

Tożsamość (w) przestrzeni

Сущность пространства

пространство сущности

Studia dedykowane
Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi



TOŻSAMOŚĆ (W) PRZESTRZENI

СУЩНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА /
ПРОСТРАНСТВО СУЩНОСТИ

SCRIPTA)|C ŁUŻNIANA
Tom II

TOŻSAMOŚĆ (W) PRZESTRZENI

**СУЩНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА /
ПРОСТРАНСТВО СУЩНОСТИ**

**Studia dedykowane
Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi**

**Pod redakcją
Matyldy Chrzęszcz,
Kseni Dubiel
i Heleny Duć-Fajfer**



Kraków

Matylda Chrząszcz

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

📧 <https://orcid.org/0000-0003-4313-5995>

✉ matylda.chrzaszcz@uj.edu.pl

Ksenia Dubiel

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

📧 <https://orcid.org/0000-0002-7512-2235>

✉ ksenia.panas@uj.edu.pl

Helena Duć-Fajfer

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

📧 <https://orcid.org/0000-0001-9436-3846>

✉ helena.duc-fajfer@uj.edu.pl

© Copyright by individual authors, 2022

Recenzenci

dr hab. Andrzej Dudek, prof. UJ

Prof. Natalia Vesselova, University of Ottawa

Opracowanie redakcyjne

Irena Gubernat (j. polski), Yanina Ryier (j. rosyjski)

Projekt okładki

Lesław Sławiński

ISBN 978-83-8138-730-9 (druk)

ISBN 978-83-8138-731-6 (PDF)

<https://doi.org/10.12797/9788381387316>

Na okładce: mapa Moskwy, 1726 (www.rijksmuseum.nl)

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: publishing@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>



Fot. Barbara Szczukin

TABULA GRATULATORIA

- Zbigniew Babik, Uniwersytet Jagielloński
Vsevolod Bagno, Rosyjska Akademia Nauk /
Российская академия наук
Krzysztof Bak, Uniwersytet Jagielloński, Uni-
wersytet Sztokholmski / Stockholms
universitet
Katarzyna Bazarnik, Uniwersytet Jagielloński
Zofia Berdychowska, Uniwersytet Jagielloński
Krzysztof Bielawski, Uniwersytet Jagielloński
Piotr de Bończa Bukowski, Uniwersytet
Jagielloński
Dariusz Brodka, Uniwersytet Jagielloński
Jerzy Brzozowski, Uniwersytet Jagielloński
Renata Bura, Uniwersytet Jagielloński
Anna R. Burzyńska, Uniwersytet Jagielloński
Magdalena Wasilewska-Chmura, Uniwersytet
Jagielloński
Wojciech Chlebda, Uniwersytet Opolski
Urszula Cierniak, Uniwersytet Humanistyczno-
Przyrodniczy im. Jana Długosza w Często-
chowie
Andrzej Dudek, Uniwersytet Jagielloński
Katarzyna Dybeł, Uniwersytet Jagielloński
Adam Fałowski, Uniwersytet Jagielloński
Lazar Fleishman, Uniwersytet Stanforda / Stan-
ford University
Dorota Gil, Uniwersytet Jagielloński
Pavel Glushakov, Ryga
Marek Hałaburda, Uniwersytet Papieski Jana
Pawła II
Agata Hołobut, Uniwersytet Jagielloński
Gabriella Elina Imposti, Uniwersytet Boloński /
Università di Bologna
- Jadwiga Janaszek, Kielce
Maria Jodłowiec, Uniwersytet Jagielloński
Beata Kałęba, Uniwersytet Jagielloński
Jerzy Kapuścik, Uniwersytet Jagielloński
Lubov Kiselova, Uniwersytet w Tartu / Tartu
Ülikool
Jadwiga Kita-Huber, Uniwersytet Jagielloński
Anna Klimkiewicz, Uniwersytet Jagielloński
Maria Kłańska, Uniwersytet Jagielloński
Agnieszka Kocik, Uniwersytet Jagielloński
Alexandr Korablev, Doniecki Uniwersytet
Narodowy / Донецкий национальный
университет
Lesława Korenowska, Uniwersytet Pedagogicz-
ny w Krakowie
Lucyna Korycińska, Uniwersytet Jagielloński
Katalin Kroó, Uniwersytet Loránda Eötvösa /
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Olga Kuptsova, Moskiewski Uniwersytet Pań-
stwowy / Московский Государственный
университет
Halina Kurek, Uniwersytet Jagielloński
Tatjana Kuzovkina, Uniwersytet Talliński / Tal-
linna Ülikool
Andrzej de Lazari, Uniwersytet Łódzki
Bohdan Łazarczyk, Uniwersytet Jagielloński
Lidia Macheta, Uniwersytet Jagielloński
Dina Magomedova, Rosyjska Akademia Nauk /
Российская академия наук
Izabella Malej, Uniwersytet Wrocławski
Agnieszka Malska-Lustig, Uniwersytet
Jagielloński

- Elżbieta Mańczak-Wohfeld, Uniwersytet Jagielloński
- Maria Maślanka-Soro, Uniwersytet Jagielloński
- Gabriela Matuszek-Stec, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Michalak-Pikulska, Uniwersytet Jagielloński
- Roman Mnich, Uniwersytet Warszawski
- Galina Nefagina, Akademia Pomorska w Słupsku
- Arkadiy Neminushchiy, Uniwersytet Dyneburski / Daugavpils Universitāte
- Jakub Niedźwiedź, Uniwersytet Jagielloński
- Sylwia Nowak-Bajcar, Uniwersytet Jagielloński
- Ryszard Nycz, Uniwersytet Jagielloński
- Tereza Obolevitch, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
- Magdalena Ochniak, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Oczkowa, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Olaszek, Uniwersytet Łódzki
- Alexander Ospovat, Uniwersytet Kalifornijski / University of California
- Agnieszka Palej, Uniwersytet Jagielloński
- Ewelina Pilarczyk, Uniwersytet Jagielloński
- Irina Prokhorova, Moskiewski Uniwersytet Państwowy / Московский Государственный университет
- Elżbieta Przybył-Sadowska, Uniwersytet Jagielloński
- Wacław Rapak, Uniwersytet Jagielloński
- Renata Rodak, Uniwersytet Jagielloński
- Rozalia Sasor, Uniwersytet Jagielloński
- Yuliya Sergo, Udmurcki Uniwersytet Państwowy / Удмуртский государственный университет
- Elżbieta Solak, Uniwersytet Jagielloński
- Barbara Sosień, Uniwersytet Jagielloński
- Elena Sozina, Uralski Uniwersytet Federalny / Уральский федеральный университет
- Ewa Stala, Uniwersytet Jagielloński
- Lidia Sudyka, Uniwersytet Jagielloński
- Jan Szczepaniak, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
- Włodzimierz Szturc, Uniwersytet Jagielloński
- Dorota Szumska, Uniwersytet Jagielloński
- Stanisław Śnieżewski, Uniwersytet Jagielloński
- Wanda Świątkowska, Uniwersytet Jagielloński
- Marietta Turyan, Sankt Petersburg
- Anna Walczuk, Uniwersytet Jagielloński
- Jadwiga Waniakowa, Uniwersytet Jagielloński
- Halina Waszkielewicz, Uniwersytet Jagielloński
- Władysław Witalisz, Uniwersytet Jagielloński
- Natalia Vesselova, Uniwersytet Ottawski / University of Ottawa
- Grażyna Zając, Uniwersytet Jagielloński
- Marcin Ziomek, Uniwersytet Jagielloński

Spis treści

TABULA GRATULATORIA	5
BARBARA SZCZUKIN, MAŁGORZATA SZCZUKIN Biogram z bliskiej perspektywy nakreślony	7
HELENA DUĆ-FAJFER Wasilij Gieorgijewicz Szczukin – wszechstronny badacz i erudyta.....	11
SPIS PUBLIKACJI	19
WSTĘP.....	37
Введение	39
PRZESTRZEŃ GEOGRAFICZNA	41
ANDRZEJ ROMANOWSKI Pogranicze polsko-rosyjskie (do roku 1863). Zagadnienia i postacie	43
MAGDALENA DĄBROWSKA Ziemie niemieckie oczyma rosyjskich podróżopisarzy przełomu XVIII i XIX wieku – miejsca wspólne, miejsca różne (wokół <i>Listów Rosjanina podróżującego po Europie od 1802 do 1806 roku</i> Dmitrija Gorichwostowa)	55
Кристина Воронцова Польша в русской литературе постсоветского периода: обзор проблемы	67
Дечка Чавдарова Образ Коми в воспоминаниях болгарских строителей и лесорубов	77
Джон Даглас Клэйтон Гурзуф как <i>locus amoenus</i> в житнетворчестве А.С. Пушкина.....	89
Виктор Скрунда К истории русской меньшинственной идеи в межвоенной Польше (РОМ, 1934)	101

PRZESTRZEŃ PSYCHOLOGICZNA	111
URSZULA TROJANOWSKA	
„Schody w pustkę” – przestrzeń i sen w opowiadaniu <i>Szatniarz</i> Jeleny Dołgopiat.....	113
Ксения Касаткина	
Психологическое пространство «подполья» в повести Ф.М. Достоевского <i>Записки из подполья</i>	125
Сергей Доценко	
Обезвэлволпал А.М. Ремизова как модель «внутренней эмиграции»...	139
Валерий Мильдон	
Эней и Анна. Пространства судьбы в <i>Энеиде</i> и <i>Анне Карениной</i>	151
Ксения Дубель	
Эго – Гео. Пространство личности или личность пространства? Заметки о ранних стихах Гео Шкурупия	163
MARIA MALEWSKA	
Pamięć i tożsamość w utworze Pavla Amnuela <i>Spowiedź</i>	173
PRZESTRZEŃ TEKSTUALNA	185
Аркадий Гольденберг	
Хронотоп праздника в метасюжете Гоголя.....	187
HELENA DUĆ-FAJFER	
Przestrzeń rosyjskości w literaturze łemkowskiej.....	201
Людмила Луцевич	
Хронотопический континуум поэмы Александра Пушкина <i>Цыганы</i>	217
Ольга Гриневич	
Полемика с усадебным текстом Л.Н. Толстого в романе М. Степновой <i>Сад</i>	231
Юрий Доманский	
Слово «сцена» в паратексте <i>Вишнёвого сада</i> А.П. Чехова. К вопросу о пространстве реально-художественном и пространстве реально-театральном в драматургическом тексте.....	243
Татьяна Автухович	
Экфрасис как способ формирования пространства смысла.....	255

PRZESTRZEŃ URBANISTYCZNA.....	267
KATARZYNA SYSKA	
O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa	
<i>Obłok przypominający delfina.....</i>	269
BOGUSŁAW ŻYŁKO	
O pewnej reprezentacji wieczności (Uwagi o <i>Rzymie</i> Mikołaja Gogola).....	281
DZMITRY KLIABANAU	
Topos Rzymu jako element „mitu Husowskiego” Władzimira Arłoua	
(na materiale powieści <i>Czasy dżumy</i>).....	293
Михаил Строганов	
<i>Город пышный, город бедный</i> и его родственники	305
Павел Лавринец	
Поэтосфера Вильнюса как города храмов	317
Валентина Брио	
Вильнюсские дворики как особенный городской локус	329
Наталия Няголова	
Топос «города греха» в литературной урбанистике болгарской	
«оттепели». Предварительные заметки.....	343
Михаил Тимофеев	
Что делает наши ландшафты такими разными, такими	
привлекательными? (Английский индустриальный пейзаж	
XVIII-XX веков).....	355
PRZESTRZEŃ PODRÓŻY	367
МАТЫЛДА CHRZĄSZCZ	
Podróż do źródeł tożsamości. <i>Wschód</i> Andrzeja Stasiuka	369
МИСЛАЉ МИЛЦАРЕК	
<i>Wyspa</i> Gołowanowa albo o poszukiwaniu sensu w Arktyce.....	379
Александр Вавжинчак	
Путь как судьба. Повесть Виктора Астафьева <i>Перевал</i>	393

PRZESTRZEŃ WIZUALNA	405
Якуб Садовски	
Интеллигент в пространстве анимации. Мультфильмы по рассказам Эдуарда Успенского.....	407
Евгения Строганова	
Женщина с книгой в портретной живописи второй половины XVIII – первой половины XIX в. Модель и пространство. Заметки к теме	421
Наталья Мариевская	
Социальные пространства в динамике сюжета. Анализ драматургии современного фильма.....	435
Наталья Злыднева	
Концепт «путь-дорога» в русской живописи. наброски к теме	449
INDEKS OSÓB	461
Указатель имён.....	467

Юрий Доманский 

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

Слово «сцена» в паратексте *Вишнёвого сада* А.П. Чехова

К вопросу о пространстве реально-художественном и пространстве реально-театральном в драматургическом тексте

Наша задача в данной статье – обратить внимание на один очень любопытный момент в чеховском *Вишнёвом саду*. Дело в том, что в паратексте¹ пьесы (а конкретно – в ремарках²) на сугубо лексическом уровне несколько раз нарушается то, что можно назвать драматургической иллюзией правдоподобия – в паратексте наряду с многочисленными номинациями, характеризующими

¹ О паратексте в драматургии см.: Н.И. Ищук-Фадеева, *Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы* [в:] *Драма и театр: сб. науч. статей*, вып. 2, Тверской государственный университет, Тверь 2001, с. 5-16; Ю.А. Львова, *Функции дидактики в освоении содержательности драматургического текста*: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кан. филолог. наук, Тверской государственный университет, Тверь 2006; С.О. Носов, *Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме*: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кан. филолог., Тверской государственный университет, Тверь 2010; Е.В. Соколова, *Паратекст* [в:] *Западное литературоведение XX в.: энциклопедия*, ред. Н.Д. Тмарченко, Intrada, Москва 2004, с. 306; Е.В. Титова, *Драматургический паратекст: к постановке проблемы*, „Вестник РГГУ”, Серия „Литературоведение. Языкознание. Культурология” 2019, № 2, с. 30-40.

² О чеховских ремарках см.: Ю.В. Доманский, *Чеховская ремарка: Некоторые наблюдения*: монография, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Москва 2014; Т.Г. Ивлева, *Автор в драматургии А.П. Чехова*, Тверской государственный университет, Тверь 2001; Л.Г. Тютелова, *Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъективной сферы*: монография, ООО «Книга», Самара 2012.

пространство как реально-художественное, то есть пространство, в котором действуют персонажи (комната в доме, поле, гостиная), включая сюда и то пространство, которое зритель не видит, возникает слово «сцена», номинирующее пространство уже как реально-театральное. То есть в некоторых фрагментах комедии происходит лексическое вторжение театральной реальности в мир пьесы, и фрагменты эти, на наш взгляд, должны быть каким-то образом особенно значимы. Таких фрагментов театральной экспансии в художественную реальность по ходу комедии несколько, рассмотрим каждый из них.

Уже в одной из больших ремарок первого действия, почти в самом начале пьесы, то, что прежде (согласно ремарке, предвещающей действие) в паратексте называлось словом «комната», вдруг превращается в «сцену». Сначала «сцена пуста»³, затем «Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс [здесь и далее выделено автором – Ю.Д.], ездивший встречать Любовь Андреевну; он в старинной ливрее и высокой шляпе; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова»⁴. А после прохода Фирса «Шум за сценой всё усиливается»⁵. Вот как данная большая ремарка выглядит целиком:

Слышно, как к дому подъезжают два экипажа. Лопахин и Дуняша быстро уходят. Сцена пуста. В соседних комнатах начинается шум. Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну; он в старинной ливрее и в высокой шляпе; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова. Шум за сценой всё усиливается. Голос: «Вот, пройдемте здесь...» Любовь Андреевна, Аня и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одеты по-дорожному, Варя в пальто и платке, Гаев, Симеонов-Пищик, Лопахин, Дуняша с узлом и зонтиком, прислуга с вещами – все идут через комнату⁶.

Как видим, указания на пространство сцены, то есть на пространство реально-театральное, благополучно соседствуют с указаниями на элементы реально-художественного пространства: дом и комнаты. При этом номинации дом и комнаты возникают в качестве скрытых от зрителя локусов, заявляющих о себе в данном случае через соносферу: «Слышно, как к дому

³ А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 13, ред. А.И. Ревякин, Наука, Москва 1978, с. 199

⁴ Там же, с. 199.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

подъезжают два экипажа. Сцена пуста. В соседних комнатах начинается шум». При этом важно, что соносфера засценья реализуется тогда, когда «сцена пуста», то есть когда реально-художественное пространство предельно статично и когда в нём отсутствуют люди. Вот только номинировано оно лексемой из иного относительно художественной реальности ряда – из ряда сугубо театрального, лексемой «сцена». И сразу же следом появление действующего лица в до этого пустовавшем пространстве тоже даётся при помощи той же пространственной лексемы: «Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну». Итак, согласно данной ремарке, эпизод появления в пустом пространстве комнаты приехавших персонажей в пространственном плане, если не считать соносферы скрытого от зрителя пространства, передаётся через обозначение места действия словом «сцена». Заметим, что во втором случае Фирс проходит через сцену, то есть он не остаётся в видимом зрителю пространстве, следовательно, далее, после его прохода, сцена вновь пуста, что компенсируется, как и было в начале ремарки, соносферой пространства, визуально скрытого от зрителя: «Шум за сценой все усиливается. Голос: „Вот, пройдемте здесь...“» Теперь, правда, это соносфера не только шумовая, но ещё и вербальная – зритель слышит голос, хотя и не видит того, кто говорит. Видимое же зрителю пустое пространство вновь номинируется словом «сцена». Но вот это пространство стремительно заполняется персонажами. И вновь, как это было в случае с Фирсом, это проход. Но как следует из дальнейшего развития событий, переданного паратекстом, не все из проходящих уходят, то есть не все покидают видимое зрителю пространство – «Уходят все, кроме Ани и Дуняши»⁷. Однако в финале рассматриваемой нами большой ремарки собственно сценическое пространство всё-таки возвращается в плане номинации к реально-художественному ракурсу, представленному словом «комната» – «все идут через комнату».

Таким образом, номинации пространства – реально-художественные и реально-театральные – в данной ремарке переплетаются: соносфера пространства, которого зритель не видит, в начале ремарки транслируется лексемами «дом» и «комнаты», но после прохода Фирса данный ракурс реализуется уже лексемой «сцена» («Шум за сценой всё усиливается»); видимое же зрителю пространство сначала названо лексемой «сцена» и только в последней фразе ремарки появляется лексема «комната», уже возникавшая в тексте пьесы до этого, в частности – в ремарке, предваряющей первое

⁷ Там же, с. 199.

действие, в качестве номинации места: «Комната, которая до сих пор называется детской»⁸. То есть в рассматриваемом эпизоде на сугубо лексическом уровне появление персонажей на до этого некоторое время пустой (то есть в данном случае – свободной от действующих лиц) сцене реализуется в синтезе пространственных лексем разных уровней – создающих иллюзию жизнеподобия лексем реально-художественных и лексем, указывающих на грядущую перекодировку драмы в спектакль, то есть лексем реально-театральных. Представляется, что такой нарочитый «микс» призван выделить данный эпизод из ряда предшествующих и последующих, сосредоточить на нём читательское внимание. Действительно, важность этого эпизода заметна уже на уровне мизансцены: мало того, что перед нами новое явление, так ещё и, во-первых, большинство персонажей здесь появляются перед зрителем впервые, а во-вторых, тут оказываются задействованы почти все действующие лица *Вишнёвого сада* (из основного списка не хватает лишь Яши и Трофимова). Думается, что эти факторы существенно выделяют эпизод, транслируемый ремаркой, из остального ряда; лексически же данный эпизод маркирован нарочитым вторжением в художественную реальность реальности театральной, транслируемой трижды возникающим среди реально-художественных дома, комнат и комнаты словом «сцена». Причём каждый раз это слово возникает в новом контексте, а стало быть, и смысловые оттенки в него привносятся каждый раз новые: в первом случае («Сцена пуста») это передача статичности и незаполненности видимого зрителю пространства (заметим, сколь важна тут экспликация именно зрительской позиции), во втором («Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс») – явление в доселе пустом пространстве персонажа (кстати, пусть и мимолётно, но тут реализуется столь важная для драматургии вообще ситуация «один на сцене»), в третьем («Шум за сценой всё усиливается») – трансляция соносферы пространства, скрытого от зрителя. Вот только практически все эти смысловые оттенки в пределах той же ремарки реализуются и лексемами не только реально-театрального, а и вполне реально-художественного ряда (соносфера вне пределов зрительской точки наблюдения – дом и комнаты; проход персонажей – комната). Однако, повторим, значимость данного эпизода как раз и эксплицируется микшированием двух в сущности несовместимых рядов, формируя пространственный оксюморон, впрочем, не являющийся редкостью в драматургии и отсылающий к самой природе драматургического рода, собственно, и нужного для того,

⁸ Там же, с. 197.

чтобы быть перенесённым в театральное пространство ради создания иллюзии пространства реального, но при неизбежной экспликации театральности (например, потенциальную театральность можно рассмотреть в том, что Фирс проходит через сцену не молча, а «что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова»). И в рассмотренном эпизоде включение слова «сцена» призвано (в числе прочего) театральность подчеркнуть, а тем самым маркировать этот эпизод, как потенциально способный к нарочитой театральности при перекодировке драматургического текста в текст спектакля.

Следующие несколько появлений слова «сцена» в паратексте *Вишнёвого сада* контекстуально почти тождественны – тождественны и друг другу, и уже отмеченному нами при рассмотрении предыдущего эпизода «одинокому» прохождению Фирса «через сцену»: в первом действии «через сцену» проходят или идут Яша (он обращается к Дуняше, здесь слово «сцена» возникает в ремарке, включённой в реплику: «Яша (идёт через сцену, деликатно). Тут можно пройти-с?»⁹), Шарлотта Ивановна («Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе проходит через сцену»¹⁰) и Трофимов (в самом уже финале действия: «Трофимов идёт через сцену и, увидев Варю и Аню, останавливается»¹¹), во втором действии незадолго до звука лопнувшей струны «В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре»¹². Не может не обратить на себя внимание схожесть контекстов для слова «сцена» во всех этих случаях. Как представляется, такая схожесть контекстов – персонажи идут либо проходят через видимое зрителю пространство (а не входят в него и не появляются в нём) – определяет и лексическую экспликацию данного действия в паратексте реально-театральной лексемой «сцена»: можно предположить, что пересекаемое пространство в меньшей степени нуждается в сохранении иллюзии реальности, нежели пространство, в котором персонажи задерживаются на подольше. Впрочем, нельзя не заметить и особую значимость каждого из названных эпизодов персонажного прохождения. Так, Яша впервые появляется в видимом зрителю пространстве именно в ремарке, сопровождающей его реплику, обращённую к Дуняше (это, кстати, не единственный случай, когда слово «сцена» в *Вишнёвом саду* возникает не в ремарке, предваряющей или сопровождающей действие,

⁹ Там же, с. 202.

¹⁰ Там же, с. 208.

¹¹ Там же, с. 214.

¹² Там же, с. 224.

а в ремарке, включённой в реплику; подобное есть ещё в четвёртом действии, но об этом скажем ниже); Шарлотта появляется не впервые, но именно здесь даётся её авторская характеристика – по внешнему виду (укажем, что характеристика по внешнему виду возникла и в эпизоде прохождения Фирса через сцену: «...он в старинной ливрее и в высокой шляпе»); Трофимов же именно вслед за приведённой ремаркой оказывается в ситуации «один на сцене», и его «одинокая» реплика, являющая собой последнюю реплику первого действия («Трофимов (в умилении). Солнышко мое! Весна моя»¹³) является, как показывают наблюдения, единственной в четырёх «главных» пьесах Чехова (кроме *Вишнёвого сада* к «главным» относят пьесы *Дядя Ваня*, *Чайка* и *Три сестры*), когда персонаж, оказавшись в ситуации «один на сцене», говорит не то, что на людях, а нечто совершенно иное. Эпизод же с Епиходовым из второго действия, как уже было сказано, непосредственно предшествует эпизоду со звуком лопнувшей струны и, возможно, потом, из пространства, которого зритель не видит, инициирует этот эпизод – не стоит отмечать прочтения, согласно которому так напугавший Раневскую звук является не звуком сорвавшейся в шахте бадьи и не криком птицы, а всего лишь очередным несчастьем Епиходова, у которого на гитаре лопнула струна.

Кроме того, все эпизоды с персонажами, проходящими или идущими «через сцену» могут быть прочитаны и, соответственно, проинтерпретированы, как эпизоды с избыточной театральностью в поведении персонажей: Яша ведёт себя театрально при знакомстве с Дуняшей, Шарлотта всегда театрально, Петя театрален в своей «одинокой» искренности, а Епиходов и вообще выступает со своего рода вставным номером – пусть и проходя «в глубине сцены». Таким образом, в смысловое поле использования слова «сцена» в указывающих на проходящих персонажей ремарках *Вишнёвого сада* можно добавить и семантику театральности. Между тем действительно театральные вставки – к примеру, обращение Гаева к шкафу в первом действии, а так же фокусы Шарлотты и декламация Начальника станции в действии третьем прекрасно обходятся без введения в паратекст слова «сцена»; однако это всё нарочито театральные номера, близкие к приёму «сцена на сцене», тогда как в случаях, перечисленных выше, перед нами театральность поведения персонажей; и её нужно маркировать оксюморонной относительно реально-художественного ракурса реально-театральной лексемой «сцена». Следовательно, и при перекодировке *Вишнёвого сада* в спектакль названные

¹³ Там же, с. 214.

моменты можно представить с усилением театральности, а точнее – суметь подключить театральность к иллюзии жизнеподобия, сформировав тем самым особые сегменты чеховского мира, где жизнь и театр, оставаясь собой, сливаются в уникальное единство.

И четыре раза встречается слово «сцена» в действии четвёртом: дважды в ремарке, предвещающей это действие, и по одному разу в ремарке, сопровождающей реплику Вари, и в ремарке, открывающей финал. Вот ремарка, предвещающая четвёртое действие:

Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п. Налево дверь открыта, оттуда слышны голоса Вари и Ани. Лопахин стоит, ждёт. Яша держит поднос со стаканчиками, налитыми шампанским. В передней Епиходов увязывает ящик. За сценой в глубине гул. Это пришли прощаться мужики. Голос Гаева: «Спасибо, братцы, спасибо вам»¹⁴.

Здесь, как уже мы видели в большой ремарке первого действия, микшируются номинации пространств реально-художественного и реально-театрального: с одной стороны, окна, двери, передняя, а с другой – сцена. Более того, первый раз здесь слово «сцена» возникает в одном контексте с реально-художественной дверью («Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы...»). Второй же раз («За сценой в глубине гул») слово «сцена» возникает в уже знакомом нам по большой ремарке из первого действия контексте, транслирующем соносферу пространства, которого зритель не видит. Таким образом, здесь реализуются два смысловых оттенка слова «сцена»: сначала близкий к словосочетанию «сцена пуста» из первого действия смысл, касающийся, скажем так, бесперсонажного пространства, видимого зрителю; затем – заполнение пространства звуками, идущими из пространства, которого зритель не видит. К тому же, перед нами в обоих случаях слово «сцена» сопровождается словом «глубина». Сперва, как было в ремарке с Епиходовым из второго действия, речь идёт о глубине сцены, то есть о визуальном расположении объекта в видимом зрителю пространстве, а затем уже – об аудиальной глубине, той глубине, из которой к зрителю поступает звук, источник коего не виден. Таким образом, при помощи

¹⁴ Там же, с. 242.

слова «сцена» в синтезе его со словами, передающими реально-художественное пространство, ремарка, предваряющая четвёртое действие, формирует особое смысловое поле, где иллюзия реальности даётся с поправкой на театральность визуального и аудиального пространств, а вместе с этим происходит и усиление условности происходящего, результатом которой может считаться уход от жизни к иллюзии искусства. Читателю, как это было и в первом действии при употреблении слова «сцена», словно напоминают, что перед ним не жизнь, а именно искусство – искусство драмы, которое требует перевода себя в искусство театра; читатель же, идя по тексту, должен представлять персонажей не только и не столько в реальности, сколько в декорациях театральной сцены. Впрочем, и это тоже реальность; только реальность другая – театральная. И в ней при вербальной трансляции в виде драматургического текста словесно микшируются элементы театра и внеположенной театру как виду искусства реальности.

Похожий синтез или микс элементов художественного и сценического пространств на уровне их номинации видим в ремарках, сопровождающих обращённую к Трофимову реплику Вари в четвёртом действии: «Варя (*из другой комнаты*). Возьмите вашу гадость! (*выбрасывает на сцену пару резиновых калош*)»¹⁵.

При этом Варя, вероятнее всего, зрителю не видна, поскольку «другой комнаты» в видимом зрителю пространстве, если следовать паратекстуальным замечаниям, нет. Однако, согласно ремарке, находится Варя не «за сценой», а именно в «другой комнате», тогда как выбрасывает калоши «на сцену». Таким образом, перед нами очень любопытное сочетание двух типов пространств, прежде в паратексте *Вишнёвого сада* в таком наглядном виде не встречавшееся: невидимое зрителю пространство номинируется как реально-художественное, а видимое – как реально-театральное; засцение оказывается более приближенным к жизни, чем происходящее на глазах у зрителя, то есть можно сказать, что театральность через данный паратекст усиливается, а физическая реальность редуцируется, уходит в сторону иллюзии; в этом же направлении можно осмысливать и жест Вари – по всей вероятности, зрителю сам жест не виден, но виден его результат в форме прилетающих на сцену калош, то есть предметной детали, за счёт динамики представляющей из себя особую форму театральности, нарочито подчеркнутую паратекстуальной номинацией «сцена». Следовательно, перед нами вновь эпизод по сути своей должный при перекодировке драматургического

¹⁵ Там же, с. 244.

текста в текст спектакля эксплицировать театральность; может, и в ущерб эффекту реальности, но скорее всего, что нет, ведь реально-художественная номинация в этих эпизодах не исчезает, а благополучно микшируется с номинацией реально-театральной.

Этот синтез отчётливо прослеживается и в ремарке, с которой начинается финал (если под финалом драматургического текста понимать последнее явление в нём):

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

Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен¹⁶.

Как видим, опять пустоту сцены, как уже было в ремарке из первого действия, нарушает Фирс. Тем самым формируется своего рода обрамление сценической пустотой и явлением Фирса основного действия. И оба раза пустота передаётся одной и той же паратекстуальной фразой – «Сцена пуста». И оба раза эта фраза включена в большую ремарку. И оба раза описывается одежда нарушающего пустоты старого лакея. Только в первом действии Фирс появляется почти сразу после ремарки «Сцена пуста», во втором же между декларацией пустоты сцены и появлением Фирса происходит развёрнутая во времени экспликация соносферы пространства, которого зритель не видит, при трансляции коей используется номинации реально-художественного свойства, среди которых есть и пространственные – запираемые двери, отъезжающие экипажи... Непосредственно же в поле зрения зрителя находится дверь, из которой показывается Фирс. Ну а реально-театральная номинация «сцена» используется в данной ремарке и в ремарке, сопровождающей первое действие, тогда, когда в видимом зрителю пространстве отсутствуют персонажи, то есть когда главной характеристикой этого пространства становится пустота. Заметим, что принципиально иной смысл у фразы «Чувствуется пустота» в ремарке, предваряющей четвёртое действие, но это предмет отдельного разговора. Физическая же пустота на сцене по ходу действия через указание на то, что именно «сцена пуста», формирует у читателя «Вишнёвого сада» особый настрой, согласно которому действие пьесы представляется происходящим в театральном пространстве. При

¹⁶ Там же, с. 253.

этом не будем забывать и о реально-художественных пространственных номинациях, способных корректировать читательское представление в сторону, скажем так, жизни.

Таким образом, можно сказать, что восприятие пьесы при чтении, если сосредоточить внимание на тех паратекстуальных сегментах, где есть слово «сцена», формируется синтезом реально-художественных и реально-театральных пространственных номинаций, в результате чего возникает двойственное, но при этом единое и цельное восприятие пространства действия – и как происходящего в имени Раневской (об этом извещает одно из начальных указаний к пьесе), и как реализуемого на театральной сцене.

Обратим внимание и на то, что слово «сцена» встречается преимущественно в обрамляющих действиях – в первом и последнем, тогда как во втором оно присутствует лишь однажды, а в третьем его и вовсе нет. То есть уклон пространства в сторону театрального сосредоточен в сильных позициях текста – ближе к началу и ближе к финалу, что позволяет сделать вывод об особых авторских установках, которые должны сработать при формировании у читателя представления о месте, в котором будет разворачиваться действие; было важно начать с вторжения театра в жизнь и завершить этим вторжением.

И, конечно, нельзя не указать на важность именно тех эпизодов *Вишнёвого сада*, которые оказались маркированы словом «сцена». Введение сугубо театральной лексемы в текстовый мир пьесы выводит смыслы сегментов с этой лексемой в сторону усиления театральности, но не только без ущерба для «жизненности», а и с её – «жизненности» – неизменным и явным присутствием. По всей видимости, такое повышенное внимание к рассмотренным эпизодам со словом «сцена» должно быть учтено при перекодировке драматургического текста в текст спектакля, ведь именно в этих эпизодах театр может себе позволить, при сохранении жизнеподобия и иллюзии достоверности, быть собой, то есть быть театром.

Библиография

- Доманский Ю.В., *Чеховская ремарка: Некоторые наблюдения*: монография, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Москва 2014, *Бахрушинская серия*.
- Ивлева Т.Г., *Автор в драматургии А.П. Чехова*, Тверской государственный университет, Тверь 2001.

- Ищук-Фадеева Н.И., *Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы* [в:] *Драма и театр*: сб. науч. трудов, вып. 2, Тверской государственный университет, Тверь 2001.
- Львова Ю.А., *Функции дидактики в освоении содержательности драматургического текста*: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кан. филолог. наук, Тверской государственный университет, Тверь 2006.
- Носов С.О., *Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме*: автореф. дис. на соиск. уч. степ. кан. филолог. наук, Тверской государственный университет, Тверь 2010.
- Соколова Е.В., *Паратекст* [в:] *Западное литературоведение XX в.*: энциклопедия, ред. Н.Д. Тмарченко, Intrada, Москва 2004.
- Титова Е.В., *Драматургический паратекст: к постановке проблемы*, „Вестник РГГУ”. Серия „Литературоведение. Языкознание. Культурология” 2019, № 2, <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-2-30-40>.
- Тютелова Л.Г., *Драматургия А.П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы*: монография, ООО «Книга», Самара 2012.
- Чехов А.П., *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., т. 13, ред. А.И. Ревякин, Наука, Москва 1978.

ABSTRACT

The Word “Scene” in the Paratext of *The Cherry Orchard* by Anton Chekhov: To the Issue of Real-artistic and Real-theatrical Space in a Dramatic Text

The article examines all the uses of the word “scene” in the paratext of Chekhov’s *The Cherry Orchard* which allows to make the conclusion about the specifics of the organization of the dramatic space combining real-artistic and real-theatrical elements. As a result, special readers’ ideas about the scene of Chekhov’s comedy are formed. There Ranevskaya’s estate and the theatre stage are bizarrely synthesized, that is, theatricality is explicated preserving the illusion of life-likeness.

Keywords: Chekhov, *The Cherry Orchard*, space, scene

Ключевые слова: Чехов, «Вишнёвый сад», пространство, сцена

Tom jubileuszowy, który oddajemy do rąk czytelnika, stanowi wyraz najwyższego uznania wobec imponującego dorobku naukowego oraz wdzięczności za lata działalności dydaktycznej Pana Profesora Wasilija Szczukina. Publikacja jest próbą odzwierciedlenia szerokiego spektrum zainteresowań badawczych Jubilata, oscylujących wokół historii literatury i kultury rosyjskiej, metodologii badań literackich, poetyki sztuki totalitarnej, a także szeroko rozumianej geografii humanistycznej; osadza jednocześnie te pojęcia w kontekście macierzystym badacza – to jest fenomenów przestrzeni i tożsamości. Z wielką radością pragniemy podkreślić, że niniejsza księga, na którą złożyły się teksty wielu wybitnych badaczy literatury, sztuki i kultury, pragnących uhonorować Profesora Szczukina, stanowi platformę do wymiany myśli naukowców reprezentujących ośrodki naukowo-akademickie między innymi w Polsce, Izraelu, Bułgarii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Rosji, na Litwie i Białorusi, co należy uznać za jawne świadectwo swoistej niezależności nauki i jej niepodlegania różnorodnym ograniczeniom, które w danym czasie i danej przestrzeni mogą hamować kontakty i zaburzać procesy konsolidacyjne na bazie twórczej wymiany.



<https://akademicka.pl>

ISBN 978-83-8138-730-9

