

ОБ ОДНОЙ ИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ПАРАТЕКСТА
В ТРИЛОГИИ А.В. СУХОВО-КОБЫЛИНА
«КАРТИНЫ ПРОШЕДШЕГО»

В статье рассмотрены вариативные реализации приема удвоения лексемы на границе двух уровней драматургического текста в трилогии А.В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего». Кроме того, подчеркнута связь повторяющихся элементов сюжета друг с другом, а также с мотивом двойничества некоторых персонажей, из чего следует рассмотрение феномена удвоения как концепции в рамках трилогии.

Ключевые слова: А.В. Сухово-Кобылин, авторская ремарка, драматургический паратекст, мотив двойничества, русская драматургия, трилогия.

В последнее время все чаще появляются литературоведческие исследования, рассматривающие не сам текст художественного произведения, а то, что его окружает или сопровождает. Этим явлением обусловлен интерес к визуальным образам, разнообразным интерпретациям текста – будь то экранизации, театральные постановки и прочее. Особенно богата подобным «околотекстовым» пространством драматургия, основными конструктивными элементами которой являются текст (реплики персонажей) и паратекст – авторские ремарки, предваряющая произведение афиша и иные элементы, которые в печатном виде выглядят не так как «нормальный» текст (за счет различия шрифтов, разрядки и т. д.). В связи с этим интересным объектом рассмотрения представляется трилогия А.В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» как необычный вариант взаимодействия текста и паратекста.

Новаторство драматургии Сухово-Кобылина в области жанра, паратекста, расширения границ условности театра неоднократно утверждалось в разного рода исследованиях. Исследователи называют драматурга предтечей театрального авангардизма, рассматривают его творчество как реформацию современного ему

театра, сопоставимую и даже противопоставленную чеховской¹. По крайней мере, можно с полной уверенностью говорить о том, что Сухово-Кобылин внес свой вклад в формирование нового драматургического языка и во многом предугадал приемы будущего авангардистского театра. Примером может служить хотя бы несоответствие названия пьес их содержанию. То, что в «Свадьбе Кречинского» никакой свадьбы не изображено, а в комедии-шутке «Смерть Тарелкина» на протяжении действия пьесы никто не умирает (в последнем случае наблюдается явный конфликт заглавия пьесы с ее жанровым определением), способно напомнить такие позднейшие авангардные опыты, как «Лысая певичка» Эжена Йонеско, где, как известно, ни о какой певичке речи не идет. Кроме того, один из исследователей творчества Сухово-Кобылина К.М. Захаров говорит о частотности использования приема «театр в театре» в трилогии «Картины прошедшего»². Практически в каждом исследовании творчества писателя есть недвусмысленные намеки на его «авангардность» и на то, что основываясь на богатой сатирической традиции, Сухово-Кобылин смог качественно трансформировать ее, создав произведения, по форме и содержанию оригинальные и выделяющиеся на фоне современного им литературного контекста.

На одном из новаторских авторских приемов хотелось бы остановиться подробнее. Прием этот заключается в появлении связи между двумя уровнями драматургического текста, которые ранее в литературной традиции были относительно автономными, выполняя разные функции. В паратексте трилогии «Картины прошедшего» некоторые ремарки буквально дублируют лексемы из предыдущих по отношению к ним реплик персонажей. Причем чаще всего лексемы основного текста, удвоенные паратекстом, являют собой нечто крайне неоднозначное и трудновоспроизводимое при постановке пьесы. Обратимся к первой пьесе трилогии («Свадьба Кречинского»). В начале второго действия в квартиру Кречинского является его приятель и пособник в игре краплеными картами Расплюев. Рассказывая о шулерских неудачах лакею Федору, Расплюев трижды в рамках одного явления употребляет жестово-мимическое дублирование своих слов:

Расплюев. ...Ты Семиядова знаешь?

Федор. Что-то не припомню-с!

Расплюев. Богопротивнейшая вот этакая рожа. *(Показывает богопротивнейшую рожу.)* Ведь и не играл... Как потянется из-за стола, рукава заправил. «Давайте-ка, – говорит, – я его боксом». Кулачище вот какой! *(Показывает, какой кулак.)* Как резнет! Фу ты, господи!..³

<...>

Я сам, брат, сидел по десять суток рылом в угол, без работы и хлеба насущного, вот с какими фонарями... (*показывает, какие фонари*), так я это дело знаю... (с. 30)

В приведенных примерах очевидно буквальное копирование паратекстом лексем из текста реплики Расплюева, причем лексем явно маркированных. Информация, заложенная в паратексте, на первый взгляд кажется избыточной. Но столь же очевидно и то, что драмы Сухово-Кобылина, погруженные в атмосферу буффонады, нельзя оценивать с традиционалистских позиций. В частности, К.М. Захаров пишет о пьесе «Смерть Тарелкина»:

Отметив, что в поединке Варравина и Тарелкина выигрывает тот, кто перешел на более искусный уровень игры, мы не забываем, что рассматриваем «комедию-шутку», в которой царствует перевернутая логика. «Смерть Тарелкина» – это царство гротеска и оксюморона, в котором шулер-полицейский ведет следствие по делу живого мертвеца...⁴.

Кроме того, нельзя забывать, что мы имеем дело с драмой, которая по своим родовым признакам предназначена для постановки на сцене. Исследуя драматургический текст, необходимо констатировать двоякую природу драматургического слова. Развивает этот постулат Ю.В. Доманский: «В драматургическом тексте, в отличие от эпоса и лирики, слово двунаправлено: во-первых, на читателя; во-вторых, при потенциальной перекодировке в театральный текст, – на зрителя»⁵. Поэтому необходимо учитывать сценичность ремарки как одного из основных конструктивных элементов драмы. В приведенном примере речь должна идти не просто о лексическом повторе, а об удвоении, так как схожие лексемы относятся к принципиально разным уровням драматургического текста. Действие, заложенное в ремарке, требует обязательной реализации на сцене, но возможна вариативность его позиции по отношению к произносимому слову – до, после или во время акта говорения.

Приведенные выше ремарки можно в целом классифицировать как жестовые, так как герой нечто «показывает». Особенно интересным оказывается первый из приведенных примеров, здесь жестовая ремарка трансформируется в мимическую – Расплюев корчит рожу, но в то же время и «показывает». Лексический повтор этого элемента в данном случае регламентирует изоморфизм трех элементов паратекста, заключенных в рамки одного явления пьесы. Однако на разнородность ремарок указывает сам предмет изобра-

жения. Если «фонари» и «кулак» на сцене можно изобразить однозначным жестом, то «богопротивнейшую рожу» воспроизвести в том смысле, который в нее заложил автор, гораздо сложнее. Это, с одной стороны, может позволить нам в данном случае сделать отсылку к так называемой *Lesedrama*⁶ и предположить, что драматург если и стремился всеми силами добиться постановки своих пьес на сцене⁷, все же намеревался сохранить в ней некий «подтекст», ориентированный именно на читателя, а не на зрителя пьесы. С другой стороны, подобная атрибуция дает вариативный простор для сценических воплощений. Соответственно, в первой ремарке задана определенная свобода интерпретации. И это в известном смысле идет в разрез со справедливыми представлениями о том, что Сухово-Кобылин, пожалуй, более всего из русских драматургов был склонен к «авторрежиссуре», о чем говорит в своих исследованиях А.Н. Зорин:

В предуведомлении автор заведомо отказывается не только от покровительства, но и от услуг постановщика, желая самостоятельно представить действие в собственной ремарочной режиссуре. <...> Все ремарочные указания жестко регламентируют поведение персонажей, подробно вычерчивая каждое их движение, фиксируя позу и пластику, как жесты на живописном полотне⁸.

Представления эти сформированы в большей степени под воздействием автобиографического мифа Сухово-Кобылина, стремившегося в подробностях описать «в полной действительности сущее из самой реальной жизни с кровью вырванное *дело*»⁹.

Во второй пьесе трилогии – «Дело» – встречается та же особенность удвоения лексемы на разных уровнях драматургического текста. Одним из наиболее ярких примеров данной закономерности становится сцена приема главой чиновничьего аппарата (недаром прозванного Антихристом) генералом Варравиним простодушного помещика Муромского. В сущности, беседа сводится к вымогательству крупной взятки, но то, как искусно Варравин играет свою роль, заманивая жертву в сети, ярко изображают ремарки:

Варравин. Так точно: вы, сударь, и госпожа Атуева утвердились в показании, что она [Лидочка. – *Е. Т.*] сказала: это была ошибка, опустив будто существенное местоимение моя... где же истина, спрашиваю я вас? (*Оборачивается и ищет истину.*) Где она? где? Какая темнота!.. Какая ночь!.. и среди этой ночи какая обоюдюострость!... (с. 97)

Данный пример несколько выделяется из общей группы дублирующих ремарок и образует с первой ремаркой пьесы «Свадьба Кречинского» отдельный подтип. Согласимся, истину на сцене найти трудно, так же как и угадать, что именно автор имел в виду под названием «богопротивнейшая рожа». Особенность таких ремарок, как уже заявлено выше, заключается в том, что они открывают широкий простор для интерпретаций, в том числе и сценических. Трудность их воплощения наверняка служила препятствием для адекватной реализации замысла автора средствами современного ему театра, но она же переносит тексты Сухово-Кобылина в перспективу будущего авангардистского театра и дает повод считать его предтечей модернистских течений в драматургии.

Следует также задуматься о функциях, которые исполняют приведенные жестово-мимические ремарки. Согласно классификации Н.И. Ищук-Фадеевой, подобные явления нужно относить скорее к проявлениям перераспределения внутри системы «текст–паратекст» и передвижения паратекста к смысловому ядру пьесы, нежели просто к элементам организации сценического действия, хотя бы в силу неявленности авторской интенции в них. «...Ремарка опять не выполняет своей прямой функции, то есть не организует сцену, соединяя воедино слово, жест, паузу, сценографию. Ремарка не исполняет своего “драматического” долга потому, что сыграть написанное невозможно, как невозможно сыграть реализованную метафору... <...> То, что было откровенной пародией на традиционный театр, вскоре оформилось в новую эстетическую систему»¹⁰. Соответственно из внутреннего функционального конфликта, заложенного в паратексте, в то время как генетически он должен служить утилитарным целям и, в данном случае, пояснять, но не может реализовать своей функции на практике ввиду неопределенности семантики, вырастает новая эстетика ремарки. Перераспределение также проявляется в утрате автономности паратекста от текста, в появлении функциональных связей между ними.

Далее следуют другие примеры исследуемого явления в пьесе «Дело». В них повторяющиеся лексемы «сердце» и «пакет» также вступают в отношения соположения, находясь на разных уровнях текста.

Князь (*с иронией*). Вот как! – какие же у вас на него (на закон – Е. Т.), господин капитан, патенты?

Муромский. А вот они! (*показывает свои волосы*). Да вот мое сердце (*показывает на сердце*); да мои терзания... слезы... истома... разорение всей моей семьи – вот мое право – да есть еще и выше!! (с. 112)

Варравин (*перебивая Муромского*). Позвольте! – Я вас требую.
Муромский (*с изумлением*). Меня?!

Варравин. Да, – вас! Вы оставили у меня в кабинете вот этот пакет с деньгами (*показывает пакет*), – так ли-с? (с. 130)

Обратим внимание на функцию, которую в приведенных примерах исполняет указательное местоимение «вот» в тексте реплик персонажей. Оно само по себе подразумевает, что персонаж должен указать на предмет, о котором говорит. Однако вопреки правилам объективной логики за репликой следует «как бы поясняющий» паратекст, наличие которого на первый взгляд кажется излишним, поскольку он явно дублирует значение предшествующей лексемы. Значимым опять же оказывается то, что слова, находящиеся в паре, принадлежат к разным уровням драматургического текста. Причем здесь в отличие от ранее рассмотренных случаев, где возможной оказывалась вариативность позиции жестовой ремарки по отношению к реплике при постановке драмы, отношения текста и паратекста сводятся к очевидной *одновременности* (курсив мой. – Е. Т.) за счет указательного местоимения «вот». Произносимое на сцене слово провоцирует на то, чтобы сразу подкрепить себя заданным жестом. На письме эта одновременность реплики и ремарки, конечно, невозможна, но при сценизации она создает двойной эффект воздействия, поскольку временная граница между двумя пластами драматургического текста исчезает.

Третья часть трилогии – «Смерть Тарелкина» – интересна тем, что рассматриваемый повторяющийся сюжетный элемент сценической одновременности и семантической эквивалентности текста и паратекста как бы замыкает композицию драмы в кольцо. Сюжет пьесы кратко можно охарактеризовать как побег Тарелкина от самого себя, от своей участи чиновника-пройдохи, погрязшего в долгах, безуспешно пытающегося выбиться в люди. Надев маску своего соседа и инсценировав собственные похороны, Тарелкин казалось бы удачно воплощает свой план, но его начальнику Варравину, опять же прибегнув к приему переодевания, удается раскрыть хитрый замысел. Кульминационный момент разоблачения сменяется возвратом к исходной точке – Варравин выдает Тарелкину поддельные документы в обмен на компрометирующие бумаги по важному делу, которыми подчиненный шантажировал его. Кольцевая композиция проявляется в пьесе также на материале знакомого приема удвоения лексемы, усиленного наличием в реплике указательного местоимения «вот», опережающего назначение последующего паратекста. Подобным же образом контекстная

синонимичность понятий «формуляр» и «аттестат», означающих поддельные документы, связывает эпизоды начала и конца пьесы:

Тарелкин. <...> Умри лучше Тарелкин, а живи счастливый Копылов. (*Подумав.*) Решено!.. Умер Тарелкин!.. Долой старые тряпки! (*снимает парик*). Долой вся эта фальшь. Давайте мне натуру! – Да здравствует Натура! (*Вынимает фальшивые зубы и надевает пальто Копылова.*) Вот так! – (*Отойдя в глубину сцены, прилаживает пару бакенбард; горбится, принимает вид человека под шестьдесят и выходит на авансцену.*) Честь имею себя представить: отставной надворный советник Сила Силин Копылов. Вот и формуляр – (*показывает формуляр*). Холост. Родни нет, детей нет; семейства не имею; никому не должен – никого знать не хочу; сам себе господин!.. (с. 142)

Варравин. Вот тебе формуляр – возьми! (*Дает ему формуляр.*)

Тарелкин. А аттестаты-то, аттестаты!..

Варравин. Вот тебе и аттестаты (*дает ему аттестаты*), только провались.

Тарелкин. <...> Господа, вам не надо ли управляющего имением?.. имею вот аттестаты (*показывает аттестаты*); об опытности и говорить нечего: прошел огонь и воду! Насчет честности – сами видели: за правду страдал!.. (с. 188)

В итоге Тарелкину все-таки удается перехитрить природу и продолжить жизнь под чужой личиной несмотря на свои воззвания к Натуре. Ложь, в частности, обнаруживается путем конфронтации значений монолога героя и сопровождающих его ремарок («долой фальшь» – «принимает вид человека под шестьдесят»). Таким образом, текст и паратекст могут состоять в отношениях эквивалентности, что служит усилению эстетического эффекта (в случае с указательным местоимением), но могут и находиться в конфронтации, усиливая эффект подделки.

Варравин. Подкараулив теперь вас, он избирает в голове вашей место (*выбирает у него в голове место*), да хоботом-то как кокнет – (*кокает Расплюева по голове костылем*). Ну стало, и этим самым повергает вас в беспамятство – понимаете, в беспамятство... (с. 165)

Заключительный из выделенных в трилогии вариантов реализации приема удвоения оригинален несовпадением грамматической категории времени лексем текста и паратекста – в реплике

употреблено будущее время, а в ремарке настоящее (кокнет – кокает). Таким образом, снова заявлена позиционная «несвобода» паратекста по отношению к тексту реплики – на сцене жест должен воспроизводиться не одновременно со словом, а, очевидно, следовать за ним, т. е. находиться в постпозиции. В предшествующем примере наблюдается иная ситуация – временная синхронность двух пластов драматургического текста при различии префиксов однокоренных смежных лексем (избирает – выбирает).

В целом на основании рассмотренных цитат можно сделать вывод о частотности реализации схемы сочетания текста с паратекстом через удвоение лексемы в трилогии А.В. Сухова-Кобылина «Картины прошедшего». Большое число повторений одной и той же сюжетной схемы совпадения двух пластов драматургического текста дает нам повод говорить о соответствующем замысле и об индивидуально-авторском приеме. Помимо Сухова-Кобылина, насколько известно, никто из русских драматургов не прибегал к подобному приему. Повторяемость же употребления «лексем-двойников» в тексте трилогии обуславливает появление мотива¹¹. Мотив двойничества относится к числу наиболее архаичных. В представлениях древних славян наиболее показательным его проявлением было зеркало¹². Важно, что оно считалось границей реального и потустороннего мира. Обычай закрывать зеркала, если в доме покойник, объясняется как раз тем, что смерть, отразившись в зеркале, может «удвоиться» и забрать еще кого-то¹³. В самом общем значении в этом мотиве можно выделить диалектическое «единство и борьбу» внутри пары, а также негативную коннотацию удвоения в силу его противопоставленности единице. Мотив лексического двойничества в «Картинах прошедшего» реализуется также по схеме «зеркала»: он разделяет границы двух пластов текста, стоит на границе мира персонажей и мира авторской интенции, выраженной в ремарках. Поэтому важно еще раз подчеркнуть, что в приведенных выше цитатах наблюдается не просто повторение одного и того же знака, а удвоение его на границе двух принципиально разных типов драматургического текста – паратекста и реплики.

Безусловно, мотив двойничества служит формированию смыслового единства трилогии Сухова-Кобылина. Концепция эта, в частности, реализуется в двойничестве главных героев пьесы «Смерть Тарелкина». Уже в предваряющей действие афише прописано, что Варравин и Полутатарин, также как Тарелкин и Копылов – одно лицо. Стоит упомянуть и о другом «цементирующем» элементе, не позволяющем распасться художественному целому. Это система персонажей трилогии, которая организована весь-

ма оригинально. В ней нет сквозного героя, который бы присутствовал во всех трех пьесах – по традиционной модели античных трилогий. Действующие лица у Сухово-Кобылина замыкаются в некий круговорот. Нелькин и Муромский – персонажи «Свадьбы Кречинского» и «Дела», т. е. первой и второй пьес, Варравин и Тарелкин – персонажи «Дела» и «Смерти Тарелкина», т. е. второй и третьей пьес, Расплюев замыкает трилогию в цикл – он появляется в первой и третьей пьесах. Важно при этом, что большинство персонажей, задействованных в трилогии, появляется именно в двух пьесах из трех – будь то Лидочка, Атуева, лакей Тишка или Кречинский (во второй пьесе он заявляет о себе неявно, так как сидит в тюрьме, а в письме, предсказывающем семье Муромских будущие невзгоды). Циклический тип положен также в основу построения отдельных пьес трилогии – при рассмотрении пьесы «Смерть Тарелкина» были оговорены особенности ее кольцевой композиции. «Свадьбу Кречинского» в силу расстроившейся по ходу действия свадьбы можно отнести к драме того же типа. «Дело» в виду особенностей жанра выпадает из этого ряда. В ходе действия пьесы умирает один из главных героев – помещик Муромский, что само по себе влечет необратимые последствия. Кроме того, автор задумывал драму «Дело» как трагедию¹⁴, поэтому некорректно было бы в данном случае говорить о кольцевом типе композиции.

Рассмотрев различные примеры проявления индивидуально-авторского приема удвоения лексемы на разных уровнях драматургического текста в трилогии А.В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего», мы пришли к выводу о том, что он обусловлен более сложными внутренними связями, нежели просто повторение. Особенность драмы как рода состоит в ее двоякой литературно-театральной природе. И если на письме последовательность текста и паратекста регламентирована графически, то при постановке на сцене паратекст может находиться в препозиции, постпозиции или же воспроизводиться одновременно со словами актера. В пьесах Сухово-Кобылина задана известная свобода интерпретации паратекстуальных связей, за исключением случаев, когда указательное местоимение или различные видовременных форм глагола предписывает только один вариант реализации реплики и ремарки. В целом применительно к трилогии «Картины прошедшего» удвоение можно рассматривать как концепцию, выражающуюся в повторе некоторых сюжетных ходов, а также в мотиве двойничества главных героев¹⁵, который, в свою очередь, на уровне системы персонажей замыкает трилогию в цикл, противопоставив ее традиционным моделям жанра.

- ¹ *Макеев М.С.* Творчество А.В. Сухова-Кобылина и проблемы «новой драмы» в России: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 1.
- ² *Захаров К.М.* Мотив игры в русской комедиографии XIX века / Под науч. ред. В.В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2014. С. 191.
- ³ *Сухово-Кобылин А.В.* Картины прошедшего. Литературные памятники. М.: Наука, 1989. С. 65 (*В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте*).
- ⁴ *Захаров К.М.* Указ. соч. С. 225.
- ⁵ *Доманский Ю.В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 106.
- ⁶ Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 306.
- ⁷ «Какая волокита: прожить 75 лет на свете и не успеть провести трех пьес на сцену! Какой ужас: надеть пожизненный намордник на человека, которому дана способность говорить!» – выдержка из письма А.В. Сухова-Кобылина к В.С. Кривенко, см.: *Сухово-Кобылин А.В.* Указ. соч. С. 240.
- ⁸ *Зорин А.Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2010. С. 27.
- ⁹ *Сухово-Кобылин А.В.* Указ. соч. С. 65.
- ¹⁰ *Ищук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр: Сб. науч. тр. Вып. 2. Тверь, 2001. С. 12–13.
- ¹¹ Теория литературы... Т. 1. С. 193–194.
- ¹² Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Ин-т славяноведения РАН; Под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М., 1999. С. 321.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ «Трилогия, охватывающая полностью Сферу драматического Искусства, а именно: Драмму в Свадьбе Кречинского, Трагедию в Деле и Комедию в Расплюевских веселых Днях, выполнена удачно» (*Сухово-Кобылин А.В.* Указ. соч. С. 238).
- ¹⁵ В работе упомянуто лишь двойничество Варравина и Тарелкина, однако те герои, которые переходят из одной пьесы в другую, претерпевают значительную внешнюю и внутреннюю трансформацию, так что можно назвать их «двойниками» прежних себя. К примеру, К.М. Захаров в этом ключе говорит о двойничестве Расплюева, см.: *Захаров К.М.* Указ. соч. С. 232.