

ет в себя человека и его труд, его промышленную деятельность...” [1, с. 68]. Глинка спускается в область низкую по обычным представлениям о поэтическом – в область обмена и рынка, трактует хозяйственную деятельность людей в духе поэзии. Природа, хозяйство, цивилизация образуют единство в его поэтическом сознании.

Из собственных высказываний Глинки мы знаем, что, оказавшись в Карелии, он вспоминал о Державине – своем предшественнике в воспевании этого сурового края. Осознанно или нет, но именно в карельских поэмах он испытал влияние Державина. Как утверждает Базанов, “у Глинки в поэме от Державина взят неровный поэтический слог, с дерзкими переборами и сбоями, от Державина преувеличенная звучность, насыщенность оптическими образами, дерзкие переходы, намеренная неотесанность, “дикость” выражения <...> Любовь к сложным, громоздким словам – чисто державинская <...> Вот стихи, где излюбленная Глинкой торжественная фонетика вступает в полное согласие с тем, что дает зрительный, мыслимый образ: пышные цвета осеннего пейзажа сливаются воедино с трубными звуками этих стихов, и звук и образы возвышаются до последней своей – державинской – красоты и интенсивности” [1, с. 72-75].

Следуя неуклонно проводимому в жизнь намерению рассматривать поэмы Глинки в сопоставительном анализе с аналогичными явлениями в творчестве его современников, Базанов утверждает, что и “южные” поэмы Пушкина, и “сибирская” поэма Рылеева “являлись для Глинки образцом художественного краеведения, примером поэтического и гражданского внимания петербургских поэтов к далеким и малоизвестным областям обширной России” [1, с. 82].

В главе “Работа над материалом” исследователь подтверждает выразительными примерами, что “Глинка стремился к максимальной выразительности и точности художественного рисунка. Карельская поэма может служить прекрасным примером вдумчивой и временами кропотливой работы поэта над материалом” [1, с. 82]. И это была работа не только поэта, но и ученого: “примечания к “Карелии” написаны рукой поэта-крае-

веда. Они содержат сведения по географии, ихтиологии, огородничеству, истории, лингвистике, фольклору, этнографии и т.д. и т.п.” [1, с. 87]. Писатель настолько увлекся изучением далекого края, что собирался написать подробное “Статистическое описание Олонецкой губернии”.

Еще неизвестный тогдашней науке как край былевой поэзии и народных сказаний, Олонецкий край “в лице ссыльного поэта из Петербурга нашел своего первого энтузиаста-фольклориста, обратившего пристальное внимание на замечательные россыпи народной поэзии”. Этой стороне деятельности Глинки и ее реализации в карельских поэмах Базанов посвящает главу “Фольклорные мотивы и образы”. В ней отмечается, что “фольклор Карелии несомненно оказал положительное влияние на поэзию Глинки. Заброшенный в “Исландию русского эпоса” ссыльный поэт без устали выслеживал фольклорные мотивы и образы и переносил их в свои поэмы” [1, с. 98].

Если “следы фольклорных влияний мы находим в “Деве Карельских лесов””, то “в поэме “Карелия” Глинка еще более усиливает фольклорную окраску сюжета и стиля <...> Следует сказать, что фольклорные образы и мотивы присутствуют в поэме “Карелия” не как орнамент, создающий внешнюю экзотику, а вполне органично входят в поэтический стиль, разрабатывая силы и свойства, присущие этому стилю. Народное слово составляет существо поэтического стиля Глинки, поэтому стиль этот так легко и естественно в дальнейшем срастается с любыми фольклорными заимствованиями” [1, с. 98-99].

Таким образом, в заключении можно отметить, что автор исследований обращает внимание не только на необычность содержания, но и его структуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В.Г. Карельские поэмы Федора Глинки / В.Г. Базанов. – Петрозаводск: Гос. изд. Карело-Финской ССР, 1945. –128 с.
2. Глинка Ф.Н. Дева Карельских лесов. Повесть в стихах / Ф.Н. Глинка [Ред. и статья В.Г. Базанова]. – Петрозаводск: Каргосиздат, 1939. – 114 с.

УДК 821.161.1-2 Сургучёв.09

В.А. Борбунюк

ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ “ОСЕННИХ СКРИПОК” И. СУРГУЧЁВА

Борбунюк В.О.

ЧЕХОВСЬКІ МОТИВИ “ОСІННІХ СКРИПОК” І СУРГУЧОВА

У роботі розглядається питання про вплив А. Чехова на художню творчість І. Сургучова, одного з визначних представників російської еміграції “першої хвилі”. Автором виявляється

і осмислюється роль чеховського інтертексту у п'єсі І. Сургучова "Осінні скрипки". Проведене дослідження свідчить, що інтертекстуальним фоном "Осініх скрипок" є всі "великі" п'єси А. Чехова, що І. Сургучов, заглиблений у світ чеховського театру, створював п'єсу "у дусі Чехова".

Ключові слова: драматургія, інтертекст, інтерпретація, контекст.

Борбунюк В. А.

ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ "ОСЕННИХ СКРИПОК" И СУРГУЧЁВА

В работе рассматривается вопрос о воздействии А. Чехова на художественное творчество И. Сургучёва, одного из ярких представителей русской эмиграции "первой волны", выявляется и осмысливается роль чеховского интертекста в пьесе И. Сургучёва "Осенние скрипки". Проведенное исследование доказывает, что интертекстуальным фоном "Осенних скрипок" являются все "большие" чеховские пьесы, что И. Сургучёв создавал пьесу "в духе Чехова", будучи погружён в мир чеховского театра.

Ключевые слова: драматургия, интертекст, интерпретация, контекст.

Borbunjuk V A.

CHEKHOV'S MOTIVE I. SURGUCHOV'S "AUTUMN FIDDLES"

The problem of Chekhov's influence on I. Surguchov's creativity, one of the prominent representatives of Russian "first wave" emigration is considered, the role of Chekhov's intertext in I. Surguchov's play "Autumn fiddles" is revealed and interpreted. Carried out research indicates that all "great" Chekhov's plays represent intertextual background of "Autumn fiddles". I. Surguchov theatre created the play "in Chekhov's manner".

Key words: drama, intertext, interpretation, context.

Более шестидесяти лет творчество И. Сургучёва, одного из ярких представителей русской эмиграции "первой волны", было вычеркнуто из истории русской литературы. Между тем в начале XX века в литературной и театральной среде имя И. Сургучева ассоциировалось с новейшими достижениями русской прозы и драматургии. Современники ставили его в один ряд с такими писателями, как Л. Андреев, И. Бунин, М. Горький, А. Куприн. Пьесы "Торговый дом" (1912) и "Осенние скрипки" (1914) были по достоинству оценены зрителями и литературными критиками.

Новое знакомство с творчеством И. Сургучёва состоялось в конце 1990-х годов, когда на театральные подмостки постсоветского пространства вернулась пьеса "Осенние скрипки" (режиссёры Р. Виктюк, А. Малышев, М. Резникович, Л. - Остропольский и др.). На постановки пьесы появились первые отзывы, в которых автора называли "драматургом чеховского круга", "продолжателем психологической драмы Чехова и Ибсена", "ставропольским Чеховым" [4; 9; 13]. Однако в литературоведении тема "Чехов и Сургучёв" остаётся малоисследованной (А. Фокин, В. Ходус, И. Сергеева, Ю. Маслова [17; 19; 14; 5]).

Мысль об огромном воздействии творчества А. Чехова на искусство XX века давно стала аксиомой. Учёные справедливо называют это воздействие "одной из самых важных и характерных примет мирового художественного процесса в истекшем столетии" [11, с. 390]. Как верно отметила Э. Полоцкая, "почти невозможно назвать крупного писателя нашего века, которому удалось бы избежать влияния Чехова или объективного продолжения его пути в искусстве, которое притяги-

вает к себе писателей разных стран, подобно "самому мощному магниту" (Дж. Голсуорси)" [11, с. 391]. XX век "по насыщенности общественного мироощущения чеховскими образами, идеями, даже самым стилем мышления и поведения этого человека зарождался "под знаком Чехова" [7, с. 15]. В России начала прошлого столетия творчество А. Чехова и сама личность писателя "задают канон рефлексии над современностью, формируют язык постижения человеком своей идентичности, своих болезней и чаяний, своего места в мире" [10, с. 148]. Рубежом в истории восприятия А. Чехова в России стала смерть писателя: "Чехов начинает отчётливо осознаваться как определённый художественный "рубеж", важнейшая "веха", "грань", "знамение", "рубеж" в историко-литературном процессе, такой же важный этап, как пушкинский, "главная пограничная станция", от которой "идут все пути" – к новой литературе, к новой жизни <...> его творчество уже общепризнано как явление, революционизирующее литературу и читательский литературный вкус" [7, с. 20 – 21]. Чеховские персонажи становятся "знаком целой эпохи", чеховское творчество и сама личность писателя воспринимаются как сильнейший импульс "к пониманию поколением самого себя" [7, с. 20].

И. Сургучёв вошел в литературу на рубеже веков, его эстетические пристрастия формировались под сильным воздействием А. Чехова, что и получило отражение в художественном творчестве [См.: 8]. Цель данной статьи – выявление и осмысление роли чеховского интертекста в пьесе И. Сургучёва "Осенние скрипки", написанной в 1914 году по заказу Московского художественного

театра.

Неудивительно, что И. Сургучёв в год 10-летия со дня смерти А. Чехова и для театра, неразрывно связанного с именем этого автора, написал поистине “чеховскую” пьесу. Уже современники замечали, что драма “Осенние скрипки” “полна чеховских “атмосферных деталей” (и сценических ремарок), и концу у неё типично чеховский, “размытый”” [6, с. 823–824]. Критики наших дней видят достоинство пьесы в том, что она даёт “простор для режиссерских трактовок (в ней много аллюзий не только чеховских, но и тургеневских)” [4]. Попробуем выявить эти “атмосферные детали” и аллюзии в пьесе “Осенние скрипки”.

Уже в названии драмы аккумулируются основные темы и мотивы “чеховских пьес настроения” (Б. Зингерман): осени, грусти, уходящего счастья, запоздалой любви, перехода от надежд к разочарованиям. Действие всех “больших” пьес А. Чехова заканчивается осенью: осенним вечером, когда “шумят деревья и воет ветер в трубах” [21, с. 45], звучит роковой выстрел в “Чайке”, осенним вечером покидают имение Елена Андреевна и профессор Серебряков (“Дядя Ваня”), осенью оставляют город сестёр военные (“Три сестры”), октябрьским вечером прощаются со своим домом и садом герои пьесы “Вишнёвый сад”. И. Сургучёв подхватывает чеховский осенний мотив, трансформируя его в тему зрелости и старения, когда чувство свободы сменяется осознанием безысходности. Действие “Осенних скрипок” начинается ранней осенью: “Воскресенье. Утро, – часам к 12. Светлый, прозрачный сентябрьский день. <...>” [15, с. 8]. Осень – это не только время года, это неизбежная пора жизни человека, символ зрелости и плодородия, несущий на себе печать усталости и пристального взгляда на свои труды. В пьесе И. Сургучёва воплощением осенних настроений является образ Варвары Васильевны, постепенно приближающийся к зиме своей жизни.

Упомянутые в названии драмы “скрипки” служат отсылкой к музыкальному началу чеховских пьес, где песенно-музыкальный интертекст предопределяет и поддерживает развитие ключевых тем и мотивов: одиночества, непонимания, отчуждения, тоски по идеальным, возвышенным чувствам, стремления к “иной” жизни. В пьесе “Три сестры” звучит скрипка Андрея, которого Маша называет “влюблённым скрипачом”. В четвёртом действии Чехов вводит символический музыкальный эпизод: “Бродячие музыканты, мужчина и девушка, играют на скрипке и арфе; из дому выходят Вершинин, Ольга и Анфиса и с минуту слушают молча; подходит Ирина” [21, с. 183]. “Бродячие музыканты” заставляют вспомнить, что Вершинин, Ольга, Анфиса и Ирина теперь также бездомны, дом, из которого они только

что вышли, стал для них чужим. К игре на скрипке герои обращаются в минуты особого внутреннего состояния, именно этот инструмент “плачет”, то есть в минуты сильного душевного потрясения как нельзя лучше передаёт состояние человека (вспомним рассказ А. Чехова “Скрипка Ротшильда”). В “Вишнёвом саду” Раневская прислушивается к звучащей музыке, и Гаев замечает: “*Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас*” [21, с. 220]. Именно под музыку этого оркестра герои будут ожидать результатов торгов: “*слышно, как в передней играет еврейский оркестр, тот самый, о котором упоминается во втором акте*” [21, с. 229]. Приехавший Лопухин потребует: “*Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишнёвому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, играй!*” [21, с. 240]. И Раневская будет плакать под мелодию того оркестра, в музыке которого искала спасения и забвения. Игра еврейского оркестра оборачивается приговором, а не надеждой, олицетворяя в то же время музыку самой жизни, её неумолимый, жестокий и прекрасный круговорот.

Главная героиня пьесы И. Сургучёва также не находит утешения в “звучании” осенних скрипок своей души, вместо “скрипок осени” она бы желала слушать “флейты весны”. Но за окном неумолимая осень: “*Перед окнами деревья, с них уже сыплются листья. Падают косо солнечный свет, – на полу косые тени от рам*” [15, с. 8]. Автор не называет растущие перед окнами деревья садом, но дом и дерево относятся к числу архетипических образов, входящих в картину мира практически любой культуры. К тому же фамилия главного героя “Осенних скрипок” имеет древесную символику – Лавров. Древесные мотивы присутствуют практически во всех пьесах А. Чехова. В “Вишнёвом саду” мифологема дерева – ключевая. Сад соотносится с мировым деревом, объединяющим все уровни земли [20, с. 146]. “Цветут вишнёвые деревья”, “белое дерево”, похожее на женщину, напоминает Раневской покойную мать. В рассуждениях Пети деревья ассоциируются с людьми. В “Трёх сёстрах” перед дуэлью Тузенбах говорит Ирине: “*Вот дерево засохло, но всё же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то всё же буду участвовать в жизни так или иначе*” [21, с. 181]. Мудроеприятие всех фаз человеческой жизни и самой смерти отличает Лаврова от его жены. Недаром “лавровым листьям приписывалась не только целительная сила, но и сила очищения от душевного осквернения. <...> Раннее христианство также ценило лавровые листья из-за их вечнозе-

лёного вида как символ вечной жизни или новой жизни, которая наступит благодаря искупительным деяниям Христа” [1, с. 141–142]. Очищение, мученичество, искупление, новая жизнь – все эти мотивы являются в пьесе И. Сургучёва ключевыми.

Характеризуя сценическое пространство в пьесах А. Чехова, Б. Зингерман подчёркивал, что дом с парком и садом “служат у Чехова гармоничным дополнением друг другу” [3, с. 85], поскольку “сущность усадебного пейзажа” составляет “соразмерность природы и человека” [3, с. 84–85]. Дом и Сад оказываются первоначалами подлинного бытия: без них мир не может быть устроен, он распадается, превращаясь в хаос. В пьесе И. Сургучёва последнее свидание Варвары Васильевны и Барановского происходит в городском саду: “В глубине сада, там, где гуляющие, играет музыка, сюда доносится еле-еле” [15, с. 32]. Варвара Васильевна пытается оттянуть начало неприятного для обоих разговора: “А вечер какой чудесный! Сыплются листья, горят огни... Далёкие... Музыка... Мне почему-то кажется, что играют там...” [15, с. 33]. Но, по словам Барановского, “это так кажется. Эхо обманывает. Играли из “Фауста”” [15, с. 33]. Эти реплики вызывают ассоциации с чеховской “Чайкой”. В первом действии “Чайки” музыка звучит “на том берегу”, чтобы её услышать, надо прислушиваться. Аркадина предлагает: “... не будем говорить ни о пьесах, ни об атомах. Вечер такой славный! Слышите, господа, поют? (Прислушивается.) Как хорошо!” [21, с. 15]. Начало же арии Зибеля из оперы Ш. Гуно “Фауст” (д. 3, явл. 1) “Расскажите вы ей, цветы мои...” в исполнении Дорна [21, с. 21] служит своеобразным ироническим комментарием к диалогу Аркадиной и Маши (“Кто из нас моложе?”), а позже так же иронически звучит после восторженных слов Нины об Аркадиной [21, с. 24]. У И. Сургучёва музыкальное включение из “Фауста” является прелюдией к объяснению Варвары Васильевны и Барановского, объединяя и лирическую, и “отрезвляющую” функции: “Ведь тогда, чтобы удерживать тебя около себя, я должна буду, ну, как это сказать? Должна буду молодиться, должна перестать быть сама собой, а ведь это ужас! Пойми же!” [15, с. 38].

И всё же, как и чеховские герои, Варвара Васильевна не может жить без иллюзий: “Ты женишься и будешь жить у нас, с нами, в одной семье... Ну, прибавится в доме одна только комната”. Барановский парирует: “Да, но ты забываешь, что может прибавиться и ещё одна комната, имя которой: детская?” [15, с. 38]. Упоминание о детской отсылает к “Вишнёвому саду”: “А н я. Пройдёмте здесь. Ты, мама, помнишь, какая это комната? Л ю б о в ь А н д р е е в н а: “(радостно, сквозь слёзы). Детская!”

[21, с. 199]. Для героев И. Сургучёва дом не имеет того сакрального значения, которое имел он для чеховских персонажей, он не служит им оберегом, поэтому детская комната – призрачная перспектива будущего, а не воспоминание о прекрасном прошлом.

Обращаясь к мужу и возлюбленному, Варвара Васильевна, сама того не замечая, сближает их: “Ну, где же, милый, твоя чуткая нежная душа? Где твоё милое, ласковое сердце? ... Ты просто не хочешь быть справедливым, Дмитрий, мой хороший, мой славный Митя...” [15, с. 16]. Тот же “душевный” аргумент Варвара Васильевна будет использовать в разговоре с Барановским: “Я знаю твою тонкую, удивительную душу, да, да, удивительную, я знаю, что говорю...” [15, с. 37]. Похожим образом Раневская пыталась помириться с Петей Трофимовым: “Какой чудак этот Петя... <...> Ну, Петя... ну, чистая душа... я прощения прошу...” [21, с. 235]. Сам же Петя Трофимов чувствовал “тонкую, нежную душу...” [21, с. 244] Лопахина.

Отношения Дмитрия Ивановича и Варвары Васильевны вызывают ассоциации с чеховской парой Серебряков – Елена Андреевна: пожилой больной муж, за которым ухаживает более молодая жена. Однако Дмитрий Иванович, в отличие от профессора Серебрякова, недовольного своим возрастом (“Проклятая, отвратительная старость” [21, с. 75]), рассуждает иначе: “Наша зима – мудрая зима. Есть мудрость в её спокойствии, – в этом широком белом спокойствии”. Варвара Васильевна не согласна: “И спокойствие это не белое, а седое...”. Лавров возражает: “А разве седое, серебряное – не красота?” [15, с. 10].

Второй женский персонаж пьесы – Верочка, приёмная дочь, судьбу которой пытается устроить мачеха. В “Вишнёвом саду” Раневская пытается устроить судьбу Вари, в “Дяде Ване” Елена Андреевна беспокоится о Соне и становится её соперницей. Однако сургучёвская Верочка, у которой “настоящий музыкальный талант” [15, с. 8], вызывает ассоциации, прежде всего, с героинями “Трёх сестёр”. Она играет для “смешного офицера”, который “стоит <...>, и слушает, и любит” [15, с. 9]. Внесценический штабс-капитан Березовский, со слов Верочки, влюблён в неё: “Я – человек такой. Я вспыльчив, но не зол... Но при случае, знаете, милая барышня, могу глубоких глупостей наделать...” [15, с. 26]. В пьесе “Три сестры” у влюблённого в Ирину штабс-капитана Солёного тоже странный характер: “Когда я вдвоём с кем-нибудь, то ничего, я как все, но в обществе я уныл, застенчив и... говорю всякий вздор...” [21, с. 151]. О другом влюблённом, Вершинине, Маша вспоминает: “Вы были тогда поручиком и в кого-то были влюблены, и вас все дразнили почему-то майором...” [21,

с. 127]. Герой И. Сургучёва, таким образом, воплотил в себе черты двух чеховских военных. Добавим, что чеховский Вершинин равнодушен к берёзам: *“Милые, скромные берёзы, я люблю их больше всех деревьев”* [21, с. 128]. Фамилия же влюблённого в Верочку офицера – Березовский. Присутствует в этом несостоявшемся любовном треугольнике и учитель Кузьмич, напоминающий о муже Маши – учителе Кулыгине.

Ассоциацию Верочка – Маша закрепляет реплика Лаврова: *“Девушка играет осеннюю песню. Играют эти прекрасные осенние скрипки! Посмотри в окно: падают листья, медленно плывут по небу облака, летят караванами птицы...”* [15, с. 9]. Маша: *“А уже летят перелётные птицы... (Глядит вверх.) Лебеди или гуси... Милые мои, счастливые мои...”* [21, с. 178]. Полёт птиц – это не только проявление свободы, но также следование вечному непонятному закону, в котором пытается разобраться Маша: *“Жить и не знать для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звёзды на небе... Или знать для чего живёшь, или же всё пустяки, трын-трава”* [21, с. 147]. Верочке, как и Маше, ещё предстоит размышлять над “вечными” законами бытия. *“Осенняя песнь”* П. Чайковского звучит в унисон с репликой Дмитрия Ивановича: *“прекрасная весна обратилась в прекрасную осень”* [15, с. 10], подтверждая, что осень жизни может быть не менее прекрасна.

Верочкина фраза *“Трудно жить на белом свете”* [15, с. 26] – это, скорее всего, гоголевская цитата из чеховского текста. Так, цитируя *“Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”*, Маша замечает: *“У Гоголя сказано: скучно жить на этом свете, господа!”* [21, с. 147]. Этой гоголевской фразой Маша подытоживает философствования Тузенбаха и Вершинина *“о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста”* [21, с. 145]. Реплика-цитата в таком контексте звучит пессимистически, она относится и к прошлому, и к настоящему, и к будущему. Гоголевский рассказчик уезжает из города, Маша вынуждена остаться. Возможно, поэтому героиня дополняет цитату словом “жить”, отказавшись тем самым от её метафизического прочтения. Верочкина фраза – аккумулирует и гоголевский, и чеховский смысл: *“... жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остаётся постоянною, следуя своим собственным законам...”* [21, с. 147]. Фраза Верочки предваряет “трудный” разговор с Варварой Васильевной, который решит её судьбу, заставит повзрослеть, научиться страдать и прощать.

После разговора с Верочкой Варвара Васильевна назначает встречу Барановскому и подходит к зеркалу. Зеркало в пьесе Сургучёва – не просто деталь интерьера. Оппозиция мачеха-пад-

черица, подкрепляясь “зеркальным” мотивом, является аллюзией на пушкинскую *“Сказку о мёртвой царевне”*. Этот пушкинский интертекст активно функционирует в пьесе А. Чехова *“Дядя Ваня”*. Соня *“оглядывается, чтобы взглянуть на себя в зеркало”*, но с вопросом обращается к мачехе: *“Ты мне скажешь всю правду?”* [21, с. 92–93]. (Сравним у Пушкина: *“Свет мой, зеркальце! скажи // Да всю правду доложи...”* [12, с. 311].) Как видим, Соня роль зеркальца отводит мачехе. В третьем действии *“Осенних скрипок”* после вопроса Варвары Васильевны Верочка признаётся, что она первая поцеловала Барановского и *“Варвара Васильевна, радостная, не умея скрыть эту радость, встала и прошла по комнате. На душе – опять весело. Поправляя перед зеркалом причёску, посмотрела на себя”* [15, с. 60]. Заветное желание пушкинской мачехи – знать, что она лучше падчерицы. Подсознательно такую же цель преследует и Елена Андреевна. Она расстаётся с Астровым, но хочет остаться для него единственной, лишая Соню всякой надежды. Взаимоотношения мачехи и падчерицы в *“Дяде Ване”* являются как бы зеркальным отражением ситуации пушкинской сказки. В финале Елена Андреевна разлучает падчерицу с “женихом”, напоминая Астрову: *“Сегодня вы обещали мне, что уедете отсюда”*. И Астров покоряется: *“Я помню. Сейчас уеду”* [21, с. 109]. У И. Сургучёва внешне обратная ситуация: Варвара Васильевна прилагает все силы, чтобы Верочка и Барановский были вместе, но ревнивое чувство и желание знать, что она лучше падчерицы, остаются.

Переключку *“Осенних скрипок”* и *“Дяди Вани”* продолжает цветочный мотив. Войницкий произносит: *“Осенние розы – прелестные, грустные розы...”* [21, с. 91] и уходит за букетом для Елены Андреевны, приготовленным *“в знак мира и согласия”*. Соня тут же повторяет его фразу, подчёркивая тем самым значительность данного образа. Осенние розы символизируют и позднюю любовь дяди Вани, и столь же безответное чувство Сони. Розы, как известно, могут причинять боль, не случайно “жало жизни” ассоциируется именно с этими цветами [18, с. 43]. В *“Осенних скрипках”* розы связаны с Верочкой. Она признаётся Барановскому: *“А все твои розы я засушила, и все лепестки сохранила и даже пересчитала...”* [15, с. 55]. Любовь приносит героине и радость, и горе. После объявления о помолвке и обморока Варвары Васильевны Верочка вручит розу Дмитрию Ивановичу, которому ещё предстоит справиться с душевной болью, причиненной женой.

В финале *“Осенних скрипок”* Варвара Васильевна *“идёт к столу, на котором, завернутый в тонкую синюю бумагу, лежит букет. Вздрагивая от рыдания, Варвара Васильевна*

разворачивает бумагу и подаёт Вере много, много белых роз. Та берёт букет, крепко целует её, уходит” [15, с. 82]. Как видим, букет, как и в “Дяде Ване”, приготовлен “в знак мира и согласия”, но белый цвет символизирует не только чистоту и невинность, это цвет снега, зимы, конца и начала жизни. Согласно восточной символике (И. Сургучёв окончил факультет востоковедения), “белый цвет – это цвет старости, осеннего увядания, запада и несчастья, но вместе с тем – юной девственности и чистоты”. Белый цвет может пониматься также “как символ неомрачённой невинности доисторического рая или конечной цели очистившегося человечества, стремящегося вернуться к указанному состоянию” [1, с. 26].

И. Сургучёв обыгрывает многие чеховские детали. Появляется в “Осенних скрипках” и флакончик с ядом, который Варвара Васильевна использует как дополнительный аргумент, чтобы уговорить Барановского: “Значит, ты не согласен? <...> Барановский: Нет, не согласен. (Пауза. Варвара Васильевна медленно достаёт из ридикюля маленький флакончик.)” [15, с. 40]. В “Дяде Ване” отчаявшийся Войницкий берёт из дорожной аптечки Астрова баночку с морфием, рассчитывая таким образом свести счёты с жизнью. Есть в пьесе И. Сургучёва и географическая карта (вспомним карту Африки, висящую в комнате дяди Вани). Знаменитая реплика Астрова, которой он пытается заглушить душевную боль (“А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!” [21, с. 114]) трансформируется в слова Лаврова, успокаивающего жену: “А мы вот с ней будем здесь греться у камина, развернём карту Европы и будем думать: где-то теперь дети наши милые?” [15, с. 80]. В реплике сургучёвского персонажа нет глубокого подтекста, однако она может заставить читателя задуматься над тем, что карта Европы вызовет совершенно разные эмоции у героя и его жены.

Кульминацией пьесы является третье действие. Как и в “Вишнёвом саде”, это – званый вечер. Гости – “обычная провинциальная интеллигенция”, “кому-то досталось петь”, и он поёт “Балладу” И. Тургенева, где есть такие слова: “Да еще певал я – в домике твоём; // Запивал я песни – всё твоим вином; // Заедал я чарку – барскою едой; // Целовался сладко – да с твоей женой” [16, с. 17]. В третьем действии “Вишнёвого сада” особое место занимает эпизод с чтением “нескольких строк” “Грешницы” А. Толстого. Рифмы “Грешницы” соответствуют ключевым смысловым и событийным элементам пьесы [См. об этом: 2, с. 176–178]. В “Осенних скрипках” тургеневский интертекст выполняет похожую роль. Последняя строфа баллады описывает ситуацию, во многом аналогичную той, что представлена в

“Осенних скрипках”.

Этот вечер знаменует крах любви и надежд Варвары Васильевны, при этом Дмитрий Иванович устраивает танцы. Вспомним вечер в ожидании вестей о продаже имения в пьесе “Вишнёвый сад”, еврейский оркестр, “променада парами” и состояние Раневской: “Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола”; “Играет музыка, Любовь Андреевна опустила на стул и горько плачет” [21, с. 240], “В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет. Тихо играет музыка” [21, с. 241]. Для Варвары Васильевны помолвка Верочки и Барановского равносильна известию о продаже имения для Раневской: “Варвара Васильевна поворачивает голову в сторону танцующих, несколько мгновений смотрит, смотрит и вот, сначала как-то странно начали под её пальцами ослабевать звуки, замедляя темп танца, случилось несколько ошибок в ритме, правой рукой вдруг взялась она за голову, и только левая продолжает ещё машинально играть аккомпанемент. И тихо, словно чему-то покорившись, склоняется голова на крышку рояля, потом ниже – на клавиши, и совсем смолкли звуки – обморок” [15, с. 50]. Обе героини теряют самое главное в своей жизни, и в этой потере равно виноваты и они сами, и неумолимое движение времени.

Четвёртое действие “Осенних скрипок” начинается так же, как и в “Вишнёвом саде”: “Декорация первого акта. Деревья перед окнами – в инее. <...> Видно, как идёт снег. В комнате всюду разложены чемоданы. Готовятся к отъезду” [15, с. 72]. Сравним в “Вишнёвом саде”: “Декорация первого акта. <...> Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т.п.” [21, с. 242]. Лопухин вспоминает, что “в прошлом году об эту пору уже снег шёл, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... градуса три мороза” [21, с. 251]. Герои обеих пьес уезжают во Францию, начиная новый виток, новый цикл своей жизни.

В драме И. Сургучёва, как и в чеховских пьесах, сочетается высокое и низкое, трагическое и комическое. В последнем действии обозначена ещё одна любовная линия: Груша – швейцар (“А швейцар-то наш... (прыскает) уши отморозил! Вся дворня смеётся: на печке, говорят, уши отморозить ухитрился. Любила я его, барыня, всей душой, а теперь всё как рукой сняло. Подвяжет лицо вот так, на зайца похож! Видеть его нет никакой психологической возможности” [15, с. 72]). В “Вишнёвом саде” любовный треугольник Епиходов – Дуняша – Яша пародирует романсно-драматическую стилистику. Швейцар

И. Сургучёва объединяет черты трёх чеховских персонажей – Яши, Епиходова и Фирса. Подобно чеховскому Фирсу, который “живёт давно”, всё помнит и объясняет на свой лад (“*перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь*” [21, с. 224]), сургучёвский швейцар тоже верит в приметы: “*А тут ещё, осмелюсь доложить, зима лютая будет. <...> По молодому месяцу предсказать могу. И вообще предзнаменование есть*” [15, с. 77]. Как чеховский Яша (“*народ добрый, но мало понимает*” [21, с. 242]), он возмущается нерасторопностью других слуг (“*Всё это люди такие, что никак им правильно растолковать нельзя*” [15, с. 78]) и равнодушно покидает дом, с которым его ничто не связывает.

Финал пьесы “Осенние скрипки” – это своеобразный синтез переосмысленных финалов чеховских пьес – “Дяди Вани”, “Трёх сестёр”, “Вишневого сада”. Воспроизводится сюжетная ситуация отъезда героев, их расставания, примирения друг с другом и с жизнью. Мужской и женский персонажи почти повторяют героинный дуэт “Дяди Вани”, но роль утешителя играет Дмитрий Иванович: “*Милая ты моя! Ну, ничего... Ну, подожди... (У самого слёзы). Ну, как-нибудь! По весне и мы с тобой соберёмся. Потеплеет, проглянет солнышко, – и мы закатим... В Италию, куда-нибудь во Флоренцию, в Палермо, в Соренто... Ну, будет, будет...*” [15, с. 80]. В “Дяде Ване” Соня говорит Войничскому: “*Что же делать, надо жить! Пауза. Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживём длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлёт нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрём <...> Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (Сквозь слёзы.) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнём...*” [21, с. 115–116]. Дмитрий Иванович вторит чеховской Соне: “И доживём мы тихо свою жизнь” [15, с. 75].

Примеры “параллельных мест” можно продолжить. Однако и приведенный материал позволяет сделать вывод о том, что интертекстуальным фоном “Осенних скрипок” являются все “большие” чеховские пьесы. Поскольку практически невозможно провести грань между сознательными и бессознательными заимствованиями, можно предположить, что автор “Осенних скрипок” создавал пьесу “в духе Чехова”, будучи погружён в мир чеховского театра. Слом, кризис, крах старой жизни и предчувствие перемен, осознание современной ситуации как стояния на пороге, на границе между прошлым и будущим – то, что порождало лирическую атмосферу чеховских пьес и вновь актуализировалось в преддверии 1914 года, – ост-

ро ощущалось И. Сургучёвым и вело его по чеховскому пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Ганс Бидерманн; [пер. с нем.; общ. ред. и предисл. Свенцицкой И.С.]. – М.: Республика, 1996. – 335 с.: ил.
2. Борбунюк В.А. Интертекст мировой культуры в драматургии А.П. Чехова: [монография] / В.А. Борбунюк. – Харьков: ХИБМ, 2007. – 211 с.
3. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1988. – 384 с.
4. Лаврова А. Город солнца / XIII Хабаровский краевой театральный фестиваль [Электронный ресурс] / А. Лаврова // Страстной бульвар, 10. – 2009. – № 9. – Режим доступа к журн.: <http://www/strast10.ru/node/509>
5. Маслова Ю.П. А.П. Чехов и И.Д. Сургучёв: традиция “пасхального рассказа” / Ю.П. Маслова // VII Сургучёвские чтения: Культура провинции: локальный и глобальный контекст: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. А.А. Фокина, О.И. Лепилкиной. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. – С. 86–91.
6. Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год: / Мирский Д.С.; [пер. с англ. Р. Зерновой]. – Лондон: Overseas Publications Interchange, Ltd, 1992. – 882 с.
7. Мурия М.А. Чеховиана начала XX века (Структура и особенности) / М.А. Мурия // Чеховиана. Чехов и “серебряный век”. – М.: Наука, 1996. – С. 15–22.
8. Николаев Д.Д. “Реки вавилонские” И.Д. Сургучёва: поэтика и контекст / Д.Д. Николаев // VII Сургучёвские чтения: Культура провинции: локальный и глобальный контекст: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. А.А. Фокина, О.И. Лепилкиной. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. – С. 9–22.
9. Осенние скрипки [Электронный ресурс] // Репертуар театра. – Режим доступа: www.dramteatr.ru/repertuar/osennie_skripki.html.
10. Полонский В. Чеховский след в драматургии русских символистов / В.Полонский // Вопросы литературы. – 2007. – № 6. – С. 147–162.
11. Антонова Э.А. Антон Чехов / Э.А. Антонова // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Кн. 1. – М.: Наследие, 2000. – С. 390–456.
12. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: Худ. лит., 1974–. – Т. 3. – 1975. – 488 с.
13. Пятнадцатый международный фестиваль “Славянские театральные встречи” [Электронный ресурс] // Репертуар. – Режим доступа:

<http://www.debryansk.ru/~brtd /slavstr/xvslav/xvrep.html>

14. Сергеева И.С. Драматургія І.Д. Сургучова: проблематика і поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 “Російська література” / Сергеева Ірина Сергіївна. – Харків, 2010. – 19 с.

15. Сургучёв И.Д. Соч.: в 3 т. / И.Д. Сургучёв. – М., 1914. – Т. 3: Осенние скрипки и рассказы. 1915. – С. 7–83.

16. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т.: соч.: в 15 т. / И.С. Тургенев. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 1.: Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, прозаические наброски 1834–1849; [подгот. текстов и прим. Т.П. Голованова, В.А. Громов, Т.П. Ден, Н.В. Измайлов, Е.И. Кийко, Л.Н. Назарова, Е.М. Хмелевская, Б.М. Эйхенбаум]. – 1960. – 639 с.

17. Фокин А.А. Творчество А.П. Чехова в рецепции писателей “первой волны” русской эмиграции (на материале публицистики И.Д. Сургучева) [Электронный ресурс] // Программа Международ. науч. конф. “А.П. Чехов и мировая культура: к

150-летию со дня рождения писателя” (Ростов-на-Дону, 1–4 октября 2009). – Режим доступа: <http://pressa.rsu.ru/ztn/ufu/chexov.pdf>

18. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве; [пер. с нем.]. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 512 с.

19. Ходус В.П. Пьеса И.Д. Сургучева “Осенние скрипки”: чеховские традиции и драматургическое новаторство (на материале ремарок) // III Сургучевские чтения: сб. материалов Международ. науч.-практ. конф. – Ставрополь, 2006. – С. 171–181.

20. Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116-148: К мифологеме сада / Т.В. Цивьян // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 140 – 152.

21. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т.: соч.: в 18 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1972. – Т. 12–13.: пьесы 1889–1891; пьесы 1895–1904; [подгот. текстов и прим. Н.С. Гродская, З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая, И.Ю. Твердохлебов, А.П. Чудаков; ред. А.И. Ревякин]. – М., 1978.

УДК 821.161.1—31 Кржижановский. 09

А. Г. Гребенщикова

СОЗЕРЦАНИЕ СТРАХА

(ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ НОВЕЛЛЫ С. КРЖИЖАНОВСКОГО “ЧУДАК”)

Гребенщикова О. Г

СПОГЛЯДАННЯ СТРАХУ (ІДЕЙНО-ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ НОВЕЛИ С. КРЖИЖАНОВСЬКОГО “ДИВАК”)

В даній статті аналізується ідейно-художня концепція новели С. Кржижановського “Дивак”, для якої чинником, що організує, стає мотивний комплекс зору-споглядання-бачення. Показано, що візуальний аспект у С. Кржижановського пов’язаний не тільки з посиленням експресії оповідання, але й з дослідницькою установкою на “прозріння” істини – не абстрактно-теоретичної, а морально-етичної. Зіштовхуючи точки зору оповідача і героя, автор розкриває збитковість позиції ученого – дослідника страху.

Ключові слова: візуальність, поетика, мотив, мотивний комплекс.

Гребенщикова А. Г

СОЗЕРЦАНИЕ СТРАХА (ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ НОВЕЛЛЫ С. КРЖИЖАНОВСКОГО “ЧУДАК”)

В данной статье анализируется идейно-художественная концепция новеллы С. Кржижановского “Чудак”, для которой организующим началом становится мотивный комплекс зрения-созерцания-видения. Показано, что визуальный аспект у С. Кржижановского связан не только с усилением экспрессии повествования, но и с исследовательской установкой на “прозрение” истины – не абстрактно-теоретической, а нравственно-этической. Сталкивая точки зрения повествователя и героя, автор раскрывает ущербность позиции ученого – исследователя страха.

Ключевые слова: визуальность, поэтика, мотив, мотивный комплекс.