

О НЕКОТОРЫХ СПОСОБАХ СУГГЕСТИВНОГО ВЛИЯНИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ЧЕХОВА

А. В. Жучкова

Поэтичность чеховской драматургии, суггестивное воздействие её поэтики — актуальное направление научных исследований. По каким законам строится чеховская коммуникация с читателем, какие языковые приемы уводят в мир ощущений и чувств? Результатом психолингвистического анализа пьесы «Дядя Ваня» стала экспликация таких особенностей чеховского языка, как: символизация обыденности; передача философского значения в буквально-бытовом знаке; контраст; повтор; использование фигур семантического умолчания, опущения и сдвига; суггестия и вещественная сенсорика; особый лиризм (трансценденция образа автора, переживание как единица смысла и пр.). Исследуя эмоционально-психологический потенциал воздействия данных приемов, мы приходим к выводу о коммуникативной стратегии изосознательно-подсознательной организации чеховской речи.

Ключевые слова: Чехов, театр, пьесы, «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», суггестивность, драматургия.

Обращаясь к чеховскому тексту, каждый исследователь говорит о магии его подсознательного, суггестивного влияния

Жучкова Анна Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, г. Москва

и старается найти объяснение этому феномену, изучая амбивалентность, многомерность языка Чехова, «подводное течение», атмосферность, подтекст и пр.

Образно выражает это Т. Толстая: «Чехов — двухслойный, трехслойный, не дающийся в руки, как отражение на воде» [11, с. 30], метафорически — В. Набоков: «перед нами мир волн, а не частиц материи» [7], поэтически — М. Розовский: «слагаются в воздухе сцены из переливчатых ветерков и нагревов, из, казалось бы, ничего не значащих слов, бормотаний и междометий, из переключки взглядов, всхлипов и вздохов — из всего того, что мы называем настроением, переменной ритмов, музыкой света и тени... Чехов бликует почти в каждой сцене, любой эпизод тонируя оттенками и оттеночками, по-евангельски высвечивая воздух, сплетая вместе мотивы жизни и смерти... Чувство реальности иного мира ошеломляет зрителя, когда играет Чехов — поэт...» [8, с. 150–151].

Нас интересует, какими языковыми средствами достигается эффект магической многомерности поэтики Чехова, обуславливающий почти бесконечную вариативность прочтений его пьес.

Позволю себе не согласиться с И. Анненским, утверждавшим, о Чехове: «Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского» [4, с. 427]. В плане поэтики Чехов продолжает дело Достоевского, но развёрнутые психологические полотна последнего он сворачивает в многослойные свитки, которые откроются в восприятии индивидуального зрителя или читателя. «Необходимо умелое, дотошное чтение — и то, что кажется незаметным, совершенно случайным, вдруг откроется

нам как слово, говорящее о другом» [8, с. 419]. То, что на первый взгляд кажется случайным, называется «атмосферным» («бессмысленными мелочами», важными лишь для создания атмосферы), является на самом деле свернутым смыслом, который можно расшифровать: «Мы проведем своеобразную «розыскную» работу по обнаружению недоступного при бытовом чтении чувственного смысла — и этот труд окажется сродни чтению древних рукописей, непонятность которых постепенно исчезает, если есть ключ к постижению тайны» [8, с. 419].

Хотя приемы чеховской подсознательной коммуникации мы наблюдаем и в эпике, и в драме, остановимся на драме (и, конкретнее, на тексте пьесы «Дядя Ваня»). Драма, как род литературы, более репрезентативна для экспликации невербальных смыслов. Вербальные и невербальные потенции здесь дифференцированы (даже на визуальном уровне — при помощи разных типов шрифта) для реплик и паратекста. Но у Чехова дифференциация разных потенциалов слова — информационных и чувственных — одинаково важна и в паратексте, и в вербальных конструкциях.

Символизация обыденности (Замена информативной функции слова символической, показ философского через обыденное). Символический потенциал не только детали, но даже грамматической формы слова у Чехова огромен. Исследуя некоторые окказиональные формы ремарок («засмеялся в кулак» вместо «смеется»; «она оглянулась» вместо «оглядывается»), Ю. В. Доманский приходит к выводу, что эти, казалось бы, случайные оговорки маркируют «уникальность, важность,

судьбоносность транслируемого этой ремаркой события» [3, с. 68]. Например, окказиональная ремарка к реплике Вари «испуганная» вместо нейтрального «испуганно» прочитывается Ю.В. Доманским как лейтмотив образа Вари в целом: Варя — испуганная.

В пьесе «Дядя Ваня» банальность и обыденность, в отличие от других пьес Чехова, не имеют никакого символического выхода вплоть до финального монолога Сони: ни поэтической чайки, ни утопической Москвы, ни даже цветущего сада. И по парадоксальному закону чеховского текста, нарочитая житейскость возрастает здесь в философское переосмысление этой житейскости на всех уровнях художественной структуры пьесы:

- **Пейзажные ремарки:** в ответ на реплику Серебрякова: «Неужели же, я спрашиваю, я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?» ремарка: «Окно хлопает от ветра». Почему оно хлопает именно в этом месте? «Потому что логика профессора будит саму природу, мистически чувствующую ложь» [8, с. 213].

- **Темпоральные ремарки:** «Третий час дня». Явно не время для чаепитий. «Отсюда начинается чеховское упоение сдвигом — персонажи не соответствуют нормам режимного времени, их жизнь будет тихой аномалией, противоестественная сдвинутость которой обусловлена заранее» [8, с. 157].

- **Вещественные детали:** склянки с лекарством, букет осенних цветов, стук колотушек ночного сторожа, лай собак. Например, свеча в руках Сони в последнем акте, в сцене проводов Астрова: «Ушла со свечой, пришла со свечой... Конечно, надо было пройти в потемках по закоулкам комнат,

но для Сони свеча — нечто иное, чем просто осветительный прибор. В руках Сони свеча — знак ее связи с Высшим, с Тем, кто руководит судьбой, кто хранит человеческое в человеке...» [8, с. 386].

- Сцены, на первый взгляд, бытовые, даже, казалось бы, проходные, как та, в которой Соня и Астров «оба стоят у буфета и едят». Да, просто жуют сыр. Но ночью, но вместе, и — молча. Эта сцена становится единственной, где Соня может ощутить единение с возлюбленным. Сопричастность общего действия в тишине ночи и взаимном молчании — «то самое чувство, равного которому по простоте и поэтичности простоты до сих пор мировая драматургия не достигла» [8, с. 254].

В чем художественная функциональность символизации обыденности? Во-первых, в углублении и расширении перспективы. Но не только. Вторая важная функция — актуализация творческого сознания читателя. В силу принципиальной субъективности символов при их декодировке необходима опора на личные ассоциации. Пласт смыслов, который рождается при декодировке символа, принадлежит области подсознательного — ассоциации, намеки, ощущения будят личные переживания зрителя/читателя. Поэтому: 1) при анализе драм Чехова нельзя договориться о смыслах: любое субъективное прочтение чеховских символов будет верно (неверно лишь поверхностное прочтение, при котором житейщина останется житейщиной); 2) основная «работа» по пониманию чеховского текста производится воспринимающим субъектом: «Пьеса обязана захватить нас своим напором, потащить за собой, как

щепку, а для этого <...> автор много не досказывает, пытаюсь пробудить в нас сотворцов» [8, с. 225].

Итак, смыслы чеховской драмы реализуются лишь в читательском восприятии. «В этом логика чеховского текста и вообще чеховского театра: автор не дает явной экспликации своего замысла, а предлагает режиссеру, читателю самому додумать, домыслить, довоплотить сцену... И вот тут как раз и возникает довольно широкий спектр вариантов... [3, с. 38]. Например, «в «Чайке» особая роль отводится зрителю, который вправе выбрать позицию восприятия того же озера: воспринимать его как элемент треплевского спектакля, как бытовую деталь усадебного ландшафта, как, наконец, то и другое — свобода выбора остается за зрителем» [3, с. 12].

Однако Юрий Викторович Доманский грустно констатирует, что «при любом единичном воплощении акционно, при постановке на театре неизбежно произойдет редукция всего этого смыслового многообразия» [3, с. 38] и делает вывод, что «пьесы Чехова лучше читать, чем смотреть на театре, потому что в «бумажном» тексте смыслов гораздо больше» [3, с. 7].

Да, часто получается так, что вместо многомерности чеховского текста на театральных подмостках играется одномерное прочтение этого текста. Но это ни в коем случае не является отражением чеховской поэтики, а лишь утилитарного режиссерского подхода. Поскольку есть примеры прямо противоположные. Так, постановка «Дяди Вани» М. Розовским в «Театре у Никитинских ворот» (1993), которая живет уже 24 года, отражает именно атмосферу чеховской драмы, а не взгляд на жизнь Марка Розовского. Вечную проблематику «Дяди Вани»,

а не проходящие её актуализации, меняющиеся в угоду сегодняшнему дню (о которых говорится в статье В. Б. Катаева «Не начало ли перемены» [6, с. 328–333]).

При чуткой театрализации многомерность чеховской поэтики не редуцируется, многослойность текста сохраняется через одновременное выявление многих его аспектов. «Тут важно избегать прямолинейности и сохранять намек, который часто бывает дороже и действенней, чем легко читаемая плакатная публицистичность». [9] Для этого режиссер и актер должны отказаться от искушения рассказать «свою» (одномерную) версию происходящего на сцене и по возможности сохранить и передать символичность в ее многомерности. Как? Включаясь в эту цепь высокого напряжения не разумом, но сердцем, всем своим существом. Как говорил Леонардо да Винчи, «что от сердца идет, до сердца и доходит» [1]. При театральной постановке в эту цепь оказываются включены не два, а несколько сердец. Поэтому при успешной театрализации текст Чехова не редуцирует своих смыслов, а, напротив, еще больше их расширяет. «И за этой уникальностью кроется и оригинальность авторской концепции: весь мир должен чувствовать пустоту, а почувствовав, попытаться ее чем-нибудь заполнить; в этой попытке — шанс для мира» [3, с. 93].

Контраст. Контраст пронизывает все уровни художественной системы чеховских пьес, от противопоставления образов (Серебряков — Войницкий, Войницкий — Астров, Соня — Елена) до семантики и стилистики реплик:

Елена Андреевна: «А хорошая сегодня погода... Не жарко...»

Войницкий: «В такую погоду хорошо повеситься...»

Серебряков: «Хорошо, я объяснюсь с ним... Я ни в чем не обвиняю, я не сержусь, но, согласитесь, поведение его по меньшей мере странно. Извольте, я пойду к нему». (Уходит в среднюю дверь.) <...>

Марина: «Ничего, деточка. Попогочут гусаки — и перестанут... Попогочут — и перестанут...».

Контраст скрыт во взвинченной эмоциональности ночной трапезы, в любовном объяснении на фоне осеннего умирания природы. Контраст организует проблематику пьесы: от любовной — «то, что мучительно в любви для одного человека, для другого — счастье, и величайшее...» [8, с. 202]), до социально-политической: в другой своей великой пьесе Чехов говорит устами Маши: «...Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился...». Контрастны психологические векторы героев: Чебутыкин роняет часы и говорит: «Вдребезги!», а Ирина комментирует это в другом направлении: «Это часы моей покойной мамы» [8, с. 322]). В этом же ряду выращивание вишневого сада и его вырубка. Или сравнение с жизни с цветком, и убийственная чеховская реплика: «...пришел козел, съел — и нет цветка». Так, с первых секунд своего возникновения в пьесе, Астров делает не то, что говорит. Но сначала сложно это заметить, настолько примитивно, обиденно выглядит проявление его противоречивости: на вопрос няньки Марины о чае он говорит «не хочется», а стакан «принимает». Антитетичность образа Астрова возрастает крещендо, доходя в итоге до прямого противоречия возвышенных мыслей о человечестве эгоистической жесткости к ближнему; любви и похоти.

Контраст характеризует не только образную и философскую, но также и лингвистическую систему чеховского языка: «нередко слово в текстах Чехова является носителем двух противоположных значений» [2, с. 12]; что «придает особую семантическую глубину тексту. [2, с. 13]. С одной стороны, контраст отражает двуединую сущность жизни, всегда противопоставленную смерти, разделенную на Инь и Янь, на добро и зло. С другой — контраст — суггестивный прием, так как любое столкновение вызывает к жизни ряд субъективных ассоциаций.

Движение. Контрасту, который легко вырастает в миф, в драматургии Чехова противостоит насыщенная витальность и динамика жизни. В рассказах Чехова эта динамика задана трансцендентным образом автора, смотрящим на происходящее с точки зрения идеала. В драме — напряжённой экзистенцией героев, рвущихся прочь от скуки повседневности. Выявить это может метод актерской игры, о котором писал Станиславский, когда реплике и жесту предшествует душевное движение: «Действию придается исключительно приоритетное значение, отныне слово — в подчинительной позиции перед целенаправленным развитием образа через его поступки. Отныне персонажи не просто говорят те или иные реплики, а действуют, камуфлируя словом свои тайные желания» [8, с. 408]. Перепады темпоритма — один из динамических факторов чеховского языка. Как волна — основа движения, так колебания темпа речи и действий героев от «ходит и от лени шатается» до лихорадочного «вбегает, стреляет» на всем протяжении действия — основа сценической жизни чеховских пьес. «У Чехова перед нами мир волн, а не частиц материи, что,

кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении вселенной» [7].

Фигуры умолчания — это способ перевода читательского внимания с восприятия конкретной информации на подсознательное ее проживание. У Чехова звучат только самые необязательные реплики, словно нарочно уводящие нас от раскрытия внутреннего состояния героев. Но именно этот необязательный диалог и рождает отзвук диалога другого, внутреннего, в который вслушивается напряженно душа. Скажем, о чем эта незначительная, необязательная реплика Сони в эпицентре экспрессивного монолога дядя Вани?

Дядя Ваня. Я был светлою личностью... Нельзя состричь ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, — и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!

Соня. Дядя Ваня, скучно!

Неужели Соня в самом деле говорит о скуке? Напротив! «Реплика Сони — короткая и резкая — как вспышка. Она сводит на нет горестные признания дяди Вани — кстати, впервые произнесены слова, вынесенные в название пьесы. И эта вспышка гасит, прекращает постыдное саморазведение близкого человека при всех — мощь этой реплики огромна... [8, с. 184].

Как айсберг предъявляет внешнему миру лишь 10 % объема, так и значению слов в чеховской драме отводится лишь 10% смысла. «Чехов — это своеобразная театральная семиотика, занимающаяся поиском значений слов при полном сокрытии этих значений. Чтение пьесы Чехова — попытка распознать эти значения, чтобы потом, выйдя под софиты, актеры, говоря со сцены прекрасные слова, были тем не менее увлечены не словами как таковыми, а тем, что за ними стоит — действием, переживанием, истинным смыслом происходящего, наконец [8, с. 151].

Психологическое переживание — вот единица чеховского театра, что роднит его с лирикой как родом литературы. Переживание создается благодаря работе подсознания, которое оперирует не мыслями, а образами. Двухуровневая коммуникативность чеховских текстов позволяет им вступать в диалог с читателем и на уровне логики, и на уровне образов. У Чехова есть замечание, равносильное целой эстетической доктрине, о том, что «живые образы создают мысль, а мысль не создаёт образа». Живые образы — это не только образы визуальные. Нас постоянно окружают образы аудиальные, кинестетические, вкусовые и обонятельные. Много сказано о звуке лопнувшей струны и стуке топора у Чехова. Однако эти аудиальные образы у него не единичны. Сенсорная составляющая паратекста Чехова — то самое «подводное течение», которое несет основную коммуникативную и смысловую нагрузку в его пьесах, и важная роль здесь отводится сенсорным ремаркам, которым Ю. В. Доманский посвящает монографию, находя в них целые пространства бессловесного переживания [3].

В сцеплении реплик и ремарок – душа чеховской драмы. «Ремарка в чеховском театре указывает на несовпадение произнесенного и не произнесённого слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой, она, наконец, создает знаменитое «подводное течение» [5, с. 4].

Чувственный, вещественный, сенсорный компонент есть и в языковом материале реплик. «Подводное течение» – это не только сенсорный паратекст, но и сенсорный компонент, как таковой. Проанализируем обращение Елены Андреевны к Войницкому:

«Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною вот уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать... Неблагополучно в этом доме».

Обратим внимание на обилие глаголов в речевой формуле Елены и выпишем их: *ненавидит, раздражен, не верит, боится, злится, не говорит, ненавидите, презираете, раздражена, принималась плакать*. А ведь этот ужас скрывается за внешне благопристойным «неблагополучно», повторенным дважды. О чем сказала Елена на уровне внешней логической структуры? О том, что в доме неблагополучно. А на уровне внутренней психологической структуры? О том, что «невыносимо», «жутко», «чудовищно». Спрятанный неосознаваемый чувственный подтекст плотнее взаимодействует с подсознанием.

Повтор — прием обоюдоострый. При неумелом использовании он придает нарративу унылую скуку, при обогащении его внутренней магией — поэзию. Внутренняя магия — это и есть чувственная составляющая. В конце третьего действия Соня трижды, прижимаясь к Марине, произносит: «Нянечка! Нянечка». Эти ее слова станут последней фразой третьего действия, ремаркой «тихо» контрастируя с экспансивными репликами Елены Андреевны и Войницкого:

Елена Андреевна. Увезите меня отсюда! Увезите, убейте, но... я не могу здесь оставаться, не могу!

Войницкий (в отчаянии). О, что я делаю! Что я делаю!

Соня (тихо). Нянечка! Нянечка!

Эмоциональный спектр Сониных переживаний значительно информативнее буквального повтора слова «нянечка». Вот в этом и есть сущность того внутреннего диалога, который идет у Чехова рядом с необязательными, казалось бы, словами. В умении выстроить такой диалог и состоит словесная виртуозность Чехова, которую не увидел в его языке В. Набоков: «...ни стиль Чехова, ни выбор слов, ни все прочее не свидетельствует о той особой писательской тщательности, которой были одержимы Гоголь, Флобер или Генри Джеймс. Словарь его беден, сочетания слов почти банальны; сочный глагол, оранжевое прилагательное, мятно-сливочный эпитет, внесенные на серебряном подносе, — все это ему чуждо. Он не был словесным виртуозом, <...> его Муза всегда одета в будничное платье» [7].

Да, на уровне внешней информативной структуры мы повсеместно находим у Чехова недоговорённости, семантические смещения, опущения и незавершённости. Но не оттого, что беден и «будничен» его язык, а оттого, что акцент чеховской речи смещен с рационального на чувственное, образное, подсознательное: «Открытые Чеховым новые формы должно освоить» [10, с. 355].

Литература

1. Богат Е. М. Мир Леонардо: Философский очерк в 2–х книгах // Люди. Время. Идеи. М., 1989. 280 с.
2. Гладилина И. В., Усовик Е. Г. «Пустота» в языковом сознании эпохи перемен (прочтение Чехова в эстетике постмодернизма) // Роль русского языка в формировании российского менталитета: Материалы международной научной конференции («Дни славянской письменности и культуры»), 22–24 мая, Тверь, 2007
3. Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: некоторые: Монография. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 120 с.
4. Звиняцковский В. Я. Сорок мучеников и десять тысяч жаворонков // «Приют русской литературы»: Сб. статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Симферополь Доля, 2014.
5. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. Вып. II. Тверь, 2001.

6. Катаев В. Б. Не начало ли перемены? // «Приют русской литературы»: Сборник статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Симферополь: Доля, 2014.

7. Набоков В. Антон Чехов // Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999 [Электронный ресурс] / В. Набоков. — Режим доступа:

<http://fanread.ru/book/3805242/?page=54>

8. Розовский М. Г. К Чехову... М: РГГУ, 2003. 439 с.

9. Розовский Марк: что можно, что нельзя. Беседа с Ольгой Русецкой // Страстной бульвар, 10. 2015. — № 6 (176).

http://teatrunikitskihvorot.ru/prensa1/prensa/mark_rozovskij_что_можно_что_нелзя

10. Савельева В. В. «Дама с собачкой» в восприятии В. Набокова и Т. Толстой // «Приют русской литературы»: Сб. статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Симферополь Доля, 2014.

11. Толстая Т. Любовь и море // Изюм, М.: Подкова, 2002. 30 с.