18. См.: Об умной или внутренней молитве. Сочинение блаженного старца схимонаха и архимандрита Паисия Величковского. М., 1902. С. 5–6.
19. *Четвериков С.* Путь умного делания и духовного трезвения (Старчествование архимандрита Паисия Величковского на Афоне и в Молдовлахии) // Путь. 1926. № 3. С. 54–55.
20. *Вж. Четвериков С.* Из истории русского старчества // Путь. 1825. № 1. С. 75–76; *Котельников В. А.* Оптина пустынь и русская литература // Рус. лит. 1989. № 1. С. 61–86; № 3. С. 3–32; № 4. С. 3–27.
21. См. еще: *Соловьев Вс.* Воспоминания о Ф. М. Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 212.
22. *Тертулиан.* Апология на христианство. София, 1991. С. 51, 125.
23. Еще о волнении писателя, любовавшегося московским храмам см.: *Достоевска А. Г.* Спомени. София, 1982. С. 114 и др.
24. Достаточно припомнить, что литургическое слово-действие (первооснова которого — новозаветное Слово, жизнь Иисуса Христа) влияет на храмовую архитектуру таким образом, что трансформирует базиликальный тип храма в крестопольный и таким образом превращает храм в воплощенную в камне литургию.
25. Об аналогиях Святого Писания с архитектурой мира, человека и храма, где Ветхий Завет подобен материи, телу и наосу, а Новый — небу, душе, алтарю — см., например: *св. Максим Исповедник* // Указ. соч. Т. 1. С. 166 и др. Так Библия превращается в Храм, а Храм в каменную Библию.
26. См.: *Барит К. А.* Федор Достоевский: Тексты и рисунки. М., 1989.
27. См.: Там же. Рис. 12, 13, 18.
28. Там же. Рис. 32–35.
29. Там же. Рис. 43.
30. Там же. Рис. 42, 48.
31. Там же. Рис. 23.
32. *Лихачова В.* Искусство на Византия IV–XV век. София, 1987. С. 19.
33. См.: *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. Вопросы религиозного самопознания. М., 2004. С. 213–233.
34. *Днепров В. С.* С единой точки зрения. Л., 1989. С. 6.
35. *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 139.
36. Об этом см.: *Карякин Ю.* Достоевский и канун XXI века. М., 1989. С. 321.
37. *Гросман Л.* Поетиката на Достоевски. София, 1996. С. 43.
38. К. Мочульский также считает, что план «Преступления и наказания» не новый, а «вытекает из духовного опыта каторги» (Указ. соч. С. 353).
39. *Зеньковский В.* Принципы православной антропологии // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 125, 127 и сл.

© Нягалова Н.
г. Велико Тырново, Болгария

СЕМАНТИКА ВЕГЕТАТИВНЫХ МЕТАФОР В ПЬЕСЕ «ИВАНОВ» А. П. ЧЕХОВА

В настоящем докладе рассматриваются семантика и функции вегетативных метафор в одной из ранних пьес А. П. Чехова. Присутствие данных конструктов в тексте «Иванова» связывается с принципами жанрово-художественной структуры произведения. Несмотря на отнесенность пьесы к виду социально-психологической драмы, в ней можно усмотреть много осо-

бенностей строения текста, которые в поздних пьесах Чехова становятся характеристиками новаторской драматургической поэтики. На них обращает внимание еще А. П. Скафтымов, анализируя ранние редакции «Иванова». Из всех указанных исследователем нетрадиционных приемов, интересующей нас проблемы касается сюжетная неконцентрированность и подключение «случайных» реплик и деталей [1].

Говоря о вегетативных метафорах, мы имеем в виду несколько контекстов, в которых «растительная» образность является знаком специфической художественной семантики. Эта образность в них работает на расчленение однонаправленности драматургического конфликта, подчеркивая будничность, обыденность, обычность, даже клишированность мышления и речи персонажей. Присутствие целого ряда ситуаций, основанных на «растительном» элементе, предвосхищает создание сложных семантических рядов в поздних чеховских пьесах.

Вегетативные метафоры в «Иванове» объединяются вокруг двух образных ядер — флоралистического компонента и образа колоса/молотыбы.

В пьесе образ цветка (знак флоралистического кода) присутствует в нескольких репликах. В начале первого действия «Иванова» в реплике Боркина:

«Боркин — (вздыхая)... Жизнь человеческая подобна цветку, пышно произрастающему в поле: пришел козел, съел и — нет цветка...» (12, 11) [2].

В речи того же героя во втором действии:

«Боркин — (Подбегает к Саше.) Благородная синьорина, беру на себя смелость поздравить вселенную с рождением такого чудного цветка, как вы...» (12, 34).

Семантика образа связывается со значением «жизнь», «молодость», «рождение». Эти значения отводят к архетипическому изображению жизни человека в форме растительных образов травы, стебля [3]. В контексте речи Боркина данный образ реализует некоторую коннотативную сниженность. Обычно флоралистический код связывается с эстетикой и возвышенностью [4]. Боркин пользуется данным образом как штампом. В первом случае он приводит сравнение человеческой жизни с цветком, имея в виду болезнь и судьбу Сарры. Управитель как персонаж представляет пошлого и прагматического героя, исполняющего в жизни роль интригана и афериста. Его философия находится довольно далеко от духовности и эстетики, поэтому сразу после данного сравнения он начинает говорить о денежных махинациях и таким образом разрушает возможность буквального восприятия сравнения.

Представление о жизни как о цветке корреспондирует в тексте пьесы с двумя другими метафорическими определениями человеческой жизни в репликах Лебедева и Иванова:

«Лебедев — ...Человек, братец ты мой, все равно что самовар. Не все он стоит на полке, но, бывает, и угольки в него кладут: ши... ши! Ни к черту это сравнение не годится, ну, да ведь умнее не придумаешь...» (12, 51).

«Иванов — ...Человек такая простая и немудреная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам...» (12, 56).

В пьесе оформляется семантический ряд элементами «цветок — самовар — машина». В каждом из этих элементов жизнь человека метафорически представлена разными мотивирующими признаками. В сравнении Боркина эксплицируется признак вегетации, в реплике Иванова — «сложность»; у Лебедева ведущим оказывается признак «страдание». В рамках данного семантического ряда конструируется сложная оппозиционная схема на базе противопоставления «природность (цветок) — предметность (самовар, машина)» и «тленность (цветок) — нетленность (самовар, машина)».

Во втором случае образ цветка направлен на характеристику Саши, но он оказывается тоже сниженным в коннотативном плане, поскольку обращение «синьорина» отводит к вторичной драматизации поведения героя, тем более что в конце реплики стоит ремарка «театрально раскланивается».

Таким образом, флоралистический элемент является средством, которым подчеркивается пошлость среды в речевом плане. Образ лишается своей высокой изначальной семантики экзистенции и превращается в водевильный элемент гротеска.

Тот же самый образ появляется двукратно и в речи Сарры (Анны Петровны):

«Анна Петровна — ...Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет? Да? Ну, поезжай, поезжай...» (11, 20).

«Анна Петровна (смеется). Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет. Кто мне сказал эту фразу? Дай бог память... Кажется, сам Николай сказал...» (12, 21).

Образ цветов в репликах героини присутствует как элемент механизма цитатности. Это реализация излюбленного Чеховым повтора цитаты, который имеет характер речевой некоммуникативности и семантической непроницаемости. В поздней драматургии писателя этот прием становится основным приемом строения вербального поведения героев. Цитата теряет свой буквальный смысл и приобретает характер нечленимого целого, который имеет значение «ширмы» для настоящих эмоциональных переживаний персонажа, отраженных в ремарках «плачет и смеется», «смеется». Для Анны важен факт авторства цитаты — «сам Николай сказал», повторение фразы является тревожным исканием единения с любимым женщиной.

Второе ядро вегетативных метафор в пьесе — образ колоса и молотьбы. Оно проявляется в связи с поведением центрального персонажа Иванова. В пьесе герой многократно говорит о своем «заболевании духа» как о телесном заболевании, о каком-нибудь «надорвании», после которого невозможно быть любящим, нежным, искренним в своих отношениях с другими людьми. Этот параллелизм между телесным и духовным состояниями отражен в рассказе Иванова про рабочего Семена, который во время молотьбы взвалил себе на спину слишком большую ношу, надорвался и умер. Подобной надорванностью Иванов объясняет Лебедеву свою душевную усталость:

«Иванов — Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде. Все это, Паша, мои мешки... Взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула» (12, 52).

В речи Саши действия персонажа тоже связываются с семантикой молотбы и образом зерна. Данная связь ведет к двум семантическим комплексам: к мифологической образности и к основному для произведения противопоставлению «телесное — духовное»:

«Саша — Помню, года три назад, ты раз во время молотбы, пришел к нам весь в пыли, загорелый, измученный и попросил пить. Принесла я тебе стакан, а ты уж лежишь на диване и спишь как убитый» (12, 59).

Мифологическое «прочтение» метафоры эксплицирует архетипные мотивы молотбы зерна, хлеба, колоса (в значении «жизнь») как «деформации», «гибели» [5].

Эксплуатация вегетативной образности в «Иванове» осуществляет несколько связей в художественной структуре пьесы:

— разъединение однонаправленности основного драматургического сюжета «герой — среда» благодаря насыщению текста множеством образных микросюжетов;

— углубление семантической структуры текста путем подключения образов мифологического происхождения;

— многообразность характеристики персонажей, которая реализована созданием параллельных определений одного и того же явления на основе разных мотивирующих признаков;

— активизация характерной для конца века эмблематики распада, деформации, конца духовности человеческого бытия.

Вегетативные метафоры в пьесе «Иванов» становятся эмбрионом разветвления данной семантики в поздней чеховской драматургии, на основе которой создаются сложные символические комплексы флоралистического кода («Чайка»); хронотопа («Дядя Ваня»); мироздания («Вишневый сад»). Они, пусть в сжатой, ограниченной функциональной форме, являются подступами к разрушению драматургического канона, к достижениям «новой европейской драмы», в которой человеческая жизнь приобретает очертания незащищенности и обреченности.

Примечания

1. *Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 412.
2. *Чехов А. П.* Иванов // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978. Далее все цитаты из пьесы даются в скобках по этому изданию.
3. *Фарыно Е.* «Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты» (Пушкин, Достоевский, Пастернак) // *Studia russika Budapestinensia*q II–III. Budapest, 1995.
4. *Крыстева Д.* Флоралистический код в драматургии А. П. Чехова // Диалоги с Чехов. София, 2004.
5. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 227.