

Своеобразие паузы в драматургии А. П. Чехова

Ненашев Михаил Иванович

доктор философских наук, профессор.

Россия, г. Киров. ORCID: 0000-0002-7779-3876. E-mail: mnenashev@inbox.ru

Аннотация. В настоящее время становится актуальным перенос центра тяжести в исследовании творчества А. П. Чехова с содержания его произведений на особенности художественного языка. В драматургии эти особенности проявляются кроме всего прочего в виде так называемой чеховской паузы. Однако в литературе чеховские паузы в большинстве случаев описываются через общие функции театральных пауз как таковых, тем самым не затрагивается их специфика. В статье рассматриваются фрагменты пьес «Безотцовщина», «На большой дороге», «Чайка», «Три сестры». В качестве методологической основы используется феноменологический метод, который, согласно М. Хайдеггеру, означает способ «дать увидеть то, что себя кажет, из него самого так, как оно себя от самого себя кажет». Обнаруживается, что Чехов посредством паузы в ткань сценического действия вводит дополнительное измерение – мыслительное действие, или акт сознания (понимание, узнавание, переосмысление), который, как все на свете, длится, занимает время. Такие паузы позволяют преодолевать те «непреодолимые трудности» (Павел Флоренский), которые связаны с тем, чтобы показать, как происходящее на сцене воспринимают сами герои пьесы.

Анализируются фрагменты фильма-спектакля «Три сестры» в постановке МХАТа и демонстрируется, что сведение чеховской паузы к обычным функциям приводит к смысловым абберациям. Проводится параллель между паузами в пьесах Чехова и фрагментами его рассказов, выполняющими роль осмысления и переосмысления героями того, что с ними происходит. Показывается, что пауза в качестве акта сознания выступает частным случаем важнейшей особенности чеховских рассказов и пьес, состоящей в описании сдвига сознания, или работы сознания (В. Б. Катаев).

Ключевые слова: пауза, феноменологический метод, акт сознания, сдвиг сознания, драматургия А. П. Чехова.

Когда мы обращаемся к паузам в драматургии А. П. Чехова, то обнаруживаем, что эта тема уже рассматривалась в работах таких авторов, как С. А. Лишаева, В. Г. Одинокова, А. Н. Панамарева, О. В. Шалыгина [9; 10; 12; 22]. Наиболее развернуто проблематику пауз в драматургии А. П. Чехова проанализировали А. Б. Криницин и Дж. Б. (Джиллиан Берджи) Костелло.

А. Б. Криницин в статье «Поэтика и семантика пауз в драматургии Чехова» различает в пьесах Чехова интонационные паузы внутри реплики героя, они несут эмоционально-выразительную функцию и обозначают смену темы или настроения. Наряду с ними выделяются диалогические паузы между репликами персонажей, такие паузы свидетельствуют о вялости разговора или невозможности его продолжать, они выполняют коммуникативную функцию. Различаются сценические паузы, разграничивающие диалоги, явления и сцены между собой, они выполняют сюжетно-композиционную функцию [7].

Так, в юношеской пьесе Чехова с условным названием «Безотцовщина» преобладают интонационные паузы, обозначающие резкую смену чувств героя, а в его монологах – тягостное раздумье; диалогические паузы возникают при отсутствии ответа на вопрос, такие паузы учащаются с усилением драматизма в отношениях между персонажами.

В пьесе «Чайка» количество пауз нарастает от действия к действию, они делаются психологически тоньше и становятся «знаком утверждения, констатации, как будто в высказывании ставится некая точка». Последние пьесы Чехова («Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») начинают походить на музыкальное произведение с ведением и развитием главной, побочной и соединяющих тем. Соответственно паузы играют роль, аналогичную паузам в

музыкальном произведении, заполняются звуками и часто музыкой. Такие паузы становятся семантически и даже символически значимыми, особенно если повторяются, например, звук лопнувшей струны [там же].

Дж. Б. (Джиллиан Берджи) Костелло в статье «Значение и функции паузы в пьесе А. П. Чехова «Чайка» указывает на драматическую и музыкальную функции паузы, а также функцию лакуны. В первом случае пауза может разделять слова, придавать значимость речи персонажей, но также может стать пародией на театральные приемы. Например, монолог Нины в самом начале пьесы «Чайка» заканчивается паузой: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. Пауза». Нина считает, что добавляет словам драматическое звучание, на деле пауза теряется в смехе других персонажей и зрителей. Чехов знал, что пауза в речи Нины будет неуместной, но «одновременно в этом и заключается значимость данного момента тишины, поскольку пауза подобного рода привлекает своей несуразностью и ненужностью зрителей пьесы «Чайка» [6, с. 5].

Музыкальная функция состоит в том, что пауза управляет динамикой действий на сцене, так же как тишина в музыке управляет динамикой мелодии. Например, паузы в сцене, где Аркадина предлагает Сорину лечиться или поехать на воды, замедляют разговор, который может очень быстро проходить. Дж. Б. Костелло подчеркивает, что «скорость действия имеет огромное значение на сцене. Если сцена слишком медленная или слишком быстро происходит, то, вероятно, актеры теряют внимание своих зрителей, и пьеса может даже оказаться провальной» [там же].

Наконец, прием-лакуна используется, когда пауза добавляет словам значение, которое персонажи не могут выразить словами. Это «реальная пустота в коммуникации, где слова и даже жесты теряют свою силу. Однако этот прием является той лакуной в тексте пьесы, которую зрители все же могут ощущать» [там же]. Дж. Б. Костелло также определяет лакуну, используя формулировку Ю. М. Лотмана, как минус-прием.

Так, пауза Константина в его последней сцене связана не с его внешней речью, но с внутренним эмоциональным состоянием, которое невозможно выразить словами.

Замечание Дж. Б. Костелло о том, что в пьесах Чехова пауза управляет динамикой действий на сцене, переключается со словами А. П. Чудакова о роли пауз в драмах Чехова: «Паузы ослабляют концентрацию эпизодов, высокую во всякой драме. Ритм движения эпизодов замедляется, прерывается искусственная каскадность; впечатление неупорядоченности усиливается» [21, с. 201]. А. П. Чудаков считает, что этот прием Чехова пришел из его прозы, но с этим можно спорить. Известно, что первым произведением Чехова является пьеса «Безотцовщина» (1878 г.), во всяком случае неизвестно о прозаических произведениях Чехова, написанных в более ранний период. В этой пьесе Чехов сразу и широко использует прием паузы. И во второй ранней пьесе «На большой дороге» (1884 г.) пауза также широко используется.

Объединяя идеи трех названных авторов, мы получаем следующие функции паузы в драматургии Чехова: эмоционально-выразительную, коммуникативную, сюжетно-композиционную, драматическую, музыкальную и функцию лакуны.

Обратим внимание на то, что все эти виды пауз можно обнаружить не только у Чехова, но также в пьесах других драматургов его времени, даже при отсутствии ремарок «пауза». Рассмотрим фрагмент из комедии «Без вины виноватые», написанной А. Н. Островским в период 1881–1883 гг.

Отрадина. Да ты что-то и всегда стал рано приходиться ко мне, как будто боишься кого.

Муров. Ах, боже мой! Разумеется, боюсь, только не за себя, а за тебя. Очень просто, я не хочу, чтоб про тебя дурно говорили.

Отрадина. Благодарю, мой милый, благодарю! Однако ты прежде этого не боялся. Да ведь уж разве скроешься? Уж и теперь мне намекают: «Скоро ли, барышня, Григорий Львович женится на вас». Лучше бы не прятаться, а эти толки прекратить.

Муров. Уж чего бы лучше, но, к несчастью, мой друг, это пока невозможно [11, с. 381].

Очевидно, что актеры и режиссер, при постановке этого эпизода должны считаться с тем, что если действие будет происходить слишком быстро, то будет потеряно внимание зрителей. Также можно представить в середине реплики Отрадиной интонационную паузу, несущую эмоционально-выразительную функцию. Например:

Отрадина. Благодарю, мой милый, благодарю! Однако ты прежде этого не боялся.

Пауза.

Да ведь уж разве скроешься? Уж и теперь мне намекают: «Скоро ли, барышня, Григорий Львович женится на вас». Лучше бы не прятаться, а эти толки прекратить.

Паузы, выполняющие другие функции, тоже могут присутствовать без использования ремарки «пауза» при постановке пьес разных авторов режиссерами и актерами, при условии, конечно, что все они мастера своего дела. Вообще предполагать отсутствие такого рода пауз в реальной сценической игре было бы странным.

Получается, что многочисленные прямые указания на паузы, а ими пестрят пьесы Чехова, являются либо избыточными и отражают личные психологические черты, например, педантизм, придирчивость, недоверие к режиссеру и актерам, стремление их «вести за руку» и т. п. Либо эти указания необходимы, но тогда паузы должны играть дополнительную или параллельную роль к тем функциям, которые перечисляют цитируемые авторы. Попробуем эту роль определить.

Будем рассматривать фрагменты из чеховских пьес так, как они сами даются, не переходя ни к чему другому, кроме очередного фрагмента, и абстрагируясь от каких-либо предвзятых идей и соображений.

Предлагаемый подход соответствует тому, что в философии получило название феноменологического метода. В «Бытии и времени» Мартин Хайдеггер пишет о том, что феноменология выдвигает максимум «К самим вещам!». Эта максима выступает «против всех свободнопарящих конструкций, случайных находок, против заимствования любых лишь мнимо доказанных концепций, против мнимых вопросов, которые часто на протяжении поколений выпячиваются как «проблемы» [17, с. 45]. Далее он определяет феноменологию как способ «...дать увидеть то, что себя кажет, из него самого так, как оно себя от самого себя кажет» [17, с. 52], а феномен определяет как «себя-в-себе-самом-показывание» [17, с. 48]. В более ранней работе «Пролегомены к истории понятия времени» Хайдеггер пишет, что «феномен» означает то, каким образом нам встречается сущее само по себе, как оно показывает само себя.

Начнем с простого случая. В ранней пьесе Чехова «На большой дороге» (1884) есть место, когда содержатель кабака Тихон узнает Мерика.

Мерик. ... (Подходит к Тихону.) Здорово, мордастый! Аль не опознал?

Тихон. Коли ежели вас всех пьяниц спознавать, что по большой дороге ходит, так для этого самого во лбу, почитай, десять дыр надо.

Мерик. А ты погляди. . .

Пауза.

Тихон. А и то спознал, скажи на милость! По глазищам спознал! *(Подает руку.)* Андрей Поликарпов?

Мерик. Был Андрей Поликарпов, а нынче, почитай, Егор Мерик [19, с. 188].

Безусловно, пауза в этом фрагменте выполняет коммуникативную функцию, так как оба персонажа общаются. Но даже если мы паузу удалим, все равно сохранится то же самое содержание коммуникации (то, о чем идет разговор). Что же привносит пауза, которую выдерживает перед своим ответом Тихон? Очевидно, что речь идет об акте вглядывания в стоящего перед ним человека и узнавания, в результате Мерик из одного из «всех пьяниц» превратился для Тихона в человека, которому можно подать руку, то есть одна ситуация превратилась в другую.

Подчеркнем этот момент. В ткань сценического действия наряду с речевой организацией пьесы (Г. Шалюгин [23]) посредством паузы Чехов вводит дополнительное измерение: *мыслительное действие, или акт сознания*, который, разумеется, как все на свете, длится, занимает какое-то время.

Обратимся к более сложной ситуации, к эпизоду из первого действия пьесы Чехова «Три сестры».

Ольга. Мне двадцать восемь лет, только... Все хорошо, все от бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше. *(Пауза.)* Я бы любила мужа [20, с. 120–122].

Фактически в этом эпизоде две паузы. Первая в виде многоточия после фразы «Мне двадцать восемь лет, только». Если эту фразу рассматривать изолированно, то получится, что Ольга имеет в виду, что ей только двадцать восемь лет. И что у нее все впереди.

Рассмотрим эту фразу вместе с последующими словами, убрав многоточие. Получится усиление: мне только двадцать восемь лет, все хорошо, все от Бога. То есть тем более не о чем беспокоиться. Однако в этом случае следующая фраза с противительным союзом – «но мне кажется, если бы...» – будет выглядеть неуместной. Таким образом, удаление многоточия придает смысл, по крайней мере, не совсем тот, который имел в виду Чехов, использовав союз «но».

И вот теперь обнаруживается, что многоточие поставлено не случайно, получившаяся лакуна не является просто отсутствием речи, или минус-приемом: помолчать одну-две секунды, потому что внутреннее эмоциональное состояние невозможно или трудно выразить словами. За многоточием в реплике Ольги стоит содержательное мыслительное действие, в данном случае *примирение* с тем, что ей уже двадцать восемь лет. Поэтому – все хорошо, все от бога.

Перейдем к окончанию реплики Ольги. Снова рассмотрим сначала часть реплики перед паузой. Ольга говорит, что ей кажется, если бы она вышла замуж и сидела дома, то было бы лучше. Если этим ограничиться, то получается противоречие: ведь очевидно, что замуж выходят не просто чтобы сидеть дома. Тем более что Ольга может позволить себе это без всякого замужества. В третьем действии брат Андрей напоминает Ольге и Ирине, что в отличие от него они получают пенсию (очевидно, как генеральские дочери). Поэтому реплика Ольги на этом не может закончиться.

Теперь представим, что Ольга без паузы переходит к словам, что любила бы мужа. В этом случае противоречие исчезает: выйдя замуж, Ольга сидела бы дома и любила мужа. Но Чехов разрывает эту ситуацию вставкой паузы. И мы вынуждены допустить, что в ходе этой паузы Ольга спохватывается, что, вообще говоря, замужество не состоит в том, чтобы сидеть дома. Это – ситуация *понимания* необходимости прибавить «я бы любила мужа», то есть снова акт сознания, который и выступает в виде длящейся паузы.

Очевидно, что речь идет не об интонационной паузе с ее эмоционально-выразительной функцией, каковая вставляется внутри реплики героя и обозначает смену темы или настроения. Но – об *осознании* того, что сказано не совсем то, что нужно, и необходимо, так сказать, исправить ситуацию.

Оговорка Ольги с добавлением после паузы «любила бы мужа», едва ли случайна. У сестер мать умерла 11 лет назад, весь этот период их воспитывал отец-генерал, что называется, без женского глаза, в окружении денщиков. (Во втором действии Маша говорит Вершинину, что сестры после смерти отца долго не могли привыкнуть к тому, что у них теперь нет денщиков.) Но зато сестер приучили вставать в семь утра, они знают три иностранных языка, а Ирина знает даже четыре языка, – знание этих языков ненужная роскошь, по словам Маши. Очевидно, что некоторые стороны воспитания дочерей, связанные с формированием, скажем так, чисто женских качеств, генералом были упущены.

Рассмотрим ситуацию с паузами в общем виде. Для этого обратимся к идеям Павла Флоренского по поводу театрального искусства. В своей работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» он пишет, что когда *читатель* текста трагедии Шекспира «Гамлет» воспринимает сцену с «мышеловкой», то эта сцена может представляться ему с точки зрения короля, королевы, Гамлета и остальных, которые выступают в данный момент в качестве зрителей. Но *зритель, сидящий в зале*, неизбежно будет видеть эту сцену со *своей* точки зрения и *своими* глазами, а не с точки зрения, например, короля. Поэтому «двустепенность пространства его сознанию (зрителя в зале. – *Авт.*) не дается», здесь возникают, как замечает П. Флоренский, «трудности непреодолимые» [16, с. 118]. Под двустепенностью имеется в виду ситуация *сцены на сцене*.

Ну а все-таки, можно ли преодолеть эти трудности и отобразить, как происходящее на сцене воспринимается героями пьесы? Ясно во всяком случае, что сам акт восприятия (понимания, узнавания, истолкования) является прежде всего актом сознания, который, как мы уже отметили, длится, то есть занимает временной интервал. И вот если эти акты восприятия не проговариваются в виде бесконечных «реплик в сторону» или монологов: думаю или вижу то-то и то-то (на которые, кстати, тоже требуется время), – то они должны выполняться именно в виде паузы.

Продолжим рассматривать ситуации с паузами в пьесах Чехова. Обратимся к последней встрече Константина и Нины в «Чайке». Дж. Б. Костелло пишет о несоответствии паузы словам Константина, внутреннее состояние которого «никак не отражено в простоте последующих за паузой высказанных им слов» [6, с. 7]. Имеются в виду слова: «Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее (Нину. – *Авт.*) в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму». Дело в том, отмечает Костелло, что пауза обычно заставляет зрителей ждать следующих слов персонажа, так как подчеркивает самые важные слова в пьесе. Однако в данной сцене слова, следующие за паузой, оказываются несущественными. Отсюда делается вывод, что эта пауза является лакуной, или минус-приемом, отражающим эмоциональное состояние Константина, которому «сложно выразить свои чувства словами, поэтому он использует совсем несвязанную речь» [там же].

Соглашаясь с возможностью такого подхода, посмотрим, можно ли взглянуть на ситуацию иначе, опираясь на проделанный нами опыт анализа реплики Ольги.

Костелло исходит из несущественности того, что произносит Константин после паузы. Но сам текст пьесы не говорит однозначно, что эти слова именно несущественны. Вполне можно предположить обратное – важность и существенность этих слов. В таком случае пауза означает то, что все-таки можно выразить словами, а именно то, что сказал Константин.

А теперь уберем паузу. В этом случае эти слова все равно будут означать существенное и важное для Константина. Что же тогда добавляет чеховская пауза?

Если возможность огорчить маму оказывается существенным для Константина, то это означает, что для него перестает быть существенным только что произошедший уход Нины. Таким образом, пауза означает еще и факт *отстранения* Нины из своей жизни.

Константин *молча* рвет рукописи, и так как мы знаем, к чему это приведет, то эта новая пауза должна означать перенос отстранения на все остальное, в том числе теперь уже на мать и на все окружение, огорчение которых после выстрела теперь уже не переживается как существенное. В молчании происходит стирание, удаление всего, что связывает с жизнью в качестве значимого и существенного, в том числе писательства. Мы снова видим, что речь идет об актах сознания, и эти акты сознания состоят в подготовке к уходу из жизни.

Здесь уместны слова из «Гамлета» Шекспира: «Да, я изглажу из памяти моей все, что я помнил, все мысли, чувства, все мечты, всю жизнь» [2, с. 21]. (См. параллели между историей Константина Треплева и шекспировского Гамлета в [1]).

Для полноты, хотя бы относительной, обзора рассмотрим фрагмент с паузой в пьесе Чехова «Безотцовщина».

Анна Петровна и Трилецкий играют в шахматы, и Анна Петровна начинает осторожно выяснять степень развития отношений между Трилецким и Марией Ефимовной Грековой.

Анна Петровна. Любовь, значит?

Трилецкий (пожимает плечами). Очень может быть. Как вы думаете, люблю я ее или нет?

Анна Петровна. Вот это мило! Вам же лучше знать. . .

Трилецкий. Э-э... да вы не понимаете меня!.. Ваш ход!

Анна Петровна. Хожу. Не понимаю, Николая! Женщине трудно понять вас в этом отношении...

Пауза.

Трилецкий. Она хорошая девочка.

Анна Петровна. Мне нравится. Светленькая головка... Только вот что, приятель... Не наделяйте-ка вы ей как-нибудь неприятностей!.. Как-нибудь... За вами этот грех водится... Пошляетесь, пошляетесь, наговорите кучу вздора, наобещаете, разнесете славу и тем и покончите... Мне ее жалко будет... [19, с. 10].

Рассмотрим часть диалога, которая предшествует паузе. Здесь интересно то, что Трилецкий на стремление Анны Петровны уточнить, можно ли назвать его отношения с Грековой любовью, неожиданно спрашивает, что она сама думает по поводу этого. Как нам представляется, в этом ответе в виде вопроса обнаруживается особенность чеховской драматургии, которую фиксирует в своей статье «Страсти по Татьяне Репиной» Г. Шалюгин.

Чехов считает, пишет Шалюгин, что в современной ему драматургии реплики и монологи героев отражают не логику развития характеров и действия, но логику движения мысли автора, логику доказательства авторского тезиса. В результате речь лишена оттенка незаданности, естественности, свободы. Реплики и монологи выступают единой авторской речью и стыкуются по принципу логического дополнения. Шалюгин пишет о логизированном способе выражения содержания, который приводит к подмене движения действия движением речи, в результате герои не столько совершают поступки, сколько их объясняют [23].

В качестве примера того, как реплики героев дополняют или, скажем так, подхватывают, друг друга, Шалюгин приводит фрагмент из пьесы А. С. Суворина «Татьяна Репина»:

Адашев. Он разменялся на деньги, и у них такая же сверхъестественная сила...

Котельников. Которой ныне пользуются и Фаусты, и мы, грешные [Цит. по: 14, с. 77].

Мы хотели бы обратить внимание на автоматизм ответа Котельникова, который выражается в предсказуемости, конечно, до определенной степени его ответной реплики.

В рассматриваемом же диалоге из «Безотцовщины» Трилецкий вместо того, чтобы предсказуемо ответить на то, что интересуется Анну Петровну (любовь или все-таки не любовь), делает так, что уже Анне Петровне приходится отвечать на его вопрос о том, что она

думает по поводу его отношений с Грековой, он берет бразды правления в свои руки и придает разговору характер простого трепа. В результате Анна Петровна перестает «понимать» направление разговора.

Рассмотрим продолжение диалога, при этом уберем чеховскую паузу. Получается абсурдное со стороны Трилецкого объяснение своих отношений с Грековой: встречаюсь, потому что хорошая девочка. Нелепо выглядит и ответ Анны Петровны: Грекова ей *тоже* нравится, потому что у нее светленькая головка...

Но вернем на место чеховскую паузу. И выясняется, что пауза нужна Трилецкому, чтобы перевести разговор от темы любви на нейтральную почву. И он говорит после паузы, что Грекова хорошая девочка.

А. Б. Криницин пишет в своей статье, что в «Безотцовщине» диалогические паузы возникают, когда отсутствует ответ на вопрос, и паузы учащаются с усилением драматизма в отношениях между героями. Мы считаем, что по крайней мере в *данном* фрагменте речь не идет о том, что Трилецкий не знает, что ответить, и это приводит к заминке в разговоре. Трилецкий знает, что он хочет сказать, но подбирает нужные слова, чтобы перевести разговор в иное русло, и вот на этот подбор слов затрачивается время паузы. А Анне Петровне приходится только просить Трилецкого, чтобы он не наделал Грековой как-нибудь неприятностей. Этот подбор Трилецким нужных слов есть мыслительное действие, то есть снова акт сознания.

Можно предположить, что в реальных постановках чеховских пьес, более или менее соответствующих исходному тексту, должны встречаться ситуации, когда режиссер будет воспринимать авторские паузы исключительно в контексте указанных выше функций. В частности, придавать паузам внутри реплик эмоционально-выразительное значение (А. Б. Криницин), а паузы между репликами использовать для замедления ритма движения эпизодов (Дж. Б. Костелло).

Одновременно режиссер естественным образом может стремиться представить эпизоды там, где это возможно, в виде относительно целостных фрагментов с определенным сюжетом. Поясним на примере, о чем идет речь, для этого вернемся к реплике Ольги по поводу ее предполагаемого замужества. Мы видели, что чеховская пауза разрывает то, что без этой паузы выглядело бы нормальным сюжетом: если бы Ольга вышла замуж, то сидела дома и любила мужа. И вполне естественно в таком виде изобразить этот эпизод в реальной постановке. Но как в таком случае быть с чеховской паузой?

Чтобы увидеть, каким способом решается это противоречие, обратимся к фрагменту фильма-спектакля «Три сестры» Чехова в постановке Московского художественного академического театра им. Горького 1984 г. Дадим запись фрагмента в виде текста.

Ольга. ...А я постарела от того, что, может быть, сержусь в гимназии на девочек. Но вот сегодня я свободна, я дома, у меня не болит голова, и я чувствую себя моложе, чем вчера. (*Пауза.*) Все хорошо, все от бога. (*Пауза.*) Но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, это было бы лучше. (*Пауза.*) Я бы любила мужа [15, интервал 4.45–5.13 мин.].

Далее идут слова Тузенбаха о том, какой вздор говорит Соленый, и что надоело его слушать. Между прочим В. Б. Катаев замечает, что слова Тузенбаха следуют сразу после реплики Ольги [5], поэтому психологически создается впечатление, что они обращены к тому, что сказала Ольга.

Обратим внимание на то, что сохраняются чеховские паузы перед словами Ольги «Я бы любила мужа» и перед фразой «Все хорошо, все от бога». В то же время после этой фразы появляется еще одна пауза. В целом получается увеличение числа пауз, которые, как можно понять, служат замедлению темпа данной сцены в соответствии с музыкальной функцией паузы по А. П. Чудакову и Дж. Б. Костелло. И чеховская пауза перед «Я бы любила мужа», растворившись в остальных паузах, тоже служит замедлению сцены. В результате получается впечатление целостного фрагмента «было бы лучше, если бы вышла замуж, сидела дома, и любила мужа», произносимого с *расстановкой*.

Но из реплики Ольги выпали слова, что ей двадцать восемь лет. У Чехова именно после этих слов вставляется пауза в виде многоточия, а затем произносится «Все хорошо, все от бога», слова, которые могут быть поняты как примирение Ольги с тем, что ей уже двадцать восемь лет.

Таким образом, в мхатовской постановке данной сцены исчез важный момент, который есть в тексте Чехова. Но зато рассуждение про «выйти замуж» получило целостный вид.

Мы не хотели бы создавать впечатление, что речь идет о том, какой вариант данной сцены – исходный чеховский или мхатовский – более правильный и верный. Любая постановка является правильной и верной, если произведение искусства, выступающее в данном случае в виде пространственно-временного действия, обладает художественной цельностью и собственным смыслом [8, с. 74]. Но хотелось бы показать, что понимание пауз исключительно в контексте тех функций, о которых шла речь выше, приводит по крайней мере в некоторых случаях к отклонению от того, на что, как нам представляется, ориентировался Чехов.

Рассмотрим еще один эпизод из «Трех сестер» Чехова в мхатовской постановке. Подполковник Вершинин рассказывает сестрам, на какой улице он жил в Москве. Но сначала обратимся к тексту Чехова.

Маша. ...А на какой вы улице жили?

Вершинин. Одно время я жил на Немецкой улице. С Немецкой улицы я хаживал в Красные казармы. Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе.

Пауза.

А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!

Ольга. Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...

Вершинин. Что вы! Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река... и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить [20, с. 127–128].

Если мы сравним этот текст с реальным диалогом в мхатовских «Трех сестрах», то обнаружим, что вместо одной чеховской паузы, разделяющей «Одинокому становится грустно на душе» и «А здесь какая широкая, какая богатая река!», появились две паузы, одна вставлена в вопрос Маши, на какой улице в Москве жил Вершинин, а вторая в слова Вершинина про березы.

Маша. А на какой улице (*Пауза.*) вы жили?

Вершинин. На Старой Басманной. Одно время я жил на Немецкой улице. Вот с Немецкой улицы я хожу в Красные казармы. Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится как-то грустно на душе. А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!

Ольга. Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...

Вершинин. Что вы! Здесь такой хороший, здоровый славянский климат. Лес, река... и тоже березы. Милые, скромные березы, (*Пауза.*) я люблю их больше всех деревьев [15, интервал 18.47–19.47 мин.].

Обе паузы в этом фрагменте тоже можно понять как средство замедления темпа диалога, зато в ответе Вершинина появляется единый сюжет, объединивший угрюмый мост, под которым шумит вода, одиночество и широкую, богатую, чудесную реку по новому месту службы. Центр тяжести падает на сравнение двух рек. А дальше речь идет про здоровый славянский климат и березы. Но опущена фраза Вершинина, которая есть в первоисточнике: «Хорошо здесь жить».

У Чехова же Вершинин в течение паузы после слов «Одинокому становится грустно на душе», как можно предположить, в мыслях возвращается к угрюмому мосту и своему одиночеству, а затем начинает восхищаться широкой, чудесной рекой, здоровым славянским климатом и березами. Смысл этого восхищения состоит в надежде, что на новом месте службы, наконец, будет покончено с чувством одиночества.

А. П. Чудаков, когда пишет, что паузы в драматургии Чехова замедляют ритм движения эпизодов, в качестве аналога такого рода пауз в чеховской прозе указывает на чтение романа Веры Иосифовны в «Ионыче» и ореандский эпизод в «Даме с собачкой» [21, с. 201]. Остановимся на этих примерах.

Вера Иосифовна читает гостям свой роман о молодой графине, полюбившей странствующего художника, после этого Екатерина Ивановна играет на фортепьяно. В перерыве гости молча слушают «Лучинушку», которую поет в городском саду хор. Понятно, что эта вставка действительно замедляет движение эпизодов. Однако обратим внимание на то, что содержательно речь идет о *восприятии* «Лучинушки» гостями и сравнении песни с романом Веры Иосифовны, то есть снова о некотором мыслительном действии:

Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали «Лучинушку», которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни [18, с. 26].

В фильме «В городе С.», поставленном в 1966 г. Иосифом Хейфицем по рассказу «Ионыч», сцена с «Лучинушкой» опущена. Потому что зритель в кинозале слышал бы песню (вспомним П. Флоренского), но не воспринимал то, как *гости* эту песню слышат и сравнивают с романом, только что прочитанном Верой Иосифовной.

Эпизод с поездкой в Ореанду в «Даме с собачкой» тоже выглядит как вставка. В композиционном плане рассказ существенно не изменится, если опустить фрагмент, начинающийся словами «Нашли извозчика и поехали в Ореанду» и заканчивающийся фразой «Они вернулись в город». Поэтому снова можно признать, что эпизод с поездкой в Ореанду замедляет ритм повествования.

В то же время можно согласиться с Н. Е. Разумовой, что «сцена в Ореанде становится поворотным пунктом для судьбы персонажей». Далее она продолжает: «Ввиду шумящего внизу моря Гуров еще неосознанно переживает момент экзистенциальной трансценденции, приоткрывающий ему путь к миру, к другому человеку и к своей собственной подлинности» [13, с. 157]. Получается, что поездка в Ореанду значит больше, чем замедление ритма движения эпизодов.

В фильме Иосифа Хейфица «Дама с собачкой» (1960 г.) эта сцена неизбежно выглядит как затянувшаяся пауза. Из всего текста о шумящем внизу море оставлена лишь фраза, которую произносит Гуров, – о том, что все прекрасно, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях и человеческом достоинстве. Таким образом, эта пауза тоже оказывается некоторым мыслительным действием, пусть в виде бессознательного переживания «момента экзистенциальной трансценденции»; как мы видели, такого рода паузы характерны для драматургии Чехова.

Итак, можно провести параллель между паузами в драматургии Чехова и некоторыми фрагментами из его прозы. Поставим вопрос о том, соответствуют ли эти паузы и фрагменты какой-то общей константе творчества Чехова, присущей самым различным его произведениям, как драматическим, так и прозаическим. Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к монографии В. Б. Катаева «Проза Чехова: проблемы интерпретации».

В этой работе В. Б. Катаев пишет, что в уже ранних произведениях Чехова обнаруживается особенность, которая остается существенной и для других периодов его творчества. Он ссылается на рассказ «Тапер», где описывается, как бывший студент консерватории Петр Рублев играл за плату на свадьбе и заговорил как равный с невестой. Окружающие тут же дали ему понять, что он здесь всего лишь прислуга, которая должна знать свой шесток.

«Появление этой «мысли», – пишет Катаев, – вдруг открывшейся Пете, и есть главное событие «Тапера». Это рассказ о сдвиге в сознании человека, об открытии, разрушившим прежнее, поверхностное представление о жизни» [3, с. 11].

Катаев показывает, как это событие – *сдвиг сознания* – повторяется во многих рассказах Чехова 1885–1887 годов: человек, погруженный в будничную жизнь, получает толчок в виде пустячного случая, и затем происходит главное событие рассказа – открытие по формуле «казалось – оказалось». В результате опровергается прежнее представление о жизни, открывается ее запутанный и враждебный порядок. Герой впервые задумывается.

В работе «Сложность простоты. Рассказы А. П. Чехова» Катаев пишет о том, что нередко складывается впечатление, что в рассказах Чехова ничего не происходит. Однако речь идет об особом характере события, – невидимом, происходящем в сознании, в душе героя, и вот «от этого невидимого события зависят дальнейшие, уже видимые поступки героя, его мироощущение, его отношения с окружающими» [4, с. 10]. Катаев ссылается на рассказ «Студент» (1894), где описывается переход героя из одного духовного состояния в противоположное.

Для нас важно введение Катаевым при описании такого рода событий понятия сдвига сознания, или *работы сознания*. Например, разбирая рассказ «Неприятность» (1888), он пишет: «Событие, послужившее толчком для начала работы сознания героя рассказа, выглядит как житейская мелочь: земский врач Овчинников, не сдержавшись, ударил фельдшера, который явился на службу пьяным» [3, с. 54].

В другом месте Катаев сравнивает рассказы «Учитель словесности» (1894) и «Убийство» (1895) и показывает, что в героях этих далеких друг от друга по содержанию рассказов можно проследить сходство между этапами в работе их сознания. В ряд таких примеров работы сознания Катаев помещает прозрение дяди Вани, излечившегося от преклонения перед своим недавним кумиром, профессором Серебряковым.

Катаев пишет о том, что осознание человеком жизни является главным объектом изображения Чехова и что именно эта сфера действительности или этот угол зрения на нее явля-

ются определяющими в его творчестве. Итак, важнейшей особенностью чеховских рассказов и пьес является то, что можно назвать сдвигом сознания, или работой сознания.

Ранее мы выделили в драматургии Чехова особый тип пауз в виде мыслительных действий, или актов сознания. Теперь мы можем сказать, что такие паузы являются не случайным явлением, но частным проявлением особенности, характерной для творчества Чехова в целом.

Список литературы

1. Волков Н. Д. Шекспировская пьеса Чехова // Театральные вечера. М., 1966. 478 с. С. 431–436.
2. Гамлет, принц датский. Трагедия в 5 действиях Виллиама Шекспира / пер. с англ. Н. А. Полевого. Изд. 4-е. С.-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1893. 152 с.
3. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд-во МГУ, 1979. 326 с.
4. Катаев В. Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова (в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам). М. : Изд-во МГУ, 1998. 112 с.
5. Катаев В. Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трёх сестрах» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М. : Наука, 2002. 382 с.
6. Костелло Д. Б. Значение и функции паузы в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Язык и текст. 2017. Т. 4. № 3. С. 3–11. DOI: 10.17759/langt.2017040301.
7. Креницин А. Б. Поэтика и семантика пауз в драматургии Чехова. URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/41518.php> (дата обращения: 20.11.2020).
8. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
9. Лишаев С. А. А. П. Чехов: выразительность невыражения (о метафизическом смысле «сдержанности» и «паузы» в «мире Чехова») // Философия культуры '98 : сб. научных статей. Самара : Изд-во Самарского университета, 1998. С. 29–48.
10. Одинокое В. Г. Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад»: «Человеческая комедия» // Сибирский филологический журнал. 2005. № 3–4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/piesa-a-p-chehova-vishnevuusad-chelovecheskaya-komediya> (дата обращения: 07.06.2023).
11. Островский А. Н. Собр. соч. : в 10 т. Т. 8. Пьесы 1879–1885. М. : Гос. издательство Художественной литературы, 1960. 552 с.
12. Панамарёва А. Н. Драма А. П. Чехова «Три сестры» в звуковом аспекте // Вестник ТГПУ. 2011. № 11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drama-a-p-chehova-tri-sestry-v-zvukovom-aspekte> (дата обращения: 07.06.2023).
13. Разумова Н. Е. «Дама с собачкой» А. П. Чехова: «непрерывное совершенство» и его переводческая трансформация // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 7 (148). С. 157–164.
14. Суворин А. С. Татьяна Репина. Комедия в 4-х действиях. СПб., 1889. 141 с.
15. Три сестры – Чехов – МХАТ – 1984. URL: <https://www.yandex.ru/video/preview/3351133078489515726>.
16. Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. 446 с.
17. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.
18. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Сочинения : в 18 т. М. : Наука, 1986. Т. 10. 496 с.
19. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Сочинения : в 18 т. М. : Наука, 1977. Т. 11. 448 с.
20. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Сочинения : в 18 т. М. : Наука, 1986. Т. 13. 525 с.
21. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971. 292 с.
22. Шалыгина О. В. Онтологизация временного потока в ритмической композиции «Вишневого сада» А. П. Чехова // Вестник ЧелГУ. 2007. № 22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologizatsiya-vremennogo-potoka-v-ritmicheskoy-kompozitsii-vishneвого-sada-a-p-chehova> (дата обращения: 07.06.2023).
23. Шалюгин Г. Страсти по Татьяне Репиной. URL: <https://proza.ru/2010/05/26/1273>.

The peculiarity of the pause in the drama of A. P. Chekhov

Nenashev Mikhail Ivanovich

Doctor of Philosophy, professor.

Russia, Kirov. ORCID: 0000-0002-7779-3876. E-mail: mnenashev@inbox.ru

Abstract. Currently, it is becoming relevant to shift the center of gravity in the study of A. P. Chekhov's work from the content of his works to the features of the artistic language. In drama, these features are manifested, among other things, in the form of the so-called Chekhov pause. However, in the literature, Chekhov's

pauses are in most cases described through the general functions of theatrical pauses as such, thus their specificity is not affected. The article examines fragments of the plays "Fatherlessness", "On the High Road", "The Seagull", "Three Sisters". The phenomenological method is used as a methodological basis, which, according to M. Heidegger, means a way to "let what seems to be seen from itself, as it seems to be from itself." It is found that Chekhov, through a pause, introduces an additional dimension into the fabric of the stage action – a mental action, or an act of consciousness (understanding, recognition, rethinking), which, like everything in the world, lasts, takes time. Such pauses allow us to overcome those "insurmountable difficulties" (Pavel Florensky), which are associated with showing how the characters of the play perceive what is happening on stage.

Fragments of the film performance "Three Sisters" staged by the Moscow Art Theater are analyzed and it is demonstrated that reducing Chekhov's pause to ordinary functions leads to semantic aberrations. A parallel is drawn between the pauses in Chekhov's plays and fragments of his stories, which play the role of comprehension and reinterpretation by the characters of what is happening to them. It is shown that the pause as an act of consciousness is a special case of the most important feature of Chekhov's short stories and plays, which consists in describing the shift of consciousness, or the work of consciousness (V. B. Kataev).

Keywords: pause, phenomenological method, act of consciousness, shift of consciousness, drama by A. P. Chekhov.

References

1. Volkov N. D. *Shekspirovskaya p'esa Chekhova* [Chekhov's Shakespearean play] // *Teatral'nye vechera* – Theater evenings. M. 1966. 478 p. Pp. 431–436.
2. *Gamlet, princ datskij. Tragediya v 5 dejstviyah Villiama Shekspira* – Hamlet, Prince of Denmark. The Tragedy in 5 acts by William Shakespeare / transl. from English by N. A. Polevoy. Ed. 4th. SPb. Publishing house of A. S. Suvorin. 1893. 152 p.
3. Kataev V. B. *Proza Chekhova: problemy interpretacii* [Chekhov's prose: problems of interpretation]. M. Publishing House of Moscow State University. 1979. 326 p.
4. Kataev V. B. *Slozhnost' prostoty. Rasskazy i p'esy Chekhova (v pomoshch' prepodavatel'nykh i abiturientam)* [The complexity of simplicity. Chekhov's stories and plays (to help teachers, high school students and applicants)]. M. Publishing House of Moscow State University. 1998. 112 p.
5. Kataev V. B. *Burevestnik Solenyj i dramaticheskie rifmy v "Treh sestrah"* [The Salty Petrel and dramatic rhymes in "Three Sisters"] // *Chekhoviana. "Tri sestry" – 100 let* – Chekhov. "Three sisters" – 100 years old. M. Nauka (Science). 2002. 382 p.
6. Costello D. B. *Znachenie i funkcii pauzy v p'ese A. P. Chekhova "Chajka"* [The meaning and functions of a pause in A. P. Chekhov's play "The Seagull"] // *Yazyk i tekst* – Language and Text. 2017. Vol. 4. No. 3. Pp. 3–11. DOI: 10.17759/langt.2017040301.
7. Krinichin A. B. *Poetika i semantika pazv v dramaturgii Chekhova* [Poetics and semantics of pauses in Chekhov's dramaturgy]. Available at: <https://www.portal-slovo.ru/philology/41518.php> (date accessed: 20.11.2020).
8. Lihachev D. *Vnutrennij mir hudozhestvennogo proizvedeniya* [The inner world of a work of art] // *Voprosy literatury* – Questions of literature. 1968. No. 8. Pp. 74–87.
9. Lishaev S. A. *A. P. Chekhov: vyrazitel'nost' nevyrazheniya (o metafizicheskom smysle "sderzhannosti" i "pauzy" v "mire Chekhova")* [A. P. Chekhov: expressiveness of non-expression (on the metaphysical meaning of "restraint" and "pause" in Chekhov's world)] // *Filosofiya kul'tury '98 : sb. nauchnykh statej* – Philosophy of Culture '98 : collection of scientific articles. Samara. Publishing House of Samara University. 1998. Pp. 29–48.
10. Odinkov V. G. *P'esa A. P. Chekhova "Vishnevyy sad": "Chelovecheskaya komediya"* [A. P. Chekhov's play "The Cherry Orchard": "Human Comedy"] // *Sibirskij filologicheskij zhurnal* – Siberian Philological Journal. 2005. No. 3–4. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/piesa-a-p-chehova-vishnevyy-sad-chelovecheskaya-komediya> (date accessed: 07.06.2023).
11. Ostrovskij A. N. *Sobr. soch. : v 10 t. T. 8. P'esy 1879–1885* [Coll. works : in 10 vols. Vol. 8. Plays 1879–1885]. M. State Publishing House of Fiction. 1960. 552 p.
12. Panamaryova A. N. *Drama A. P. Chekhova "Tri sestry" v zvukovom aspekte* [Chekhov's drama "Three sisters" in the sound aspect] // *Vestnik TGPU* – Herald of TSPU. 2011. No. 11. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/drama-a-p-chehova-tri-sestry-v-zvukovom-aspekte> (date accessed: 07.06.2023).
13. Razumova N. E. *"Dama s sobachkoj" A. P. Chekhova: "neprevyaznoe sovershenstvo" i ego perevodcheskaya transformaciya* ["The Lady with the dog" by A. P. Chekhov: "continuous perfection" and its translation transformation] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* – Herald of Tomsk State Pedagogical University. 2014. No. 7 (148). Pp. 157–164.
14. Suvorin A. S. *Tat'yana Repina. Komediya v 4-h dejstviyah* [Tatyana Repina. A comedy in 4 acts]. SPb. 1889. 141 p.
15. *Tri sestry – Chekhov – MHAT – 1984* – Three sisters – Chekhov – Moscow Art Theater – 1984. Available at: <https://www.yandex.ru/video/preview/3351133078489515726>.
16. Florenskij P. A., *priest. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii*. [Articles and research on the history and philosophy of art and archaeology]. M. Mysl (Thought). 2000. 446 p.

17. Heidegger M. *Bytie i vremya* [Being and time]. Kharkiv. Folio. 2003. 503 p.
18. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Sochineniya : v 18 t.* [Complete works : in 30 vols. Essays: in 18 vols.]. M. Nauka (Science). 1986. Vol. 10. 496 p.
19. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Sochineniya : v 18 t.* [Complete works : in 30 vols. Works: in 18 vols.]. M. Nauka (Science). 1977. Vol. 11. 448 p.
20. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Sochineniya : v 18 t.* [Complete works : in 30 vols. Essays: in 18 vols.]. M. Nauka (Science). 1986. Vol. 13. 525 p.
21. Chudakov A. P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's poetics]. M. Nauka (Science). 1971. 292 p.
22. Shalygina O. V. *Ontologizaciya vremennogo potoka v ritmicheskoy kompozicii "Vishnevogo sada" A. P. Chekhova* [Ontologization of time flow in the rhythmic composition of the "Cherry Orchard" by A. P. Chekhov] // *Vestnik ChelGU* – Herald of ChelSU. 2007. No. 22. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/nontologiza-tsiya-vremennogo-potoka-v-ritmicheskoy-kompozitsii-vishnevogo-sada-a-p-chehova> (date accessed: 07.06.2023).
23. Shalyugin G. *Strasti po Tat'yane Repinoj* [Passions by Tatyana Repina]. Available at: <https://proza.ru/2010/05/26/1273>.