятной, непростительной ветреностью». Скажет он, оценивая свое бесстрастное участие в обвенчании с Марьей Гавриловной:

В то время я так мало полагал важности в преступной моей проказе, что, отъехав от церкви, заснул и проснулся на другой день поутру, на третьей уже

и глубоко расследована роль этого приема в статье В. А. Грехнева, где о роли случая сказано:

Случай у Пушкина посрамляет предназначения самонадеянного ума, забывающего о провидении, а значит, и о таинственной глубине жизни, о высшей воле, которая господствует на этой глубине. И доверие к Случаю у Пушкина питается отнюдь не усилиями человеческого разума, а скорее прозорливостью сердца⁷.

Ускоренным действиям молодых противопоставлены, в ситуации предшествующей тайному венчанию, силы природы, а художественная их цель в данном контексте – «приостановить», дать время и заставить опомниться. Не случайно дорога Владимира в Жадрино, к месту тайного венчания изобилует многими препятствиями. Автор целенаправленно усиливает эффект бессилия перед непредсказуемостью препятствий, прибегая к повторам: «Дорога была ему знакома, а езды всего двадцать минут [...] Но ему казалось, что уже прошло более получаса, а он не доезжал еще до Жадринской рощи. Прошло еще около десяти минут; рощи все было не видать [...] Но он ехал, ехал, а поля не было конца. [...] Время шло; Владимир начинал сильно беспокоиться [...] Но он ехал, ехал, а Жадрина было не видать; роще не было конца [...] Мало-помалу деревья начали редеть, и Владимир выехал из лесу; Жадрина было не видать» (73–74). Сходную роль выполняют сонные видения Марьи Гавриловны накануне тайного побега из родного дома⁸.

В результате всего происшедшего пострадала честь Владимира. Пытаясь искупить свою вину, он действует так же эмоционально и поспешно, как и раньше. Получив от родителей Марьи согласие на брак (этот факт не имеет никакой связи с тайным обвенчанием Марьи с незнакомым мужчиной, родители о нем не знали; руководила ими забота о здоровье дочери, подсказанная, видимо, «прозорливостью сердца»), он «просил забыть о несчастном, для которого смерть остается единою надеждой». Сам как бы ищет смерти; уезжает добровольцем в армию; примет участие в бою в родном сражении; в результате тяжелого ранения умирает. Образ действий Владимира Николаевича находится в полном согласии со складом его «поэтической» личности. Учитывая авторскую перспективу, тридцатых годов XIX века (время возникновения *Повестей Белкина*), можем сделать заключение, что автор не видит будущего для такого героя, который во многом похож на Ленского. Это герой прошлого. Будущее принадлежит таким личностям, которые под влиянием «уроков» времени в состоянии меняться. А к таким принадлежат Марья Гавриловна и Бурмин.

⁷ В. А. Грехнев, *Пушкин и философия случая*, [в:] *Под знаком Пушкина*. Болдино, под ред. Ю. А. Жулина, Болдино 2003, с. 159.

⁸ «она бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно ее пробуждали. То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелие... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться... другие безобразные, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим» (61–72).

сами еще не в состоянии осознать отвлеченности от жизни своих оценок и планов на будущее.

Соответственно этому, форма повествования *Метели* представляет собой некий сплав двух этих точек зрения. Особенно в тех фрагментах, где повествователь пытается передать с помощью слова крайнюю самоуверенность, категоричность суждений молодых героев, наиболее заметно воздействие авторской иронии. Самый красноречивый пример – их воображения о счастливом финале действий, которые пока являются тайной, скрываемой от родителей Марьи:

Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые конечно будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: «Дети! придите в наши объятия» (71).

По ходу событий убеждения молодых людей будут подвергаться проверке. Начнет «действовать» время, оно несет в себе всякого рода препятствия; «поэтическое» начнет уступать место «прозаическому». Весь процесс проходит, однако, не без осложнений, и вряд ли можно говорить о полном вытеснении «поэтического» из жизни пушкинских героев.

О значении временного фактора для общего замысла произведения свидетельствует и тот факт, что в начальной части *Метели* автор противопоставил два разных образа жизни: один, спокойный, упорядоченный и неспешный темп жизни родного дома Марьи Гавриловны, ассоциирующийся с объективным течением времени, с естественной жизнью, и второй – где страсти вводят какой-то хаос, поспешность и, самое главное, относительность восприятия протекающего времени. Это свойственно поведению молодых, Марьи и Владимира, которые действуют как бы вопреки естественному течению и совершенствующему влиянию времени. Оба они будут наказаны, а причины наказания – юношеская незрелость и связанное с ней неподчинение упорядоченной традицией и моральными законами жизни. Наказание будет очень строгим: придется им жить с сознанием несбывшихся намерений и нарушения религиозного закона. Владимир, желая искупить свою вину, уходит на войну, где скоро постигнет его смерть.

Согласно этой логике, природные явления («Наступила зима и прекратила их свидания»; «Метель не утихала; ветер дул навстречу, как будто слясь остановить молодую преступницу»; «В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; небо слилось с землею. Владимир очутился в поле и напрасно хотел снова попасть на дорогу») (72–73), препятствующие реализации замыслов молодых любовников, надо воспринимать как знак действующей силы провидения (знаменитая фраза «небо слилось с землею»). Она-то в произведениях Пушкина помогает восстанавливать моральный порядок в мире. Неожиданные случаи, любимый прием автора *Повестей Белкина*, – это знаки провидения. Очень тщательно

Интересными кажутся нам процессы «взросления» пушкинских героев в рамках фабульного времени. О роли времени как фактора, преобразующего личность героя, сказано прямо, словами повествователя, касающимися только что вернувшихся на родину участников наполеоновских войн, а также самоотверженности русских женщин в военное время. Рассуждения повествователя относятся к той промежуточной стадии жизни героев *Метели*, которая вынесена за рамки сюжетного времени и которая существенным образом повлияет на их дальнейшую жизнь. В композиционном плане они служат завершением юношеского этапа в их жизни; в плане семантическом – предсказывают более зрелые жизненные их решения. Прочитывается здесь мысль об ускоренном взрослении в обстоятельствах, вызванных войной:

Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе, обвешанные крестами [...] Время незабвенное! Время славы и восторга! [...]
Женщины, русские женщины были тогда бесподобны [...] Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградою?.. (77)

Фабула *Метели* охватывает время с начала 1811 года по 1815 год (лето 1815 г. – объяснение Бурмина и Марьи Гавриловны; происходит через 3 года после смерти Владимира). Начало произведения построено, главным образом, на литературных клише, отсылающих к сентименталистской поэтике. Своего рода штампы служат воссозданию поведения молодых любовников, Марьи Гавриловны и Владимира Николаевича, – страстная любовь, предсказание неравного брака, сопротивление родителей девушки, замысел тайного венчания, а в дальнейшем – жест отчаяния молодого любовника. Конденсация такого рода знаков приводит к интересным художественным результатам – на первом плане вырисовывается не любовь конкретных персонажей в ее глубине и неповторимости, а следование какой-то и кем-то намеченной схеме. Сами герои выглядят также схематичными, независимо от тех страстей, которые якобы преодолевают их.

Уже в начале *Метели* вырисовываются две разные точки зрения – знаки полной самоидентификации с «поэтической» программой поведения, принятой молодыми любовниками (всякие колебания Марьи в конце концов будут ею преодолены), и дистанцированность творческого субъекта от их мировидения (языковые жесты в повествовании, типа: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена [...] Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстью и что родители его любезной, заметив их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя [...] они (что весьма естественно) дошли до следующего заключения [...] Разумеется, что эта счастливая мысль пришла сперва в голову молодому человеку и что она весьма понравилась романическому воображению Марьи Гавриловны» (70–71). Значимо то, что только повествователь отмечает книжность поведения героев. Они

«Теперь уже поздно противиться судьбе моей: воспоминание об вас, ваш милый, несравненный образ отныне будет мучением и отрадою жизни моей [...]» (79).

Отметим здесь важную деталь: Марью Гавриловну видим здесь на более зрелом этапе её жизни, сейчас она уже в состоянии заметить литературность поведения Бурмина. Прочитывается в этом дистанцированность от прежнего способа мыслить и действовать. Раньше и она, и ее прежний жених Владимир бессознательно следовали в своей жизни литературным образцам, литературность поведения была, можно сказать, их жизненной философией. Только взгляд со стороны, с точки зрения повествователя, обнаруживает отклонения от обычного, «прозаического», поведения. С таких позиций то, что для молодых было самым «поэтичным», для повествователя выглядит неестественным, далеким от жизненных реалий. Этот вопрос будет полнее раскрыт в дальнейшей части статьи, так как он ближе связан с семантикой фабульного времени.

Мы пока отметили знаки актуализации реального исторического времени, времени измеряемого веками, культурными эпохами, литературными направлениями. Они находят свое проявление, как было уже отмечено выше, прежде всего в авторской позиции, запечатленной во всякого рода пояснениях, комментариях повествователя. Воплощению такого рода знаков способствует общий для всех произведений цикла прием взаимодействия двух уровней содержания – один связан с категорией «литературность», а второй – с категорией «жизнь». Оба они в равной степени базируются на художественном вымысле и в равной степени подвергаются воздействию исторического или социально конкретизированного времени. Их семантика обогащается за счет временных пропусков⁶, которые, как ни парадоксально, наделяют значением то, что отсутствует, и тем самым расширяют поле воздействия и разнообразят преобразующую «работу» времени. По крайней мере то, что для молодости считалось основой мировоззрения (литературность / книжность поведения) с временем становится лишь одним из средств в строго продуманной стратегии, к которым прибегают для достижения конкретной цели (книга как реквизит в сцене у пруда; Марья Гавриловна пытается принудить Бурмина признаться ей в любви):

Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгой в руках и в белом платье, настоящей героинею романа. После первых вопросов Марья Гавриловна нарочно перестала поддерживать разговор, усиливая тем самым взаимное замешательство, от которого можно было избавиться разве только незапным и решительным объяснением» (78–79).

⁵ Соответствующий фрагмент письма Сен-Пре: «Между тем я вас вижу ежедневно и замечаю, что вы, сами того не ведая, невинно обостряете мои страдания, о которых не можете сожалеть и которых не должны знать» (рус. перевод: *Примечания*, [в:] А. С. Пушкин, *Собрание...*, т. 6, с. 520).

⁶ Об онтологии временных пропусков в произведениях Пушкина – см. статью *Время как фактор...* (примеч. 1).

литературного характера. Интертекстуальные вкрапления образуют тот культурный контекст, в котором начинает жить пушкинское произведение и с которым оно диалогически соотносится.

Для нашего анализа важно то, что временной фактор имеет решающее значение при оценке состоятельности как жизненной философии данного персонажа для данного времени, так и продуктивности конкретных художественных приемов для данной литературной эпохи или направления. Не подлежит ведь сомнению факт, что авторское сознание, а оно в сущности моделирует мир произведения, всегда содержит в себе «духовный капитал» не только узко понимаемой современности, но также то, что составляет достояние культурной памяти всего человечества и данного народа.

Круг установленных связей художественного мира *Метели* с так понимаемым культурным контекстом очень широк. Самое наглядное доказательство – знаки, указывающие на древние корни доминантного мотива, мотива любви. К наиболее отдаленному прошлому (IV в. до н. э.) отсылает читателя фраза, синтезирующая все те оценки поведения Марьи Гавриловны после смерти Владимира, которые возводятся в ранг «общего мнения»:

Соседи, узнав обо всем, дивились ее постоянству и с любопытством ожидали героя, долженствовавшего наконец восторжествовать над печальной верностью этой девственной Артемизы⁴.

Таковую же роль выполняет ссылка на слова сонета Петрарки: «Se amor non é, che dunque?...» (77). Однако самый широкий круг ассоциаций вызывает ссылка на произведение, в замысле которого уже учитывались и были заявлены в заглавии, интертекстуальные связи, на роман в письмах Ж. Ж. Руссо *Юлия, или Новая Элоиза*. Его «сентиментальные» герои читают и оценивают книгу о любви знаковых героев Средневековья – Абелара и Элоизы. Заглавная формула романа Руссо диалогична; заявленный в ней диалог с традицией находит поддержку и в основном тексте. Пушкин, в свою очередь, рисуя ситуацию объяснения Бурмина в любви к Марье Гавриловне, решил указать на смысловые аналогии с *Новой Элоизой*. Вот фрагмент текста, перекликающийся с отдельными фразами первого письма Сен-Пре, где он объясняется Юлие в любви. Марья Гавриловна, внимательно наблюдающая за поведением Бурмина в данный момент, как будто сразу замечает сходства:

«Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке видеть и слышать вас ежедневно...» (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux.)⁵

⁴ А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в десяти томах*, Ленинград 1978, т. 6, с. 76. Далее все ссылки на это издание с указанием страницы даются в тексте.

Артемиза (Артемизия) IV в. до н. э. – сестра и жена персидского правителя Карики (Малая Азия) Мавсола, воздвигнула в Галикарнасе Мавзолей, пышную гробницу, одно из «семи чудес мира», увенчанную своим и брата-супруга изваянием; Мавсол и Артемиса стояли на колеснице, запряженной четверкой лошадей. Имя Артемизы стало символом женской верности, преданности и постоянства чувств – *Примечания*, [в:] А. С. Пушкин, *Собрание...*, т. 6, с. 519.

OLGA GŁÓWKO
Łódź (Polska)

**ВРЕМЯ КАК ФАКТОР, ПРЕОБРАЗУЮЩИЙ МОДЕЛЬ ЛИЧНОСТИ
(ПОВЕСТИ БЕЛКИНА – ОТ «ПОЭТИЧЕСКОГО»
К «ПРОЗАИЧЕСКОМУ»), ч. 2**

Материал данной статьи дополняет наши рассуждения, основанные на инициальном произведении пушкинского цикла¹. Будет поддержан здесь тезис говорящий о том, что временной фактор имеет важное значение для семантики *Повестей Белкина*, и каждая из частей особым образом раскрывает преобразующую «работу» времени.

Подтверждение высказанным нами раньше положениям не трудно найти и во второй части цикла, *Метели*, где актуализация идеи времени приводит к сопоставимым, в смысле своей весомости, результатам с *Выстрелом*. Однако интерпретация каждого из названных произведений с данной точки зрения должна учитывать различия в расстановке смысловых доминант и, что важно, структурные особенности. В *Метели* не наблюдаем такого сложного сочетания разных временных перспектив и точек зрения, с каких ведется повествование и даются оценки происшедшему в *Выстреле*. Благодаря этому более осязаемой становится в *Метели* целеустремленность, направленная на преодоление, сильно обозначенных в исходной точке фабульного времени, стереотипных взглядов, предвзятых мнений, а также на проверку продуктивности (для пушкинского времени) некоторых литературных конвенций.

Из вышесказанного уже следует, что наш анализ будет учитывать двойное понимание категории времени: художественное время героев и реальное время, с которым соотносятся события художественного мира *Метели* и которым «питается» авторская мысль. С реальным временем приходится здесь связывать не только названные в тексте исторические события, но также всё то, что соотносится непосредственно с образом творческого субъекта – его знания, проявившиеся в разного рода комментариях и отступлениях², в подборке эпитафий, а также в других художественных решениях. *Метель*, как самое насыщенное литературными реминисценциями произведение цикла³, содержит широкий круг проблем сугубо

¹ См.: O. Główko, *Время как фактор, преобразующий модель личности («Повести Белкина» – от „поэтического“ к „прозаическому“)*, [в:] *Mistrzowi i Przyjacielowi. Pamięci Profesora Zbigniewa Wraga*, red. A. Paszkiewicz, E. Tyszkowska-Kasprzak, W. Zybur, Wrocław 2010, с. 221–231.

² Хотя во вводной части к циклу издателем указаны конкретные рассказчики, от которых якобы услышаны отдельные истории подставной автор Белкин, то в сущности роль повествующего субъекта в *Повестях* намного значительнее той, которую можно было бы приписать указанным издателем «особам». Поэтому в наших рассуждениях будем пользоваться более общим термином *повествователь*; считаем его обоснованным тем более, что круг вопросов, в которых повествователь хорошо осведомлен, порой ставит его наряду с действительным автором.

³ См.: В. М. Маркович, *«Повести Белкина» и литературный контекст. К проблеме: классика и беллетристика*, [в:] его же, *Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы*, Санкт-Петербург 1997, с. 30–65; также библиография, присоединенная к этой статье.

непосредственность как форма существования человека и просветляющая человека христианская духовность предстают не в оценочном плане, а как разные формы отношений человека и природы, в конечном счете, человека и мира.

Summary

LJUDMILA HODANEN

EAST - WEST SYNTHESIS IN LERMONTOV'S WORKS AND THE HISTORY OF AN ORIENTAL MOTIF IN THE POETRY OF 1810-1830

This article concerns the Eastern motif "the horse and the rider in the desert". This motif appeared in French poetry (Millevoye and Lagrange) in connection with the translations of the Bedouin (desert arabs) poetry. Gradually, in the poetry by Zukovskij (*Песнь араба над могилою коня*), Pushkin (*IX Imitation from the poetic cycle Подражания Корану*), Mitskevich (*Фарис*), and Lermontov (*Три пальмы*), a metasubject was formed, with a synthesis of Eastern and Western motifs. The poets start with the imitation of the Eastern texts and then, in their poetry, they start to express the philosophical ideas of correspondence between the Eastern and Christian cultures as different forms of a civilization development.

Key words: metaplot "the horse and the rider in the desert"; East-West; French poetry; Zukovskij, Pushkin, Mitskevich, Lermontov.

их студеный ручей». Равнодушие и безмолвие каравана в своем урочном пути – это тоже знаковая черта этого мира в его отношении к природе. Это мир сурового выживания человека среди зноя пустыни.

Примечательно близки *Трем пальмам* описания пустыни, которые приведены в книге А. Н. Муравьева *Путешествие к святым местам*¹⁶: «погрузился я в беспредельное пространство степей и зыбучих песков, как море, забегаящих за небосклон, и ни малейшим признаком жизни не утешающих утомленного путника [...] В первые минуты душа его, расширяясь посреди небесного горизонта, впоследствии изнемогает под бременем одиночества. Не встречая на земле ничего достойного внимания, невольно обращает он усталый взор к небу [...] Первобытные жители востока, [...] протекая бесприютную степь, не могли найти на ней свои следы, [...] отверженные дикой землей, искали участия и помощи в благодетельных светилах [...]». Вспомним взгляд Фариса к звездному небу в стихотворении А. Мицкевича. В свете этого комментария А. Н. Муравьева данная деталь обретает существенно новый смысл, раскрывая глубину западно-восточного синтеза в *Фарисе* А. Мицкевича.

Библейские святыни не являются таковыми для людей арабского мира в лермонтовской балладе, но они святы для автора. Именно поэтому в балладе наказание за ропот сочетается с трагическим финалом – осталась «почва бесплодная», «пепел седой и холодный», «раскаленный песок». В диком и пустом месте охотится за добычей хохлатый коршун.

Восточное предание воспроизведено в его полноте, но поэтическая форма передает западно-восточный синтез, в котором развивается диалог с Востоком.

Арабский Восток в лермонтовской ориентальной концепции – это мир, который соприкасается со Святой Землей. Ориентальный мотив в *Трех пальмах*, в котором соединились всадники в пустыне – дерево – Бог, завершается гибелью оазиса. По контрасту с этим исходом в *Ветке Палестины* человек хранит святыню – ветку от пальмы со Святой Земли. Это сопоставление дает возможность увидеть, что безразличие человека в его отношении к оазису, к пальме, к источнику – это не есть у Лермонтова всеобщий закон бытия.

В философско-исторических концепциях лермонтовского времени Восток – это древний мир, в котором зарождалась духовность, ей суждено развиваться, просветлить душу человека новым отношением к миру. Пустынные арабские степи предстают как другой мир, в котором порыв, игра жизненных сил, любовь и красота иные. То, что для сознания нового времени воспринимается как благо, дар Бога, или, напротив, кощунство, не вызывает в этом древнем мире рефлексивного отклика.

Лермонтовская баллада *Три пальмы* стала завершающим звеном в развитии ориентального метасюжета о всаднике в пустыне. Вбирая большую литературную традицию, баллада представляет новую вариацию метасюжета, новый этап развития западно-восточного синтеза. Созерцательная

¹⁶ А. Н. Муравьев, *Путешествие к святым местам*, Санкт-Петербург 1833, 2-е изд., с. 189-190.

2:9). Рай приготовлен как спасительная обитель среди зноя «песчаных степей»: «дни народа Моего будут, как дни дерева» (Ис. 65:22).

Готовность пальм приносить добро напоминает о духовной устремленности святого или праведника с его чистыми помыслами и радостью служить Богу и людям.

Богатый нагруженный караван, украшенный пестрыми коврами, узорочьем походных шатров, в одном из которых путешествует через пустыню красавица с темными очами, со смуглыми ручками, тоже может вызвать ветхозаветные ассоциации. Царица Савская из Аравии совершила путешествие на верблюдах с богатыми дарами для царя Соломона, мудростью которого она восхитилась и восхвалила Бога, который любит Израиль (3 Цар. 10: 2-10).

Но в развитии сюжета лермонтовской баллады эти ассоциации последовательно разрушены. Ветки пальм люди не используют в праздничном ликовании. Малые дети сорвут их как одежду с тела мученика, приговоренного к смерти. Сама гибель деревьев, разрубленных и медленно сожженных, напоминает казни, совершавшиеся язычниками во времена гонений на христиан в первые века. На месте оазиса не возник город – это место занесет песок.

Единения природы и людей, осененных Божьей благодатью, утоляющих жажду в спасительной тени пальм, не происходит.

Исследователи часто видят причину гибели оазиса в ропоте пальм, за который их Бог наказывает¹⁴, или подчеркивают конфликтность отношений человека и природы¹⁵.

Но необходимо учесть, что поэтически излагая древнее восточное сказание в балладе *Три пальмы*, Лермонтов развивает диалог Востока и Запада. В его основе лежит стремление найти точки соприкосновения и отталкивания. Сопоставление трех важнейших предметных мотивов – человек – деревья (оазис) – Бог в *Трех пальмах* и в *Ветке Палестины* в контексте общей ориентальной концепции Лермонтова позволяет увидеть мир арабской пустыни как иной по своим основным отношениям с природой, чем библейский.

По сравнению с Мильвуа, Жуковским, Пушкиным, Мицкевичем, Лермонтов в своей балладе представляет арабский мир не в судьбе одного человека, а более объемно. Используя художественный прием ссылки на древнее предание, Лермонтов в ориентальном сюжете обозначил черты уклада жизни кочевников мужчин, женщин, детей, – вечные пески как пространство их жизни, их одежду, животных, день и ночь в пустыне, путь каравана через «песчаные степи». Пробудившаяся радость, которой наполнился «веселый стан» у оазиса, замечательно передана в образах льющейся воды – «кувшины звуча наливались водой», ... «и щедро поит

¹⁴ Н. Н. Холмухамедова, *Восточные мотивы и образы в поэзии М. Ю. Лермонтова*, «Известия АН СССР», т. 41. Серия ОЛЯ, 1982, № 6, с. 538; И. Серман, *Михаил Лермонтов...*, с. 210–211.

¹⁵ Н. К. Иеромонах, *Пророческий смысл творчества М. Ю. Лермонтова*, Санкт-Петербург 2006, с. 41–42.

рафе к *Мицри* приведены слова Ионафана, нарушившего приказ царя Саула. Святая Земля и места главных евангельских событий представлены в *Ветке Палестины*. *Три пальмы* в сборнике – это аравийский восток с его пустыней. Дополняет ориентальный текст образ Кавказа, который в XVIII–XIX вв. сближался с Востоком, был территорией, где, как писал митрополит Е. Болховитинов, присутствовали христианство, мусульманство, следы идолопоклонства. В лермонтовскую концепцию, таким образом, включены иудейский, христианский, мусульманский восток и особый мир кавказской горской жизни.

В составе поэтического сборника стихотворение *Три пальмы* более всего соотнесено с *Веткой Палестины* на основе многозначной символики пальмы как образа, стоящего в центре этих произведений. В развитии ориентального метасюжета Лермонтов выделяет этот образ, укрупняет его по сравнению с Мильвуа, Жуковским, Пушкиным, Мицкевичем. Деревья становятся такими же полноправными героями в пустыне как всадник-араб, верблюды, караван. Это сближение приобретает особую художественную семантику в дискурсе почитания пальм на Востоке, особенно в библейской традиции.

В Ветхом Завете можно встретить символическое значение пальм в связи с топонимикой. Город Иерихон, построенный на месте оазиса, был известен как «город пальм» (2 кн. Пар. 28:15). Ветки пальм в Израиле использовали на празднике кущей или палаток в память о Божьем обеспечении во время трудного и опасного путешествия из Египта (кн. Неем. 8:15). Псалмодический образ пальм связан с восхвалением: «праведник цветет как пальма, возвышается подобно кедру на Ливане. Насаженные в доме Господнем, они цветут во дворах Бога нашего» (Пс. 91:13, 14). Иезекииль в своем видении описывает храм, обильно украшенный изображениями пальм (Иез. 40:16.). В Песне Песней пальма символизирует красоту женщины.

Новозаветная символика пальм связана с жизнью Иисуса Христа. Народ приветствовал вход Христа в Иерусалим пальмовыми ветвями (Инн. 12:13). Пальма знаменует победу над смертью: в Апокалипсисе упомянуто множество людей в белых одеждах с ветвями пальм, стоящих перед престолом и перед Агнцем. Многочисленные упоминания о пальмах в Ветхом Завете и в Новом Завете, которые мы привели, чаще всего связаны с символикой спасения. Именно этот мотив приобретает особое значение в *Ветке Палестины*.

В *Трех пальмах* тоже возникают ассоциации с библейскими образами. Рождают библейские ассоциации сакральное число – три. В библейской традиции оно связано с живоначалной Троицей. Три пальмы, как и три ангела, являются человеку в пустыне, чтобы одарить его благодатью тени и прохладной воды.

Оазис с «волною холодной», с «зеленой кущей» ветвей вызывает воспоминания о рае, где есть струящаяся вода, вечное цветение и прохлада. В эдемском саду растут дерево жизни и дерево познания добра и зла (Быт.

Одним из первых в русской литературе О. Сенковский написал о жанре бедуинской поэзии в статье *Поэзия пустыни* (1838), привлекая труды французского востоковеда Сильвестра де Сасси. В статье приведено несколько характерных тем поэзии бедуинов – всадник в пустыне, прославление мужества и любовных страданий Фариса, воспевание коня, любовь к своему верблюду. Отмечен мотив борьбы за владение источниками воды в пустыне. Сенковский переводит слова поэта Зогеира: «Кто не защищает собственным оружием своих колодцев, у того их отнимают», рассказывает о споре двух властителей за источник: «копья наши пронзают бегущих от нас [...] прекрасные жены следуют за нами на войну, и мы мужественно охраняем их, чтобы они не сделались добычей вашей [...] Мы пьем воду, пока она светла и чиста, и копь сделается мутной и грязной, мы оставляем ее другим»¹¹.

О. Сенковский откликнется небольшой рецензией на лермонтовский сборник, где будет опубликована баллада *Три пальмы*, отметит ее как удачный поэтический опыт автора. Внимание не было случайным.

Лермонтов создает произведение, подчеркивая принадлежность его к Востоку, на что указывают название и авторское обозначение жанра – *Три пальмы. Восточное сказание*. Сохранен весь ряд предметных мотивов – пустыня, всадник (у Лермонтова – всадник и караван), оазис с пальмами и водой, присутствие Бога. Действие локализовано в пространстве. Поэтика художественного времени включает правремена («и многие годы неслышно прошли [...]») и одно событие, запечатленное в сказании¹².

Мир Востока представлен не в подражании его формам, а в передаче восточного сказания. В аспекте межкультурных связей этот уровень освоения можно считать ретранслирующим или воссоздающим.

И. Серман отмечает: «драматическую историю создал не автор европеец, он только излагает [...] притчу безымянного народного сказителя [автор – Л. Х.] пересказывает в его духе и с его точки зрения»¹³. Но необходимо особо отметить, что это отклик поэта. Создается эффект пересказывания древнего сказания на другом поэтическом языке.

В авторской интерпретации «восточное предание» включается в художественный мир, созданный поэтом, и для его понимания важен код авторского языка, его система знаков и выраженных в них смыслов. *Три пальмы* входят в ряд лермонтовских произведений, вместе составляющих особый ориентальный текст. Он формируется в сборнике стихотворений, изданных Лермонтовым в 1840 году, в котором помещена баллада, и развивается в дальнейшем творчестве. В сборнике Восток представлен в разных исторических эпохах, географических пространствах и религиозных культурах. Это ветхозаветное царство Саула из библейских Книг Царств. В переведенной из Байрона *Еврейской мелодии* псалмопевец Давид утешает игрой на арфе старого Саула, охваченного душевными муками. В эпиг-

¹¹ О. Сенковский, *Поэзия пустыни*, «Библиотека для чтения», 1838, т. 31, ч. 2, № 12, с. 108.

¹² М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в 4-х томах*, отв. ред. В. А. Мануйлов, Ленинград 1979, т. 1, с. 143.

¹³ И. Серман, *Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841*, Jerusalem, 1997, с. 210.

представляет освоение претекста на языке культуры-реципиента и создание подражания, то есть похожего текста, пронизанного интенциями подлинника.

Адам Мицкевич в стихотворении *Фарис* развивает западно-восточный синтез по-иному, выбирая особого героя. Эмир Тадж-уль-Фехра – граф Вацлав Ржевуский, известный польский путешественник по Востоку, живший во второй половине XVIII века¹⁰. Мицкевич приводит в своем стихотворении польский перевод французского переложения касьды из *Антологии* Лагранжа, посвященной коню. Арабская пустыня, по которой мчится Фарис, у Мицкевича оживает. Всадник обращается к коню, который мчит его через песчаные барханы, пальма протягивает ему свою тень, скалы предупреждают его, облако гонится за ним. Романтизируя своего героя, Мицкевич вводит его борьбу с властелинами пустыни – коршуном, жаждущим добычи, вихрями и смерчем. Как у Жуковского и Пушкина, в развитии ориентального сюжета появляется караван, идущий через пустыню. Но дерзкая и гордая скачка героя через пустыню драматизирована у Мицкевича эпизодом встречи с мертвым караваном, засыпанным песками. Выражая эмоциональные состояния своего героя, Мицкевич использует готовые формы бедуинской поэзии. Победивший пустыню одинокий Фарис обращает свой взгляд к звездам, к небу, переживая в эти мгновения высшее единение с миром.

Лермонтов мог прочесть перевод *Фариса* А. Мицкевича, сделанный В. Н. Щасным, в альманахе «Подснежник» 1829 года. Его интерес к поэзии А. Мицкевича прослеживается и в более поздний период в связи с обращением к *Крымским сонетам* в 1838 году.

Лермонтовский этап обращения к ориентальному мотиву о всаднике и оазисе представляет новую ступень его художественного воплощения, которое осуществлялось в широком ориентальном контексте.

Лермонтов пишет балладу *Три пальмы* в 1839 году. В русской ориенталистике этого времени уже накопился достаточно значительный материал, часть из которого вполне могла быть знакома Лермонтову. К этому присоединялся собственный опыт пребывания на Кавказе. Интерес поэта к Востоку становился более целенаправленным, о чем свидетельствуют известные высказывания в письме С. А. Раевскому от 1837 из Тифлиса, общение в «кружке шестнадцати», ряд произведений с ориентальной темой в сборнике стихотворений 1840 года, публикация *Ашик-Кериба*, кавказская тема в романе *Герой нашего времени*.

Применительно к ориентальному мотиву о всаднике в пустыне и оазисе в этом контексте заслуживает особого внимания публикация О. Сенковского.

¹⁰ В 1828 году в Петербург приехала Каролина Собаньская, урожденная графиня Ржевуская, и сестра польского писателя Генриха Ржевуского. Вместе с Мицкевичем они совершают поездку в Крым, где Мицкевич продолжит свое общение с А. С. Пушкиным. См.: Д. П. Ивинский, *Пушкин и Мицкевич. История литературных отношений*, Москва 2003, с. 164.

«дорога верблюда» – это дорога к оазису, могила, засыпаемая песком. Столь же отчетлива символика арабского востока – конь, «дерево амвры», «священные кущи», «древо прохлады» – пальма, красавица, похожая на стройную пальму. В композиции строф развернута основная парадигма мотивов, в которых представлена судьба араба. Построение напоминает композицию казыд

Современный востоковед И. Ю. Крачковский подчеркивает, что казыда пишется «обязательно в одном размере, а в особенности требует строго определенного плана»: любовь, природа и животные, прославление подвигов⁶.

В пушкинском IX Подражании из цикла *Подражания Корану* комплекс ориентальных мотивов сокращен, события сюжета более локализованы в пространстве и развернуты во времени. Жизнь и сон путника предстали перед лицом вечности. Воинской героини в пушкинском тексте нет. Появилось трехдневное испытание усталого путника «зненом и пылью» пустыни. Любовный мотив тоже не актуализирован. Эмоции связаны с утолением жажды: «И к пальме пустынной он бег устремил, И жадно холодной водой освежил / Горевшие тяжко язык и зеницы, / И лег и заснул он близ верной ослицы – И многие годы над ним протекли по воле владыки небес и земли...»⁷.

Меняется третий элемент сюжета – присутствие божества. У Жуковского прямого присутствия божества нет. Воскрешение коня и всадника араба «при глазе великого дня» – это утешение в печали, основанное на твердой вере. Образ напоминает сон или мираж в пустыне: «[...] Из пыльного гроба исторгнув меня, [...] ты пламенной солнца помчишься степею»⁸. У Пушкина присутствие Бога безусловно и представлено как чудо реального оживления оазиса в пустыне и обретения спасенным героем Божьей благодати: «И чувствует путник и силу и радость [...] Святые восторги наполнили грудь: И с Богом он дале пускается в путь». Только намеченное у Жуковского участие высших сил в судьбе коня и всадника, в пушкинском стихотворении предстает как совершившееся. В пушкинском варианте сюжет приобрел большее обобщение. В основном событии есть причастность к мифу о воскрешении из мертвых и, вместе с тем, Пушкин закрепляет ориентальную природу метасюжета, включая его в контекст Корана, главной книги мусульманской культуры. По оценке Е. Г. Эткинда, цикл *Подражания Корану* создан в связи с вниманием Пушкина к «образности, порождаемой национально-религиозным сознанием, чуждым русскому человеку. Это сказывается в отношениях между Богом и людьми, между мужчинами и женщинами, в представлении о жизни и смерти, о грешниках и праведниках»⁹. В развитии межнациональных связей этот этап

⁶ И. Ю. Крачковский, *Избранные сочинения*, Москва 1956, т. 2, с. 251.

⁷ А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10-ти томах*, под общей редакцией Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана, Москва 1959, т. 26 с. 52.

⁸ В. А. Жуковский, *Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах*, гл. ред. А. С. Янушкевич, Москва 1999, т. 1, с. 154.

⁹ Е. Г. Эткинд, *Пушкинская «поэтика странного»*, [в:] *Коран и Библия в творчестве А. С. Пушкина*, Jerusalem 2000.

можно рассматривать как возмездие за совершенное убийство врага. Еще большее зло творит в *Трех пальмах* араб, но в отличие от героя Жуковского его не настигает возмездие: «беспечный араб и его конь полны жизни»⁴.

Таким образом, в наблюдении В. Н. Турбина прослежена логика формирования ориентального метасюжета, в котором соединились пустыня, арабский всадник, оазис с пальмой и источником. К этому необходимо дополнить, что каждый из авторов развивает мотив в разной жанровой форме. Жуковский создает *Песнь*, соединяя с печалью героину, в пушкинском IX Подражании к Корану присутствует притчевая основа, *Три пальмы* исследователи определяют как балладу (В. Н. Турбин), философскую балладу (Е. Г. Эткинд).

Новые детали в развитие указанного мотива были внесены с появлением *Арабской антологии* Лагранжа, выпущенной в 1828 году. Обратившись к ней в год издания, опыт подражания арабской поэзии пустыни предпринимает Адам Мицкевич. Он пишет стихотворения *Шанфару*, *Альмотенаббу*, *Фарис*, которые тематически сближены в движении от подражания форме (касыда) к созданию облика «бедуинского Гомера», каковым назвал Мицкевич поэта Альмотенаббу. Стихотворение *Фарис* наиболее интересно в свете западно-восточного синтеза, поскольку его героем является эмир Тадж-уль-Фехра, под именем которого, как отмечено в авторском примечании, «был известен на востоке граф Вацлав Ржевуский»⁵. Для развития мотива «конь, всадник, оазис» существенно, что *Фарис* включался в ориентальный контекст русской поэзии 1820–30-х гг. не только благодаря дружеским литературным связям польского поэта с русским литературным окружением, но и в связи с появлением в 1829 году перевода В. Н. Щасного, принесшего *Фарису* большую известность в русской культуре.

Какие новые смыслы вносит каждый из авторов в этот мотив, представляя его в разных жанровых формах, включая в свой художественный мир и формируя метасюжет? Как пересеклись русские и польские вариации ориентального мотива? Как М. Ю. Лермонтов, последний из ведущих поэтов эпохи, интерпретирует этот устойчивый мотивный комплекс, давая его трансляции в стихотворению *Три пальмы*?

Мы сосредоточим внимание на тех элементах художественной формы, в которых развивается западно-восточный синтез. В подходе к решению этого вопроса мы будем опираться на предложенную Ю. М. Лотманом типологию межнациональных связей, в формах которых развивается диалог культур: освоение, подражание, ретрансляция.

Исходным в изучении материала для нас будет стихотворный перевод Жуковского *Песнь араба над могилою коня*, в котором западно-восточный синтез воспроизведен. В реалиях лирического хронотопа Жуковский вслед за Мильвуа раскрыл характерные топосы аравийской земли – пустыня,

⁴ В. Н. Турбин, *Три пальмы*, [в:] *Лермонтовская энциклопедия*, гл. ред. В. А. Мануйлов Москва 1981, с. 580.

⁵ А. Мицкевич, *Избранные произведения. В двух томах*, под ред. М. Рылского и др., Москва 1955, т. 1, с. 420 (пер. О. Румера).

ЛЮДМИЛА ХОДАНЕН
Кемерово (Россия)

**БАЛЛАДА М. Ю ЛЕРМОНТОВА ТРИ ПАЛЬМЫ И СУДЬБА
ОДНОГО ОРИЕНТАЛЬНОГО МОТИВА В ПОЭЗИИ
В. ЖУКОВСКОГО, А. ПУШКИНА, А. МИЦКЕВИЧА**

Появление в русской поэзии мотива «всадник и оазис в пустыне» связано с творчеством Шарля Мильвуа, видного французского поэта переходной – от классицизма к романтизму – эпохи. Расширяя тематический диапазон элегий, он обратился к сюжетам из «чужой», а точнее, восточной жизни. В этом ряду были названы – предсмертный напев пленного дикаря, жалоба индейца-изгнанника, которому не суждено унести с собой кости предков, и плач жителя Аравийской пустыни, лишившегося коня или возлюбленной¹. Таким образом, элегия была первоначальной формой воплощения ориентального мотива о всаднике в пустыне, который пел прощальную песню над павшим конем, своим верным другом.

По мысли Мильвуа, жанр элегии был древнейшей естественной формой выражения печали: «особенно часто она обращается к тому, чего уже нет [...] Для нее не существует неодушевленных предметов, развалины для нее не мертвы, [...] а могила отнюдь не безмолвна»². Первоначальное название элегии – *Le tomb du coursier, chant imite` de l'arabe* (1808), второй вариант названия – *L' arabe au tombeau de son coursier'*. В примечаниях к элегии Мильвуа отметил, как «привязаны арбы к своим коням и какие услуги оказывают им эти простые и быстрые товарищи кочевой и ратной жизни», и сослался на два источника – трагедию Ж. Ф. Дюсиса *Абуффар, или Аравская семья* (1796, акт 1, сцена 5) и Книгу Иова (39: 19–25)³. Трагедию дважды переводят на русский язык. В 1802 году – Н. Гнедич, в 1815 году по рукописи автора – А. Шаховской.

Элегия Мильвуа получила благодаря переводу В. А. Жуковского особую судьбу в русской поэзии. Н. Ф. Сумцов первым отметил переключку и полемику с переводом Жуковского двух произведений – IX Подражания из цикла *Подражаний Корану* А. С. Пушкина (1824) и стихотворения *Три пальмы (Восточное сказание)* М. Ю. Лермонтова (1839). По мысли В. Н. Турбина, «основные мотивы-реалии всех трех стихотворений идентичны: араб – пустыня – прохладная тень – конь (у Пушкина снижено – «ослица»). Полемизируя с Пушкиным, Лермонтов одновременно задевает и *Песнь...* Жуковского. Араб в стихотворении Жуковского творит зло, и смерть коня

¹ П. Р. Заборов, *Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века*, [в:] *Взаимосвязи русской и зарубежных литератур*, Ленинград 1983, с. 104.

² Там же, с. 104.

³ В. Э. Вацуро, *Примечания*, [в:] *Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры*, Москва 1989, с. 648.

Важным художественным решением является нарушение композиционной структуры драмы путем использования жанра интермедии, ее пародийной функции. В обеих интермедиях своеобразным эхом по отношению к основному тексту звучат ключевые слова *труд*, *чистая жизнь* и *катастрофа*, отражающие полюса русской современной жизни.

С точки зрения принятой автором стилевой и жанровой стратегии пьесу можно причислить к «новой новой драме»¹⁰.

Summary

BARBARA OLASZEK

LUDMILA ULICKAJA'S PLAY *RUSSIAN PRESERVES*: CAPTURING THE VIEW OF REALITY WITH THE HELP OF THE CLASSICS

The main focus of this essay is creative ways of depicting contemporary Russian reality in Ludmila Ulickaja's play *Russian Preserves*. The image of reality is created on the basis of quotations, topical references and reminiscences from classical literature, books of history and popular culture. The assessment of reality is made through clue words, sublime words, witticisms and paradoxes, usually used with a hint of irony. The inclusion of the interlude with its parody function contributes to the ideological meaning: the contemporary Russia is on the verge of catastrophe.

Key words: Ludmila Ulickaja, *Russian Preserves*, Russian reality, classical literature, intertextuality.

¹⁰ См.: О. В. Журчева, *Стилевые и жанровые стратегии в новейшей драматургии*, [в:] *Драма и театр*, VI, Сб. Научных трудов, под ред. Н. И. Ищук-Фадеевой и Е. Г. Миллигиной, Тверь 2007, с. 221–229.

(Варвара) обрыв преемственности традиции и ощущение конца эпохи. Для других (Ростислав) означает начало такой традиции. В представлении Ростислава новая жизнь будет опираться на совершенно новые основания в отрыве от традиции. Труд заменится отдыхом, экономическое развитие будет основано на заграничных инвестициях. На месте родовой дачи возникнет искусственное озеро и хрустальные мосты, а Россия станет Диснейлендом, над которым засветится «небо в алмазах». Утопический образ России построен на аллюзиях к тексту *Что делать?* Н. Чернышевского (хрустальный дворец) и к вступлению к поэме *Медный всадник* А. Пушкина. Финальный монолог героя содержит аллюзии к словам поэмы Пушкина: («Все флаги в гости будут к нам!») и А. Чехова («небо в алмазах»). В пушкинских словах речь идет о стратегическом значении для России основания Петром I Петербурга, а в монологе Сони (*Дядя Ваня*) о неосуществимости счастья здесь и сейчас:

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка (XIII, 116).

Пушкинская цитата при этом придает оптимистический акцент, чеховская – пессимистический. Соня предусматривает «небо в алмазах» только после смерти, на что указывают эвфемизмы: отдохнем, услышим ангелов. Смысл финала пьесы Улицкой является более однозначным в сравнении со смыслом чеховских финалов и оказывается окрашенным пессимистически. Следующая за финальным монологом ремарка представляет образ карнавальная пляски, в которой участвуют диснейлендские детские персонажи, современные политические деятели и члены семьи Лепехиных, однако грузчики «уволакивают за забор всех Лепехиных», т.е. абсурдистский мир оказывается в состоянии хаоса. На пустой сцене остается один Ростислав и дерево. Однако архетипическая символика Дерева как символа жизни и возрождения разрушается в сюжете пьесы воплями кошки, оставленной хозяевами на произвол судьбы.

Таким образом, осмысление современной русской действительности в пьесе Улицкой *Русское варенье* происходит благодаря использованию классической литературы, прежде всего произведений А. Чехова, но также и А. Пушкина, Н. Чернышевского, М. Щербатова и П. Чаадаева. Сюжет строится на наблюдениях современной русской действительности, но внимание автора сосредотачивается на поведении героев в экзистенциальной ситуации крушения традиционных основ жизни до- и постсоветского времени. Автор уясняет смысл происходящего путем отказа от действенного потенциала слова. Роль слова, стимулирующего действие, заменяют в пьесе явные и неявные литературные цитаты, аллюзии, реминисценции, ключевые слова, концепты и крылатые выражения, образованные на основе классической литературы. Они чередуются с цитатами почерпнутыми из массовой культуры.

Сколько всего произошло – революции, войны, репрессии, а они не изменились, несмотря ни на что – чистые люди! Они чистые люди! (132)

Его жена не ценит нравственную чистоту, предпочитая чистоту в ее прямом смысле:

Не знаю о чем ты... Чистые! Сплошная антисанитария. Надо продезинфицировать... а еще лучше – сжечь! (132)

В этой реплике содержится иронический комментарий к сложившемуся мнению о духовности русской интеллигенции, презирающей быт во имя высших идей. Участники диалога (Ростислав и Алла) являются, как думается, типичными представителями современной интеллигенции. Их устремленность к осуществлению корыстных целей (финансовый успех) и прагматизм как принцип поведения (стремление выгодно продать дачу вместе с участком под строительство Диснейленда, а дачников переселить в новое место) осуждается Варварой. Она их называет «новыми русскими» и считает беспринципными людьми. Ее критические замечания при этом не ограничены кругом семьи, а направлены в адрес всех «новых русских». Между героями возникает спор на тему системы ценностей интеллигенции и выбора направления, в котором должна развиваться страна.

Участники спора оценивают настоящее, используя имена русских мыслителей, писателей и исторических деятелей в функции знаков определенной традиции. Например, Варвара ссылается на труд вельможи екатерининских времен М. М. Щербатова *О повреждении нравов в России* (1786), который вестернизацию страны Петром I связывал с ухудшением нравов⁸. Варвара предлагает интеллигенции искать нравственные образцы в допетровской Руси. Ее мнение оспаривается самой младшей участницей спора Лизой, которая, ссылаясь на Владимира Мономаха и Ярослава Мудрого, подчеркивает анахронизм и нелепость традиции, к которой призывает Варвара. В свою очередь Андрей Иванович предлагает обратиться к *Философическим письмам* П. Чаадаева как к источнику универсальных идей. Приведенные героями имена проявляют существующий раздел не только среди членов семьи, но и среди русского общества в целом на евразийцев и сторонников вестернизации. Для усиления значения этой проблемы автор во второй интермедии повторяет, т.е. ставит в сильной позиции, имена Щербатова, Чаадаева и Чехова, а также прибегает к реминисцентной цитате из монолога Гаева, обращенного к шкафу – знаку древности традиции⁹. Подключение чеховского контекста подчеркивает принципиальное значение роли дворянской традиции, которая в предыдущих поколениях в течение ста лет «поддерживала бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывала идеалы добра и общественного самосознания». Разрушение дачи и продажа участка в третьем действии означает для одних героев

⁸ Героиня приводит неточно заглавие, заменяя слово «повреждение» словом «ухудшение», в котором отрицательная оценка современного состояния дел выражена более отчетливо чем в оригинале.

⁹ См.: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, Сочинения*, Москва 1986, т. XIII, с. 208.

Следующим ключевым словом, служащим осмыслению современной русской действительности, является слово *катастрофа*, появляющееся в обоих интермедиях и в сюжетном действии. В первой интермедии слово катастрофа служит обобщением бытовых неполадок (авария канализации, пожар), во второй – эмоциональным определением состояния дел в стране. Восприятие состояния русских дел как катастрофы свойственно Варваре: «Страна погибает! Демографическая катастрофа! Нравственный упадок! Рим! Апокалипсис!» (149) Противоположного мнения придерживается Ростислав. В его оценке, страна находится не в состоянии катастрофы, но в стадии расцвета: «Все отлично! Экономика поднимается! Инвестиции приходят! Долги списывают! Налоги снижают!» (149) Подобного мнения придерживается Наталья Ивановна, которая связывает свои надежды на обновление страны с новым поколением – с поколением Ростислава и ему подобных. С точки зрения Варвары, именно такие люди как Ростислав тормозят развитие страны, и в этом она усматривает причину катастрофы. Ход катастрофических событий имеет свое продолжение в основном тексте пьесы. На даче случается пожар, после которого герои оказываются в катастрофической ситуации, напоминающей ситуацию чеховских погорельцев, но вместо ожидаемой помощи они оказываются оставленными на самих себя и вынуждены сами справляться с трудностями жизни. Катастрофические события приобретают свою кульминацию в финале, когда в результате тайно проведенной Андреем Ивановичем и Ростиславом сделки старую дачу взорвали, участок продали под строительство Диснейленда, а жильцы, лишившись родного крова, были вынуждены переселиться в другой дом.

С фактом выселения связан вопрос ответственности личности за свою жизнь, за настоящее и будущее. Он получает свое отражение в крылатых выражениях: «– Не надо идеализировать прошлое! Не надо идеализировать будущее!» (128, 159). Первая фраза появляется в контексте признания бездеятельности идеальным состоянием личности. Вторая – в контексте вершининского высказывания о возможности счастья в будущем, через двести-триста лет. В интермедии упоминаются идеалы добра, порядочности, благородства, которыми жило чеховское поколение, т.е., таким образом идеализируется прошлое. Настоящее осмысливается с использованием чеховских реминисценций: «Теперешняя жизнь будет со временем казаться странной, неумной и грешной...» (128) Вывод напрашивается сам собой: чтобы жизнь стала лучше, «– Надо перестать восхищаться собой!» (127)

Позиция автора в отношении к новой действительности выражается при помощи таких хорошо известных в классической литературе концептов, как чистая жизнь, чистые люди⁷. Эти концепты автором иронически обыгрываются, тем самым проявляя то, насколько обесценились ценности, которыми руководствовалась старая интеллигенция. Например, Ростислав восхищается нравственной стойкостью старой интеллигенции:

⁷ Ср.: В. Olaszek, *Приемы эстетической аксиологии Гоголя. Концепт «чистота», Świat wartości w literaturze. Tom jubileuszowy dedykowany Profesor Oldze Główko*, red. E. Sadzińska, A. Szymańska, Łódź 2009, с. 117–127.

которые он предоставляет жильцам, однако Елена, которая отклоняет предложение простой работы за пятьсот долларов, ими не осуждается. С одной стороны, в тексте подчеркивается, что никто в семье никогда не назначает цены за труд, но, с другой стороны, члены семьи осуждают жену Ростислава за то, что она слишком низко оплачивает переводы Натальи Ивановны.

Одним из проявлений новых денежных отношений в постсоветской России являются в драме долларové цены товаров, услуг, заработной платы и т.п. Они – отражение экономической вестернизации современной России.

В интермедии, расположенной между первым и вторым действием, как важнейшая тема представлена тема работы. Не работают люди, не работают неисправные бытовые устройства (уборная, пишущая машинка, компьютер) по причине того, что их некому починить. Появляется призыв: «Надо работать! Надо тяжело работать!»⁶. Он звучит как лозунг советских времен и тут же оспаривается. Приводится признание барона Тузенбаха в том, что он никогда не работал, но что его планом на ближайшее будущее является усердный труд. Призывам трудиться по необходимости противопоставляется другая точка зрения – проповедование работы не по обязанности, но по доброй воле. Так утверждается право свободы выбора, которого в советском прошлом не было. Вопрос труда становится в пьесе общественной проблемой. Напрашивается вывод, что работать необходимо не только для того, чтобы заработать деньги на ремонт дачи, которая разваливается, но и потому, что без усердного труда может развалиться вся страна. Призыв к работе как к спасительному средству от полного разрушения появляется и во второй интермедии (следующей после второго действия), но он входит в противоречие с репликой: «– Работать на это государство я отказываюсь!» (157). Таким образом вводится новая тема: отказ от работы как форма протеста против государства, а также тема индивидуальной и институциональной ответственности за страну, находящуюся в состоянии хаоса.

Отношение героев к труду ассоциируется с рассуждениями чеховских героев и советскими лозунгами на тему труда. Труд для героев драм Чехова бывал спасением от хандры, но они сами не умели трудиться и уставали от труда. Успешно трудился Лопухин, но в глазах владельцев вишневого сада его трудолюбие не компенсировало его низкое социальное происхождение. Их отталкивали низкий уровень личной культуры, цвет обуви, запах одежды Лопухина. Подобное отношение к Семену Золотым рукам отличает интеллигентов Улицкой. Как наемный работник, он не воспринимается как равный. Дачники не могут обойтись без услуг Семена, но шепчутся о том, что он пахнет селедкой, и относятся к нему как к прислуге. В драме Улицкой гнездо ключевых слов, связанных с трудом, формируется на чеховском тексте.

⁶ Л. Улицкая, *Русское варенье и другое*, Москва 2008, с. 127. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию. В скобках арабской цифрой указывается страница.

Тузенбаху, завидует простым людям, которые могут от физической работы устать и полностью забыться. Она раскаивается в том, что дала детям солидное университетское образование, которое не востребовано (так было в *Трех сестрах*) в новых условиях. Мария Яковлевна, подобно Варе (*Вишневый сад*), сосредоточена на бытовых, хозяйственных темах, которые не увлекают собеседников. Реплики Варвары имеют характер «депутатских выступлений», в которых ставится диагноз современной ситуации в России. Константин постоянно ходит в наушниках, не слышит направленных к нему вопросов и не отвечает на них. Телефонные разговоры, которых в пьесе довольно много, имеют форму глухих диалогов (слышен один голос). Собственные реплики героев сопровождаются не ремарками, которые имеют крайне формальный, функциональный характер, но специальной текстовой вставкой, названной автором интермедией. В тексте представлены две таких вставки.

По определению интермедия – это:

небольшая пьеса или сценка, обычно комедийного характера, разыгрываемая между действиями пьесы (драмы или оперы), а иногда в тексте самой пьесы. [...] Интермедии либо пародировали основной текст представления, либо входили в него в качестве самостоятельных сценок («между вброшенные забавные игральщица»)⁵.

В казалось бы бессвязных диалогах-монологах основного текста обращают на себя внимание слова и целые фразы: «работа», «надо работать», «не надо идеализировать прошлое! / не надо идеализировать будущее!», которые затем повторяются в тексте интермедий, приобретая таким образом статус ключевых слов, служащих осмыслению русской действительности. Для осуществления задачи осмысления современности используется контекстуальный смысл ключевых слов. Улицкая воспользовалась пародийной функцией интермедии для выражения авторской позиции в отношении к изображаемому миру.

Проследим механизмы образования ключевых слов. В основном сюжете пьесы представлена тема работы, а концепт *работа* приобретает статус ключевого слова. Работает Наталья Ивановна, которая переводами зарабатывает деньги, необходимые для содержания семьи. Работает Мария Яковлевна, которая занимается хозяйством, но она, подобно дяде Ване, чувствует себя эксплуатируемой хозяевами, которые упрекают ее в расточительности. Работает сантехник Семен Золотые руки. Работает Ростислав, который, как можно догадаться, занимается бизнесом, и его жена Алла, которая пишет женские романы. Остальные герои только рассуждают о работе. Елена ищет хорошо оплачиваемую работу, а ее муж занимается сочинением компьютерной музыки и презирает любой приземленный труд.

Характерно, что труд оказывается оторванным от денежного эквивалента. Семен упрекается в несолидности и в завышении цены на услуги,

⁵ *Словарь литературоведческих терминов*, ред. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев, Москва 1974, с. 107.

стилистические способы осмысления действительности классикой, такие как, например, ирония, пародия, абсурд.

В драме *Русское варенье* писательница представляет образ семьи интеллигентов в условиях современности. Список персонажей пьесы ассоциируется с персонажами *Вишневого сада* и *Трех сестер*. Владелец подмосковной дачи Андрей Иванович Лепехин и его сестра Наталья Ивановна напоминают пару Гаев – Раневская. Дети Натальи Ивановны – сын Ростислав и три дочери: Варвара, Елена, Лиза ассоциируются с героями *Трех сестер*. Жена Ростислава Алла напоминает Наташу. Домоправительница и приживалка Мария Яковлевна – дядю Ваню из *Вишневого сада* и одновременно чеховских няней. Семен Золотые руки напоминает Лопухина. Контаминация черт разных героев в одном персонаже исключает простое подражание, основанное на использовании цитатности как средства характеристики. Контаминация является продуманным приемом презентации героев, благодаря которому стали возможны обобщения: в центре не новая Раневская, не Гаев, но современный человек, стремящийся осознать свое место в современной действительности. Благодаря такому способу презентации персонажей автор пьесы переводит действие на экзистенциальный уровень, обобщая смысл изображаемого.

Пьеса является по-чеховски бессюжетной. В ней нет традиционной экспозиции, завязки, драматических событий, которые продвигали бы действие к развязке. Их заменяет коллаж чеховских ситуаций: продажа дачи соответствует продаже вишневого сада, однако ее исход, т.е. финал, не разрешает проблем героев. Те, кто активен (Ростислав и Алла, Семен, у Чехова: Лопухин и Наташа) решают бытовые, но не разрешают экзистенциальных проблем. Те, кто пассивен, остаются жертвами действительности. Они страдают вечными русскими пороками: хандрой, пьянством, ленью. Андрей Иванович, подобно доктору Астрову, по ночам выпивает, Мария Яковлевна, несмотря на хозяйственность и расчетливость, не спасает домоладцев от нужды и даже неспособна сварить варенье так, чтобы оно не забродило. Лиза, подобно Пете Трофимову, воплощает собой образ вечной студентки.

Атмосфера в семье Лепехиных тосклива. Никто, кроме Ростислава и его жены, не считает себя человеком успеха. Счастье и благополучие у всех в прошлом. О добром прошлом напоминают такие знаковые предметы как книжный шкаф, пианино, липы во дворе, разбитый графинчик, который, подобно книжному шкафу в *Вишневом саду*, настраивает героев на размышления и ночные разговоры о преимуществе прошлого перед настоящим. Устремленность в прошлое придает изображению жизни современных дачников черты регрессивной утопии.

Диалоги героев Улицкой монологичны, они не вызывают ответных реплик. Наталья Ивановна, Мария Яковлевна, общаясь, произносят длинные монологи, которые не продвигают действие вперед и имеют эпический характер. Содержание диалогов героев *Русского варенья* ассоциируется с диалогами героев Чехова. Например, Наталья Ивановна, подобно

BARBARA OLASZEK
Łódź (Polska)

РУССКОЕ ВАРЕНЬЕ Л. УЛИЦКОЙ: ОСМЫСЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ КЛАССИКОЙ

Драматургия Людмилы Улицкой направлена на критическую оценку недавнего прошлого. Предшествующие *Русскому варенью* драмы Улицкой *Мой внук Вениамин* (1988) и *Семеро святых из деревни Брюхо* (1993–2001) представляют эпизоды из жизни советской и постсоветской России. *Русское варенье* (2003) содержит образ современной России. Действие пьесы происходит в 2002 году. Рецензент спектакля в постановке Театра сатиры на Васильевском острове в Санкт-Петербурге увидел в пьесе попытку автора «увязать традиционные ценности и традиционный уклад жизни с требованиями эпохи „деловых людей“»¹.

Пьеса *Русское варенье* Людмилы Улицкой принадлежит к драмам, написанным в духе чеховской традиции, отсылающей читателей к словам утописта-Вершинина: «Через двести-триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь»² и разрешающей его сомнения относительно того, какой будет эта новая жизнь. Вершинина волновал идеал «чистой жизни», а точнее вопрос, что же через сто лет «будет считаться высоким, важным и что жалким, смешным» (XIII, 128). Современная драматург стремится ответить на этот вопрос, иронически подражая Чехову, пародируя чеховские ситуации. В театральной программе спектакля *Русское варенье* в постановке Анджея Бубеня (Театр сатиры на Васильевском в Санкт-Петербурге) читаем признание Улицкой:

Для меня эта пьеса – мое выяснение отношений с Антоном Павловичем Чеховым. Захотелось поговорить с ним, рассказать, как тут у нас идут без него дела. Люди-то все те же. «Вишневый сад» повсеместно превращается в варенье. Прагматическая деятельность опустошает землю. [...] Мне очень не нравится это направление развития цивилизации, но никто у меня не спрашивает, как бы мне хотелось³.

Обращение к классике, в частности к А. Чехову, как к зеркалу, в котором отражается современная Россия и обнаруживаются управляющие ею механизмы, является апробированной литературной практикой⁴, к которой прибегает и Л. Улицкая. Она использует не прямые, но опосредующие

¹ См.: www.biletexpress.ru/teatr/229/9155.

² А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, Сочинения*, т. XIII, Москва 1986, с. 146. В дальнейшем все цитаты из Чехова приводятся прямо в тексте по этому изданию. В скобках римской цифрой указывается том, арабской страница.

³ См.: www.biletexpress.ru/teatr/229/9155.

⁴ См.: К. Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009, с. 223.

Summary

NINA ISCHUCK-FADEEVA

**THE PROBLEM OF PERSONALITY IN THE CONTEXT OF HISTORIC MEMORY:
ALLUSIONS TO CHEKHOV IN RUDKOVSKY'S COMEDY
*TO LIVE TO THE PREMIERE***

The article addresses the semantic relations of Rudkovsky, a modern playwright, with Chekhov's comedies. The self-consciousness of a person in Chekhov's drama is directly connected with the historic memory, and this idea is interpreted in Rudkovsky's works through the theatrical experiment, allowing the actresses to go through war as a personal experience, and for the audience - to set right "the joint" of time.

Key words: personality, allusions, historic memory, Chekhov, Rudkovsky, drama.

Как? Я не смог. И я убил вишневый сад... [...] Вишневый сад мой, а она – нет... [...] Желал женщину, а получил сад. И срубил его...»⁶.

Не добившись женщины, убив ее «образ», герой в то же время уничтожает и свое прошлое, тогда как Раневская считает должным искупить свои грехи. Героев не разделили сословные границы, но непонимание оказалось непроходимым. В данном случае необыкновенно значимо уничтожение Лопухиным Сада, символа культуры, но и носителя исторической памяти. Именно этот «разочарованный купец» создал прецедент «стирания» памяти и, по сути, отречения от своих предков.

В случае с Лешей ситуация инверсируется: он вначале комедии постулирует позицию современного человека как живущего «здесь и сейчас» и не зависящего от прошлого. Боль любви, непонимание Веры и ее веры, страдания от «играемой» измены и преодоление страха перед неверностью совершают метаморфозы: из любящего «животного» Леша становится не только истинно страдающим, но и глубоко чувствующим человеком, способным на подлинную любовь.

Он понял главное: чтобы победить в той страшной войне, человеку пришлось победить сначала себя, свои основные инстинкты, среди которых главный – инстинкт самосохранения.

Так окончательно проясняется смысл заглавия: дожить до премьеры как до Победы, и тогда давно добытая победа воспринимается как впервые пережитая. «Война» меняет героев: циничный Инструктор становится ранимым, жадная Женщина – доброй, добрый и недалекий Леша – сильным и мудрым. И совершенно неважно, что играли на премьере в театре, потому что главное действие было за сценой: редко какому театру удастся так разительно изменить своих зрителей – Вере и Кате это удалось, возможно, потому, что они смогли создать театр истории, вернув тем самым потомкам русских солдат ощущение боли, страдания, но и гордости за победу и ощущение своей сопричастности к забываемым, но великим страницам русской истории.

Внятно и завершение чеховской линии: в метатексте русской памяти была Любовь, есть Вера – остается надежда, что русский человек не забудет того, что он – русский, что он – наследник некогда великой культуры и не менее великой, хотя и трагической, истории.

⁶ М. Вишняк, *Чехов ex machine*, «Современная драматургия», Москва 2009, № 1, с. 45.

галстуком, рубашечками. И тебе бы тряпочек новых привез. Нижнее белье, платье от Кавалли, сумку “Тодс” ...» (9). Если добавить к этому списку запонки от Армани, то получится знаковый набор, соответствующий такому образу жизни, при котором экономический кризис важнее Великой Отечественной войны. Инверсией к этому монологу становится сцена перед уходом Леша из дома, когда девушка демонстрирует отказ от новорусской семиотики («Всем суши сделать хакакири! – Банзай. – А крабы – камикадзе – А пармезаны, рокфоры, дор-блю... – И иже вина с ними... – В концлагерь! – В печку!», 13). Этот современный антураж, явно контрастирующий с голодом и лишениями войны, стал последним поводом для разрыва: Вера, подобно Лисистрате, отказала мужу в супружеских ласках – он выдержал, кормила по нормам военного времени – вытерпел, но отказа от знаков его положения не вынес, что весьма показательно. «Верующая Вера» не воспринимает как ценность благосостояние их семьи – важнее для нее творчество, открывающее для нее путь к самопознанию – неслучайна ее последняя фраза («Возвращайся с победой, когда меня поймешь», 13), проясняющая любовь как понимание.

Сытая благополучная жизнь современного мужчины закончилась – начался путь к «победе»: любовь и голод двигают Лешей, когда он попадает к Женщине, и его мужское поражение является на самом деле проявлением победы его любви к жене. Но любовь без понимания скоротечна и неглубока, и Вера устраивает любящему и любимому мужу «ад». Циничного Инструктора она убеждает, что это – очередное «садо», а Лешу – что это возможность подписать «капитуляцию своим страхам». И он переживает то состояние, которого добивалась актриса: «Это... Это... апокалипсис... Это ад... я в аду. Я на войне» (21). «Тяжелораненый» возвращается к жизни с новым взглядом на жизнь и на войну: «За это время я научился любить боль, пережил смерть... научился совершать чудеса...» (22). Пройдя через невыносимые страдания, он понял цену победы:

Леша. Как больно...

Вера. Так бывает после контузии. Выздоровливай. Война уже закончилась.

Леша. Закончилась?

Вера. Да. Мы победили.

Леша. Мы все-таки победили. Ё.Ё.Ё. (22).

В финале проясняются многие смыслы не только этой комедии, но и чеховской. У чеховской героини вера есть, и эта вера в высшую правду помогает ей выстоять в трудной ситуации и не поддаться искушению. Любовь Лопахина к Раневской, подтекстовая, но ощутимая в комедии *Вишневый сад*, в разных интерпретациях этой пьесы уже открыто вербализована – наиболее интересно сложные отношения с женщиной и садом показаны в пьесе Матей Вишняка *Чехов ex machine*:

Но как отдать ей вишневый сад, если мой отец и все предки были крепостными в этом поместье?

а природная, как у захватчиков – неслучайно Катя их предупреждает: «*Ты еще доживи до победы*» (19), и это единственный раз, когда напрямую озвучено заглавие. Характерно, что возникает эта фраза в контексте, работающем не на событийно-фабульный ряд, а на сюжетный – на понимание событий. Победа на сегодняшний день обесценена, ее готовы отметить актом насилия («*Может, ее по кругу пустим?*», 19), которая приближает русских парней к захватчикам. И Катя взрывает их, как взрывали фашистов бабушки наших героинь.

Не чувствует смысла великого праздника и Женщина. Встреченная Верой в зоопарке, воспринимаемой актрисой как концлагерь для зверей, она признается актрисе в том, что ни гордости за своих предков, ни радости от победы она не испытывает:

Это праздник для всех. А лично для меня? Я же в магазине работаю. У нас это обычный рабочий день, уменьшенный на час. [...] Да и на нем нет ни одного ветерана. Только пьяная молодежь на салют тянется, потом они дерутся, гадят у нас во дворе, бутылки разбивают. Утром идешь на работу, а кругом стекло и аммиак. Вот тебе и День Победы (20).

Агрессию, свойственную некоторым молодым людям, сменила апатия и раздражение от «послепобедной» грязи. Что страшнее, трудно сказать, но в любом случае эти настроения не имеют никакого отношения к великому национальному празднику. Но невольное приобщение к театральному процессу изменило почти всех его участников.

Предпоследняя сцена сталкивает героев – инструктора по фитнесу, Катю и Женщину – в коридоре больницы: женщина ухаживает за больной мамой, Катя лечит ожоги, полученные при взрыве, инструктор, мучимый ночными кошмарами с участием каких-то партизанок, ходит к психотерапевту. Всех их объединяет острое переживание войны – на фабульном уровне это проявляется в полной инверсии ситуаций: теперь Женщина отдает Кате золотую брошку за сушку, в полной мере понимая теперь, насколько иллюзорна ценность золота; Катя, в свою очередь, представляет инструктору Женщину как хорошего психолога, обещая невольной жертве «игры в войну» мир и покой, даруемый Женщиной, знающей толк в военных кошмарах. Финал этой сцены знаменателен: Женщина вешает актрисе на грудь брошь, как орден, утверждая тем самым Катину победу – над собой, да и над ней тоже.

Самый трудный и самый важный путь выпал на долю Леши. В начале своего многотрудного пути он показан как человек, глубоко равнодушный к войне и победе («*Лучше бы нацисты пришли и тебя в гестапо забрали. Научили бы тебя в застенках хорошему воспитанию...*», 4), живущий в основном инстинктами (Вера ему говорит: «*Ты только хочешь – или еду, или меня*», 12). Рядом с женой-актрисой он и сам временами мыслит широко известными театральными цитатами («*И действительно, почему люди не летают, как птицы?*», 9), но вписывает их в современные реалии: «*Сейчас бы вечером слетал бы в Ирак или Венесуэлу со своей канистрой за дешевым бензином. [...]* Или вот лучше в Милан за новым костюмом,

Посидим. Просто. Поедим. Наконец» (16). Но замена сексуального контакта человеческим общением не состоялась: поняв, что Женщина тоже втянута в «военные действия», Леша сам становится «беженцем». Так, парадоксально смыкаются военные и сексуальные «игры», что контекстом мотивировано – в обоих случаях нужна «победа». Более того, любовь как «поединок роковой» восходит к древней мифологеме «войны полов», отраженной в комедии Аристофана *Лисистрата*, сюжет которой разворачивается как рождение метафоры любовной схватки как боевой. Здесь же эта мифологема носит откровенно пародийный характер, и прежде всего, в силу конкретизации войны – это не просто состояние, противоположное миру, но Великая Отечественная война, что не снижает трагедию страны, ибо, как известно, пародируется только сакральное. Женщина становится «рейхстагом», который современному «солдату» любви взять не удалось. Так, двучленное заглавие своеобразно распределяется по действиям: если первое показывает, как трудно «дожить», то второе выясняет, что понимается под «победой».

«Победа» для актрис подразумевает в первую очередь предстоящую премьеру, поэтому вначале их поиски носят профессиональный характер. Знаменательно признание Кати:

А по мне все так эффективно! Я столько в себе открыла, пережила, вжилась, что теряю реальность. Я так странно стала пахнуть. Наверное, войной. Настоящей войной. Хожу полугрязная, полусоветская, полупартизанская... (16-17).

По сути, сюжет комедии есть история того, как актриса, следуя системе Станиславского («Для того, чтобы передать чувства роли, необходимо познать их, а для того, чтобы их познать, надо самому испытать аналогичные переживания»⁵) изменяется как актриса и как личность. Актрисы проходят путь от ремесла через театр представления к театру переживания. Они добились потрясающего эффекта, на который способны только великие актрисы. Мы не знаем, проявилось ли их познание себя и мира в спектакле, но это и не важно – намного более значимо то, что «работа актрис над собой» изменяет и «зрителей».

Из «зрителей» путь к «победе» проделывают трое героев – Инструктор, Женщина и Леша. Инструктору пришлось пережить, по крайней мере, две сцены, решительно повлиявшие на его самосознание – это допрос в гестапо и сцена «экспозиционизма». Вновь не понимая сути, Инструктор близок к прозрению, когда видит мужа своей партнерши в обмороке, и ему пришлось пересмотреть свои «игры».

Особняком стоит сцена, когда Катя, «обреченная на подвиг» (17), выходит на бульвар, где собралась местная молодежь, жаждущая острых ощущений в преддверии Дня Победы. Они, как и Инструктор, сторонники свободного секса, но занимаются им не за деньги, а за страх, испытываемый их жертвами. Их агрессивность не играемая, как Инструктором,

⁵ К. Станиславский, *Работа актера...*

Второй акт как бы отражает первый, создавая последовательную к нему инверсию с акцентом на результаты «вживания» актрис в военные образы, показанные на поведении тех, кто вольно или невольно оказался втянутым в театральные эксперименты.

Открывает второй акт сцена «допроса в гестапо»: девушки пытки выдержали – не выдержал инструктор по фитнесу, нанятый ими на роль гестаповца. Эпизод этот важен, и не только как очередное испытание, придуманное Верой для проверки себя на звание *русской* девушки, ставшей партизанкой в лихие годы. «Военные игры» актуализируют историческое прошлое «главных героинь», но и функциональных персонажей тоже. Инструктору предложена роль «жестокое гестаповца», который должен добиться от «селянок», где скрываются еврейские дети, но, видимо, под влиянием знаменитой «Катюши» привычные для инструктора сексуальные игры перестают быть и сексуальными, и играми, вызывая воспоминания о детских играх в войну, о том, что он немножко еврей, короче, воспоминания о его прошлом и о бывшем, но не с ним. Не дождавшись развития ожидаемого сюжета, Инструктор отказывается от навязываемого:

Девочки, я так не могу. Что я, не русский что ли? Я же... я же... в детстве с ровесниками в войнушку играл... я фашистов бил... а сейчас... как я могу... блин... как могу я так своих... (*Плачет*) (14).

Так, игры заканчиваются при соприкосновении с великой трагедией русской истории, при этом, как и у Веры, обостряется национальное чувство, что выглядит довольно парадоксально в «игровой» ситуации, изначально воспринимаемой Инструктором как сексуальная.

Следующая сцена, которая сталкивает Женщину и Лешу, – еще одна попытка «любовных игр». Во время свидания выясняется, что Леша не может соответствовать ситуации без военного антуража. «Проститутка-неудачница», не имея собственного опыта, заимствует его «из кино», но «клиента», что характерно, не устраивает «текст». Женщина оказалась восприимчивой к пожеланиям мужчин и начинает говорить голосом диктора, передающего сводки с фронтов, и это впечатляет Лешу, но не возбуждает, и он предлагает «взять» его, как «рейхстаг в сорок пятом» (15). Иначе говоря, Леша сбегает от военных «игр», не подозревая, что война уже вошла в его сознание, и меной пространства и партнерши «мира» не вернуть. Поэтому закономерно, что «любовные игры» и в этой сцене не получились. Оскорбленная женщина бросает «извращенцу» весьма знаменательные слова: «Тебя судить надо за святотатство над историей с особой жестокостью» (15). Кроме того, выясняется, что клиент, не имея денег, предлагает заплатить продуктами, купленными им на все деньги, потому как «жена не кормит». Отравленный войной, потерявший дом, муж ищет его, дома, подобие, но в силу случая попадает к той, что получила его одежду как «беженка» – почти карикатурное завершение сцены, которая не состоялась ни как любовная, ни как «семейная». Тоска по дому и мужское «поражение» вылилось в «мирное» предложение: «Хочешь, ужин вместе сделаем?

дворянки начала XX века, устоявшей перед искушением больших денег, – отсюда столь немотивированная и неожиданная просьба о прощении.

Интуитивно Вера приходит к тому, что уже понимала чеховская Любовь: сегодняшняя катастрофа, какой видится продажа сада, обусловлена прошлым; Вера ясно видит, что сегодня забыли войну и тех, кто, перестрадав ее в полной мере, выжил и оказался перед действительностью, которая кажется подчас страшнее войны. Но и в этом ироническом парафразе ощутим горький подтекст: вещи и продукты вытеснили с полок книги, и наши идеалы теперь связаны с потреблением, а не со служением, понимаемым как сохранение культуры, будь то книга или сад.

С другой стороны, легкое отношение к деньгам, свойственное Раневской, не только повторяется в аранжированных монологах Кати и Веры, но отражается и в сюжете. При этом Верино транжирство воспринимается как безумие Лешей, мужем Веры, который из-за ее театральных пристрастий остался нищим. Но для Веры это не утрата «всего»: «У тебя есть страна, здоровье, я. Значит, у тебя есть будущее» (18). Любовь тратит деньги на любовника, Вера – на «страдальцев», т.е. «беженцев» и узников. Ее легкое отношение к деньгам означает не легкомыслие, а нечто прямо противоположное: ей необходимо хотя бы приблизиться к тем военным утратам, чтобы приобрести знание цены Победы. Таким образом, «перевод» Рудковского более широк: подлинный грех – это забвение любого прошлого, особенно если оно великое и героическое.

Сцена эта важна и своими чеховскими мотивами, отраженными в сознании актрис XXI века, и своим переломным для сюжета характером:

Катя. А ты знаешь, Вера, страшно по-настоящему мне не было. Мы сыграли, а хотелось чего-то другого.

Вера. Да, нам нужен настоящий страх. Обыска, голода, холода, смерти. Как во время оккупации им было? Это же ненормально! Ненормально (11).

Отказавшись от ремесленной психотехники, актрисы готовятся к роли в понятиях театра представления: Катя сгорела в солярии, но представляет, будто горела в танке; Вера бежит по дорожке в привычном фитнес клубе, но под запись лая овчарок и т.д. Иначе говоря, не выходя за границы своей привычной жизни, девушки пыгаются «примерить» на себя незнакомую и опасную ситуацию. Потребность в подлинных переживаниях вынуждает их «предложить» себе более острые «обстоятельства», и Вера входит в образ Зои Космодемьянской: облившись холодной водой, она выходит нагой на балкон весенней ночью. Этот гротескный образ, совмещающий комфортный быт с лишениями войны, да грозящий Леше «легкий весенний суп» из крапивы вынуждает любящего мужа бежать из дома: он «уходит на фронт», провожаемый напутственными словами жены: «Возвращайся с победой, когда меня поймешь...» (13).

Итак, первый акт, который условно можно обозначить как «работа актрис над собой», характерный обращением к технике *представления*, завершается решительной реакцией «зрителя» на «предлагаемые обстоятельства».

слезы.) твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал, поддерживая в поколениях нашего государства бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания... Сестра моя, страдающая сестра моя! Выйди на ... чей стон... Словно где-то музыка... (Рыдая, садится у стеллажа).

Женщина. Простите меня.

Вера. «Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь...» (11).

Контаминация монолога Раневской с монологом Гаева, обращенным к многоуважаемому шкафу, знаменательна: импровизация молодой актрисы отчетливо делится на две части – монолог Раневской о грехах и обращение Гаева к «многоуважаемому шкафу». Во фрагментарном монологе чеховской героини Катей выделяются несколько ключевых понятий, складывающихся в определенную систему: монологическое слово выстроено в кольцевой композиции, скрепленной мотивом греха; между этими сильными позициями раскрывается рамочное понятие: легкое отношение к деньгам; до сих пор изумляющий факт «смерти от шампанского»; бегство жен от пьющих мужей, из-за чего «стыдно»; мольба о милосердии. У Чехова монолог Раневской концептуализирует события и мотивирует последующий поступок героини, т.е., по сути дела, предвосхищает ее решение отказаться от выгодного, но «убийственного» для сада предложения Лопухина. Она не хочет обогатиться несправедливым способом – она хочет очиститься от грехов, и ее отказ от богатства – своего рода искупление своих грехов. В этом смысле ее отношение к прошлому, которое определяет наше настоящее, близко к взглядам Трофимова: «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое» (228). Характерно, что Женщина, попав в «греховный контекст», невольно подает реплику Лопухина с меной «у Вас» на «у нас»: «Какие у нас грехи?», объединяя тем самым себя, блудительницу порядка, и «воровок».

Отражение этой чеховской ситуации проясняет кажущуюся неправдоподобность: хочется повторить легендарную фразу Станиславского «Не верю!», в силу современного сознания, в факт мены платиновых запонок на две буханки, но принимаю истину о несопоставимости цены и ценности, о чем, собственно, написан *Вишневый сад*.

Разительно изменившийся исторический контекст – вместо поместья супермаркет, где уже «все на продажу», – определил и меню некоторых лексем: спустя век с небольшим книжный шкаф сменил стеллаж с товарами, которые – тем не менее – «тоже были направлены к светлым идеалам добра и справедливости». Продолжая перефразировать слова разных персонажей, включая слова Прохожего, актрисы создают весьма знаменательный коллаж из чеховских слов, собранных в определенной системе, сталкивающей понятия, контекстуально выстраивающие логику бинарной оппозиции – это грех и идеал. В игру включается Вера со словами Любви Раневской – мена Любви на Веру принципиальна: у молодой актрисы есть любовь, но нет веры, и она ее пытается обрести через новую роль. Женщина, на которую обрушиваются исповедальные монологи чеховских героев, искренне тронута переживаниями то ли своих современниц, то ли бедной

перейдя от лишений к страданиям, она обречет на страшные муки своего мужа, не заслуживающего такой жестокости. Но еще на этом уровне – уровне вынужденного аскетизма – Леша сопротивляется эмпирическому максимализму Веры, уверяя, что выжить во время мирового кризиса – задача не менее трудная, чем выйти живым из войн, и сегодня человека интересует именно эта проблема: «как выжить сейчас?!» (6). Так, сюжет развивается как подготовка к роли, и развертывание сюжета соответствует поэтапному погружению в «материал», что приводит к парадоксу: Вера, начав свой эксперимент как театральный, приходит к отказу от «игры» во имя «жизни»: ей необходимо не столько достоверно сыграть, сколько достоверно узнать, способна ли она реально выдержать трагедии военного времени. Таким образом, инверсируется фундаментальный философско-театральный постулат *вся жизнь – игра*. Вера проделывает обратный путь: идя путем мимезиса, актриса от игры приходит к пониманию онтологических основ бытия.

В отличие от Веры, погружающейся в историю страны больше, чем в предысторию своей героини, Катя в своих исканиях не выходит за пределы роли:

Я люблю роли на преодолении! [...] Я пойду до конца. На любые жертвы ради искусства» (8).

Поставив перед собой разные цели, актрисы идут к ним общими «безумными» путями. Одна из самых рискованных «жертв» выглядит как воровство в супермаркете: девушки ищут предмет, который по виду и весу напоминал бы мину, которую, подобно Вериной бабушке, нужно пронести под одеждой. Неопытные воровки попадают, при этом ловит их продавщица, похожая на ту, что купила платиновые запонки за две буханки хлеба. И вот в супермаркете, на фоне изобилия продуктов и других товаров, Катя неожиданно начинает произносить знаменитый монолог Раневской о грехах:

О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, [...] Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!»⁴.

Спустя столетие с небольшим реплики Чехова начинают звучать в «неуместном» контексте:

О, наши грехи! Мы всегда сорили деньгами без удержу, как сумасшедшие... Наши мужья умирали от шампанского... они страшно пили... А мы? Мы закрывали глаза, бежали, себя не помня, а они за нами... безжалостно, грубо... так глупо, так стыдно... [...] Господи, господи, будь милостив (сквозь слезы), прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше... Дорогой, многоуважаемый стеллаж! Приветствую существование твоих ... товаров, которые... были направлены к светлым идеалам добра и справедливости. *(Утирает*

⁴ А. П. Чехов, *Вишневый сад*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, сочинения в восемнадцати томах*, Москва 1986, т. 13, с. 220.

создать бытовые лишения и наблюдать за реакцией как своей собственной, так и своих близких – короче, «по Станиславскому», что и заявлено в самом начале пьесы, в сцене второй.

Итак, две молодые актрисы, Вера и Катя, репетируют в театре военную пьесу по системе Станиславского. В *Работе актера над собой* режиссер выделяет три вида психотехники – ремесло, театр представления и театр переживания, в логике восхождения к подлинному мастерству. По контексту судя, молодые актрисы играют отнюдь не главные роли, но, не желая впасть в ремесленничество, в котором «самого чувства нет, а есть только передразнивание»³, сразу начинают с придумывания «предлагаемых обстоятельств». Основной принцип великого театрального реформатора – вживание в образ – потребовал от девушек постепенного отказа в их реальной жизни от многих благ цивилизации, в целях максимального сближения реалий военной жизни и сегодняшней «светской». Так, Катя по требованию своей решительной подруги закрыла вторую комнату, перебравшись к родителям, т.к. там якобы прячется еврейская семья; телефонный провод обрезала, «как будто бомбежка была» (5); Вера бежит по дорожке в фитнес центре под запись лая немецких овчарок; она делает затемнение в квартире и договаривается с домоуправлением, чтобы на ночь отключали воду и электричество; муж получает на ужин сначала картошку в мундирах, а потом только «рабочую пайку» хлеба.

Продолжая военно-театральный эксперимент, девушки готовят диверсию, и перед тем, как идти пробовать на деле приготовленную ими взрывчатку, Вера заставляет Катю принести клятву актрисы, играющей роль партизанки, в которой по пунктам перечислены все дамские радости типа солярия, фитнеса, кафе, ресторанов, ночных клубов, салонов красоты, парикмахерской, но только когда Вера велела подруге мыть голову хозяйственным мылом, Катя в полной мере ощутила отчаянную нищету войны, и, в ужасе от унылого будущего, она с большим чувством закричала: «Фашисты! Сволочи! Ненавижу!!!» (9). И как бы мотивация не выглядела комичной внешне, внутренне она драматична, т.к. актриса, «войдя» в образ, в соответствии с требованиями Станиславского, испытала чувства, какие переживали пойманные партизанки, и даже лексически достоверно их выразила, сохранив тем самым неприкосновенным язык войны.

Насколько театральны эксперименты молодых актрис, проясняет ужин Веры и Леши, на котором жена подает картошку в мундирах. Муж пытается свести безумства своей любимой жены к актерским исканиям («Ты не такая великая драматическая актриса и тебе не платят такие гонорары, чтобы ты так все это переживала, ставила эксперименты на себе, на мне...», 6), но Вера отказывается от актерских амбиций во имя национального самоопределения: она, молодая актриса, хочет *пережить* историю своей страны, понять тех людей, что жертвовали собой во имя того будущего, которое для Веры настоящее. По сути, актриса ведет себя как ученый, который добывает истину, ставя опыты над собой; правда,

³ К. Станиславский, *Работа актера над собой*, <http://lib.ru/culture/stanislawskij/akter.txt>.

партизанки на бабочку-лимонницу. Вновь происходит мена субъекта, но уже в пределах русского контекста, что очевидно создает эффект зеркального отражения – этим, видимо, и обусловлено двухчастное построение комедии. Сам этот принцип любопытно корреспондирует с театральными штудиями, предполагающими познание себя через психотехнику, овладение которой предполагает наблюдение как бы со стороны за эмоциями, проявляющимися на лице мимическими реакциями. При этом для актера это отражение понимается буквально, т.к. инструментом для занятий становится зеркало. В данном случае отражение не визуальное, а смысловое, что усложняет как философеми, так и пьесу.

В систему «зеркал» входят не только внутритекстовые сцены, но и «до-текстовые», принадлежащие двум великим реформаторам драмы и театра – Чехову и Станиславскому, отраженные в сознании молодых актрис, которые готовятся к премьерному спектаклю о Великой Отечественной войне, где они получили роли партизанок. Тем самым вводятся два временных плана, прошлое и настоящее, и два психологических – реально пережитое и сценически переживаемое. Исторически достоверное и эстетически правдоподобное сопряжение времен возможно на основе со-переживания – вполне чеховская ситуация, развернутая, например, в *Чайке*, где проблемы театра, старого и нового, строят сюжет. Помимо признанной актрисы Аркадиной, есть и начинающая Нина, а маститый Тригорин с пользой для себя общается с Машей и с удовольствием – с Ниной. Официальная версия для официальной любовницы – изучение внутренних переживаний молодой девушки, что было terra incognita для писателя, чья молодость прошла в заботах, далеких от девичьих грез и юношеских соблазнов. Иначе говоря, специфика героев – представители «богемы» – определяет метауровень сюжета, в котором переплетены судьбы героев с театральными-драматическими поисками, что отражается в знаковом приеме «сцены на сцене», и все это позволяет отнести *Чайку*, наряду, например, с *Гамлетом* Шекспира или *Котом в сапогах* Тика, к метатеатру, согласно типологии Л. Эйбела². Парадокс современной комедии в том, что мощный театральный фон, который становится условием развития сюжета, не делает комедию *Дожить до премьеры* «метатеатром», придавая ей иные жанровые очертания. Формальным выражением этой жанровой метаморфозы становится «минус-прием»: заявленная в заглавии премьера произойдет «за кадром» – на сцене только упоминания об этом событии. В связи с этим, даже в случае прямого обращения к чеховским текстам эффект «сцены на сцене» не очевиден, что означает особенную «сверхзадачу» драматурга. В чем же она?

Если Тригорин для изучения жизни приближается к «объекту» творческих интересов, то героини Рудковского сознательно погружаются в ситуацию, воссоздаваемую ими по аналогии с предлагаемым сюжетом. В их понимании это, прежде всего, необходимость выстроить сегодняшний внешний мир по образу и подобию военного прошлого, т.е. искусственно

² L. Abel, *Metatheater*, New York 1963.

обеспечивая тем самым жанр фантастики привлекательными для «потребителя» приключениями. В обоих случаях сюжет строится на одном из эпизодов войны, не претендуя на осмысление войны как таковой и цены ее победы. Рудковский создает принципиально отличный текст, инаковость которого заявлена уже в заголовочном комплексе: название сталкивает два понятия – премьеру и победу, точнее – премьеру как победу, что на первый план выводит игровые стратегии, а жанровое обозначение уточняет их природу – это комедия.

Эпиграф, соотносимый с притчей о китайском мудреце и бабочке (в данном варианте – партизанке Вере и бабочке), сохраняет концепт сна, стирающего грань между кажимостью и сущностью, что, с одной стороны, переводит визионерство в искусство, а с другой – уравнивает актерство и мудрость. В контексте пьесы проявляется общность, казалось бы, несопоставимых понятий: и актер, и мудрец способны понять *другого*. Именно эта способность к самоотречению, хотя бы и временному, дает возможность постичь жизнь с разных точек зрения, что и предполагает более объективное представление как о мире, так и о человеке.

Пьеса *Дожить до премьеры*, написанная в излюбленном Чеховым жанре комедии, сохраняет и его композиционную структуру, укладывающуюся в четное деление актов. Принципиальный отказ Чехова от принципа сюжетной триадности, воплощаемой в нечетности действий, обусловлен его преобразованием классического сюжета, показывающего драму не как историю исключительного события, имеющего завязку и развязку, а как «труды и дни», т.е. жизнь как таковую, драматизм которой не зависит от происходящих или не происходящих, решающих или не-событий. Сохранив четность деления, исключаяющую «вершинные» точки, Рудковский, тем не менее, изменяет число актов – с четырех до двух, что тоже не случайно. Так, второму акту тоже предпослан эпиграф в «китайском» стиле, но вновь слегка видоизмененный:

Однажды бабочке-лимоннице приснилось, что она партизанка: она летела на первое боевое задание, была взволнована и не знала, что она – бабочка. А проснувшись внезапно, даже удивилась, что она – лимонница. И не знала уже: ей ли снилось, что она – партизанка, или партизанке снится, что она – бабочка¹.

Любопытно здесь уточнение вида бабочки – лимонница, которая является долгожителем для этого класса, что, думается, немаловажно для понимания русской версии китайской притчи. Кроме того, что ситуация выживания обозначена уже в заглавном глаголе «дожить», так и образ бабочки органично ложится на образы двух актрис: симметричное расположение крылышек бабочки как бы визуализирует парность главных героинь, решивших испытать свою «душу» на подлинное понимание трагедии.

Парность эпиграфов знаменательна последовательной меной: в первом случае китайского мудреца на русскую партизанку, во втором – русской

¹ Н. Рудковский, *Дожить до премьеры*, «Современная драматургия», Москва 2010, № 1, с. 13. В дальнейшем все ссылки даны по данному изданию с указанием страниц в скобках.

НИНА ИЩУК-ФАДЕЕВА
Тверь (Россия)

**ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ
ПАМЯТИ: ЧЕХОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В КОМЕДИИ
Н. РУДКОВСКОГО *ДОЖИТЬ ДО ПРЕМЬЕРЫ***

Чеховское эхо, не умолкающее весь прошлый век, продолжает звучать и в наступившем. Вариаций на чеховские мотивы много – достаточно напомнить хотя бы первый номер «Современной драматургии» за 2009 год, полностью посвященный родоначальнику *новой драмы*. Все пьесы, старые и новые, более или менее «чеховские», строятся либо на переосмыслении чеховских образов и мотивов, либо на постмодернистской игре с узнаваемыми схемами сюжета и/или моделями жанра. Среди многочисленных интерпретаторов «великого Антония» выделяется одно имя – это Николай Рудковский, автор комедии *Дожить до премьеры*, и не потому, что он пишет наиболее «чеховисто», а потому, что он, похоже, единственный, кто работает не только с текстами пьес великого драматурга, но и с новым театральным языком, в создании которого принимали участие двое – драматург и режиссер. Очевидно, что триумф новой драмы – это результат счастливого случая, понимаемого драматургически – как агента судьбы, столкнувшей на жизненной сцене Чехова и Станиславского: драматург нашел режиссера, сумевшего создать адекватный новой драматургии театр. Учитывая великую историческую значимость этого культурного события, нельзя не признать необходимость изучения театра Станиславского при исследовании драмы Чехова – именно это «соавторство» и создает неповторимую стилистику комедии Н. Рудковского. Созданная в 2009 году, она уже обросла премиями и наградами: вторая премия (при отсутствии первой) на Международном драматургическом конкурсе *Баденвайлер*, лауреатство на Всероссийском конкурсе драматургии *Факел памяти*, посвященном 65-летию победы, специальный приз жюри *За трансформацию эмоционального восприятия прошлого в историческую память* на 1-м Международном фестивале современной драматургии *Реабилитация настоящего* (Ереван, 2010). Таким образом, непосредственно эмоциональная реакция уже выразилась в признании комедии Рудковского – настал момент ее осмысления.

Заглавие комедии синтаксически прозрачно – подобная конструкция была использована В. Быковым, повесть которого *Дожить до рассвета* была экранизирована в 1975 году, в год 30-летия победы в Великой Отечественной войне. В 2008 году вышел рассказ А. Гридина *Дожить до Победы*, сюжет которого строится на традиционном приеме «машины времени»: из сегодняшней России герои попадают в условия Великой Отечественной войны,

Summary

VICTOR MILOVIDOV

**THE ARTISTIC MORPHOLOGY OF THE ABSURDIST DRAMA
(FROM KOZMA PRUTKHOV TO DANIEL KHARMS)**

The article addresses Russian absurdist drama in the context of discourse analysis, showing the procedures of semantisation as being based not on the immanent textual characteristics, but on the outward reality and literary tradition.

Key words: system, absurdist, semantics, text, discourse.

Лексико-семантический потенциал фразеологизма «на широкую ногу» мог бы быть востребован в процессе дискурсивного развертывания лексии «...занять капитал... в триста тысяч рублей серебром... пустить в рост, или ... основать...», которая относит слушателя (референциальный код) к миру коммерции, предпринимательства, больших – «на широкую ногу» – затрат. В столкновении же с лексией «большая нога», точнее, «большая, мозолистая нога» (и на микротекстовом уровне в рамках дискурса действует принцип обратной дифференциации, который В. Шкловским был отнесен к литературному процессу в целом⁹, но ведь и литературный процесс – это дискурс) пафос семантического поля «большой бизнес» снижается, профанируется, разрушается. Особую роль в этой разрушительной работе играет физиологическая (с оттенком патологии, причем «смешной», постыдной) составляющая.

Опишем смысловые последствия дискурсивного «вероломства» господина Разорваки. Основное из них – размывание привычных пространственных координат физического мира. Разорваки делает героем пьесы существо с абсурдно диспропорциональным телом: одна нога у этого существа столь велика (при нормальных параметрах другой, что специально оговорено указанием на размеры – если одна большая, то другая соответственно маленькая), что на ней умещается мозольная лечебница. Этот вариант интерпретации возникает в условиях, когда в лексии «на большой ноге» доминирует логика свободного словосочетания. Второй вариант – когда в этой же лексии актуализируется фразеологический компонент свободного словосочетания: лечебница столь мала, что умещается на ноге и, должно быть, нужды только этой ноге и обслуживает. Смысл «мерцает» – в борьбе смысловых потенциалов первого прочтения лексии и второго. (Собственно, в этом «мерцании» и состоит смысл – оно есть симптом относительности той рационалистической картины мира и языка, против которой направлены абсурдистские стратегии Пруткова.)

Но это отнюдь не продуктивное «мерцание» – как, скажем, в хорошей, традиционной метафоре, которая тоже утверждает взаимосвязь и единство явлений, существующих в мире. Абсурдистская «псевдометафора» устроена таким образом, что в процессе разворачивания ее совокупного смыслового потенциала агенты, ее составляющие, взаимоуничтожаются: чем «шире» нога рожденного речами Разорваки монстра (т.е. чем больше денег он вкладывает в свое предприятие), тем меньше лечебница, а чем больше лечебница (т.е. чем больше в ней персонала, чем больше аппаратуры по снятию мозолей и всяческих наростов и чем эффективнее она работает), тем больше становится нога и соответственно тем мозолистей. Смыслы в «псевдометафоре» не разворачиваются, а сворачиваются; в этом и состоит суть абсурда – в разнонаправленности средств и результатов, в «дурной» парадоксальности (неснимаемой в процессе развертывания парадокса) логики взаимодействия семантических полей.

⁹ В. Б. Шкловский, *О теории прозы*, Москва 1983, с. 34.

необходимую для построения логичного высказывания, делая это высказывание бессмысленным, абсурдным даже при правильном синтаксическом оформлении, точнее, именно правильность синтаксического оформления делает столь разительной бессмыслицу речей прутковских персонажей. Фактически в основе абсурдистских стратегий Пруткива и лежит конфликт между лексико-грамматическим и синтаксическим уровнями текста.

Фемистокл Мильтиадович Разорваки («человек отчасти лукавый и вероломный») – грек, иностранец, и можно было бы предположить, что в его партии нарушения языковых конвенций опосредованы чисто техническими причинами. Но греческое (как и вообще греческое, даже «древнее греческое», равно как и «гишпанское» и немецкое у Пруткива) в случае с Разорваки, «человеком южным, из Нежина» – чистая условность. Неправильность его речи не связана с его нерусским происхождением. Иными словами, конфликт лексико-грамматического и синтаксического уровней в речах Разорваки мотивирован не внутритекстовыми факторами (внутренняя логика характера: грек, следовательно...), а внетекстовыми, дискурсивными. Приводимая ниже реплика Разорваки могла бы быть произнесена кем угодно из персонажей *Фантазии* – тем же Фирсом Миловичем или Мартыном Кутило-Завалдайским (русскими по происхождению):

Р а з о р в а к и: ...Я полагаю: занять капитал... в триста тысяч рублей серебром... и сделать одно из двух: или пустить в рост, или ... основать мозольную лечебницу... на большой ноге!⁸

Преимущественно хронологическое развертывание абсурдистского театрального дискурса ограничивает эстетические эффекты непосредственным микротекстом (в этом и заключается важнейший архитектурный принцип абсурдистской драматургии: пьеса состоит из дискретных, слабо связанных друг с другом эпизодов-микротекстов – таковы и *Елизавета Бам* Хармса, и многие из пьес Г. Пинтера) – именно на таком хронологически узком «поле» и происходит смыслообразование. Опосредующие его дискурсивные (лексико-семантические и грамматические) механизмы в приведенной реплике сводятся к следующим. Словосочетание «на большой ноге» свободно только формально. Несмотря на подстановку «большая» вместо «широкая», оно несет на себе «след» фразеологизма и печать его грамматической функции – функции наречного фразеологизма образа действия (как? – на широкую ногу). Эта конвенциональная (предтекстовая) составляющая фразеологизма вступает в конфликт с непосредственной, дискурсивно образуемой функцией наречного свободного словосочетания (наречие места: где? – на большой ноге), а непосредственной грамматической составляющей конфликта станет вытеснение винительного падежа предложным.

⁸ К. Прутков, *Сочинения*, Москва 1987, с. 276.

Новаторство и смелость Пруtkова проявились в создании нового рода драматического произведения. «Новым словом», ознаменовавшим вторую половину XIX в., стало, естественно, разговорное представление *Опрометчивый турка, или Приятно ли быть внуком?* Жанровое определение пьесы, данное самим автором, а также ее содержание демонстрируют явный интерес драматурга к речи, к слову в его коммуникативной функции. Столь пристальное внимание к этому аспекту языка было явлением беспрецедентным для русской литературы середины XIX в. Пруtkов обнажает «сцену письма» (Ж. Деррида) абсурдистского произведения, обосновывая его дискурсивный характер и предвосхищая споры вокруг слова, породившие «классический» абсурд в драматургии.

При всем сходстве художественного мышления Пруtkова и Хармса между их пьесами есть целый ряд различий. Так, в *Фантазии* Пруtkова больше пластики: обстановка, ритуал сватовства, костюмы персонажей прописаны подробно. Абсурд здесь обращен к более широкому кругу явлений – не только интеллектуального порядка. В *Елизавете Бам* пластики почти нет, поэтому, как нам представляется, абсурд в драматургии Хармса связан со сферой «чистого» мышления. Отсюда – и количественные, и качественные отличия.

У Хармса разрушению подвержена сама основа коммуникации. В его драматургии, да и в творчестве в целом, мы наблюдаем инверсию причинно-следственных связей. Один пример:

Е л и з а в е т а Б а м: Почему я преступница?

П е т р Н и к о л а е в и ч: Потому что вы лишены всякого голоса⁷.

Следуя логике персонажей, получаем: преступница потому, что лишена всякого голоса. «Нормальная» логика подразумевает обратную связь: лишена голоса, потому что преступница. Драматургия Хармса, как нам представляется, являет собой пример абсурда «метафизического», обращенного против системы мышления, в основе которой – логика, ведущая к алогизму.

Абсурдистские стратегии в «сочинениях» Пруtkова менее «откровенны» в силу того, что в его драматургии доминирует не «метафизический», а, сказали бы мы, «периферийный» абсурд, направленный против широкого набора культурных кодов. И реализуются эти стратегии у Пруtkова прежде всего на лексико-семантическом и грамматическом уровне текстопостроения.

В репликах персонажей Пруtkова слова, вступая в синтагматические отношения, полностью модифицируют свою семантику. Происходит это вследствие несоблюдения законов языка, которые предполагают наличие смысловых ограничений на сочетание слов (или групп слов) и лексико-грамматической корреляции. Подобное нарушение языкового «контракта» оказывает непосредственное влияние на семантическую связность речи,

⁷ Д. Хармс, *Полет в небеса*, Ленинград 1988, с. 178-179.

мы остановимся на некоторых конкретных вопросах морфологии абсурдистской драмы.

Классикой жанра традиционно считаются произведения западного театра. Однако и русская литература преподносит не менее яркие образцы абсурдистской драмы (обычно в этой связи упоминают имя Д. Хармса). Эти образцы в силу известных причин долгое время не были доступны широкому кругу читателей, а пьеса Хармса *Елизавета Бам*, написанная еще в 1927 г., была известна в основном только современникам писателя. Открытие миру пьес русских абсурдистов вполне закономерно породило вопрос о хронологическом приоритете и, подозреваем, могло внушить русским знатокам драмы дополнительную порцию гордости: смотрите – и в области абсурда мы, русские, впереди планеты всей! Для нашей гордости, кстати, есть и более глубокие основания: формы абсурдистской драматургии известны в русской литературе и в дочеховскую пору. Это знаменитые драматургические произведения, вышедшие из-под пера Козьмы Пруtkова (А. К. Толстой и братья Жемчужниковы).

Анализ некоторых морфологических особенностей драматургического и театрального абсурда удобно проводить именно на этом материале. И Хармс, и Козьма Пруtkов создают драматические миниатюры – жанр компактный, «плотный», а поэтому наделенный мощным моделирующим потенциалом, более мощным, чем, скажем, долгие (не пространные, а именно «долгие») пьесы Ионеско, Беккетта или Пинтера.

Еще одним, не менее важным сходным моментом общего порядка является принципиальная диалогичность прутковских и хармсовских текстов. У обоих драматургов читатель находит минимум пластически организованного действия и максимум действия вербального, дискурсивного.

В чем же состоит специфика абсурдистского художественного мышления? Драматические произведения К. Пруtkова и пьесы Хармса несут в себе очевидный полемический заряд. Так, комедия *Фантазия* Пруtkова вызвала переполох не только в театральном масштабе. На постановку *Фантазии* откликнулись едва ли не все журналы и газеты того времени. Провал пьесы был очевиден, публика «вела себя легкомысленно как толпа», освистав комедию прежде чем опустился занавес. Критика, за исключением, пожалуй, одного А. Григорьева, была также однозначна в своих оценках.

Большинство современников Пруtkова не почувствовало в необычном сценическом представлении пародии, но весьма прозорливо отметило «особенность» пьесы, ее непривычность. На первый взгляд *Фантазия* поражала своей бессмыслицей, однако в самой нелепости заключался дух непочтения к рационалистической регламентации жизни⁶.

⁶ «Все дело в том, что предметом вышучивания [у Пруtkова – Т. С., В. М.] является не «тупость» как таковая, а именно самая с позволения сказать, «мудрость», точнее, та безапелляционность и то беспредельное самодовольство рассудка, с которым он, торжествуя, накидывает свою сетку на неуловимо разнообразную живую жизнь», – пишет современный комментатор прозы, поэзии и драматургии К. Пруtkова (В. Сквозников, *Козьма Пруtkов*, [в:] *Сочинения Козьмы Пруtkова*, Москва 1976, с. 11).

важная онтологическая характеристика текста – его по преимуществу пространственная организация: сама возможность начать чтение с конца редуцирует временную компоненту в физическом состоянии текста и соответственно усиливает пространственную.

Во время произнесения текста доминирует не пространственный, а хронологический момент, не текстуальный, а дискурсивный. Собственно говоря, что такое дискурс, как не разговор? А что делают в драмах? Конечно, любят, едят, стреляются, носят свои пиджаки. Но в основном – говорят, говорят, говорят...

Поэтому роман – не самый удобный жанр для реализации абсурдистских творческих интенций. Само типографское исполнение романа навязывает ему атрибуты текста: иллюзию завершенности (формально есть первое слово, есть и последнее), ограниченности (обложка), знаковости (роман – даже абсурдистский – состоит из слов, которые так легко принять за полноценные знаки!). Что же до структурности, имманентно присущей роману (не-абсурдистскому), то читатель, обманутый «упаковкой», пытается и в абсурдистском романе найти структуру – структуру как систему внутритекстовых связей. Главное же состоит в том, что исполненному типографским способом абсурдистскому произведению невольно навязывается пространственный принцип организации, характерный для текста. Абсурдистское же произведение разворачивается по преимуществу во времени, и его основные эстетические эффекты происходят «здесь и сейчас» (как в дискурсе), а не «там и тогда» (как в тексте).

И именно поэтому драма, точнее, ее сценическая интерпретация, когда зритель не имеет возможности пролистать текст назад и вспомнить, а что же произошло двумя страницами раньше, есть наиболее адекватная форма реализации дискурсивной природы абсурдистского произведения, а типологию абсурда правильнее рассматривать именно на материале драматургии.

Эта типология может быть как морфологической, так и исторической – одно будет дополнять и уточнять другое, работая на создание исторической поэтики «абсурда». Морфологически абсурдистские стратегии принципиально контекстуальны – «абсурдема» возникает в особом типе столкновения семантических, соотносенных с теми или иными контекстами.

Исторический аспект типологии абсурда связан в большей степени с диахронной динамикой контекстов, которые участвуют в его формировании. Полное синхронное и диахронное описание моделей абсурдистского художественного мышления потребует обширной работы, здесь же

выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения» (Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста*, [в:] Ю. М. Лотман, *О поэтах и поэзии*, СПб. 1996, с. 49). Обратим внимание: исследователь говорит именно о пространственной организации текста, а не темпоральной. Понятно, что в процессе реализации пространственного потенциала текста активизируется и временная, но поскольку время в процессе дискурсивного развертывания текстового семантического потенциала может идти и «вспять», то о времени применительно к тексту, по сути, можно и не говорить.

ности текста и его отграниченности от всего, что есть не-текст? Нельзя, очевидно, вести речь и о выраженности текста, его фиксированности в определенных знаках, поскольку абсурдистская дискурсивная практика как раз и направлена на десемантизацию знака (знака в широком смысле этого слова – ведь и текст структурализмом понимается как знак).

Пытаясь прочитать абсурдистское произведение как текст, мы понимаем только одно – это плохой текст, и ответственность за это возлагаем не на писателя, а почему-то на эпоху (в абсурдности сценических и романых положений, в языковых алогизмах, говорим мы, отражены алогизм и абсурдность мира, окружающего писателя²). Но если посмотреть на абсурдистское произведение иначе и увидеть в нем не застывшую текстовую структуру, а динамическую дискурсивную практику, не развернутую пространственно систему, а разворачивающуюся во времени игру³, то станет очевидно: абсурдистское произведение можно анализировать (именно анализировать, применяя более или менее точный филологический инструментарий – «прозрения» по поводу поэтики абсурдистской литературы существуют в достаточном количестве, и прозрения – верные) не только как более-менее точный портрет бытия, но и как поэтическую систему⁴. Точнее, анти-систему, так как цель этой системы – десистематизация предтекста как совокупности основанных на рационализме аналитических, этических, эстетических и прочих конвенций.

Между романистикой Стерна и абсурдистской драмой много общего, но есть и принципиальные различия, и они касаются не только моментов, связанных с эпохой создания, с философскими предпосылками, авторской индивидуальностью и т.д. Эти принципиальные различия лежат прежде всего в области, которую меньше всего склонны замечать, – в области физического воплощения произведения. Типографское, книжное исполнение романа и пластически-вокальное решение спектакля заставляют и автора, и реципиента произведения вести себя принципиально по-разному в каждом из этих случаев. Если перед нами книга, то мы вольны «войти» в ее художественный мир через любой из множества «ходов», предлагаемых автором, нарушая дискурсивную последовательность сюжета и, самое главное, в полной мере реализуя тот принцип существования текста, о котором в свое время писал Ю. М. Лотман, – принцип возвращения⁵. Отсюда

² См., например: «Все они [представители драматургии абсурда – Т. С., В. М.], в сущности, лишь доводят до логического предела тот алогизм, ту иррациональность, которые заложены в самой жизни» (В. Вахрушев, *Логика абсурда, или абсурд логики*, «Новый мир», 1992, № 7, с. 235). Так выглядит традиционная точка зрения, в логике которой написано большинство работ о литературе абсурда.

³ Бартовское определение текста, данное им в *Семиотическом приключении*, это, на наш взгляд, определение того, что есть дискурс. Об этом подробнее см.: В. А. Милюков, *Текст, контекст, интертекст*, Тверь 1998, с. 39.

⁴ Есть интересные работы, рассматривающие «грамматологию» абсурда на материале творчества Д. Хармса: Ф. Успенский, Е. Бабаева, *Грамматика «абсурда» и «абсурд» грамматик*, «Wiener Slawistischer Almanach», Wien 1992, Bd. 29, с. 127–158.

⁵ Описание этого принципа дается в *Анализе поэтического текста*: «Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве – она требует постоянного возврата к уже выполненному, казалось бы, информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому,

ВИКТОР МИЛОВИДОВ
Тверь (Россия)

К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОРФОЛОГИИ РУССКОЙ АБСУРДИСТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ (ОТ КОЗЬМЫ ПРУТКОВА К ДАНИИЛУ ХАРМСУ)

Временем появления литературы абсурда принято считать 50-е годы прошлого века: именно тогда были поставлены пьесы Э. Ионеско *Лысая певица* (1950) и *В ожидании Годо* (1953) С. Беккетта, ставшие образцом нового типа «речевого поведения» в драматургии XX в.

Вместе с тем новизна художественного дискурса, реализованного в драме абсурда, была новизной кажущейся – сходные модели художественного мышления время от времени появлялись в истории литературы, и происходило это, как правило, тогда, когда литература вынуждена была противопоставить себя идеологии, чаще всего замешанной на рационализме, ограниченность и агрессивность которого абсурдистское искусство и стремилось разрушить.

Разрушение рационализма при этом совершалось как бы изнутри. Не случайно Л. Стерн, один из первых абсурдистов в литературе нового времени, пишет *Тристрама Шенди* как «роман романов», как «суперроман». В его главном и, что характерно, недописанном труде мы сталкиваемся с самоуничтожением просветительского романа, который был эстетическим субститутом рационализма XVII–XVIII вв.

Незавершенность романа Стерна носит принципиальный характер. В стерновской романистике текст как реализованная совокупность определенных жанровых, нарративных и риторических конвенций, текст как «Просветительский Роман» разрушается изнутри новым типом дискурса, который и создается как результат нарушения этих конвенций. Важно здесь следующее: Стерн не создает текст, его романы – чисто дискурсивная практика. Поэтому они и не дописаны – дискурс неостановим; завершившись, он превращается в текст, с точки зрения Стерна, – в ничто.

Опыт стерновской романистики показывает: в абсурдистских произведениях нет ни одного из признаков того, что подпадает под классическое определение текста, даваемое структурализмом, и прежде всего – системности. Системность здесь другого рода: она не имманентна тексту. Привносимая извне, она призвана быть по отношению к тексту (точнее – к предтексту как объекту деконструкции) десистематизирующим началом. Поэтому в романах Стерна нет и прочих канонических признаков текста¹. Если структурообразующий (деструктурирующий, деконструирующий) принцип привносится в текст извне, то можно ли говорить об ограничен-

¹ См.: Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 67–69.

Другой пример пародирования – стихотворная пьеса *Мудрый фараон*, которую сам автор определил как «фарс в одном действии»²⁸. Она, скорее всего, предназначалась для чтения с эстрады по ролям, поскольку она совершенно не сценична. Нам не удалось найти свидетельств того, что пьеса ставилась в каком-нибудь театре. Здесь адресатов пародии несколько. Во-первых, явно возникает ассоциация со стихотворением В. Брюсова *Встреча* (1908) («Близ медлительного Нила...»). Во-вторых, автор иронизирует по поводу пьес, в которых древнеегипетская экзотика становится самоцелью и перегружает действие.

Таким образом, кабаре́тная драматургия П. П. Потемкина являет нам совершенно неизученную страницу его творчества и расширяет наши представления о театре Серебряного века.

Summary

ELENA BRYZGALOVA

CABARET PLAYS BY PETR POTEKIN

This article discusses studies of some works by Petr P. Potemkin, a poet and playwright of the Silver Age. His plays for revue theatres and cabarets have not been studied yet, and the author of the article suggests her understanding of this part of Potemkin's artistic legacy. The article studies specific features of the one-act drama of the early 20th century.

Key words: drama, play, Petr Potemkin, Silver Age.

²⁸ П. Потемкин, *Мудрый фараон*, «Slavic Almanac» 1911, с. 85–89.

Параллельно этому сюжету развивается другой: помощник режиссера еще до начала спектакля заезжей труппы объясняет публике суть представления и берется переводить «с английского». Комический эффект заключается в том, что «иностранный» язык спектакля – это набор ходовых словечек («бутерброд», «кэкс», «ундервуд», «троттуар» и т.д.), хорошо известных публике. Эта «абра-кадабра» стилизована под английскую речь, передает ее интонации и фонетические особенности. Сам Потемкин описывает это так: «Написанная якобы на английском языке набором ничего не значащих звукоподражаний и вошедших в русский обиход английских терминов, она [пьеса – Е. Б.] была абсолютно нечитаемой, и только на репетициях выяснилось, что она забавна и смешна»²³.

Бессмысленный набор слов, произнесенный с типичными интонациями англоязычной речи, вызывает смех, который усиливается манерой перевода. Герой-переводчик доводит до сведения публики не только смысл слов, но и жесты, действия, мимику, в чем нет никакой необходимости. Так, когда негр Джим сморкается, переводчик говорит: «Он сморкается»²⁴, когда улыбается – тоже следует соответствующая реплика.

Комический эффект всегда строится на том, что зритель ощущает свое превосходство над героями: он заведомо умнее, он понимает нечто скрытое от тех, кто на сцене. На этом всегда стояло и стоит комическое представление, будь то древнегреческая комедия или современный эстрадный номер. Потемкин это прекрасно понимал, когда опирался на знания зрителей. Поэтому когда помощник режиссера намеренно перевирал смысл реплик, зрители смеялись. «Суд Линча» он переводит так: «Линч» – это ихнее национальное удовольствие»²⁵. Таким образом, комическое начало воплощается в сюжете пьесы посредством нескольких приемов, обусловленных тем, что действие расслаивается, образуя «театр в театре», двойная театральная реальность подчеркивает пародийность происходящего, придает заведомую несерьезность разыгрываемой «трагедии» и воздействует на зрителя, вызывая смех.

По отзывам критики того времени²⁶, Потемкин был первым, кто использовал этот прием в малой комической драматургии. Наверное, поэтому его пьеса не затерялась в общем, довольно полноводном потоке «миниатюр», а шла в театрах вплоть до 1917 года и вызывала неизменный интерес публики. Это подтвердил и сам автор в уже упоминавшейся эмигрантской статье: «Но как странно вспоминать теперь, что вещь эта, прошедшая потом по всей России и ставившаяся во всех театрах миниатюр с неизменным успехом, пугала своей непривычностью и новизной даже самого «новатора» – Доктора Дапертутто [имеется в виду Вс. Мейерхольд – Е. Б.]»²⁷.

²³ П. Потемкин, *Доктор Дапертутто...*

²⁴ П. Потемкин, *Блэк энд уайт. Негритянская трагедия*, РГАЛИ, ф. 872, оп. 1, ед. хр. 62, с. 3.

²⁵ Там же, с. 8.

²⁶ А. А., *В театрах миниатюр*, «Театральная газета», Санкт-Петербург 1916, № 44.

²⁷ П. Потемкин, *Доктор Дапертутто...*

пьеса *Барометр Копелиуса*, которую сам автор определил как «полу-плагиат», написана по мотивам сказки Э. Т. А. Гофмана *Песочный человек*, в которой волшебник доктор Копелиус превращал людей в кукол. У Потемкина Мальчик и Девочка – куклы барометра. Девочка появляется в ясную погоду, а Мальчик – в ненастную. Куклы влюблены друг в друга, но обречены никогда не встречаться по воле волшебника Копелиуса: «Друг с другом повстречаться вы не смеее, таков закон. // И только в самый серый день, когда лучи не жгут // И нет дождя, вы смеее сойтись на пять минут»²⁰.

В отличие от сказки немецкого романтика, у Потемкина все обращено в шутку и пародийно соотносено с символизмом. Кукольная тема, одна из центральных в его творчестве, оказалась востребованной и в этой пьесе, где актеры появлялись перед зрителем, наряженные в кукол, и двигались как они. В финале любовь побеждает – куклы встречаются друг с другом, чтобы уже не расставаться. Все заканчивается всеобщей радостью.

В связи с данной и другими кабарежными пьесами П. Потемкина мы подошли к необходимости разобраться в понятиях «стилизация» и «пародия». Примем точку зрения Ю. Тынянова, разделявшего эти понятия²¹. Он выделил «пародийность» и «пародичность», под последней понимая стилизацию. В пародии изначально заложено несогласие с автором произведения, желание оспорить его точку зрения, в то время как в стилизации этого нет. Автор имитирует стиль или использует цитаты из известного произведения не с целью поспорить с первоисточником, а преследуя другие цели, например, рассмешить читателя. И смех рождается именно на создании нового контекста.

В пьесах П. Потемкина встречается и пародия, и стилизация, и, что характерно, они часто соединяются. В этом плане интересно обратиться к пьесе *Блэк энд Уайт*²². В ней два плана, и оба пародийны. Первый составляет спектакль заезжей негритянской труппы, второй план строится на ином принципе: помощник режиссера переводит публике иноязычный спектакль.

Пародийность первого плана обеспечивается тем, что под негритянскую труппу загримированы русские артисты. Сюжет построен на идее расового неприятия, но идея как бы «вывернута наизнанку»: черная Молли покорила сердце белого Сэма, и он выкрасился в черный цвет, чтобы добиться благосклонности своей любимой. Обман был раскрыт, и негры стали требовать суда Линча над обманщиком.

²⁰ П. Потемкин, *Барометр Копелиуса*, «Slavic Almanac» 2011, Vol. 17, № 1, с. 81.

²¹ Ю. Н. Тынянов, *О пародии. Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*, [в:] его же, *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977.

²² Вопрос об авторстве произведения до сих пор не прояснен до конца. Современная драматургу критика однозначно воспринимала пьесу как произведение П. Потемкина. Сам автор, спустя много лет, уже в эмиграции, в статье *Доктор Дапертутто (из театральных воспоминаний)* писал, что соавтором пьесы был А. Гибшман: «...мы с Гибшманом ставили свое детище *Блэк энд Уайт*. Говорю «наше», а не «мое», потому что роль переводчика почти вся сделана Гибшманом» (П. Потемкин, *Доктор Дапертутто (из театральных воспоминаний)*, «Последние новости», Париж 1926, 13 июня, № 1908, с. 2).

Стилизация играет важную роль в комической драматургии П. Потемкина и связана с некоторыми общими тенденциями искусства тех лет. Современная поэту критика, что следует хотя бы из только что приведенной цитаты, подметила его связь с «Миром искусства», оказавшем заметное влияние на развитие живописи (в том числе и театральной) и искусства Серебряного века в целом. Именно это объединение живописцев сделало стилизацию одним из эстетических принципов мироощущения. Мирискусники утверждали самоценность искусства и во многом опирались на утверждение Ш. Бодлера о том, что «поэзия не может под страхом смерти или упадка уподобиться науке или морали. Она не имеет истины своим объектом, она ничего не имеет, кроме самой себя»¹⁵.

Взаимосвязанность эстетических поисков проявляется в неожиданных соприкосновениях художников слова, живописцев, музыкантов, что лишний раз подтверждает тенденцию искусства эпохи Серебряного века к синтезу. Поэтому не случайно слова французского поэта-символиста соприкасаются с высказыванием С. Дягилева – одного из основателей и идеологов «Мира искусства»: «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоценно, самополезно и главное – свободно. Оно не может быть без идеи, как оно не может быть без формы и без краски, но ни один из этих элементов не должен и не может без нарушения соответствия частей быть намеренно вложен в него»¹⁶.

Стремление к стилизаторству шло от общего мировосприятия, в основе которого лежало неприятие буржуазного мира, отталкивание от него. Это заставило художников обратиться к прошлому, что, в свою очередь, чрезвычайно актуализировало вопрос о традициях. С. Дягилев писал по этому поводу: «Мы больше и шире, чем кто-либо и когда-либо, любим все, но видим все через себя»¹⁷. Отсюда, с одной стороны, субъективизм в восприятии традиции, с другой – ее преломление в соответствии с современными тенденциями.

Это и определило суть и форму стилизации в понимании «Мира искусства»: обращение к искусству предшествующих эпох, преломленное «через себя», «превращало любой из прошлых этапов человеческого существования в один из актов того фарса, которым оборачивается теперь в глазах мирискусников [...] весь исторический процесс»¹⁸. Наверное, этот взгляд на искусство и на современность оказался близким многим современникам, потому что стилизаторство, по мнению ученых, стало явлением «очень характерным для художественного мышления начала XX века»¹⁹.

П. Потемкина называют одним из самых талантливых стилизаторов той эпохи, и это его качество отразилось и в кабаретной драматургии. Так,

¹⁵ Ш. Бодлер, *План предисловия ко второму изданию «Цветов зла»* (1860), [в:] его же, *Цветы зла и стихотворения в прозе*, Томск 1993, с. 6.

¹⁶ С. Дягилев, *Сложные вопросы вечной борьбы*, «Мир искусства», Санкт-Петербург 1899, т. 1, № 1–2, с. 14.

¹⁷ Там же, с. 2.

¹⁸ М. Г. Неклюдова, *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX–начала XX века*, Москва 1991, с. 100.

¹⁹ Там же, с. 103.

*Парикмахерская кукла*¹⁰, где действие разворачивается в витрине, и его участниками становятся два манекена («Он» и «Она») и герой-поэт. Это придает пьесе совершенно другой смысл: происходящее на сцене вписывается в контекст не только творчества, но и философии жизни, мировосприятия. Более того, малозначительная зарисовка с натуры встраивается и в более широкий художественный контекст, если вспомнить картину М. В. Добужинского *Окно парикмахерской* (1906), где на фоне ночи и света фонаря изображены две «парикмахерские куклы» (он и она) в окне рядовой городской парикмахерской. И с этой точки зрения легкий флирт двух швей, маляра и «интеллигентного блондина с усиками»¹¹ получает иное толкование. Перед нами еще одна тонкая насмешка (а это одно из качеств всего творчества П. Потемкина) над современным миром, ушедшим от настоящих чувств.

Стилистика пьесы позволяет вписать ее в контекст еще одного цикла стихов Потемкина: *Петербург*¹². В стихотворении *У дворца* описываются «гуляющие писаря», внешность которых и манера поведения («Штаны у них раструбом, // Штиблеты – чистый лак, // Идут, сверкая зубом, // Хихикая в кулак»¹³) явно напоминает героев пьесы. Таким образом, драматургическое произведение, небольшое по объему и «малогеройное», оказывается вписанным в контекст поэтического творчества автора и в более широкий культурный контекст эпохи и воспринимается уже с учетом идей и символов, воплощенных ранее. Поэтому незначительный, на первый взгляд, сюжет обретает более глубокий смысл.

Известно, что театр миниатюр Вс. Мейерхольда «Лукоморье» открыл свое первое представление пьесой Потемкина *Петрушка*, стилизованной под народный кукольный театр. Это уже не «импрессионистическая картинка», а городской лубок, который автор насыщает проблематикой, интересной и понятной для публики петербургского Театрального клуба, где и помещался театр. «Пьеса для кукольного театра» оказалась злободневной театральной сатирой, талантливой стилизацией. Актеры, наряженные и загримированные под традиционных героев кукольного театра (Петрушку, Городового, Барина, Мужика и т.д.) разыгрывали перед зрителем традиционный для народного балагана сюжет с обманом, приключениями главного героя и победой добра над злом, но в репликах героев отражалась театральная жизнь тех лет. Правда, интересное сюжетное решение не было принято критиками. Один из них писал, что пьеса оказалась скучной именно из-за перегруженности театральными реалиями: «Городской лубок, осмысленный в образах мирискуснической стилизации, провалился»¹⁴.

¹⁰ П. Потемкин, *Смешная любовь. Первая книга стихов*, Санкт-Петербург 1908, с. 28–39.

¹¹ П. Потемкин, *А не опустит ли нам занавеску...*, с. 13.

¹² П. Потемкин, *Смешная любовь...*, с. 13–28.

¹³ Там же, с. 17.

¹⁴ Л. Гуревич, *Петербургские «Uberbrettl» и ночной кабаре*, «Слово», Санкт-Петербург 1909, № 10, с. 5.

Одной общей особенностью кабарежной драматургии является небольшой объем, так как вечернее представление обычно состояло из 2–3 пьес разных авторов. Иногда они перемежались с эстрадными номерами. В жанровом отношении кабарежное наследие П. Потемкина отличается многообразием: *Петрушка* – буффонада, *А не опустит ли нам занавеску?* – миниатюра, зарисовка с натуры, *Блэк энд уайт* – скетч, *Вася* – пьеса-шутка. *Барометр Копелиуса* сам автор шутливо определил как «полу-плагиат» (сохраняем написание источника – Е. Б.). Пьесы разнообразны и в художественном отношении. Драматург использовал самые разные приемы, создавая свои коротенькие, но занимательные произведения.

Одноактная драматургия по самой своей природе подвижна, склонна к новациям и поискам неожиданных драматургических решений. Тем более кабарежный ее вариант, так как театры миниатюр были явлением новым и потому очень интенсивно развивающимся. Авторы искали наиболее короткий путь к сердцам зрителей. Отсюда быстрое развитие сюжета, схематичная обрисовка характеров, комизм ситуаций, насыщенность сюжетного пространства.

Пьеса *А не опустит ли нам занавеску?* не что иное, как зарисовка с натуры. Один из основоположников театра «Кривое зеркало» А. Р. Кутель назвал подобные пьесы «импрессионистическими картинками»⁶ и обратил внимание на то, что зрителям они особенно нравились. В таких пьесах протяженность во времени перестает быть важной, так как действие ограничивается настоящим и разворачивается как бы одновременно, при этом создается впечатление, что ничего не происходит. Девушки Маня и Надя, «подруги-портнихи»⁷, живущие в смежных комнатах, замечают в окне напротив молодых людей, проявляющих к ним интерес. Собственно, вся пьеса – это недолгий процесс ухаживания, который и разворачивается в данный момент перед зрителем. Отсутствие напряженного событийного сюжета позволяет автору сосредоточить внимание на наблюдениях за поведением героев. Именно этими подмеченными внимательным наблюдателем черточками и интересна пьеса.

Подобные произведения критика тех лет часто называла «милыми пустячками»⁸, но, применительно к Потемкину, все оказывается гораздо сложнее. В пьесе упоминается манекен, что, на первый взгляд, естественно, потому что героини – портнихи. Но в поэзии П. Потемкина тех лет (известно, что пьеса была поставлена в театре «Кривое зеркало» в 1909 году) образ манекена – «парикмахерской куклы» – имеет огромное значение. Это и пародийная дискуссия с символистами, и олицетворение современного мира, утратившего нравственный идеал. Когда героиня пьесы говорит: «Так я потом наряжу манекен в капот да окно и заставлю»⁹, – возникает ощущение соотнесенности с поэтическим циклом Потемкина

⁶ А. Кутель, *Новые постановки*, «Театр и искусство», Санкт-Петербург 1909, № 32, с. 553.

⁷ П. Потемкин, *А не опустит ли нам занавеску? Сцена в одном окне*, Библиотека «Театра и искусства», Санкт-Петербург 1913, кн. 1, с. 13.

⁸ В. Чарский, «Кривое зеркало», «Рампа и актер», Санкт-Петербург 1909, № 24, с. 325.

⁹ П. Потемкин, *А не опустит ли нам занавеску?...*, с. 14.

ЕЛЕНА БРЫЗГАЛОВА
Тверь (Россия)

«КАБАРЕТНАЯ» ДРАМАТУРГИЯ П. П. ПОТЕМКИНА

Петр Петрович Потемкин (1886–1926) – один из талантливых и почти забытых сегодня поэтов Серебряного века. Он активно печатался в журнале «Сатирикон» (с 1913 г. «Новый Сатирикон»), который возглавлял А. Аверченко, был поэтом, прозаиком, театральным и литературным критиком, публицистом, драматургом. В российских архивах и театральных библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга сохранилось около 20 пьес, написанных им для театров миниатюр, которые появились в России на рубеже первого десятилетия XX в.

По свидетельству историка русского театра Л. Тихвинской, начиная с 1908 года, «театры малых форм с молниеносной быстротой распространились по всей России. В 1912 году только в Москве и Петербурге одновременно поднимали занавес около 120 кабаре и театров миниатюр»¹. Как известно, спрос рождает предложение: появилась драматургия, предназначенная для подобных заведений. Она была «малоформатной», одноактной. Кроме того, эти пьесы были шутивными, а часто и пародийными по отношению к «серьезному» театру того времени.

Представление в кабаре театре быстро оформилось в нечто особое, отличное от традиционных форм. Известный русский художник, в том числе и театральный, А. Бенуа охарактеризовал такой спектакль как «вечно разнообразное, причудливое, почти всегда дурашливое зрелище», которое «главным образом потешало даже самых серьезных людей»². Поэтому быстро сложился тип пьесы, остроумной, легкой, построенной так, чтобы сразу же захватить зрителей, заставить их смеяться, узнавая в героях самих себя.

Многие сатириконцы писали для театров миниатюр. А. Аверченко издал несколько сборников пьес и инсценировал собственные рассказы, Тэффи (Н. А. Лохвицкая) написала более десяти пьес, включая период эмиграции³. Драматургическое наследие П. Потемкина состоит из разнообразных в жанровом отношении пьес, большинство из которых, к сожалению, не издано или не переиздавалось с дореволюционных времен. Тем более отраднее, что в журнале «Slavic Almanac» были опубликованы пьесы из собрания Санкт-Петербургской театральной библиотеки⁴ и *Петрушка*⁵ – пьеса, открывшая первое представление театра «Лукоморье».

¹ Л. Тихвинская, *Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917*, Москва 2005, с. 6.

² А. Бенуа, *Мои воспоминания*, Москва 1980, кн. IV–V, с. 479–480.

³ См. подробнее: Е. Брызгалова, *Лирическая сатира в драматургии Серебряного века*, Тверь 2004.

⁴ О. Дмитриев, *Уникальное собрание пьес Петра Потемкина в фонде Отдела рукописей и редких книг Санкт-Петербургской театральной библиотеки*, «Slavic Almanac». The Sous African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies 2011, Vol. 17, № 1, с. 72–94.

⁵ И. Лежава, *«Петрушка» Петра Потемкина*, «Slavic Almanac». The Sous African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies 2010, Vol. 16, № 2, с. 139–160

состояния спящей Ани, которая вскоре проснется; вступают в конфронтацию с событийным рядом.

Как можно объяснить такую конфронтацию в пределах одного очень маленького фрагмента? И что дает такая конфронтация для понимания чеховской пьесы? Я не буду делать каких-то глобальных выводов относительно того, что персонажи Чехова при первом приближении являют собой одно, а при более внимательном прочтении – совсем другое; на это и без меня обращают внимание. Не буду и конкретизировать, говоря о том, что Варя только на внешнем уровне показана в пьесе, как добрая и заботливая по отношению, например, к Ане, а на уровне более глубоком или внутреннем – как злая и к тому же лицемерная (мешает Ане спать, но прикрывает это показной заботой о её сне в интонациях, в словах, в жестах). Желаящие могут поискать причины такого поведения Вари в том, например, что она, в отличие от Ани, *приемная* дочь Раневской. Такого рода выводов я делать не буду (хотя, пожалуй, уже сделал), а только скажу, что в пьесах Чехова даже внешне тривиальное, традиционное, обыкновенное иногда вдруг оказывается полной противоположностью и тривиальному, и традиционному, и обыкновенному; а в итоге нередко позволяет увидеть что-то принципиально новое даже в аспекте поэтики драматургического текста; к примеру – парадоксальную конфронтацию слова (в реплике и в паратексте) и события. И после этого уже можно задаться вопросом: а что в драме важнее – слово или событие?

Summary

JURIJ DOMANSKYI

QUIETLY IN THE ORCHARD: ABOUT ONE ELEMENT IN CHEKHOV'S LAST PLAY

The paper addresses one element of Chekhov's play entitled *The Cherry Orchard*: a note in which the word "silently" is repeated twice. It is proved that the semantics of the character in Chekhov's plays can be formed on the basis of confrontation words and events.

Key words: Chekhov, *The Cherry Orchard*, remark, quiet.

характеризует звуки, проникающие в дом после открытия окна: «Скворцы поют!» Мало того – сразу вслед за этим Гаев «отворяет другое окно». То есть, надо полагать, усиливает тем самым шум из внешнего мира. Потому и немудрено, что через некоторое время Аня все-таки проснется и появится по ходу очередного монолога Гаева, монолога, кстати говоря, о порочности Раневской.

А н я показывается в дверях.

[...]

В а р я (*шепотом*). Аня стоит в дверях.

Г а е в. Кого?

Пауза.

Удивительно, мне что-то в правый глаз попало... плохо стал видеть. И в четверг, когда я был в окружном суде...

Входит А н я.

В а р я. Что же ты не спишь?

А н я. Не спится. Не могу (13; 212).

Таким образом, можно сказать, что Аню разбудили все-таки и громкие разговоры, и шум, проникающий через открытые окна из внешнего мира. И это в еще большей степени помогает увидеть в рассматриваемом фрагменте значимое противоречие не столько между текстом реплики Вари («Аня спит») и паратекстом, следующим сразу же за этой репликой («Тихо отворяет окно»), сколько между элементами внутри ремарок, обрамляющих реплику «Аня спит». Реплика эта произнесена *тихо*, что в полной мере соответствует значению этой реплики: произнести *тихо* слова «Аня спит» это и не разбудить своими словами спящего, и дать другим понять не только лексически, но и интонационно (а точнее – подкрепить лексику интонацией, а интонацию лексикой), как надо вести себя, когда уставший с дороги человек уснул.

Продолжение такого значения находим и в следующей ремарке, где уже жест совершается *тихо*. Прочитано это может быть и как указание на громкость (то есть как соносферный жест), и как указание на темп (жест в чистом виде), и как указание и на громкость, и на темп. По крайней мере, здесь есть хоть какие-то вариативные потенции, которые можно актуализировать при перекодировке драматургического текста в текст театральный. Однако самое интересное все же не в этом. И даже не в том, что одно слово («тихо»), повторенное в соседних паратекстуальных позициях относительно друг друга, появляется в различных значениях, обусловленных контекстом, а прежде всего – разной природой ремарок: первая – интонационная, вторая – жестовая и, возможно как вариант, – соносферная. Дело в том, что интонация, содержание реплики, громкость и темп жеста вступают в конфронтацию с одним единственным моментом – со значением этого жеста для всей последующей соносферы и, соответственно, для

ный...). Это касается и реализации жестовой ремарки в рассматриваемом фрагменте; ее возможная театральная интерпретация довольно-таки вариативна: Варя может отворить окно медленно, но громко, может сделать это негромко, но быстро, стремительно, а может и негромко, и медленно – в обоих значениях: *тихо*¹³. Вариативность сценической интерпретации паратекста заставит и реплику быть вариативной в семантическом плане¹⁴, а в конечном итоге – повлияет на семантику персонажа, ведь «основная функция жеста – проявление вовне внутреннего мира героя»¹⁵. И в рассматриваемом фрагменте всё оказывается именно так – Варя проявляет себя во внешний мир через этот свой жест, проявляет, как заботливая старшая сестра, беспокоящаяся о том, чтобы младшей сестре ничто не мешало спать. И тогда получается все как-то слишком уж просто. Скажем, в предложенной Н. И. Ищук-Фадеевой типологии связи жеста со словом весь этот фрагмент может быть отнесен к первому – самому простому, даже тривиальному типу: «жест, проясняющий слово, что характерно для классического театра (“однозначный” жест)»¹⁶. В такой логике получается следующее: Варя *тихо* предупреждает, что *Аня спит*, и *тихо* же совершает физическое действие – *отворяет окно*. Все это в системе и дает однозначную характеристику Вари как доброй и заботливой девушки. И в таком случае, судя по данному фрагменту, Чехов оказывается вполне в русле сложившейся к его времени драматургической традиции, где драматург старался свести вариативность сценической интерпретации к минимуму, давая именно однозначные характеристики своим персонажам, однозначные, по крайней мере, в пределах отдельных сегментов пьес. И отмеченная выше вариативность паратекста (различные значения слова «тихо») оказывается снята при взаимодействии паратекста с текстом реплики.

Но так ли все просто? Стоит обратить внимание на один очень важный момент в жестовой ремарке, момент чисто событийно противоречащий предшествующей реплике: Варя *отворяет* окно, хотя логичнее было бы, если бы, оберегая сон Ани, Варя совершила бы противоположный жест, а именно – затворила окно. То есть сберегая тишину в доме ради спокойного сна Ани, редуцировала бы звуки из внешнего мира. Однако Варя делает все наоборот – пускает эти звуки в дом. На наличие же данных звуков указывает не паратекст, как следовало бы ожидать, а всё та же реплика Вари: «[...] (*Тихо отворяет окно.*) Уже взошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!» Возможно, и все эти фразы произносятся Варей всё так же *тихо*, хотя никаких паратекстуальных указаний на интонацию здесь нет; есть, правда, в какой-то степени противоречащие тишине восклицательные знаки. Но дело даже не в них, а в заключительной фразе, в которой Варя

¹³ Даже ничто не мешает тому, чтобы Аня отворила окно тайно, украдкой; не будем забывать и про такое значение.

¹⁴ «Сила жеста – в его изобразительной власти, действующей не только на зрение, но и на воображение, способное соединить словесный и визуальный ряды» (Н. И. Ищук-Фадеева, *Жест как высказывание...*, с. 125).

¹⁵ Там же, с. 120.

¹⁶ Там же.

(а по сути – и не отменяя предыдущего значения, значения соносферного), актуализируется значение «тихо» как «Небольшой скорости, не быстрый»⁹, «Противопол. *скорый, шибкий, быстрый, проворный; медленный, мешковатый*»¹⁰. Впрочем, при желании такого рода значение можно приложить и к интонационной ремарке «тихо» в большинстве приведенных примеров – тогда получится, что реплика должна быть произнесена медленно, но это, согласитесь, в нашем случае слишком уж выпадает из пределов даже весьма широко понимаемой авторской интенции. В жестовой же ремарке оба значения наречия «тихо» – и как *негромко*, и как *небыстро* – могут быть в равной степени и даже вместе друг с другом актуальны¹¹. И тогда получается, что слово «тихо» в паратексте рассматриваемого фрагмента оказывается как минимум неоднозначным: в первом случае (интонационная ремарка) – одно значение, во втором (жестовая ремарка) – другое значение, но с возможным подключением уже известного нам по интонационной ремарке значения.

И интонация, и жест подкреплены репликой Вари – «Аня спит». Реплика эта, согласно ее прямому значению, и должна быть, как уже отмечалось, сказана именно *тихо* – чтобы, во-первых, не разбудить Аню, а, во-вторых, дать остальным понять, что раз Аня спит, то надо говорить *тихо*. И жестовая ремарка семантически продолжает реплику Ани – окно, чтобы не разбудить Аню, Варя отворяет и *бесшумно*, и *медленно* (точнее даже, если уж увязывать оба значения в систему, делает это *медленно*, чтобы было *бесшумно*). То есть ремарка поддерживает жестовую реплику, а реплика – ремарку.

Действительно, «драматический сюжет реализуется посредством жеста и слова, при этом, если слово многозначно, то жест однозначен»¹². Впрочем, считаем нужным заметить, что в письменном (напечатанном) драматургическом тексте жест тоже дан через слова – слова, описывающие тот жест, который предстоит визуализировать при постановке пьесы на театре. Но постановка относительно бумажного текста – дело будущего; в настоящем же для текста драмы и реплика, и указание на жест, и указание на интонацию даны только и исключительно через слова. Однако было бы нелепо говорить о том, что это слова одного порядка: слова, составившие реплику, направлены на полностью тождественное в лексическом воспроизведении со сцены; слова, входящие в ремарки, носят характер указаний, которые и не могут, и не должны быть воспроизведены с театральной сцены полностью тождественно; они должны быть реализованы невербально, то есть нуждаются в перекодировке из собственно слова в какой-либо иной способ передачи информации (визуальный, невербально аудиаль-

⁹ С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь...*, с. 799.

¹⁰ В. Даль, *Толковый словарь...*, с. 407.

¹¹ Более того, можно подключить сюда и еще одно значение, отмеченное у Даля: «Сделать, взять что-то тихонько, потихоньку, тайно, украдкой, скрытно» (В. Даль, *Толковый словарь...*, с. 407). То есть, в принципе можно представить, что Варя закрывает окно тайно и украдкой, но это будет все же очень вольная трактовка данного жеста.

¹² Н. И. Ищук-Фадеева, *Жест как высказывание*, «Вестник ТвГУ». Серия «Филология», 2011, вып. 1, с. 120.

[...]

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает **тишина**, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву (13; 253–254)⁶.

Не стремясь к детальному описанию всей системы приведенных примеров, все же скажу, что граница между ремарками сугубо интонационными (указывающими только на громкость речи) и ремарками соносферными (указывающими только на наполненность пространства звуками) оказывается местами размыта, трудноразличима, хотя в некоторых случаях можно четко сказать, что такая-то ремарка именно интонационная, а другая относится только к соносфере. Но во всех без исключения названных случаях речь идет об указании на степень громкости – речи, плача, пения, музыки. И даже редукция громкости вплоть до полного обнуления («тишина») являет собой именно указание на степень громкости звука. То есть чисто лексический контекст к заинтересовавшей меня ремарке, во-первых, довольно-таки однороден, во-вторых, вполне традиционен.

Тем ярче видны особенности паратекста в реплике Вари в первом действии. Однако и здесь ремарка, расположенная сразу после номинации персонажа – «тихо» – являет собой своего рода образцовый пример интонационной ремарки, характеризующей специфику произнесения идущей сразу вслед за ней реплики: «Аня спит». Более того, содержание реплики предельно коррелирует с содержанием ремарки: действительно, если кто-то спит, то об этом факте надо сказать именно *тихо*. То есть и на уровне взаимодействия паратекста (ремарки «тихо») и текста реплики («Аня спит») всё вполне традиционно, всё соответствует законам драматургии и поддается фактически однозначной перекодировке в театральный текст. И все же этот фрагмент заинтересовал нас не своей традиционностью, а тем, что почти сразу же в следующем паратекстуальном элементе, вслед за репликой «Аня спит» находится ремарка, содержащая вновь слово «тихо»: «Тихо отворяет окно». А эта ремарка уже не интонационная и даже не сугубо соносферная, она в чистом виде жестовая. В каком же значении тогда употреблено тут слово «тихо»?

В прочих случаях употребления слова «тихо» в паратексте *Вишневого сада* очевидным было словарное значение «Слабо звучащий, плохо слышимый»⁷, «противопол. громкий, звучный, зычный, звонкий, шумный; глухой, слабый»⁸. В случае же жестовой ремарки «Тихо отворяет окно» получается все не так однозначно. С одной стороны, в какой-то степени сохраняется значение «тихо» как антонима «громко», но только касается оно теперь не речи, а звука закрываемого окна. Однако вряд ли можно слово «тихо» в этой ремарке однозначно отнести к соносфере, потому что с другой стороны

⁶ Вот как комментирует тишину в финале *Вишневого сада* Т. Г. Ивлева: «[...] возможно, в момент опускания занавеса, на сцене устанавливается ничем более не нарушаемая тишина вечности, в которой растворяется человеческий мир» (Т. Г. Ивлева, *Автор в драматургии А. П. Чехова*, Тверь 2001, с. 119–120).

⁷ С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Москва 2008, с. 799.

⁸ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1955, т. IV, с. 407.

Действие третье:

Выходят в гостиную: в первой паре П и щ и к и Ш а р л о т т а И в а н о в н а, во второй – Т р о ф и м о в и Л ю б о в ь А н д р е е в н а, в третьей – А н я с почтовым чиновником, в четвертой – В а р я с начальником станции и т.д. Варя **тихо** плачет и, танцуя, утирает слезы. В последней паре Д у н я ш а (13; 229).

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати... Ну, ничего... (*Садится и тихо напевает*) (13; 230).

В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет. **Тихо** играет музыка. Быстро входят А н я и Т р о ф и м о в. Аня подходит к матери и становится перед ней на колени. Трофимов остается у входа в залу (13; 241).

Действие второе:

Все сидят, задумались. **Тишина**. Слышно только, как **тихо** бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный (13; 224).

Действие четвертое:

Я ш а. Идут сюда. (Хлопочет около чемоданов, **тихо** напевает) (13; 247).

Входит Л о п а х и н. Шарлотта **тихо** напевает песенку (13; 248).

Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, **тихо** рыдает. Отворяется дверь, осторожно входит Л ю б о в ь А н д р е е в н а (13; 251).

Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, **тихо**, боясь, чтобы их не услышали (13; 253)⁵.

И, наконец, слова «тихо» и «тишина» встречаются в финальной ремарке пьесы:

Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится **тихо**. Среди **тишины** раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно.

⁵ Добавлю к этому, что в четвертом действии слово «тихо» дважды встречается в репликах. И оба раза в репликах Лопухина:

Л о п а х и н. На дворе октябрь, а солнечно и **тихо**, как летом. Строиться хорошо. (Поглядев на часы, в дверь.) Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего сорок шесть минут! Значит, через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь (13; 243).

Л о п а х и н. В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь **тихо**, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза (13; 251).

И однажды в реплике встречается слово «тишина» – в действии третьем:

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Но надо иначе, иначе это сказать... (Вынимает платок, на пол падает телеграмма.) У меня сегодня тяжело на душе, вы не можете себе представить. Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука, я вся дрожу, а уйти к себе не могу, мне одной в **тишине** страшно. Не осуждайте меня, Петя... Я вас люблю, как родного. Я охотно бы отдала за вас Аню, клянусь вам, только, голубчик, надо же учиться, надо курс кончить. Вы ничего не делаете, только судьба бросает вас с места на место, так это странно... Не правда ли? Да? И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь... (Смеется.) Смешной вы! (13; 234).

В репликах, как видим, слова «тихо» и тишина» употреблены в значении, соотносимом с соносферой.

интонационной ремарки, регулирующей громкость произнесения реплики. Впрочем, А. Э. Зорин как раз и пишет о традиционности такого рода ремарок. И в *Вишневом саде* интонационная ремарка «тихо» встречается отнюдь не единожды. Приведу для полноты картины все случаи такого рода, выделив в цитатах слово «тихо». В первом действии кроме указанной реплики есть еще два контекста, в которых это слово встречается:

А н я (*обнимает Варю, тихо*). Варя, он сделал предложение? (*Варя отрицательно качает головой.*) Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете? (13; 201).

А н я (*тихо, в полусне*). Я так устала... все колокольчики... Дядя... милый... и мама и дядя... (13; 214).

Во втором действии один случай:

Л о п а х и н (*прислушивается*). Не слышать... (*Тихо напевает.*) «И за деньги русака немцы офранцузят». (*Смеется.*) Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно (13; 220).

В действии третьем тоже, как и во втором, один случай:

Я ш а (*тихо напевает*). «Поймешь ли ты души моей волнение...» (13; 236).

Замечу, что оба этих примера касаются пения. В четвертом действии интонационных ремарок со словом «тихо» нет.

Вплотную к отмеченным сугубо интонационным ремаркам примыкают и ремарки, не сопровождающие реплики, но тем не менее соотносимые с речевой или околоречевой (плач, например, или кашель) соносферой. Сюда же можно отнести и ремарки, которые назову музыкальными – когда персонажи что-то поют, но, в отличие от двух случаев, отмеченных выше (от пения Лопухина в действии третьем и Яши в четвертом действии), что именно поют, неизвестно; отнесу сюда и ремарку, передающую указание на собственно музыку. Опять распределю ремарки по действиям и выделю паратекстуальные слова, регулирующие громкость.

Действие первое:

Любовь Андреевна [...] **тихо** плачет (13; 210).

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*тихо плачет*). Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой друг? (*Тише.*) Там Аня спит, а я громко говорю... поднимаю шум... Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего постарели? (13; 211).

Действие второе:

Д у н я ш а (*тихо кашляет*). У меня от сигары голова разболелась... (*Уходит*) (13; 217).

Слышно только, как **тихо** бормочет Фирс (13; 224).

ЮРИЙ ДОМАНСКИЙ
Тверь (Россия)

ТИХО В САДУ: ОБ ОДНОМ ЭЛЕМЕНТЕ ПОСЛЕДНЕЙ ПЬЕСЫ ЧЕХОВА

Теперь уже не вызывает никаких возражений тезис о том, что «ремарка в чеховском театре оказывается полифункциональной: она указывает на несоответствие произнесённого и не произнесённого слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой; она, наконец, создает знаменитое “подводное течение”»¹. И все же каждый раз, перечитывая драмы Чехова, не перестаю удивляться тем или иным отдельным проявлениям чеховской ремарки, которых почему-то прежде не замечал. Так случилось и в этот раз, когда я обратил внимание на один фрагмент из первого действия *Вишневого сада*. Это реплика Вари, обращенная и к Раневской, и в то же время ко всем остальным, возможно – немного в пустоту или даже к себе. Реплика эта сопровождается двумя ремарками:

В а р я (*тихо*). Аня спит. (*Тихо открывает окно.*) Уже вошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют! (13; 209)².

На первый взгляд, в данном паратексте все вполне традиционно. И относительно как раз элементов именно такого рода в чеховской драматургии А. Э. Зорин пишет:

Создавая новый тип драматургического текста, Чехов сохраняет опыт предшественников. В его пьесах по-прежнему присутствует афишная ремарка, деление на действия (в ранних – на явления), номинативная ремарка, ремарка интонационной характеристики реплики («*тихо*», «*громко*»), ремарка перемещения по сцене, ремарка «занавес». Остается неизменной общая графическая структура текста, отличающая драму от прозы»³. «Но – продолжает исследователь, – в процессе поиска новых принципов драматической формы Чехов переосмысляет возможности ремарки»⁴.

С последней мыслью трудно спорить. Однако в интересующем нас эпизоде первая ремарка, расположенная сразу после номинации персонажа, перед репликой – ремарка «*тихо*» – носит абсолютно традиционный характер, являясь весьма распространенной в драме вообще разновидностью

¹ Н. И. Ищук-Фадеева, *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы*, «Драма и театр», вып. II, Тверь 2001, с. 14.

² Текст *Вишневого сада* Чехова здесь и далее цит. по: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т.*, Москва 1974–1983. Все ссылки даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

³ А. Э. Зорин, *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков*, Саратов 2008, с. 213.

⁴ Там же.

OD REDAKCJI

Oddajemy do rąk Czytelnika drugi zeszyt reaktywowanej po dziesięciu latach przerwy serii Zeszytów Naukowych Folia Litteraria Rossica. Potwierdzają się tym samym nasze zapowiedzi o rytmie rocznym publikowania kolejnych tomów. Liczymy na to, że z pomocą Autorów uda nam się tę częstotliwość zachować również w kolejnych latach.

Z satysfakcją odnotowujemy zwiększającą się liczbę badaczy współpracujących z nami; są wśród nich także specjaliści w dziedzinie dramatu z Katedry Teorii Literatury Twerskiego Uniwersytetu Państwowego, którą łączy z Katedrą Literatury i Kultury Rosyjskiej, a także Katedrą Dramatu i Teatru naszego Uniwersytetu umowa o współpracy naukowej. Pięć pierwszych artykułów niniejszego tomu pokazuje wspólne dla wymienionych ośrodków obszary badawcze. Rozrzut tematyczny pozostałych publikacji wynika z wciąż trwającego pozyskiwania do współpracy badaczy reprezentujących różne ośrodki naukowe w naszym kraju i za granicą.

Redakcja widzi jednak możliwość ukierunkowania tematyki kolejnego tomu wokół szerokiej i dość pojemnej formuły, która zresztą została już podpowiedziana w obecnym wydaniu. Chcielibyśmy, by składane do kolejnego tomu prace wpisały się w następujący krąg tematyczny: „Nawiązania do tradycji literackiej – w twórczości klasyków i autorów współczesnych”.

Redakcja

RECENZJE

- O. Yu. Soboleva: *The Silver Mask. Harlequinade in the Symbolist Poetry of Blok and Belyi*. Oxford–Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Wien: Peter Lang, 2008, 298 s. 149
- A. Gołębiowska-Suchorska: „Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje”. *O spójności ludowej wizji świata*. Bydgoszcz 2011, s. 256 152

SPRAWOZDANIE

- VII Майминские Чтения в Пскове*..... 155

Spis treści

Od redakcji	7
Юрий Доманский: <i>Тихо в саду: об одном элементе последней пьесы Чехова</i>	9
Елена Брызгалова: «Кабаретная» драматургия П. П. Потемкина	17
Виктор Миловидов: <i>К художественной морфологии русской абсурдистской драматургии (от Козьмы Пруткова к Даниилу Хармсу)</i>	24
Нина Ищук-Фадеева: <i>Проблема личности в контексте исторической памяти: чеховские аллюзии в комедии Н. Рудковского «Дожить до премьеры»</i>	32
Barbara Olaszek: «Русское варенье» Л. Улицкой: осмысление современной действительности классикой.....	45
Людмила Ходанен: <i>Баллада М. Ю. Лермонтова «Три пальмы» и судьба одного ориентального мотива в поэзии В. Жуковского, А. Пушкина, А. Мицкевича</i>	53
Olga Główko: <i>Время как фактор, преобразующий модель личности («Повести Белкина» – от «поэтического» к «прозаическому»), ч. 2</i>	62
Кира Гордович: <i>Пути интерпретации авторского замысла повести А. Платонова «Город Градов»</i>	70
Клара Шарафадина: <i>Флоропоэтика как код бытовой прозы XIX века (Дневник и литературные опыты Анны Олениной)</i>	75
Вячеслав Крылов: <i>Образ В. Г. Белинского в общественном сознании конца XIX – начала XX века</i>	82
Aleksandra Szumańska: <i>Донжуановская тема в творчестве Давида Самойлова</i> ...	94
Magdalena Kotlarek: <i>Мир поэзии Булата Окуджавы</i>	105
Anna Bednarczyk: <i>Несколько заметок о рецепции творчества Марии Павликовской-Ясножеской в «русскоязычном пространстве»</i>	114
Семен Абрамович: <i>Актуальные аспекты изучения проблемы «Библия и русская литература»</i>	124
Ewa Sadzińska: <i>Kategoria motta we współczesnym literaturoznawstwie</i>	131
Оксана Лабашук: <i>Миф vs история в материнских рассказах о беременности и родах</i>	142

**REDAKCJA NAUKOWO-DYDAKTYCZNA
„FOLIA LITTERARIA ROSSICA”**

Olga Główko (redaktor serii)

Ewa Sadzińska (sekretarz serii)

Deczka Czawdarowa

Alexander Graf

Nina Iszczuk-Fadiejewa

Larysa Lapina

Dina Magomiedowa

Barbara Olaszek

Kazimierz Prus

Danuta Szymonik

Anatolij Sobiennikow

Natan Tamarczenko

Natalia Wierszynina

RECENZJA NAUKOWA

prof. dr hab. Krystyna Galon-Kurek

REDAKCJA WYDAWNICZA

Anna Obrębska

**Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny
Uniwersytetu Łódzkiego**



Wydział
FILOLOGICZNY
Uniwersytet ŁÓDZKI

ISSN 1427-9681

Łódź 2011

Wydawnictwo PRIMUM VERBUM

ul. Gdańska 112, 90-508 Łódź

www.primumverbum.pl

wydawnictwo@primumverbum.pl

Acta Universitatis Lodziensis
FOLIA LITTERARIA ROSSICA

4

PRIMUM VERBUM
ŁÓDŹ 2011