

ТЕКСТ. КОНТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ

DOI 10.37386/2305-4077-2023-1-63-78

А. В. Кубасов¹

Уральский государственный педагогический университет

ТРАДИЦИИ КОМЕДИИ Ж.-Б. МОЛЬЕРА «ЖОРЖ ДАНДЕН, ИЛИ ОДУРАЧЕННЫЙ МУЖ» В ДРАМАТУРГИИ А.П.ЧЕХОВА

В статье раскрывается архетипический образ простака, вариацией которого является тип одураченного мужа. Наиболее полно он представлен в комедии Мольера «Жорж Данден, или одураченный муж» (1669). Выражение из комедии «*Tu l'as voulu, George Dandin, Tu l'as voulu*» вошло в состав французской и русской идиоматики. Воплощение образа одураченного мужа в произведениях Чехова начинается с «Безотцовщины». Наиболее адекватная репрезентация одураченного мужа представлена в водевилях писателя. Это объясняется генетической связью образа с жанром комедии. Русифицированный образ мольеровского одураченного мужа является парным и предполагает наличие супруги. В словаре Чехова понятия «жена» и «супруга» не тождественны. Высказывается обоснованное мнение о влиянии творчества Чехова на его личную жизнь, боязнь писателя оказаться в положении одураченного мужа.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Ж. Б. Мольер, архетип простака, образ одураченного мужа, ирония, пародия, чеховская драматургия

A. V. Kubasov

Ural State Pedagogical University

TRADITIONS OF COMEDY "GEORGE DANDIN, OR THE FOUGLED HUSBAND" BY J.-B. MOLIÈRE IN THE DRAMATURGY OF A.P. CHEKHOV

The article reveals the archetypal image of a simpleton. One of its variations is the type of the deceived husband. He is most fully represented in Molière's comedy *Georges Dandin, or the Confounded Husband*. The expression from the comedy "*Tu l'as voulu, George Dandin, Tu l'as voulu*" ("You yourself wanted it, Georges Dandin, you yourself wanted it") has become a phraseological unit. The Russified image of Molière's confounded husband is paired and presupposes the presence of a spouse. In Chekhov's dictionary, the concepts of "wife" and "spouse" are not identical. The most adequate representation of the confounded husband is presented in the writer's vaudevilles. In large plays, an ambivalent combination of dramatic intonation with a comic beginning is found.

Keywords: A. P. Chekhov, J. B. Molière, simpleton archetype, irony, parody, Chekhov's dramaturgy

¹ Александр Васильевич Кубасов доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья Уральского государственного педагогического университета. E-mail: kubas2002@mail.ru.

М. М. Бахтин, обосновывая значимость диалога культур, писал: «Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят ещё больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог* (курсив цитируемого автора. – А.К.), который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [Бахтин, 1986, с. 354]. Высказывание учёного о диалоге культур следует признать методологической основой для анализа генетических и типологических связей русской литературы с зарубежной, в частности французской.

В классицистической системе жанров комедия занимала важное, но всё же низовое положение. «Великим достижением Мольера стало то, что комедийный жанр во Франции поднялся до уровня трагедии» [Хартнол, 2021, с. 112]. Выросла значимость комедии и в России. Традиции Мольера в русской культуре достаточно давние и прочные. Постепенно в русской литературе выкристаллизовывались типы персонажей, которые стали играть роль, сходную с той, что была у французских героев. Гоголевского Плюшкина, например, зачастую трактуют как русский вариант мольеровского Гарпагона. Связь с первообразом подчас прямо закреплялась в заглавии русского произведения, назовём в этой связи «Гарпаго-ниану» (1933) Константина Вагинова [Жиличева, 2018]. Жадов, герой «Доходного места» (1856) А. Н. Островского, мог быть представлен как «Альцест на русской почве» [Дунаева, 2018, с. 249]. Примеры подобного рода можно продолжать.

Комедия «Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668) не самое популярное произведение Мольера. Известность комедии во многом связана с тем, что одна из её фраз вошла в идиоматический фонд не только французского языка, но и русского – «Tu l'as voulu, George Dandin, Tu l'as voulu», то есть «Ты сам этого хотел, Жорж Данден, ты сам этого хотел». Если коротко передать смысл крылатого выражения в проекции на комедию, то его можно изложить в одной фразе. Жорж Данден, богатый крестьянин, женившийся на аристократке Анжелике с целью обретения высокого социального статуса, оказался в итоге «одураченным мужем», причём по доброй воле.

Мольер не был первооткрывателем образа одураченного мужа, так как генезис его корнями уходит в глубину веков. Михаил Булгаков в «Жизни господина де Мольера» (1933) не без иронии раскрывает генеалогию образа: «Сведущие люди очень интересовались вопросом о том, откуда Мольер взял материал для “Жоржа Дандена”. Одни говорили, что он взял его у Боккаччио, другие добавляли, что Боккаччио заимствовал тему из одного стихотворного рассказа XII века.

– Но автор этого сборника XII века заимствовал свой рассказ у индусов, взяв для этого произведение, написанное за сто лет до Рождества Христова, – так говорили третьи.

Четвёртые, самые учёные, добавляли ко всему этому, что, написанное индийски первоначально, это произведение было переведено на персидский язык, с персидского на арабский, с арабского на древнееврейский, с древнееврейского на сирийский, с сирийского на греческий, а уже с греческого на латинский в XII веке.

Но если уж дело дошло до сирийского языка, скажем мы, будучи пятыми, – то вопрос о мольеровском плагиате, по-нашему, надлежит считать законченным. Следует полагать просто, что Мольер написал хорошую комедию “Жорж Данден”» [Булгаков, 1990, с. 368–369]. Образ обманутого мужа издавна укоренён в мировой культуре и является воплощением архетипа простака. Мольера следует признать одним из талантливых интерпретаторов этого архетипического образа.

Русификация образов зарубежной литературы и мифологии издавна практиковалась отечественными авторами. В качестве одного из примеров, известных Чехову, назовём трагедию «Медея» (1884), написанную в соавторстве А. С. Сувориным и В. П. Бурениным. Суворин открыто писал о направлении трансформации образа заглавной героини: «Нечего, конечно, говорить о том, что мы придали Медее и современные черты и хотели придать ей даже русские черты. Оттого наша Медея понятна толпе, большинству публики. В этом её недостаток как литературного произведения, но в этом её сценическое достоинство. А мы писали для сцены, мы хотели дать материал для *русских* (выделено Сувориным. – А.К.) трагических актрис» [Макарова, 2014, с. 122].

Если говорить о русификации образа Жоржа Дандена, то нельзя не вспомнить фрагмент из романа Ф. М. Достоевского «Идиот». Повествователь, размышляя о литературных героях как концентрированном выражении типов личности, приходит к выводу о том, что «в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой, и все эти Жорж-Дандены и Подколесины существуют действительно, снуют и бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в разжиженном состоянии» [Достоевский, 1989, с. 461].

Итак, можно ожидать, что чеховские герои, могущие претендовать на литературное родство с героем французской комедии, во-первых, будут русифицированы, а во-вторых, предстанут перед читателем «как бы несколько в разжиженном состоянии».

Обратимся непосредственно к Чехову. Комедия Мольера «Жорж Данден» упомянута им в Записной книжке I. Деловая по характеру запись связана с перечнем книг, посланных в Таганрог (XVII, с. 53, с. 292)². Крылатое выражение из комедии во французской огласовке было использовано писателем в черновом варианте «Острова Сахалин», однако в белой автограф фраза не вошла (XIV–XV, с. 417). В письмах Чехова имя Мольера, по сравнению с другими зарубежными авторами, достаточно редко упоминается. Письмо Суворину от 24 августа 1893 года содержит отзыв на роман Э. Золя «Доктор Паскаль» и заканчивается обращением к адресату с использованием афоризма из комедии Мольера: «Одна

² Ссылки на полное собрание сочинений и писем в 30 т. даются в круглых скобках с указанием тома и страницы. Серия писем обозначена П.

несомненная беда – у Вас нервы подгуляли и одолела Вас психическая полуболезнь, которую семинаристы называют мерлехлюндией. Но tu l'as voulu George Dandin» (П V, с. 229). Других прямых отсылок к комедии «Жорж Данден, или Одураченный муж» у Чехова нет. Таким образом, можно утверждать, что пьеса французского автора не была в фаворитах у Чехова, но, конечно, была ему известна.

Тип одураченного мужа входит в произведения Чехова не только непосредственно из комедии Мольера, но и опосредованно, через жанр-ретранслятор, роль которого сыграл водевиль, чрезвычайно популярный на русской сцене XIX века. Водевиль же, в свою очередь, вырос из комедии, в том числе и мольеровской. Генетическая связь водевиля, родившегося на французской сцене, с аналогичной продукцией отечественных авторов в полной мере осознавалась в XIX веке. А. Измайлов писал: «Водевиль по существу своему – типичное дитя Франции» [Измайлов, 1909, с. 16]. Одураченный муж – один из распространенных героев как водевиля, так и комедии.

Другим жанром, для которого фигура одураченного мужа была органична, являлась пародия.

У Чехова одураченный муж является героем пародии «Кавардак в Риме» (1884), имеющей подзаголовок – *«Комическая странность в 3-х действиях, 5-ти картинах, с прологом и двумя провалами»* (т. III, с. 66)³. Произведение пародирует комическую оперу Иоганна Штрауса «Карнавал в Риме», поставленную в театре М.В. и А. В. Лентовских (т. III, с. 552). Обычно сценический рогатый супруг, по законам комедийного жанра, какое-то время не догадывается, что его обманывают, хотя зрителю это ясно, так как он знает из происходящего то, что до поры неизвестно простаку мужу. Пародийность образа обманутого мужа из произведения Чехова проявляется в том, что он изначально знает о своём положении и даже козыряет им:

Ф а л ь к о н и (входит с графиней). В первом действии не нужны ни я, ни моя супруга, но тем не менее волею автора позвольте представиться... *Моя супруга, изменница.* Прошу любить и жаловать... Если не смешно, то извините.

Г р а ф и н я (изменяет мужу). Беда быть женою ревнивого мужа! *(Изменяет мужу.)* <...>

Л у н а . Какая смертоносная скучища... Не затмится ли мне? *(Начинается затмение луны.)* (т. III, с. 67).

Одураченный муж – парный образ. Он предполагает наличие супруги. Чеховым написаны два рассказа со сходными заглавиями: один называется «Жена» (1892), а другой «Супруга» (1895). Кажется, что эти названия синонимичны, однако это не так. В художественной системе Чехова слова *жена* и *супруга* имеют существенные смысловые различия. Жена хранит верность своему мужу, а супруга – изменяет ему или готова изменить при благоприятной возможности.

Роли одураченного мужа и его «супруги-изменницы» в «Кавардаке в Риме» открыто заявлены, в крупных пьесах они передаются чаще всего намёком, с помощью ассоциативного вызова нужного смысла.

³ Здесь и далее курсив наш. – А.К.

Чехов не сразу пришёл к дифференциации *жены и супруги*. В «Безотцовщине» начинающий драматург употребляет оба слова, не всегда последовательно разделяя их семантику.

В афише Саша и Софья Егоровна обозначены одинаково – *жена* (т. XI, с. 6). В тексте пьесы о Саше говорят только как о жене, тогда как Софья Егоровна характеризуется с помощью обоих вариантов:

П л а т о н о в . Между прочим, Сергей Павлович... Я просил бы вас не *представлять меня вашей супруге*... Мне хотелось бы знать, узнает она меня или нет? Я когда-то был с ней знаком немножко и... (т. XI, с. 26).

В другом месте Платонов говорит, обращаясь тоже к Войницкому: «Смотрю и люблюсь на Вашу *супругу*... Чудо барыня!». В ответ на это «Войнищев смеется» (с. XI, с. 51). Ранее Платонов называл Софью Егоровну женой (т. XI, с. 20).

Войнищев в течение пьесы говорит о Софье Егоровне как о *жене*, а в конце аттестует её так: «Это моя экс-жена...» (т. XI, с. 153). То есть *жена* на поверку оказалась *супругой*.

Сергей Павлович Войнищев из «Безотцовщины» являет собой первый в художественной практике Чехова вариант одуроченного мужа, супруга которого готова изменить ему.

Заглавного героя «Дяди Вани», почти однофамильца Сергея Павловича, нельзя назвать одуроченным мужем, просто потому что он не женат. Иван Петрович является лишь одуроченным влюблённым, что проявляет сцена, когда он является с букетом роз для Елены Андреевны и застаёт её в объятиях друга:

Е л е н а А н д р е е в н а (*не видя Войнищского*). Пощадите... оставьте меня... (*Кладёт Астрову голову на грудь*.) Нет! (*Хочет уйти*.)

А с т р о в (*удерживая её за талию*). Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

Е л е н а А н д р е е в н а (*увидев Войнищского*). Пустите! (*В сильном смущении отходит к окну*.) Это ужасно.

В о й н и щ к и й (*кладёт букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником*). Ничего... Да... Ничего... (т. XIII, с. 97).

Елена Андреевна занимает пограничное положение между *женой* и *супругой*. Если же вспомнить об оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864), с которой подтекстно связан образ чеховской героини, то её роль потенциальной супруги окажется более проявленной. По мнению Л. Сенелика, «характер Елены Андреевны <...> модернизация и даже нечто вроде пародии на прекрасную Елену» [Сенелик, 1991, с. 96]. Три Елены, своеобразные «три грации», – мифологическая, опереточная и из пьесы Чехова – перекликаются одна с другой и придают в итоге проблеме греха и добродетели релятивный характер. Формулирует это дядя Ваня: «*Изменить старому мужу*, которого терпеть не можешь, – это безнравственно, стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство – это не безнравственно» (т. XIII, с. 68). Релятивность понимания греха связана с важнейшей

ценностью чеховской аксиологии – внутренней свободой. Филиппика дяди Вани, обращенная к Елене Андреевне, эквивалентна утверждению её несвободы. Парадокс заключается в том, что и сам Иван Петрович не свободен. Но свою несвободу труднее осознать и признать, чем чужую.

Сцена с розами, помимо прочего, даёт возможность яснее увидеть различие авторской позиции и героя. Для влюблённого дяди Вани увиденное им – драма, боль и унижение. Для автора – эта же сцена сохраняет комическую смеховую подкладку, генетически связанную с архетипом простака, постоянно попадающего в неловкие ситуации. Пародийным двойником Войницкого в этом отношении является Вафля – образцовый простак и одуроченный муж, который недаром адресуется не кому-то другому, а именно Ивану Петровичу:

Т е л е г и н. Позволь, Ваня. *Жена моя* бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор её люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал своё имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком (т. XIII, с. 68).

Свою «супругу-изменщицу» Вафля продолжает считать женой и хранить ей верность. Личность Войницкого, конечно, намного сложнее типа обманутого влюблённого, тогда как второстепенный герой почти целиком укладывается в рамки ампула простака.

Отдельного разговора заслуживает «Иванов», первая пьеса, принёсшая успех Чехову. Возникает вопрос, есть ли в ней претендент на роль одуроченного мужа? Нам кажется, что им является «Николай Алексеевич Иванов, непременный член по крестьянским делам присутствия» (т. XII, с. 6). Тип одуроченного мужа здесь существенно видоизменён. Слово *муж* в этом случае надо понимать, прежде всего, не в смысле семейного положения, а в значении *возмужалый, зрелый* (ср.: *государственные мужи*). Жена Сарра Иванову не изменяет, он сам готов изменить ей с Сашей Лебедевой. И всё-таки Иванов чувствует себя обманутым мужем, но не женщиной, а самой жизнью. В «Иванове» проявляется уже не межличностный конфликт, столь характерный для классицизма в целом и для Мольера в частности, а экзистенциальный, не разрешимый привычными средствами. Если невозможно изменить сложившееся течение жизни, то остаётся или смириться с ней, как дяде Ване, или добровольно уйти из неё. Иванов выбирает второй вариант: *И в а н о в*. Оставьте меня! (*Отбегают в сторону и застреливаются.*) (т. XII, с. 76).

Возможность представить одуроченного мужа в драматических тонах потенциально заложена в комедии Мольера. Театральные постановки её, в зависимости от концепции заглавной роли и спектакля в целом, интерпретируют тип обманутого мужа в достаточно широком интонационно-смысловом диапазоне. Анализируя спектакль, поставленный в 1963 году в Театре де ла Сите, Г. Н. Бояджиев пишет об исполнителе роли Жоржа Дандена: «Рассказ об этой превосходной работе потребовал бы специального психологического разбора, так по-балзаковски ёмок внутренний мир “обманутого мужа”. Собственно, эта комическая

сторона судьбы Дандена не кажется актёру столь уж смешной. Для него важнее два других аспекта роли – лирический и социальный. И поэтому Данден – Дебари (фамилия актёра – А.К.) почти трагически переживает расставание со своей любовной мечтой» [Бояджиев, 1969, с. 164]. Драматическое расставание с мечтой, и не только любовной, но вообще с мечтой о должной жизни, испытывают герои крупных пьес Чехова. Этим обусловлена неоднозначная серьёзно-смеховая интонация этих произведений.

Как и тип обманутого мужа, парный с ним тип «супруги-изменщицы» тоже может тяготеть в сторону не комического, а лирико-драматического характера изображения. Наиболее очевидный пример в прозе Чехова – образ Анны Сергеевны из «Дамы с собачкой» (1899). Отметим, что иронические обертоны, играющие роль корректива к доминирующей тональности, есть и в этом произведении. Тут же упомянем рассказ «Несчастье» (1886), в котором показан процесс внутренней борьбы женщины, переступающей невидимую черту между женой и супругой.

У Чехова есть пьесы с жанровым определением «драматический этюд». Один из них называется «На большой дороге», он был переделан из рассказа «Осенью» (1883) и впервые опубликован через десять лет после смерти писателя в сборнике «Слово» (т. XI, с. 383, 402). В нём представлена простонародная оценка «супруги-изменщицы» и обманутого мужа. Выражает её Кузьма, который говорит о разорившемся помещике Семёне Сергеевиче Борцове:

Ку з ь м а . Словно как будто ум и при нём... Из малодушества всё вышло! С жиру! Первое дело, ребята, из-за бабы... Полюбил он, сердешный, одну городскую, и представилось ему, что краше её на всём свете нет... Полюбилась ворона пуще ясна сокола. Из благородных девушка... Не то чтобы какая беспутная или что, а так... вертуха... Хвостом – верть! верть! Глазами – шурь! шурь! И всё смеется, и всё смеется! Никакого ума... Барам это ндравится, по-ихнему умная, а по-нашему, по-мужицкому – взял бы да со двора прогнал... Ну... полюбилась и – пропадай ты, доля барская! Стал с ней хороводиться, то да сё, чай да сахар, прочее... на лодках всю ночь ездют, на фортепьянах... (т. XI, с. 196).

Итог увлечения Борцова «вертухой» оказался драматичен: «Жена с аблакатом детей прижила, а зять около Полтавы именье купил, наш же, как дурак, по кабакам ходит да нашему брату мужику жалится...» (т. XI, с. 198). В словаре простолодина нет слова *супруга*, оно чужое для его речевой практики. Тем не менее, Борцов, конечно, одураченный муж в его драматическом изводе. Герой реализует ту судьбу, которая потенциально могла бы сложиться у Платонова или Иванова.

Другая содержательная картина складывается в водевилях Чехова, где тип одураченного мужа предстаёт в комедийных тонах, изначально соприродных этому образу. В «Медведе» (1888) заглавный герой, видимо, почитает себя убеждённым холостяком. Героиня же прямо говорит о себе как о безутешной вдове. Интригу комедии можно охарактеризовать как утрату Смирновым и Поповой своей самоидентификации, оказавшейся мнимой. В рассказе «Самообольщение» (1884) «всеми уважаемый участковый пристав» не может пересилить свою «при-

роду», пытаясь доказать, что не возьмёт из шкатулки в мелочной лавке десятирублёвку: «Гордец скрестил на груди руки и при общем внимании стал себя пересиливать. Долго он боролся и страдал. Полчаса пучил он глаза, багровел и сжимал кулаки, но под конец не вынес, машинально протянул к шкатулке руку, вытащил десятирублёвку и судорожно сунул её к себе в карман» (т. III, с. 10). Герои «Медведя», как и участковый пристав, тоже страдают самообольщением, однако и им не удаётся пересилить свою натуру.

П о п о в а (*глядя на фотографию*). Ты увидишь, Nicolas, как я умею любить и прощать... Любовь моя угаснет вместе со мною, когда перестанет биться моё бедное сердце. (*Смеётся, сквозь слёзы.*) И тебе не совестно? Я паинька, верная жёнка, заперла себя на замок⁴ и буду верна тебе до могилы, а ты... и тебе не совестно, бутуз? Изменял мне, делал сцены, по целым неделям оставлял меня одну... (т. XI, с. 296).

Признание Поповой себя *паинькой* и *верной жёнкой* ещё могло быть актуально, когда был жив Nicolas. После его смерти эти статусы потеряли смысл, особенно если принять во внимание легкомысленное поведение мужа, о котором говорит вдова. Попову можно признать женским вариантом Телегина из «Дяди Вани»: оба хранят верность беспутным супругам даже тогда, когда этого от них не требуется.

Другой герой водевиля – «отставной поручик артиллерии, землевладелец Григорий Степанович Смирнов» (т. XI, с. 298). Обращаясь к безутешной вдове, он говорит: «Ваш покойный *супруг*, с которым я имел честь быть знаком, остался мне должен по двум векселям тысячу двести рублей» (т. XI, с. 298). И ещё: «Я не имею удовольствия быть *ни вашим супругом*, ни женихом, а потому, пожалуйста, не делайте мне сцен. (*Садится.*) Я этого не люблю» (т. XI, с. 305). Конечно, Смирнов не вкладывает в слово *супруг* добавочного смысла, который отражает авторский кругозор, но всё-таки двусмысленность его словоупотребления очевидна. Из реплик Смирнова по принципу ассоциативного вызова рождается намёк на то, что Попова только играет роль «верной жёнки». И то, с какой лёгкостью она уже вскоре отказывается от неё, свидетельствует о том, что и при жизни Nicolas'a она была, скорее всего, не женой, а супругой.

Неверность женщин для Смирнова является чем-то аксиоматическим, заложённым самой природой: «Скажите же мне по совести: видели ли вы на своём веку женщину, которая была бы искренна, верна и постоянна? Не видели! Верны и постоянны одни только старухи да уроды! Скорее вы встретите рогатую кошку или белого вальдшнепа, чем постоянную женщину!» (т. XI, с. 304). Из сказанного героем можно сделать вывод, что «рогатая кошка» для героя такая же утопия, как «нерогатый муж».

⁴ Отметим неоднозначность выражения *заперла себя на замок*. *Замок* можно понимать как в значении метафорическом (в данном случае первичном), так и в прямом (вторичном). Во втором случае возникает аллюзия не только на домашний замок, но и на женские пояса верности, которые практиковались в Европе в далёком прошлом.

Ещё одним экзотическим животным, упоминаемым Смирновым, является крокодил. Говоря о расхождении внешнего с внутренним у женщин, он гневно изрекает: «Посмотришь на иное поэтическое создание: кисея, эфир, полубогиня, миллион восторгов, а заглянешь в душу – обыкновеннейший крокодил! (*Хватается за спинку стула, стул трещит и ломается.*) Но возмутительнее всего, что этот крокодил почему-то воображает, что его шедевр, его привилегия и монополия – *нежное чувство!*» (т. XI, с. 303–304). В данном случае отметим прямую переключку с комедией Мольера, где Жорж Данден, споря со своей супругой, произносит нечто сходное: «У, крокодил! Подлизывается, а потом проглотит!» [Мольер, 1966, с. 136]. Проекция на героев водевиля возникает в письме Чехова Лике Мизиновой от 28.06.1892: «В Вас, Лика, сидит большой крокодил, и в сущности я хорошо делаю, что слушаюсь здравого смысла, а не сердца, которое Вы укусили» (П V, с. 87).

Анжелику, «супругу-изменщицу» Жоржа Дандена, подкупает способность её соблазнителя Клитандра излагать в письмах к ней те самые «нежные чувства», которые так возмущают «медведя» Смирнова:

А н ж е л и к а . Ах, Клодина! В каких изысканных выражениях изъясняет он свои чувства! Эти придворные умеют быть очаровательными в каждом своём слове, в каждом поступке! Что такое рядом с ними наши провинциалы?» [Мольер, 1966, с. 118].

Вл. И. Немирович-Данченко писал о чеховских водевилях: «Прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей» [Немирович-Данченко, 1986, с. 282]. Смирнов вполне отвечает этой характеристике. Как и все живые люди, он не хотел бы оказаться одуроченным мужем, поэтому в финале предлагает вдове: «Хотите быть моею *женой?*» (т. XI, с. 310).

Оставим в стороне водевиль «Предложение» (1888), так как трудно определенно сказать о Наталье Степановне как о супруге-изменщице, а о Ломове как об очередном одуроченном муже. Водевиль можно истолковать как пролог к этим гипотетическим будущим ролям героев, когда в полной мере развернётся их «семейное счастье», о котором в финале говорит Чубуков.

«Трагик поневоле» (1889) создавался Чеховым как литературный отклик на пьесу Ивана Щеглова «Дачный муж» [Кубасов, 2021]. Пьеса коллеги Чехова родилась из переделки им серии рассказов. Обратим внимание на эпиграф, который Щеглов предпослал своему произведению. В его роли выступает фраза-идиома из комедии Мольера – «*Tu l'as voulu, George Dandin, Tu l'as voulu*» [Щеглов, 1896, с. 3]. Автор «Дачного мужа» прямо возводит литературную генеалогию своего заглавного героя к персонажу Мольера. Между ними устанавливаются отношения смысловой синонимии. Дачный муж оказывается русским аналогом Жоржа Дандена. Эту связку героев Чехов использует в «Трагике поневоле» как готовый содержательный комплекс, закрепленный современной ему литературной традицией. На этом базируется чеховская стратегия текстовой компрессии. Рематематические отношения действительны в произведениях Чехова не только на уровне отдельных высказываний, они

характеризуют и его художественную систему в целом. Писатель сосредоточен преимущественно на надстройке над «темой», уже известной по чужим произведениям, своего нового, то есть «ремы». Без определения имплицитно заданного «известного» невозможно понять «новое». Поэтому разветвлённый интертекст – одна из основополагающих особенностей художественной практики Чехова.

Чеховский «Трагик поневоле» построен в форме диалога Ивана Ивановича Толкачёва и Алексея Алексеевича Мурашкина. Первый определен в афише как «отец семейства», а второй – «его друг». Действие происходит «в Петербурге, в квартире Мурашкина» (т. XII, с. 98). Иван Иванович пришёл к другу пожаловаться на невыносимые условия своей жизни, так как он оказался в положении «дачного мужа». В водевиле нет этого выражения (оно относится к сфере «данного»), однако есть другое – «дачный язык». Толкачев говорит о себе: «Ты – муж, а слово “муж” в переводе на дачный язык значит бессловесное животное, на котором можно ездить и возить клади сколько угодно, не боясь вмешательства общества покровительства животных» (т. XII, с. 103). «Дачный язык», о котором говорит герой, распространяется за пределы слова *муж*. С помощью этого языка над общепринятым узуальным смыслом водевила как бы надстраивается дополнительное семантическое поле, в котором основной тон и обертон меняются местами. Заглавие одноактной шутки Чехова опосредованно, через пьесу Щеглова, обращено к комедии Мольера. И Жорж Данден, и чеховский дачный муж Толкачёв, и аналогичный герой пьесы Щеглова сближаются по своей роли: все трое являются «трагиками поневоле», помещёнными авторами в пространство комедийного жанра. Один, другой и третий по своей доброй воле оказались в положении одуроченных мужей – «Tu l'as voulu, George Dandin, Tu l'as voulu».

Описывая свои дачные злоключения, Толкачёв, русифицированный «разжиженный» вариант Жоржа Дандена, семикратно называет свою дражайшую половину *супругой* (и один раз *супружницей*) и ни разу *женой*. Если Щеглов в «Дачном муже» открыто показывает своего героя одуроченным мужем, то Чехов в «Трагике поневоле» только намекает на эту житейскую роль Толкачёва. И это тоже сближает Чехова с Мольером: «Умолчания у Мольера столь изящно-ироничны, что воспринимаются как факт искусства, как нечто виртуозное по-своему» [Берковский, 1969, с. 472].

В незавершенном водевиле «Ночь перед судом» одуроченный муж носит фамилию Гусев и является эпизодически лицом, нужным лишь для того, чтобы добавить красочности поведению его супруги, готовой завести интрижку при первом же удобном случае, даже в дороге, на постоялом дворе [Кубасов, 2018].

Особая значимость «Татьяны Репиной» (1889) в аспекте анализируемой проблемы обусловлена тем, что в «тени» её находится реальная фигура одуроченного мужа. Изначально пьеса Чехова предназначалась только для А. С. Суворина, который в первом браке с Анной Ивановной Барановой оказался в этом незавидном положении [Спачиль, 2022]. Если литературный одуроченный муж способен порождать у читателя сложную гамму чувств, не исключая иронии, а порой и сарказма, то реальный мужчина, в данном случае близкий Чехову человек, пережив-

ший настоящую житейскую драму, вызывает другие эмоции. Это отражает авторское жанровое определение произведения – «Драма в 1 действии» (т. XII, с. 77). Нельзя сбрасывать со счетов и гендерную солидарность: ведь и сам автор одноактной пьесы вполне осознавал, что и он не защищён от подобного рода истории⁵. При этом главным фактором выбора Чеховым жанра драмы была, конечно, ориентация на жанровую природу «Татьяны Репиной» Суворина.

В конце 1889 года мотив одуроченного мужа, составляющий житейскую подоплёку чеховской пьесы, был актуализирован благодаря появлению «Крейцеровой сонаты» Толстого. Суворин прочитал её в том же году, и она задела его за живое: «Реакция Суворина на повесть в письме Толстому весьма интересна – она отсылает к его первому браку, который кончился убийством неверной жены. Хотя Анна Ивановна Баранова погибла от руки любовника, Суворин, по-видимому, и спустя пятнадцать лет мучался этой трагедией...» [Макарова, 2019, с. 170]. Чехов наверняка знал о восприятии Сувориным повести Толстого, так как с 4 января до 6 февраля 1890 года он был в Петербурге, живя в квартире издателя «Нового времени».

Чеховская «Татьяна Репина» являет собой развёрнутую массовую сцену в церкви во время венчания Веры Олениной и Сабинина, героев, перешедших из пьесы Суворина в пьесу Чехова, но, скорее, их литературных «близких родственников», чем тождественных им персонажей. Болтовня и шёпот толпы во время службы кажутся бессвязной разноголосицей, вместе с тем из неё складывается общее мнение о нравах полусвета и его людях. Присутствующие на церковном таинстве обмениваются между собой намёками, предполагающими, что у того, к кому они обращены, уже есть некие исходные сведения. Так, читатель узнаёт, что Вера Оленина венчается второй раз:

К о к ш к и н а (*мужу*). Какая сегодня Вера миленькая! Я на неё люблюсь. И не робеет.

К о к ш к и н . Привычная. Ведь второй раз венчается (т. XII, с. 80).

Должна быть всякая причина, чтобы второй брак был освящён церковью. Обычно это смерть супруга или прелюбодеяние. У героини Чехова, как и у её суворинской предшественницы, мужа нет в живых. Не был ли он одуроченным мужем?

Во время венчания среди присутствующих разговор заходит о какой-то незнакомке:

С а б и н и н (*Котельникову*). Кто это сейчас стонал?

⁵ Глухая отсылка в сторону Суворина и его первой жены, убитой любовником, скорее всего, глубоко скрыта в «Дяде Ване». Нянька Марина говорит Серебрякову: «Вера Петровна, покойница, Сонечкина мать, бывало, ночи не спит, убивается... Очень уж она вас любила...» (XIII, 78). После чего следует ремарка – «Пауза». То, о чём говорит нянька, хорошо известно профессору. Два многоточия и разорванная паузой речь Марины неоднозначны. О причине смерти Веры Петровны умалчивается. Негласное табу, наложенное в доме Серебрякова на упоминание о ней, позволяет по-разному трактовать её смерть. Обратим внимание на форму второго глагола в первой реплике няньки – *убивается*. В контексте речи героини это просторечное слово передаёт привычное значение – *страдает*. В проекции на прототипы героев это же слово вне речевого контекста и по контрасту с ним может восприниматься как глухой намёк на убийство.

Котельников (*всматриваясь в толпу*). Что-то такое движется...
Какая-то дама в чёрном... Должно быть, дурно... Повели... (XII, с. 84).

Через некоторое время эпизод получает развитие:

В толпе. Её ведут, а она не хочет... Кто она? Тссс!

Дьякон. Ещё молимся *о супруге* его, благочестивейшей государыне, императрице Марии Фёдоровне... (т. XII, с. 85).

Чехов создаёт ассоциативный ореол вокруг главных героев, не поддающийся безусловной верификации. Реплика дьякона диссонирует с тем, о чём говорится в толпе, однако подтекстно слова *о супруге* играют роль ассоциата к образу «дамы в чёрном». По контрасту с «благочестивейшей государыней», супругой в книжном, высоком значении этого слова, она, скорее всего, супруга одураченного мужа. Неуместное поведение и траурная одежда на венчании воспринимаются как прямой намёк на её связь с Сабининым, вступающим в брак с Верой Олениной. (Заметим в скобках, что «дама в чёрном» рифмуется с первой репликой и костюмом Маши Шамраевой из «Чайки»). В одном из писем, обращаясь к А. С. Лазареву-Грузинскому, Чехов употребил по отношению к нему выражение «коварный изменщик» (П II, с. 148), которое подходит в данном случае к Сабинину. Лишь в самом конце пьесы об этом ясно скажет таинственная незнакомка:

Дама в черном. Я отравилась... из ненависти... Он оскорбил... Зачем же он счастлив? Боже мой... (*Кричит.*) Спасите меня, спасите! (*Опускается на пол.*) Все должны отравиться... все! Нет справедливости... (т. XII, с. 95).

Смысловую пару «коварным изменщикам» по принципу подобия составляют «супруги-изменщицы». О них в пьесе тоже ведётся разговор:

В толпе. А вчера в Европейской гостинице опять отравилась какая-то женщина.

– Да. Говорят, жена доктора какого-то.

– Отчего, не знаете? (т. XII, с. 85).

«Европейская гостиница», выбранная женщиной для сведения счётов с жизнью, ещё одно слово-ассоциат. Оно побуждает вообразить картину тайного свидания «жены доктора» с любовником, драматического выяснения отношений и следующего затем отравления. Кроме того, сцена построена по модели разговора Суворинской Татьяны Репиной с Адашевым. Суворин, читая этот фрагмент, поневоле должен был вспомнить не только о своей пьесе, но и о том, что его первая жена была убита любовником в петербургской гостинице Бель-Вю⁶. Однако дело касается не только Суворина, но и самого автора одноактной пьесы.

⁶ Не были безоблачными отношения Суворина и со второй женой. В 1885 году он писал ей: «...я доказывал на деле, что я могу помириться с неверностью жены. Труднее помириться со скандалом с выставкой на посмеяние, что вот, мол, рогатый муж. Но рогатых так много, что предпочтительнее сознавать себя им, чем воображать себя столь прельстительным, что жена тебе верна, хотя дует в хвост и в гриву. По видимости можно помириться даже с тем, что жена приносит тебе чужих детей, от любовников, но внутри себя с этим помириться невозможно». Цит. по: *Макарова, Ольга*. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. С. 126–127.

Отравившаяся в гостинице героиня является безымянным внесценическим персонажем. Ничто не мешало Чехову сделать её мужа не доктором, а кем-то другим по роду своей деятельности. Выбор именно этой профессии связан с проблемой солидаризации Чехова с Сувориным и отражает его фобию оказаться в положении одураченного мужа.

Недомолвки и полунамёки, рассеянные по тексту пьесы, складываются в завершённую картину. Типы «одураченного мужа» и его «супруги-изменщицы», «коварного изменщика» и суицидально настроенных женщин, по общему мнению, являются приметами времени:

Дьякон. Ещё молимся о блаженных...

В толпе. Да, докторша какая-то... в гостинице...

Дьякон... и приснопамятных, святейших патриархов православных...

В толпе. С лёгкой руки Репиной это уж четвёртая отравляется. Вот объясните-ка мне, батенька, эти отравления!

– Психоз. Не иначе.

– Подражательность, думаете? (т. XII, с. 86).

Отравившаяся жена доктора, четвертая по счету женщина, поступает по модели Татьяны Репиной. Литературные герои и их поступки для некоторых людей становятся примером для поведения в жизни. Простого решения экзистенциальных проблем, по мнению Чехова, не существует. Они вечны, как вечны типы одураченного мужа и супруги-изменщицы.

Последний вариант пары «одураченный муж – супруга» встречается в «Вишневом саде». Гаев не слишком лестно аттестует сестру. Она, выйдя замуж «за присяжного поверенного, не дворянина», вела себя, по словам брата, «нельзя сказать чтобы очень добродетельно» (т. XIII, с. 212). Ко времени начала событий пьесы мужа Раневской нет в живых. Он является внесценическим персонажем, лишь упомянутым в разговоре: «Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, – это было первое наказание, удар прямо в голову, – вот тут на реке... утонул мой мальчик...» (т. XIII, с. 220). Любовь Андреевна являет собой драматический вариант «супруги-изменщицы», сближающий её в этом отношении с Анной Сергеевной из «Дамы с собачкой». Раневская умалчивает о причинах пьянства мужа, лишь констатируя сам факт его. Влюбившись, она сошлась с каким-то мужчиной, видимо, ещё при жизни супруга. Смерть сына Гриши остро переживала не только мать, но наверняка и отец ребенка. Всё это могло послужить причиной его «смерти от шампанского». Почему, однако, не от водки? Очевидно, что шампанское из фразы Раневской не только реалья, примета барской жизни, но ещё и символ, «зарифмованный» с шампанским, которое купил Лопахин. Напомним попутно и о рассказе «Шампанское» (1887), где хмельной напиток символизирует не столько праздничность, сколько драматизм жизни.

В заключение скажем о личной жизни Чехова, которую невозможно отделить от его творчества. Литература оказывала мощное глубинное воздействие на писателя, на его взгляды и поступки. Он не мог полностью отрешиться от тех образов, которые были окрашены в его произведениях большей или меньшей иронией. Роль одуряченного мужа может быть смешна только в литературе, в жизни же для мужчины она чревата драмой, а то и трагедией. Боязнь невольно оказаться в этой роли, видимо, долго преследовала Чехова. В письме Максиму Ковалевскому от 29 января (10 февраля) 1898 года он писал: «Вы спрашивали у Н. И. Юрасова, правда ли, что я женюсь. Увы, я не способен на такое сложное, запутанное дело, как женитьба. И роль мужа меня пугает, в ней есть что-то суровое, как в роли полководца. По лености своей, я предпочитаю более лёгкое амплуа» (П VII, с. 162). «Полководец» в данном случае, скорее всего, выступает как метонимический эквивалент Отелло. Герой трагедии Шекспира подозревает, что он одуряченный муж, и защищает свою честь, бунтует против самой возможности оказаться в этом унижительно смешном положении. Признание Чехова в письме вкупе с его творчеством позволяет выстроить ряд контекстуальных синонимов, реализующих сходные синонимические ситуации: *полководец, одуряченный муж, трагический актёр (трагик поневоле)*. Характер их относительной эквивалентности позволяет догадываться об имплицитном смысле некоторых «тёмных» высказываний писателя. Так, в письме Суворину он мимоходом говорит о Е. М. Шавровой, их общей знакомой: «Посоветуйте её мужу поступить в трагические актёры» (П VI, с. 28–29). Разумеется, это условное высказывание вовсе не предполагало следования Суворина совету Чехова. Фраза являет собой пример иноговорения, скрытый смысл которого понятен как адресанту, так и адресату письма.

Стараясь в жизни избежать ролей «полководца», «одуряченного мужа», а также связанного с ними типа трагического актёра, Чехов был вынужден выбрать «более лёгкое амплуа». Поэтому смех и ирония являются важнейшими мировоззренческими и мирозидательными началами как в жизни, так и в творчестве писателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Изд. 2-е. Москва: Искусство, 1986. – 445 с.

Берковский, Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет / Н. Я. Берковский. – Москва: Искусство, 1969. – 638 с.

Бояджиев, Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г. Н. Бояджиев. – Москва: Просвещение, 1969. – 349 с.

Булгаков, М. А. Жизнь господина де Мольера / М. А. Булгаков // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. – Москва: Художественная литература, 1990. – С. 227–398.

Достоевский, Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 6. – Москва: Наука, 1989. – 612 с.

Дунаева, Е. О русском Мольере / Е. Дунаева // Вопросы театра. – 2018. – № 3–4. – С. 245–256.

Жиличева, Г. А. Функции мольеровского кода в романе К. Вагинова «Гарпагониана» / Г. А. Жиличева // Сибирский филологический журнал. – 2018. – № 3. – С. 94–105.

Измайлов, А. (Смоленский) Федор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф. А. Кони) / А. Измайлов // Ежегодник Императорских театров. – 1909. – № 3. – С. 1–37.

Кубасов А. В. Гендерлект в драматическом этюде А. П. Чехова «Ночь перед судом» / А. В. Кубасов // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. – 2018. – № 4. – С. 77–87.

Кубасов, А. В. Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова / А. В. Кубасов // Ранняя драматургия А. П. Чехова: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. Седьмые Скафтымовские чтения. – Москва: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. – С. 205–232.

Макарова, О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой / О. Макарова // НЛО. – Часть 1. – 2014. – № 130 (6). – С. 112–140.

Макарова, О. «Женский вопрос» в жизни и творчестве А. С. Суворина / О. Макарова. – Москва: Изд-во НЛО, 2019. – 208 с.

Мольер, Ж. Б. Жорж Данден, или Одураченный муж / пер. В. Чернявского / Ж. Б. Мольер // Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. – Москва: Искусство, 1966. – С. 93–142.

Немирович-Данченко, Вл. И. Чехов / Вл. И. Немирович-Данченко // Чехов в воспоминаниях современников. – Москва: Художественная литература, 1986. – С. 277–294.

Сенелик, Л. Оффенбах и Чехов, или La belle Елена / Л. Сенелик // Театр. – 1991. – № 1. – С. 91–100.

Спачиль, О. В. Судьба пьесы: «Татьяна Репина». Монография / О. В. Спачиль. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2022. – 192 с.

Хартнолл, Ф. Краткая история театра / пер. с англ. М. Зерчаниновой / Ф. Хартнолл. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2021. – 336 с.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / А. П. Чехов. – Москва: Наука, 1974–1983.

Щеглов, И. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. 2-е доп. изд. / И. Щеглов. – Санкт-Петербург: Изд-во М. М. Ледерле, 1896. – 174 с.

REFERENCES

Bakhtin, M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva / M. M. Bakhtin. – Izd. 2-e. Moskva: Iskusstvo, 1986. – 445 s.

Berkovskiy, N. Ya. Literatura i teatr. Stat'i raznykh let / N. Ya. Berkovskiy. – Moskva: Iskusstvo, 1969. – 638 s.

Boyadzhiev, G. N. Ot Sofokla do Brekhta za sorok teatral'nykh vecherov / G. N. Boyadzhiev. – Moskva: Prosveshchenie, 1969. – 349 s.

Bulgakov, M. A. Zhizn' gospodina de Mol'era / M. A. Bulgakov // Sobranie sochinenij: v 5 t. T. 4. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990. – S. 227–398.

Chekhov, A. P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. / A. P. Chekhov. – Moskva: Nauka, 1974–1983.

Dostoevskiy, F. M. Idiot / F. M. Dostoevskiy // Dostoevskiy F. M. Sobranie sochinenij: v 15 t. T. 6. – Moskva: Nauka, 1989. – 612 s.

Dunaeva, E. O russkom Mol'ere / E. Dunaeva // Voprosy teatra. – 2018. – № 3–4. – S. 245–256.

Izmaylov, A. (Smolenskiy) Fedor Koni i staryy vodevil' (K tridtsatiletiyu smerti F. A. Koni) / A. Izmaylov // Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. – 1909. – № 3. – S. 1–37.

Khartnoll, F. Kratkaya istoriya teatra / per. s angl. M. Zerchaninovoy / F. Khartnoll. – Moskva: Ad Marginem Press, 2021. – 336 s.

Kubasov A. V. Genderlekt v dramaticheskom etyude A. P. Chekhova «Noch' pered sudom» / A. V. Kubasov // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Russkaya klassika: dinamika hudozhestvennykh sistem. – 2018. – № 4. – S. 77–87.

Kubasov, A. V. Smekh «po-frantsuzski»: «Tragik ponevole» Antona Chekhova i «Dachnyy muzh» Ivana Shcheglova / A. V. Kubasov // Rannyya dramaturgiya A. P. Chekhova: Sb. st. po mat-lam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Sed'mye Skaftymovskie chteniya. – Moskva: GTsTM im. A. A. Bakhrushina, 2021. – S. 205–232.

Makarova, O. A. S. Suvorin v dnevnikakh S. I. Smirnovoy-Sazonovoy / O. Makarova // NLO. – Chast' 1. – 2014. – № 130 (6). – S. 112–140.

Makarova, O. «Zhenskiy vopros» v zhizni i tvorchestve A. S. Suvorina / O. Makarova. – Moskva: Izd-vo NLO, 2019. – 208 s.

Mol'er, Zh. B. Zhorzh Danden, ili Odurachennyy muzh / per. V. Chernyavskogo / Zh. B. Mol'er // Mol'er, Zh. B. Polnoe sobranie sochinenij: v 4 t. T. 3. – Moskva: Iskusstvo, 1966. – S. 93–142.

Nemirovich-Danchenko, VI. I. Chekhov / VI. I. Nemirovich-Danchenko // Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1986. – S. 277–294.

Senelik, L. Offenbakh i Chekhov, ili La belle Elena / L. Senelik // Teatr. – 1991. – № 1. – S. 91–100.

Shcheglov, I. Dachnyy muzh, ego pokhozheniya, nablyudeniya i razocharovaniya. . 2-e dop. izd. / I. Shcheglov. – Sankt-Peterburg: Izd-vo M. M. Lederle, 1896. – 174 s.

Spachil', O. V. Sud'ba p'esy: «Tat'yana Repina». Monografiya / O. V. Spachil'. – Krasnodar: Kubanskiy gos. un-t, 2022. – 192 s.

Zhilicheva, G. A. Funktsii mol'erovsogo koda v romane K. Vaginova «Garpagoniana» / G. A. Zhilicheva // Sibirskiy filologicheskiy zhurnal. – 2018. – № 3. – S. 94–105.