

3. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 685 с.
4. Мустайоки А. Теория функционального синтаксиса: от семантических структур к языковым средствам. М.: Языки славянской культуры, 2006. 512 с.
5. Николина Н. А. Филологический анализ текста. М.: Академия, 2003. 256 с.
6. Падучева Е. В. О семантике синтаксиса: Материалы к трансформационной грамматике русского языка. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: КомКнига, 2007. 296 с.
7. Риторика монолога / под ред. А. И. Варшавской. СПб.: Химера трейд, 2002. 340 с.
8. Серебряков А. А., Серебрякова С. В. Интертекстуальность как маркер взаимодействия индивидуально-авторских художественных систем // Вестник Северо-Кавказского федерального университета. 2013 № 1 (34). С. 166–172.
9. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
10. Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1989. 815 с.
11. Clark Н.Н. Semantics and comprehension // Sebeok T. (Ed.). Current trends in linguistics. The Hague: Mouton, 1974. P. 1291–1428.
12. Engel U. Deutsche Grammatik. Heidelberg: Groos, 1988. 340 S.
13. Hermann Judith. Nichts als Gespenster. Erzählungen. 3. Aufl. Frank-furt/M: Fischer, 2004. S. 195–232.

УДК 81-119

**Ходус Вячеслав Петрович**  
**ОСМЫСЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА**  
**В МЕТАПОЭТИКЕ А. П. ЧЕХОВА**

*В статье представлен анализ метапоэтики А. П. Чехова, выявляются корреляции драмы и пьесы, определяющие ключевые понятия метапоэтического дискурса, рассмотрение которых дает возможность раскрыть интенции автора при построении драматического текста.*

*Ключевые слова: метапоэтика, метапоэтический дискурс, драма, пьеса, семиотика.*

**Khodus Viacheslav P.**

**REFLECTION ON THE DRAMATIC ACT IN METAPOETHICS  
 OF A. P. CHEKHOV**

*This article gives an analysis of metapoethics of A. P. Chekhov, the correlations of drama and play are revealed and determine the key lexemes of metapoethical discourse, and it gives us an opportunity to disclose the intentions of the author concerning the creation of a dramatic text.*

*Key words: metapoethics, metapoetical discourse, drama, play, semiotics.*

Метапоэтика драматического текста А. П. Чехова — уникальное и значимое явление не только в русском, но и мировом драматургическом и театральном творчестве. Большое внимание писатель уделяет анализу языка произведений. Он не терпит того, чтобы герои говорили театральным, искусственным, иногда «ерническим» языком. При этом речь сценическая и речь в жизни — не одно и то же. Иногда Чехов говорит об индивидуализированности языка, об особенностях языка в некоторые моменты спектакля: «прощение», «обращение денщики», «разговор о питейной торговле и процентах» — все это разные ситуации, разные темы, разные люди, и говорить об этом нужно по-разному, исходя из сценической условности, но поверяя ее соответствием жизни.

Чеховская метаморфоза — плавные переходы значений одно в другое, рождающие тайну, неразгаданные смыслы, то чудесное, что как раз и составляет особенность чеховской драматургии. Основа чеховской метаморфозы — взаимоисключаемость в определениях одного и того же объекта, но она имеет внутренний характер, и нюансировка образов, действий, событий идет на основе фиксации преобразования значений, скольжения от одного к другому, моментов процесса преобразования одного состояния в другое. Сложные скольжения значений, преобразований как раз и составляют суть импрессионистичности его произведений, изображения характеров, состояний.

Метапоэтика драматического текста отражает понимание А. П. Чеховым театра как особого художественного пространства, во многом противопоставленного обыденной действительности. Обыденная действительность может входить в это пространство, но приобретает другие значения, связанные с тем, что воплощается в слове и является уже не областью макро-семиотики «мира природы», а макросемиотики «мира слов», где язык выступает в качестве материала для создания произведения искусства. Этот многотрудный путь и следует проделать интеллигентному читателю, зрителю.

А. П. Чехов в метапоэтике не занимается теоретизированием, у него нет развернутых теоретических работ, трактатов, которые были у многих драматургов и теоретиков. Концепция Чехова деятельностная, тексты пьес — это и есть живой действенный эксперимент чеховской драматургии. Она строится не на основе размывания жанров, это сплав того лучшего, что дает каждый вид драмы, каждая область искусства. Все это позволяет писателю создать особый мир, который является миром Чехова, но, в то же время, он не противоречит такому универсуму, как жизненный мир. Драматический текст двусторонне связан с текстом-жизнью (от жизни к тексту и от текста к жизни), что позволяет не только отображать реальность, но и влиять на нее.

Критическое мышление писателя необычайно тонко, многообразно, изощренно. Здесь он, как врач, ставит диагноз не для того, чтобы установить приговор, а для того, чтобы лечить болезнь, то есть исправлять ошибки. Позитивная критика — особенность метапоэтического дискурса А. П. Чехова.

Обратимся к рассмотрению и осмыслению Чеховым драматического действия, своеобразного перевода с языка автора на язык зрителей.

В метапоэтической области «драма и театр» А. П. Чехов постоянно отмечает и отслеживает успех театров, отдельных артистов, поддерживает все позитивные веяния в театре. В то же время происходит углубление метаморфозы в сфере его драматургии, возникает синкретизм жанров, что вызывает непонимание тех, кто ставит чеховские произведения, в частности, в Московском художественном театре.

Строя свои произведения на сопряжении противоположного, часто смешного и трагического одновременно, уходя в этом сопряжении все более вглубь и вглубь в деталях, сценических образах, автор приходит к метаморфозам в драматургическом роде, жанрах драматургии. Этому как раз и способствует система противоположностей в структуре произведений и метапоэтике Чехова.

Метаморфозы, лежащие в основе родов, жанров, приемов, содержания, возможны на основе контраста, внутреннего противопоставления, антиномичной структуры образов, мнений, которые А. П. Чехов использует не только в творчестве, но и в метапоэтике. Чеховская метаморфоза — плавные переходы значений одно в другое, рождающие тайну, неразгаданные смыслы, то чудесное, что как раз и составляет особенность чеховской драматургии. В собственно мифе фиксируется внимание на противоположных, взаимоисключающих состояниях в процессе метаморфозы, конечных точках. Основа чеховской метаморфозы — также взаимоисключаемость в определениях одного и того же объекта, но она имеет внутренний характер, и нюансировка образов, действий, событий идет на основе фиксации преобразования значений, скольжения от одного к другому, моментов процесса преобразования одного состояния в другое. Сложные скольжения значений, преобразований как раз и составляют суть импрессионистичности его произведений, изображения характеров, состояний. Ведь чайка красива только в полете, на берегу она неуклюжая и не очень красивая птица — вылитая ворона. Образ чайки в движе-

нии, в полете является сутью преобразований, метаморфоз А. П. Чехова: из неприглядного, житейского в прекрасное, праздничное, из прекрасного, праздничного в неприглядное, житейское. Чеховская драма «продемонстрировала последовательно новый тип художественного мышления, отменивший прежние, казавшиеся незыблемыми, ограничения, отменивший их не в частностях, а в целом». Чеховская драматургия стала «тем кладзем, из которого черпали и черпают все новейшие театральные направления – от символизма до театра абсурда» [13, с. 279].

В пьесе «Чайка» прослеживается «встреча» основных интересов автора: проза, драматургия и театр.

В пьесе он единственный раз использует прием «сцена в сцене», который при анализе часто определяется через понятия внутренняя и внешняя пьеса, что в определенном смысле может быть соотносено с теорией А. А. Потебни о значении слова. В пьесе смысл всего драматического произведения складывается из соотношения внешней «формы» пьесы, в том числе и жанровой, с внутренним значением («сцена на сцене» всегда дана в pendant к внешней пьесе), и «смысл пьесы в целом возникает из со- и/или противопоставления гомо- или гетерожанровых пьес («Гамлет» – внутренняя и внешняя пьесы – трагедии; «Сон в летнюю ночь» – комедия как пародия на трагедию; «Мировая душа» – как «идеальная» схема символистской драмы, помещенной в «новую драму»)» [4, с. 33].

Текст в тексте – драма о Мировой душе Треплева – становится текстом о тексте. А. П. Чехов представляет драматический текст (совокупность текстов письменного и театрального) как режиссер, следуя высказанному ранее метапоэтическому заявлению: автор, а не актер – вот, кто настоящий хозяин пьесы. В этом же текстовом фрагменте А. П. Чехов представляет театральный план идеально мыслимой им самой пьесы, где декорацией является сама природа (впоследствии во всех пьесах, как и в «Чайке», одно из действий происходит обязательно в саду). Творческая рефлексия также касается и языка: слова теряют свою зависимость от действия, которое они должны определить. И эта оторванность приводит к разрыву с «театральной повседневностью», когда слово произносится «здесь и сейчас». У слова появляется перспектива. Слово, десемантизированное в контексте театральном, отрываясь от самого контекста, формирует этот контекст.

Структура текста в тексте позволяет в определенной мере заключить в метапоэтическое пространство такой экстралингвистический факт, как событие. Именно событие содержит потенциал взаимообусловленности семантики метапоэтического дискурса и результата творчества, то есть реализуется в данном дискурсе как детерминированный знак. В тексте «Чайки» А. П. Чехов очерчивает несомненную важность для драматурга такого события, как реакция публики, и четко описывает события премьерного спектакля (непримчивость публикой и уход автора). В то же время метапосылки в мемуарных текстах показывают осознание драматургом неприятия и непонимания еще на уровне театрального текста. В. Н. Ладыженский отмечает, что А. П. Чехову казалось, что постановщики не позаботятся передать настроения его пьесы и что большинство актеров играет по шаблону [5]. Оппозиция двух метапоэтических терминов настроение – шаблон четко определяют мыслительную операцию осознания драматургом перспективного неприятия пьесы, ибо в контексте театрального дискурса анализируемой эпохи в понятие стандарта (шаблона) входили такие понятия эмоциональной характеристики, как комизм и трагизм. Именно то, что премьерный спектакль шел в бенефис комической актрисы формирует неправильную установку восприятия и завершается полным неприятием. Это событие обуславливает появление следующих метапоэтических фактов в эпистолярных текстах: «В театре было тяжелое напряжение»; «Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти». Стоит обратить внимание на то, что первая рефлексия на постановку содержит метапоэтический термин театр, а не пьеса. С одной стороны, «здесь отражается реальное противоречие между двумя видами искусства – драмой как литературой и драмой как явлением сцены. В этом смысле понятна природа авторской неудовлетворенности сценической интерпретацией своих произведений. Ведь, по сути дела, драматургические структуры пересоздаются и опосредуются в системе иной, сценической образности, не столько ретранслируясь, сколько трансформируясь, преобразуясь» [6, с. 123]. С другой стороны, как справедливо отмечал Вс. Мейерхольд, драма, зачастую являясь «предвестием» новых сценических форм, в определенном смысле опережает

или опровергает театральную практику, вступая с ней в острый конфликт» [11, с. 19]. Важным для А.П. Чехова становится текст театральный, в который погружен текст драматургический.

В метапоэтической области «пьеса и ее театральное воплощение» часть общей структуры метапоэтики пьесы в творчестве А.П. Чехова позволяет нам войти в переживание А.П. Чеховым постановок, воплощения его образов на сцене. Обращает внимание та же строгость по отношению к себе и тем, кто участвует в этом процессе, высокая требовательность. Метапоэтический дискурс погружает нас в театральную среду его времени, позволяет увидеть воплощение глазами драматурга – А. П. Чехова, узнать о зрительской реакции, о том, как артисты выражают сложные чеховские образы.

Говоря о пьесе «Иванов», Чехов отмечает, что написать ее было не трудно, а постановка требует «не только траты на извозчиков и времени, но и массы нервной работы» (Н. А. Лейкину, 4 ноября 1887 г.). Вот характеристика театра Корша, которую А.П. Чехов дает в письме Н.А. Лейкину от 4 ноября 1887 года: «Судите сами: 1) в Москве нет ни одного искреннего человека, который умел бы говорить правду; 2) актеры капризны, самолюбивы, наполовину необразованны, самонадеянны; друг друга терпеть не могут, и какой-нибудь N готов душу продать нечистому, чтобы его товарищу Z не досталась хорошая роль. 3) Корш – купец, и ему нужен не успех артистов и пьесы, а полный сбор. 4) Женщин в его труппе нет, и у меня 2 прекрасные женские роли погибают ни за понюшку табаку. 5) Из мужского персонала только Давыдов и Киселевский будут на своих местах, а остальные выйдут бесцветными...» А.П. Чехов, как всегда, критичен, но его критика, в целом, оставляет надежду, так как художник предъявляет очень высокие требования: искренность, образованность, успех артистов и пьесы, прекрасные женские роли, артисты «на своих местах».

Ключевые слова метапоэтической области «пьеса и ее театральное воплощение»: провалилась, гнусно, глупо, скверно, вяло, изумительно, спрос (большой), переполненный (театр). Сложность сценического воплощения пьес А. П. Чехова отмечается исследователями. Во-первых, особой «наполненностью» обладает почти каждое слово, которое становится носителем и выразителем определенной идеи. Вообще слово в драме может персонифицироваться и воплощаться в лицах и положениях, «оно как бы выходит из себя — в жест, в персонаж, в сюжет. И весь драматический мир здесь вырастает из слова и воспроизводит его структуру <...> это игровое слово». Такое игровое слово по своей сути связано с природой, «и в этих стихийных играх слова с природой и природы со словом, как бы воскрешающих те блаженные времена, когда “сам язык был частью природы”, чудится какое-то откровение глубинной природы драматического слова, исконной его сути» [3, с. 16]. Мир вещей и мир языка – неразрывны. Оба эти мира существуют в процессе постоянной ассоциации-диссоциации. Этот процесс – явлен. Посему – театрален [1, с. 154].

Но при явной театрализации в чеховских пьесах, по утверждению К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, прежде всего потрясает максимальное приближение к «правде жизни», внешняя будничность, принципиальное отсутствие эффектных картин и героев и при этом огромная философская глубина, знаменитое «подводное течение». И в большинстве работ, написанных о традициях А. П. Чехова, акцент делается именно на этом гениальном сочетании внешнего жизненного правдоподобия с поэтической структурой его пьес [7, с. 193].

Выражение «полифонии» смыслов, заложенных в пьесах А. П. Чехова, обнаруживается в тонком, «метапоэтическом театральном прочтении» К. С. Станиславского, который выразил это в своих режиссерских экземплярах. Он отмечал: «Во внешней жизни своих пьес он [А. П. Чехов.– В. Х.], как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он уточнил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология?» [9, с. 276–277].

Формирование ощущения среды, например, в режиссерских экземплярах Станиславского отражено в комментариях о внешнем виде и поведении действующих лиц, в которых детализируются как личные предметы лиц (номинативное наизывание), так и их действия (глагольное наизывание):

М.В. Войницкая в пенсне и с лорнетом, любит кутаться, носит с собой много платочков, то наденет на руку, на одно плечо, то держит у головы. Всегда с ней две-три книги и нож для разрезания, в ридикюле карандаш и много лоскутков бумаги [10, с. 9].

Употребление в комментарии лексемы всегда и словоформы в ридикюле представляет еще один из способов формирования среды. Станиславский указывает на то, что скрыто от зрителей и, возможно, раскроется только по ходу действия. Интенциональная посылка данного комментария направлена более в область постижения жизненного пространства персонажа (лексема всегда выражает постоянство, длительность процесса), чем в сферу сценической деятельности.

В тонкой, практически филигранной работе К. С. Станиславского лежит «метапоэтическое» осмысление: познание авторского кода, следование за А. П. Чеховым-драматургом. То, чего сегодня лишены практически все режиссеры. И. Е. Гитович по поводу сценических интерпретаций «Трех сестер», в частности, отмечает: «...Ставя сегодня Чехова, режиссер из многослойного содержания пьесы выбирает все-таки — сознательно или интуитивно — историю про что-то, что оказывается ближе. Но это неизбежно одна [выделено автором. — В.П.] из историй, одна из интерпретаций. Другие же смыслы, заложенные в систему образующих чеховский текст “высказываний”, остаются нераскрытыми, ибо раскрыть систему за те три-четыре часа, что идет спектакль, невозможно» [2, с. 14].

Только режиссеру, глубоко чувствующему чеховский текст, удастся понять значимость всех элементов творческой системы: «Вдумайтесь, — говорит Г. А. Товстоногов, — ведь человека убивает не Соленый: его убивает круговое равнодушие, безмолвное царство молчания. Не физическая смерть ужасна — страшно умирание моральное, духовное» [цит. по: 8].

Как и в художественных произведениях, в метапоэтике А. П. Чехова, все кратко, но очень точно, строго, взвешенно и отображает реальную ситуацию жизни, театральный мир со взлетами и падениями, с успехами и провалами. Так от пьесы к пьесе, от принятия и непринятия зрителями шел художник, совершенствуя свой драматический текст, отраженный в языке драмы.

#### *Литература*

1. Беренштейн Е. П. «Деймо» как функциональный элемент футуристической пьесы // Драма и театр: Сборник научных трудов. Тверь, 2002. Вып. 4. С. 149–154.
2. Гитович И. Е. Пьеса прозаика: феномен текста // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 6–18.
3. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
4. Ищук-Фадеева Н. И. Текст в тексте и жанр в жанре («Пылая певица» Ионеско) // Драма и театр: Сборник научных трудов. Тверь, 2002. Вып. 3. С. 28–35.
5. Ладыженский В. Н. В сумерки // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 209–211.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2-х т. М., 1968. Т. 1.
7. Скаковская Л. Н. Традиции А. П. Чехова в пьесах М. Ворфоломеева // Драма и театр: Сборник научных трудов. Тверь, 2002. Вып. 4. С. 193–196.
8. Строева М. Чехов неисчерпаем... // Советская культура. 1965. 18 февраля.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1962. Т. 5.
10. Станиславский К.С. Режиссерские экземпляры: «Дядя Ваня» А.П. Чехова. М. — СПб., 1994.
11. Чепуров А. А. А.П. Чехов и Александринский театр. СПб., 2006.
12. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983.
13. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.