

Алломорф *[-л'о-]* возникает, скорее всего, в результате действия процессов аналогии. Академик С. П. Обнорский полагает, что в безударном положении *[ĕ]* рано совпало с *[e]* и вместе с ним изменилось в *[o]*, а уже из безударного положения это *[o]* было перенесено в ударный слог [3, с. 303–315]. В настоящее время исследуемый алломорф сохранился только в диалектной сфере, в частности в вологодских говорах, при этом его языковой статус несколько изменился. Именно к нему восходит корень, выделяемый, например, в лексемах: *лѣ/в*, *лѣ/в/а* 'последовое кровотечение', 'ливень, поток' [8, 16, с. 305], *за/лѣ/в/а* 'низкое место, затопляемое в половодье' [8, 10, с. 195], *на/лѣ/в* 'пиво меньшей крепости и худших вкусовых качеств, приготовленное на остатках сула после того, как его слили в первый раз' [6, 5, с. 47], *на/лѣ/в/ушник* 'открытый пирог с жидкой начинкой' [6, 5, с. 49], *по/лѣ/в/а* 'проливной дождь, ливень', 'жидкая начинка' [6, 7, с. 137], *раз/лѣ/в* 'глиняный горшок для приготовления теста' [6, 9, с. 17]. Все эти лексемы сохраняют словообразовательные и семантические связи с глаголами, производными от глагола *лить*, большая часть производных лексем прямо мотивирована значениями глаголов, восходящими к основному значению этого глагола 'заставлять течь'. В то же время в свободном виде данная корневая морфема не встречается, что позволяет говорить о формировании диалектного морфемно связанного корня *[-лѣ-]*.

Алломорф *[-лај-]*, по мнению О. Н. Трубачева и Ж. Ж. Варбот, восходит к основе настоящего времени с долгим вокализмом глагола **l̥jati*, **l̥jQ* [2, с. 46–47], [5, 14, с. 22]. Именно к нему восходит корневая морфема, которая выделяется на основании сопоставления диалектных лексем *за/лай* 'низменность между двумя пригорками' (череп.) [5, 2, с. 76] и *у/лай* 'овраг' (моск.) [2, с. 46–47]. Исторически этот же алломорф выделялся в праславянских лексемах **laj/ъn/o*, **laj/ъn/a*, **laj/ъn/ъ* 'навоз, жидкая вязкая глина' [5, 14, с. 22].

В настоящее время корень *[-лай-]* в свободном состоянии не фиксируется, а утрата ряда праславянских лексем и ограничение сферы употребления со-

хранившихся слов привели к фразеологизации значения лексем с этим корнем, разрушению их словообразовательной структуры и формированию основ неполной степени членности, содержащих морфемно связанный корень *[-лай-]*. Причем какая-либо связь данных лексем с глаголом *лить*, по нашим наблюдениям, многими носителями диалекта сейчас не осознается вообще.

Выводы.

Таким образом, следует отметить, что процессы семантической и функциональной дивергенции играют значительную роль в развитии лексической системы вологодских говоров, становясь одной из причин морфемобразования. Результатом действия данных процессов становится в частности появление целого ряда свободных и морфемно связанных корней, активно функционирующих в диалектной системе.

Литература

1. Бернштейн, С. Б. Очерк сравнительной грамматики славянских языков. Чередования и именные основы / С. Б. Бернштейн. – М., 1974.
2. Варбот, Ж. Ж. К реконструкции и этимологии некоторых праславянских глагольных основ и отглагольных имен / Ж. Ж. Варбот // Этимология 1972. – М., 1974. – С. 42–59.
3. Обнорский, С. П. Переход *е* в *о* в современном русском языке / С. П. Обнорский // А. А. Шахматов: Сб. научных трудов. – М., 1947. – С. 303–315.
4. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М., 1999.
5. Этимологический словарь славянских языков / под ред. О. Н. Трубачева. Вып. 15. – М., 1989.
6. Словарь вологодских говоров / ред. Т. Г. Паникаровская (Вып. 1–7); Т. Г. Паникаровская, Л. Ю. Зорина (Вып. 8–11) – Вологда, 1983–2005.
7. Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей / гл. ред. А. С. Герд. Вып. 1–4. – СПб., 1994–1999.
8. Словарь русских народных говоров / гл. ред. Ф. П. Филинов (Т. 1–21); Ф. П. Сороколетов (Т. 22–38). – Л.; СПб., 1965–2004.

УДК 82-31 (17.82.31)

С. Н. Патапенко

Вологодский государственный университет

«ВИШНЕВЫЙ САД» КАК ДИАГНОЗ (ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА В ВОЛОГОДСКИХ ТЕАТРАХ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВЕКОВ)

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ
(проект № 15-04-00364 «Вологодский текст в русской словесности»)

В статье анализируются спектакли вологодских театров по пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад». Постановки рассматриваются в контексте умонастроений интеллигенции конца XX – начала XXI века.

А. Чехов, вологодские театры, сценическая интерпретация.

The article presents an analysis of the productions of the play "The Cherry Orchard" by A.P. Chekhov performed by Vologda theatres. Directions are considered with the reference to the feelings of intellectuals of the late XX^{ies} - early XXIst centuries.

Anton Chekhov, Vologda theatres, adaptations of the play on the stage.

Введение.

Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» играет особую роль в европейской культуре. Она является одним из самых репертуарных произведений в мировой драматургии, и ее постановки, как правило, отражают основные проблемы, волнующие гуманитарное сознание.

В сентябре 2000, в переходный год от века XX к XXI, в Московском Художественном театре, там, где почти сто десять лет назад впервые увидела свет рампы пьеса А. П. Чехова, была представлена книга «Наш театр – «Вишневый сад», выпущенная издательством «Московский Художественный театр». Ее автор Жорж Баню, французский театровед, профессор Института театральные исследований Сорбонны, рассказал о двадцати самых знаменитых постановках пьесы в XX веке, а в предисловии поделился размышлениями о самом понятии «вишневый сад» в современном культурном пространстве.

Основная часть.

Нынешнюю эпоху Баню характеризует как время «жесткой культурной мутации», а вишневый сад в этом контексте становится обозначением всех явлений, не желающих ей подвергаться. К таким явлениям он относит библиотеки, театры, людей, для которых данные культурные объекты значимы и необходимы. По сути дела, Баню придает понятию «вишневый сад» значение важного культурологического концепта, вбирающего в себя традиционные гуманитарные ценности, «коими еще вчера восхищались, а сегодня ставят под сомнение» [1, с. 13]. Кроме того, ученый говорит о «комплексе сада» как совокупности размышлений и эмоционального отклика на данную проблему, способности воспринимать ее остро и лично.

Спектакли, которые рассматривает Баню, анализируются именно с этой точки зрения. В каждом из них выявляется реакция постановочной группы на время «культурных мутаций» посредством пьесы А. П. Чехова.

«Вишневый сад» и для Вологодских театров в конце XX – начале XXI века стал произведением, через которое осуществлялся диалог со временем. На исходе XX века, в 1998 г., пьеса была поставлена в Вологодском областном драматическом театре, и ровно через 10 лет к ней обратился Театр для детей и молодежи.

Режиссер спектакля в драматическом театре Г. Кириллов не скрывал в своей постановке ориентации на знаменитый спектакль итальянского режиссера Джорджа Стрелера (1974 г.), который, кстати, Баню назвал «историческим» и посвятил ему не одну страницу в своей книге. О значимости этого спектакля для европейской культуры второй половины XX столетия свидетельствует и тот факт, что его фотографиями была оформлена обложка книги Б. Зингерма-

на «Очерки истории драмы XX века» [см.: 1].

Спектакль Стелера решался вне бытовой конкретики: на пустой сцене под белым пологом двигались люди в белых одеждах, а потом сыплющиеся сверху лепестки покрывали их еще одной белой пеленой, как саваном. Именно в этом спектакле отчетливо проступала мифологема сада-рая, утрачиваемого неотвратно и зримо. Игрушечный паровозик, пересекающий пространство сцены, пересекал судьбы и надежды людей.

В Вологодском театре тоже активно подчеркивалась белая тональность, но поскольку для создания костюмов использовалась льняная ткань, в спектакле преобладал сероватый оттенок, без ослепительной белизны.

Утонченный эстетизм итальянской постановки Г. Кириллову был не нужен, он делал акцент на запятнанности, выцветании красоты. Мотив утраченного рая реализовывался в сцене-цитате из стрелеровского спектакля, когда из шкафа, к которому Гаев обращался со своим знаменитым монологом, вываливались детские игрушки. Персонажи пьесы усаживались на деревянные лошадки и, раскачиваясь на них, наблюдали за движением паровозика по игрушечной железной дороге. Это выглядело жалко и трогательно, нелепо и пронзительно, смешно и трагично.

В целом спектакль сочувствовал чеховским героям, всерьез печалился их печалью. Сюжет насыщался темой несостоявшихся любовей: Раневская (Н. Лукьянова) не могла забыть своего парижского любовника, Лопахин (И. Рудинский) был влюблен в Любовь Андреевну, Варя (М. Витавская) – в Лопахина, Шарлота (Н. Ситникова) – в Епиходова (А. Шерстнев), Епиходов – в Дуняшу (М. Боброва), Дуняша – в Яшу (А. Светоносов), вообще обделенного способностью любить, Петя (Д. Мельников) был очарован Аней (Л. Григорова), а девушка видела в нем лишь старшего товарища. «Пуды любви», о которых А. П. Чехов говорил применительно к «Чайке», здесь давали о себе знать осязаемым душевным грузом.

Это был спектакль о жизни без взаимной любви, без умения хороших людей помочь друг другу и миру. И как результат такого положения дел – возвышение лакея Яши. В системе чеховских персонажей этот образ занимает особое место. В драматургическом творчестве писателя доминирует установка не создавать персонажей, поддающихся прямолинейной оценке. В этой связи Б. Зингерман отмечает: «В последних пьесах Чехова, написанных с расчетом на Художественный театр, авторская манера неоднозначно характеризовать сценических героев усугубляется» [3, с. 283]. Тем не менее, лакей Яша не наделен сложными и противоречивыми чертами. Он вызывает резкую антипатию и нравственное отторжение. В спектакле образ был наделен еще и ярко вы-

раженной агрессивностью. Мизансценический рисунок роли был построен на том, что персонаж занимал все больше и больше жизненного пространства, в его движениях появлялась хозяйская уверенность и напористость. Этот персонаж становился зримым воплощением фразы Д. Мережковского о «грядущем хаме». И никаких иллюзий и сомнений о том, кто в ближайшем будущем станет хозяином вишневого сада, не оставалось.

В спектакле Театра для детей и молодежи (режиссер Б. Гранатов) эмоциональным камертоном стал мотив холода. Любопытно, что Баню, размышляя о пьесе Чехова, заметил: «Вишневый сад заканчивается, когда начинается зима» [1, с. 154]. Художник-постановщик С. Загребян предложил сценографическое решение, в котором ощущение зимы, заморозков является определяющим: сани стоят на сцене, Раневская влезает в валенки, огромные окна разукрашены морозными узорами. В этом пространстве всем зябко, неудобно, некомфортно. И в целом спектакль прочитывался как сценическое повествование о вымерзании душ, об утрате тепла «дворянского гнезда», об исчезновении целого пласта жизни. Изломанная пластика Раневской (Я. Лихотина) напоминала метания раненой птицы и механические движения куклы. Происходящее замораживало ее изнутри, лишало жизненных сил. Фирс в этом спектакле предстал существом без определенных гендерных признаков. Его играла актриса А. Кленчина, которая микшировала во внешнем облике персонажа женские черты, но их изначальное природное присутствие подспудно напоминало о себе, создавало впечатление человека-андрогина. Фирс представлял материальным воплощением духа этого дома, тем, кого древние римляне называли ларами или пенатами. Он олицетворял определенную модель мироустройства, основанную на осознанных ценностях, че-

ловеческих привязанностях и обязательствах. С такого существа начиналось создание «гнезда», без его присутствия оно не могло быть «свитом» и заселено.

В финале спектакля оставленный в пустом доме Фирс укладывался в лодку, все время присутствующую на сцене, и затихал в ней. Лодка отрывалась от поверхности, уходила ввысь, на глазах зрителей трансформируясь в колыбель. В какой-то момент она застывала, вмерзала в холодное пространство сцены. И это вмерзание, а не окончательное исчезновение рождало в зрительском восприятии надежду на возможность оттепели, перспективу оттаивания, возвращения «на круги своя». История о разорении «дворянского гнезда» обретала мифологический статус, символизируя конечность определенного временного цикла и бесконечность его повторений.

Выводы.

Два спектакля вологодских театров по пьесе «Вишневый сад», поставленные с разницей в десять лет, зафиксировали смену вектора тревог современной интеллигенции: от покорной отчаянности перед хамским напором безнравственной предприимчивости до осознания неизбежности культурных «заморозков» в определенные отрезки истории и стоической уверенности в их временности.

Литература

1. Баню, Ж. Наш театр – «Вишневый сад» / Ж. Баню. – М., 2000.
2. Зингерман, Б. Очерки истории драмы XX века / Б. Зингерман. – М., 1979.
3. Зингерман, Б. Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. – М., 2001.

УДК 82-31 (17.82.31)

Ю. В. Розанов

Вологодский государственный университет

ПЛАГИАТ ИЗ ФОЛЬКЛОРА: СЛУЧАЙ А. М. РЕМИЗОВА

*Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ
(проект № 15-04-00364 «Вологодский текст в русской словесности»)*

В статье рассматривается один из самых спорных эпизодов в истории русской литературы начала XX века – обвинение А. М. Ремизова в плагиате из фольклора. В центре внимания три аспекта этой истории: реакция литературного сообщества, стратегия защиты писателя и неожиданный финал – теоретическая статья Ремизова о «соборном мифотворчестве» младших символистов.

Плагиат, фольклор, литературный скандал, мифотворчество, символизм.

The article considers one of the most controversial episodes in the history of Russian literature of the beginning of the XXth century. That is the accusation of A.M. Remizov in folklore plagiarism. The focus is on three aspects of the story: the reaction of the literary community, protection strategy of a writer and a surprise ending – Remizov's theoretical article about the "conciliar myth-making" of younger Symbolists.