

ИЗУЧЕНИЕ ЯЗЫКА ПИСАТЕЛЯ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Н. П. ГРИНКОВОЙ

Н. Антоно. Дзигиль
грам. Врва

ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
Ленинград . 1957

Н. П. Люлько

ЯЗЫК И СТИЛЬ ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА

Для выявления принципов анализа текста драматических произведений А. П. Чехова и индивидуальных особенностей языка писателя мы останавливаемся на пьесах: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад».

В драматургии сценическая речь является основным средством выявления характера персонажа. Но, кроме характеристики действующих лиц, язык в пьесе показывает движение интриги. Отсюда вытекают основные задачи при анализе языка драматургии: во-первых, выявление принципов построения речевых характеристик персонажей, во-вторых, — принципов ведения диалога.

Драматургия дает богатый материал для изучения диалога как основной формы речевого общения. В то же время изучение строения диалога, способов соединения реплик позволяет выявить то индивидуальное, что отличает одного писателя-драматурга от другого.

При изучении языка писателя необходимо изучение той эпохи, в которую творил писатель. Чтобы правильно понять и оценить новаторство и принципы Чехова-драматурга, необходимо ознакомиться с эпохой, в которую работал А. П. Чехов, с состоянием русского театра 80—90-х гг. XIX в.

Одним из приемов стилистического изучения текста является сопоставление разных его вариантов. Наблюдение над работой автора позволяет установить те языковые принципы, которыми руководствовался писатель, позволяет выяснить цели и методы работы писателя, помогает проникнуть в его творческую лабораторию.

Представляется также необходимым вести анализ язы-

ка произведений на основе поэтики самого писателя, откуда вытекает необходимость предпослать конкретному анализу языка и стиля изложение взглядов А. П. Чехова.

В данной работе рассматриваются три вопроса: 1) взгляды А. П. Чехова на язык и стиль, 2) структурные типы диалога в пьесах Чехова, 3) принципы построения речевых характеристик.

1

В понимании языка Чехов следовал традициям русской литературы.

Он достиг в своем мастерстве пушкинской простоты языка и еще более отточил пушкинский язык, взяв все лучшее, что создано было от Пушкина до конца XIX в. У Чехова нет специальных статей, посвященных проблемам языка и стиля, но его многочисленные высказывания по отдельным вопросам языка, стиля представляют определенную систему. Эти высказывания разбросаны в его обширном эпистолярном наследстве.

Чехов любил русский язык за его силу, выразительность, благозвучность. Он многому учился у своих предшественников и современников, мастеров литературы, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, В. Г. Короленко и др.

Чехов придавал исключительно большое значение умению писателя владеть языком. Он считал, что «о начинающем писателе можно судить по языку. Если у автора нет «слога», он никогда не будет писателем. Если же есть слог, свой язык, он как писатель не безнадетен».¹ Таким своим, индивидуальным слогом Чехов владел в совершенстве.

В высказываниях Чехова о языке и стиле можно выделить несколько основных требований: 1) простота и выразительность, 2) краткость, 3) чистота и смысловая точность языка, 4) музыкальность и благозвучность речи.

Требование Чехова «Язык должен быть прост и изящен»², сформулированное им в начале творческой дея-

тельности, стало главным и определяющим не только для Чехова, но и для всех писателей передового направления послечеховского периода. Писать просто, по мнению Чехова, это значит отказаться от всего шаблонного, общего, вычурного, от всего того, что задерживает и утомляет внимание читателя. Простота и выразительность создаются самыми обыкновенными фразами, такими, например, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь».¹

Требование простоты языка особенно ярко проявлялось у Чехова в описаниях природы: «...красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой», — писал Чехов М. Горькому.²

Нужно отметить, что Чехов в ранний период своего творчества (вторая половина 80-х гг.) часто употреблял прием антропоморфизма при описании природы. Тогда это было новым. Но этот прием получил широкое распространение, превращаясь в штамп, шаблон, и Чехов в последних своих произведениях не прибегал к нему. Поэтому Чехов не одобряет таких выражений, как «... море дышит, небо глядит, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит и т. п.».³ Такие уподобления, замечает Чехов, делают описания несколько однотонными, иногда слащавыми, иногда неясными. «Море не смеется, не плачет, — говорит Чехов, — оно шумит, плещется, сверкает».⁴

Лишены, по мнению Чехова, простоты и ставшие шаблонными выражения: «заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом...», «ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали»,⁵ а также описания природы, где неизменно упоминаются сумерки, цвет свинца, лужа, сырость, серебристость тополей, горизонт с тучей, воробы, далекие луга.⁶ Настойчиво советовал Чехов отделяться от «готовых слов», штампов, вроде «ночь тихо спускалась на

¹ Письмо М. Горькому от 3 января 1899 г., т. XVIII, стр. 11.

² Письмо от 3 января 1899 г., т. XVIII, стр. 11.

³ Там же.

⁴ А. Серебров (Тихонов). О Чехове, «Чехов в воспоминаниях современников». Гослитиздат, 1952, стр. 474.

⁵ Письмо А. Чехову от 10 мая 1886 г., т. XIII, стр. 215.

⁶ Письмо Жиркевичу от 2 апреля 1895 г., т. XVI, стр. 235.

¹ С. Н. Пушкин. Из воспоминаний об А. П. Чехове, «Русская мысль», 1911, № 10, стр. 46.

² А. П. Чехов. Письмо брату Александру от 8 мая 1889 г. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV, Гослитиздат, М., 1944—1951, стр. 362. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию.

землю», «причудливые очертания гор», «ледяные объятия тоски» и пр.¹

Он терпеть не мог таких шаблонных слов, как «красиво», «сочно», «красочно», «аккорд».²

По мнению Чехова, в описаниях природы нужно брать мелкие частности, группировать их таким образом, «чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина». «Например, — говорит Чехов, — получится лунная ночь, если написать, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало горлышко от разбитой бутылки, и покатила шаром черная тень собаки, волка и т. д.».³

Следуя основному принципу простоты языка, Чехов избегал усложнения фразы эпитетами, сравнениями, метафорами. В письме к молодому Горькому Чехов давал совет, как надо писать просто: «... Читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов... Когда я пишу: «человек сел на траву», это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь».⁴

Подлинная выразительность речи достигается употреблением самых необходимых эпитетов. Чехов, как правило, избегал эпитетов, а если он и употреблял их, то это — обычное слово, которое не отвлекает внимания читателя, не заставляет его делать усилия для того, чтобы его представить: «... беллетристика должна укладываться сразу, в секунду»,⁵ поэтому эпитет нужно верно выбрать, не страшась самых обычных слов. И. Бунин вспоминает, что Чехов считал чудесным описание моря в одной ученической тетради: «море было большое».⁶

Требование простоты эпитета не означало у Чехова отказа от изобразительных средств языка. Чехов мастер-

ски использовал сравнения, эпитеты: простота и доходчивость их были достигнуты в результате большого труда над языком. А. С. Лазарев-Грузинский после одной из встреч с писателем писал Н. М. Ежову 29 марта 1887 г., приводя слова Чехова: «Плохо будет, если описывая лунную ночь, вы напишете: с неба светила луна, с неба кротко лился лунный свет и т. п. и т. д. Плохо, плохо! Но скажите вы, что от предметов легли черные резкие тени или что-нибудь подобное — дело выиграет в 100 раз. Желая описать бедную девушку, не говорите: по улице шла бедная девушка и т. д., а намекайте, что ватерпуф ее был потрепан или рыжеват: и картина выиграет».¹

Задерживает внимание, утомляет читателя и нарушает простоту излишняя игра слов, вычурность языка. Характерно замечание Чехова в письме к Суворину, где он, указывая на вычурность языка героев суворинской пьесы «Вопрос», писал: «... язык Ваших героев похож на белое шелковое платье, на котором все время переливается солнце и на которое больно глядеть».²

Требование простоты языка сливалось у Чехова с требованием изящества. Изыщество языка в понимании Чехова не зализанность, гладкость речи, изысканность. Надо писать так, чтобы не было «зализано и сплюснуто»; «мне надоела зализанная беллетристика, — заявляет Чехов, — да и читатель от нее скучает».³ Изысканности языка является своеобразным шаблоном, так как она предполагает использование небольшого круга языковых средств, вычурность выражений. Изысканности речи Чехов противопоставлял простоту, а гладкости — намеренную неуклюжесть.

Не выносил Чехов слов с уменьшительными суффиксами, вроде: птички, звездочки, цветочки, так как все это — готовые шаблоны, которых особенно нужно избегать в языке.

С точки зрения Чехова, писать просто — это писать колоритно, это свободно владеть неисчерпаемыми богатствами языка.

Наряду с требованием простоты языка у Чехова уже в ранний период его творчества четко оформилось дру-

¹ Т. Л. Щепкина-Куперник. О Чехове, «Чехов в воспоминаниях современников», Гослитиздат, 1952, стр. 282.

² И. Бунин. Из записной книжки. Собр. соч., т. VI, изд. Маркса, стр. 306.

³ Письмо А. Чехову от 10 мая 1886 г., т. XVIII, стр. 215.

⁴ Письмо от 3 сентября 1899 г., т. XVIII, стр. 221.

⁵ Письмо М. Горькому от 3 сентября 1899 г., т. XVIII, стр. 221.

⁶ И. Бунин. Чехов. Собр. соч., т. VI, изд. Маркса, стр. 293.

¹ Сборник «Чехов в воспоминаниях современников», Гослитиздат, 1952, стр. 519—520.

² Письмо от 23 января 1900 г., т. XVIII, стр. 307.

³ Письмо Суворину от 26 декабря 1888 г., т. XIV, стр. 264.

гое основное требование: писать кратко. В юмористических журналах, где начал свою деятельность Чехов, требовались мелкие вещицы. В одном из писем он признавался, что рамки «от сих до сих» приносили ему немало печалей.¹ Но «...краткость признается в малой прессе первой добродетелью».² «Краткость — сестра таланта»,³ — писал он брату, «...у меня теперь мания на все короткое»⁴ и еще: «...если бы мне прожить еще 40 лет, и все эти 40 лет читать, читать и читать, и учиться писать талантливо, т. е. кратко, то через 40 лет я выпалил бы во всех вас из такой большой пушки, что задрожали бы небеса».⁵

Не признавая длинных рассуждений, Чехов наталкивал читателя на активное восприятие произведения. Авторские пояснения не нужны, так как они часто имеют характер «объяснительных надписей, которые в садах прибиваются к деревьям учеными садовниками и портят пейзажи».⁶ Обо всем должны говорить сами персонажи произведений. Ошибкой начинающих писателей Чехов считал то, что они стараются вводить читателя в рассказ и пишут много лишнего. «А надо писать так, чтобы читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков понял, в чем дело».⁷ Чтобы вышла хорошая повесть, Чехов считал, что «в ней не должно быть ничего лишнего. Вот как на военном корабле на палубе: там нет ничего лишнего...».⁸ Поэтому так часто повторяет Чехов требование сокращать написанное, выбрасывать все, что не относится непосредственно к теме произведения или что является попыткой подробно описать переживания героев. «Рассказ Ваш очень хорош, только в ущерб его художественным достоинствам, длинен, — пишет Чехов Петровско-

¹ Письмо Лейкину от 3 января 1883 г., т. XIII, стр. 41.

² Письмо Киселевой от 23 января 1886 г., т. XIII, стр. 235.

³ Письмо А. Чехову от 11 апреля 1889 г., т. XIV, стр. 342.

⁴ Письмо Суворину от 6 февраля 1889 г., т. XIV, стр. 303.

⁵ Ему же, от 8 апреля 1889 г., т. XIV, стр. 337.

⁶ Письмо Д. В. Григоровичу от 12 февраля 1887 г., т. XIII, стр. 281.

⁷ С. Н. Шуклин, «Из воспоминаний об А. П. Чехове», «Русская мысль», 1911, № 10, стр. 44.

⁸ Б. А. Лазаревский, А. П. Чехов, «Журнал для всех», 1905, № 7, стр. 424.

му, — в нем много ненужных подробностей».¹ Молодому Горькому Чехов советует сокращать описания природы, делать их компактнее, короче, в 2 — 3 строчки. Писательнице Киселевой Чехов рекомендует написать рассказ «Раненая лось», но предостерегает от сентиментальности, говоря, что писать надо протокольно, без жалких слов и начать сразу так: «Такого-то числа охотники ранили в Дарагановском лесу молодую лось».² Брату Александру он рекомендует выбросить из одного рассказа всю первую страницу и начать со второй, так как первая отдана посетителю в магазине, который в дальнейшем рассказе не участвует.

Особенное внимание уделял Чехов тщательной работе над началом и концом рассказов. «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем... И короче, как можно короче надо говорить».³

Вслед за Пушкиным, Белинским, Тургеневым Чехов вел борьбу за чистоту русского языка, против засорения его иностранными словами, диалектизмами и вульгаризмами. Он выступал против употребления иностранных слов без надобности.

По этому поводу он пишет М. Горькому: «Повидимому, Вы меня немножко не поняли. Я писал Вам не о грубости, а только о неудобстве иностранных, не коренных русских или редко употребительных слов. У других авторов такие слова, как например, «фаталистически», проходят незаметно, но Ваши вещи музыкальны, стройны, в них каждая шероховатая черточка кричит благим матом. Конечно, тут дело вкуса и, быть может, во мне говорит лишь излишняя раздражительность или консерватизм человека, давно усвоившего себе определенные привычки.

Я мирюсь в описаниях с «коллежским ассесором» и с «капитаном второго ранга», но «флирт» и «чемпион» возбуждают (когда они в описаниях) во мне отвращение».⁴ Особенно не любил Чехов слова «флирт» и в ряде

¹ Письмо от 19 июня 1900 г., т. XVIII, стр. 369.

² Письмо от 3 декабря 1889 г., т. XIV, стр. 447.

³ И. А. Бунин, «А. П. Чехов», Сборник «О Чехове», М., 1910, стр. 11—12.

⁴ Письмо от 3 января 1899 г., т. XVIII, стр. 11.

писем говорит о том, что это слово чуждо русскому языку.

К числу слов, мешающих читателю, Чехов относит и такие слова, как «аккомпанемент», «диск», «гармония», «специфический». Интересно замечание Чехова писательнице Шавровой по поводу названия ее рассказа: «В заглавии «Идеал» слышится что-то мармеладное. Во всяком случае это не русское слово и в заглавия не годится».¹ Чехов допускал употребление некоторых иностранных слов, как характеризующих речь персонажей.

Отрицательно относился Чехов и к провинциализмам. Он понимал, что правильность не отнимает у речи ее народного характера. Он предостерегал от употребления провинциализмов и выдуманных слов. В письме к Е. П. Гославскому Чехов пишет: «Мне-ста» и «шашнадцать» сильно портят прекрасный разговорный язык. Насколько я могу судить по Гоголю и Толстому, правильность не отнимает у речи ее народного духа. Эти «Мы-ста» и «шашнадцать» производят на меня всегда впечатление *mouches volantes*,² которые мешают смотреть на ясное небо. Какое-то излишнее и досадное впечатление».³

Одному из авторов Чехов писал: «Язык местами изыскан, местами провинциален: «Офицеры ревновали друг друга», между тем офицеры могут ревновать женщину друг к другу...»⁴ В другом месте Чехов отмечал: «... всю музыку Вы испортили провинциализмами, которыми усыпана вся середка. Кабачки, отчины дверь, говорить и проч. — за все это не скажет Вам спасибо великоросс... Язык щедро попорчен».⁵ И еще: «Провинциализмы, как «подборы», «хата», в небольшом рассказе кажутся шероховатыми, не только провинциализмы, но даже редко употребляемые слова, вроде «разнокалиберный».⁶ «Набрать на платье» — это провинциализм, не русское выражение»,⁷ — писал Чехов другому автору.

Чехов во время жизни в Таганроге усвоил ряд провинциализмов, которых он в дальнейшем тщательно избе-

гал. Однажды, переводчица Чехова на английский язык спросила у него, что значит слово «латанный». Он ответил: «Латанный» — это не русское, а скорее южно-русское слово. Вы были правы, когда забраковали его, и если бы я теперь читал корректуру, то исправил бы так: «заплатанный».¹

Чехов допускал некоторые профессионализмы в речи действующих лиц, но не в описаниях. Профессионализмы должны быть не внешними, пустыми элементами в речи персонажа, а должны вытекать из всего характера его, «из глубины», как говорил Чехов. Именно с этой точки зрения и оценивал Чехов введение профессионализмов.

Не лишена интереса маленькая деталь, характеризующая отношение Чехова к канцелярским словам: один из знакомых подарил Чехову папку с надписью «Текущие работы». Чехов шутливо пишет по этому поводу: «... когда Вы приедете в Ялту, я попрошу Вас закрасить вывеску «текущие работы». Это похоже на «входящие и исходящие».²

Борясь за чистоту языка, Чехов был против засорения русского языка словами просторечно-фамильярными, грубыми, выдуманными. Рекомендовал Чехов избегать слов, утративших свою окраску, выразительность, и слов устаревших. Так, в конце XIX в. от частого употребления слова «пошлость» и «пошло» потеряли свою выразительность, стали пустыми штампами. Чехов указывал в одном из писем, что эти слова, став «фразой», устарили. Чехов был очень чуток к изменениям в языке. «А вы замечаете, как вообще развивается, улучшается язык? Заметили ли вы, как теперь выбрасывают слова, которые недавно считали невозможным опускать. Еще недавно, например, писали: несколько лет *тому* назад; теперь же пишут: несколько лет назад, выпуская слово *тому*. Выходит хорошо, и только удивляешься, зачем прибавляли это ненужное слово?»³

Один из мемуаристов приводит следующие слова Чехова: «Избегайте Вы всяких терминов, особенно скоропроходящих. Некоторые слова через пять-шесть лет сов-

¹ Письмо от 19 января 1898 г., т. XVII, стр. 217.

² «Мушек», мелькания в глазах (франц.).

³ Письмо от 23 марта 1892 г., т. XV, стр. 352.

⁴ Письмо Лазаревскому от 28 июля 1903 г., т. XX, стр. 121—122.

⁵ Письмо Леонтьеву (Щеглову) от 22 февраля 1888 г., т. XIV, стр. 47. Здесь *говорить* — форма 3-го л. ед. числа.

⁶ Письмо Жиркевичу от 2 апреля 1895 г., т. XVI, стр. 235.

⁷ Письмо Полиновскому от 11 февраля 1900 г., т. XX, стр. 322.

¹ Письмо Васильевой от 20 марта 1898 г., т. XVII, стр. 247.

² Письмо Лазаревскому от 2 апреля 1900 г., т. XVIII, стр. 359.

³ С. Н. Шуккин. «Из воспоминаний об А. П. Чехове», «Русская мысль», 1911, № 10, стр. 46.

сем уничтожаются и потом звучат в рассказе или пьесе ужасно дико. Вы знаете, не так давно, в Воронеже, я смотрел свой водевиль «Медведь» и от слова «турнир» пришел в ужас. Теперь это слово уже не существует, и в новом издании я его вычеркнул».¹

Большое значение придавал Чехов правильному и точному словоупотреблению. В письмах встречаются довольно многочисленные замечания по этому поводу. Так, например, писательнице Авиловой Чехов указывает на неудачное выражение «прочность поверхности снега». «...и зачем прочность? Точно дело идет о сюртуке или мебели. (Нужно плотность, а не прочность.) И поверхность снега тоже неловкое выражение, как поверхность муки или поверхность песку».²

В письме к другой писательнице Чехов отмечает: «страсть к графомании» не годится, потому что само слово графомания содержит уже в себе понятие «страсть».³

Возмущала Чехова небрежность в употреблении слов.

В одном из рассказов Чехов встретил выражение «младший провизор». Автору рассказа Чехов пишет: «Младших провизоров нет. Вот должности: провизор, помощник провизора, аптекарский помощник. Все вместе они называются фармацевтами».⁴

В письмах Чехов часто отмечает неудачные, несвойственные русскому языку выражения: «...Начать хоть с того, что то и дело попадают фразы, тяжелые, как булыжник. Например, на стр. 2-й фраза: «он заходил ко мне два раза в продолжение получаса». Или: «на губах Ионы появилась долгая, несколько смущенная улыбка». Нельзя сказать: «брызнул продолжительный дождь», так, согласитесь, не годится фраза: «появилась долгая улыбка».⁵

«Этажерка у стены пестрела книгами». Почему не сказать просто: «этажерка с книгами».

Томы Пушкина у Вас «разъединяются», издание «Д. библиотеки» «прижато». И чего ради все это? Вы задер-

живаєте внимание читателя и утомляете его, так как заставляете его остановиться, чтобы вообразить пеструю этажерку или прижатого «Гамлета» — это раз; во-вторых, все это не просто, манерно».¹

«Затем встречаются и такие штучки: «Никифор отделился от столба ворот» или «крикнул он и отделился от стены».²

Он советует избегать частых повторений одного и того же слова, так как повторяющиеся слова не только нарушают музыкальность фразы, но и притупляют силу эмоционального воздействия на читателя и слушателя. Так, например, Чехов говорит Григоровичу, что частое повторение слова «холод» в рассказе последнего быстро притупляет чувство холода.³

Аналогичное замечание встречается и в письме Горькому о повторяющемся несколько раз слове «волна», которое теряет свою выразительность из-за повторения.⁴

Чехов рекомендовал избегать слов, близких по звучанию, например, «стала» и «перестала», а также слов с обилием шипящих и свистящих звуков. Такие слова с шипящими он называл некрасивыми. «Я допускаю еще рядом «казался» и «касался», но «безупречная» — это шероховато, неловко и годится только для разговорного языка», — писал Чехов.⁵

Он считал неудачным название популярной научной статьи «Очерки санитарной статистики», потому что здесь имеется два иностранных слова, а кроме того, оно длинно и неблагозвучно, так как содержит много с и много т.⁶

В период становления нового театра Станиславского и Немировича-Данченко Чехов рекомендовал назвать его Художественный театр, а «Художественно-общедоступный» — это нехорошо звучит, как-то трехполленно».⁷

Особенно большое значение придавал Чехов музыкальности стихотворной речи. Об этом свидетельствует

¹ Письмо Жиркевичу от 2 апреля 1895 г., т. XVI, стр. 235.

² Письмо Авиловой от 15 февраля 1895 г., т. XVI, стр. 214—215.

³ Письмо от 13 февраля 1887 г., т. XIII, стр. 281.

⁴ Письмо от 3 декабря 1898 г., т. XVII, стр. 376.

⁵ Письмо Авиловой от 3 ноября 1897 г., т. XVII, стр. 168.

⁶ Письмо Куркину от 23 декабря 1899 г., т. XVIII, стр. 286.

⁷ Письмо Немировичу-Данченко от 6 января 1899 г., т. VIII, стр. 17.

¹ Б. А. Лазаревский. «А. П. Чехов», «Журнал для всех», 1905, № 7, стр. 422.

² Письмо от 15 февраля 1895 г., т. XVI, стр. 214.

³ Письмо Шавровой от 15 мая 1895 г., т. XVI, стр. 247.

⁴ Письмо Шавровой от 19 января 1898 г., т. XVII, стр. 217.

⁵ Письмо Хлопову от 13 февраля 1888 г., т. XIV, стр. 41.

ряд замечаний Чехова о стихах поэтов-современников. «...Стихи Чюминой, быть может, и хороши, но... «один порыв сплошной»! Разве в стихи годятся такие паршивые слова как «сплошной»? Надо же ведь и вкус иметь». ¹ «Как я ни уверял его, что два раза слово «навоз» в первых строках — слишком жирное удобрение для стихов, он не поверил мне». ²

Сам Чехов с большим мастерством умел строить музыкальные фразы. Как отмечают исследователи (Н. Сretenский, В. Таланкин, А. Дерман и др.), излюбленная фраза у Чехова как бы рассчитана для пения: она не пространна, но никогда не обрублена, ритмична, иногда кажется нерифмованным стихом. Чехов часто использует трехчленное построение (наличие трех определений, дополнений, обстоятельств, сказуемых). Например:

Ему (Коровину) хотелось чего-то **гигантского, необъятного, поражающего**. («Черный монах», т. IX, стр. 181).

«Тощий, бледный, страшный Редька закрыл глаза. («Моя жизнь», т. IX, стр. 149).

Небольшого роста, бледная, тощая, так что ключицы видно; глаза широко раскрытые, темные, умные. («Черный монах», т. IX, стр. 180).

Выражение теперь **холодное, безразличное, рассеянное**. («Скучная история», т. VII, стр. 82).

Он* (Коровин) никогда бы уже не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощекую женщину, но **бледная, слабая, несчастная** Таня ему нравилась («Черный монах», т. IX, стр. 183).

Такое же трехчленное построение наблюдается в речи персонажей в пьесах:

Астров. ...Да и сама по себе жизнь **скучна, глупа, грязна**. («Дядя Ваня», т. XI, стр. 196).

Войницкий. ...а теперь работает одна Соня, а я **сплю, ем, пью**... («Дядя Ваня», т. XI, стр. 197).

Тузенбах. У меня **страстная жажда жизни, борьбы, труда**. («Три сестры», т. XI, стр. 257).

Ирина. Когда я сегодня **проснулась, встала и умылась**... (там же, стр. 245).

Ирина. Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, **похудела, подурнела, постарела**, и ничего ничего, никакого удовлетворения (там же, стр. 255).

Об особенностях творческого процесса Чехова вспоминает близко знавший его врач Россолимо: «...А. П. делался со мной наблюдениями над своим творческим про-

цессом. Меня особенно поразило то, что он подчас, заканчивая абзац или главу, особенно тщательно подбирал последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения». ¹

Большое внимание уделял Чехов знакам препинания — «нотам при чтении». Он не любил избытка междометий и восклицаний, так же, как и избытка многоточий; «...поменьше употребляйте кавычек, курсивов и тире — это манерно», — говорил он молодым писателям. ² «Кавычки употребляются двумя сортами писателей: робкими и бесталанными. Первые пугаются своей смелости и оригинальности, а вторые (Нефедовы, отчасти Боборыкины), заключая какое-нибудь слово в кавычки, хотят этим сказать: гляди, читатель, какое оригинальное, смелое и новое слово я придумал!» ³

Чехов считал, что искусство писателя заключается в работе над фразой. Чтобы фраза была полновесной, звучной, простой, выразительной, надо много и тщательно работать над ней: «...стройте фразу, делайте ее сочнее, жирней, а то она у Вас похожа на ту палку, которая просунута сквозь закопченного сига. Надо рассказ писать пять-шесть дней и думать о нем все время, пока пишешь, иначе фразы никогда себе не выработаете. Надо, чтобы каждая фраза, прежде чем лечь на бумагу, пролежала в мозгу дня два и обмаслилась». ⁴

Писатель должен беспощадно сокращать, отделять, вышивать на бумаге, труд его кропотливый, медлительный. Надо сокращать, обрабатывать свои произведения, «дабы труд был трудом», ⁵ «...самое главное: по возможности бди, блюди и пыхти, по пять раз переписывая, сокращая...». ⁶

По мнению Чехова, хорош тот язык, из которого нельзя уже больше выбросить ни одного слова, ⁷ поэтому

¹ Г. И. Россолимо. «Воспоминания о Чехове», «Чехов в воспоминаниях современников» Гослитиздат, 1952, стр. 499.

² А. И. Куприн. «Памяти Чехова», Сборник «О Чехове», М., 1910, стр. 124.

³ Письмо Лазареву-Грузинскому от 20 октября 1888 г., т. XIV, стр. 201.

⁴ Письмо Лазареву-Грузинскому от 13 марта 1890 г., т. XV, стр. 33.

⁵ Письмо А. Чехову от 6 апреля 1886 г., т. XIII, стр. 203.

⁶ Ему же, от 4 января 1886 г., т. XIII, стр. 157.

⁷ Письмо Суворину от 13 декабря 1891 г., т. XV, стр. 288.

¹ Письмо Книппер от 9 февраля 1903 г., т. XX, стр. 40.

² Письмо Плещееву от 6 октября 1889 г., т. XIV, стр. 409.

«рукописи всех настоящих мастеров испачканы, перечеркнуты вдоль и поперек, потерты и покрыты латками, в свою очередь перечеркнутыми и изгаженными...».¹ «Я не хочу признавать рассказов без помарок. Надо люто марать».² Искусство писать, считает Чехов, состоит собственно в искусстве вычеркивать плохо написанное. Поэтому Чехов рекомендует такое правило: писать роман целый год, потом полгода сокращать его, а потом уже печатать.³ Сам Чехов дал пример такой тщательной работы над языком своих произведений. Во время работы над повестью «Мужики» Чехов писал: «...я занят, занят по горло: пишу и зачеркиваю, пишу и зачеркиваю».⁴

Так он работал над всеми своими произведениями, особенно во второй период своего творчества, в период творческой зрелости. Черновики Чехова поучительны как образец взыскательности художника.

2

Требования, предъявляемые Чеховым к языку повествовательных произведений, распространяются им и на драматургию. Не признавая ремесленной драматургии своих современников, представленной такими авторами, как В. Крылов, Шпагинский, Сумбатов-Южин и др., Чехов выступил против «условий сцены», он шел по пути поисков нового драматического жанра, по пути перенесения в драматургию стилевых принципов, разработанных им для повести и новеллы. Для пьес Чехова характерно перенесение центра тяжести с интриги на раскрытие внутреннего мира героя. Это требовало особенно тщательной отделки языка, который у Чехова выступает одним из основных средств характеристики персонажа. Но обычная для драматических произведений двойственность речи персонажа, являющаяся результатом того, что персонаж говорит и за себя и за автора, осложняется у Чехова так называемым «подводным течением», наличием второго плана реплик диалога.

Нужно отметить, что диалог в пьесах Чехова отличается от диалога в драматургии Пушкина, Грибоедова,

Островского, у которых диалог обычно развивает единую тему, движущую драму. У Чехова — диалог, отражает жизнь в ее разнообразии. Часто герои Чехова настолько погружены в свои мысли и переживания, что участвуя в диалоге, они не всегда стремятся понять друг друга.

Вернее было бы говорить не о диалоге у Чехова, а о полилоге,¹ так как в его пьесах нередко в разговоре участвуют одновременно несколько действующих лиц, диалог в его чистом виде в пьесах Чехова встречается редко. Во всех пьесах Чехова акты не подразделяются на явления, диалоги и реплики объединяются сценами по содержанию.

При анализе структурных типов диалога следует выяснить, во-первых, какова функция того или иного диалога в пьесе и, во-вторых, каков способ построения диалога.

Выделяя типы диалога в пьесах Чехова, следует помнить, что отдельные реплики и диалоги действующих лиц могут одновременно относиться к разным типам, что нельзя провести резких границ между ними.

В пьесах Чехова можно проследить несколько типов диалога.

Диалог, раскрывающий авторскую идею. Драматург в пьесе стремится показать не только характеры персонажей, их поступки, но и донести до зрителя свою мысль, являющуюся идейным центром произведения. Огромная роль здесь принадлежит слову. Достигается это двупланностью некоторых реплик, которые развивают и завершают диалог, и одновременно выражают авторскую мысль, обычно философскую. Следует отметить лаконичность так называемых «ударных» реплик, служащих для раскрытия авторских мыслей. Ясность и краткость формулировки — залог того, что авторская мысль дойдет до зрителя, что ее поймут и запомнят. С этой целью Чехов использует различные стилистические возможности русского языка, в первую очередь особое построение фразы и подбор экспрессивных слов. Построенные четко и лаконично, наполненные глубоким содержанием, эти выражения приближаются к афоризмам, стали крылатыми. Таково, например, одно из самых из-

¹ Письмо Лазареву-Грузинскому от 13 марта 1890 г., т. XV, стр. 33.

² Письмо А. Чехову от 30 апреля 1893 г., т. XVI, стр. 62.

³ Письмо Авиловой от 15 февраля 1895 г., т. XVI, стр. 216.

⁴ Письмо Шавровой от 1 января 1897 г., т. XVII, стр. 7.

¹ Под *полилогом* понимается разговор, количество участников которого больше двух. В дальнейшем изложении сохраняется термин *диалог* как наиболее принятый, так как в задачу данной работы не входит анализ сценической речи в зависимости от количества участников разговора.

вестных чеховских выражений: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли».

Рассмотрим построение диалога, в составе которого встречается эта фраза.

Астров. ...Здесь никого нет, и можно говорить прямо. Знаете, мне кажется, что в вашем доме я не выжил бы одного месяца, задохнулся бы в этом воздухе... Ваш отец, который весь ушел в свою подагру и в книги, дядя Ваня со своею хандрой, ваша бабушка, наконец, ваша мачеха...

Соня. Что мачеха?

Астров. В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой — и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистою. (Пауза.) Впрочем, быть может, я отношусь слишком строго. Я не удовлетворен жизнью, как ваш дядя Ваня, и оба мы становимся брюзгами (т. XI, стр. 213—214).

В приведенном примере «ударная» реплика Астрова предельно коротка, мысль в ней обобщена, в реплике нет разговорных интонаций, свойственных соседним репликам этого диалога (вводные выражения *знаете, мне кажется, спора нет* и др.). Обобщенность мысли подчеркивается отсутствием в этом предложении каких-либо слов, которые бы позволяли отнести высказанное к одному из персонажей в противоположность соседним репликам (*Я не выжил бы... Ваш отец, ваша бабушка, ваша мачеха, она прекрасна, она только ест и др.*). Такое же построение имеет и другая реплика, отражающая авторскую мысль: «праздная жизнь не может быть чистою». В ней также нет разговорных интонаций и вводных слов. Реплики же, предшествующие ей и следующие за нею, насыщены разговорными интонациями (*Ведь так? Впрочем, быть может, я отношусь слишком строго, оба мы становимся брюзгами*); они обращены к определенным, конкретным лицам.

В пьесе «Три сестры» особенно отчетливо выступают авторские мысли в репликах Тузенбаха. Рассмотрим реплику из I действия:

Тузенбах. Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот. Помню, когда я приезжал домой из корпуса, то лакей стаскивал с меня сапоги, я капризничал в это время, а моя мать смотрела на меня с благоговением и удивлялась, когда другие на

меня смотрели иначе. Меня оберегали от труда. Только едва ли удалось оберечь, едва ли! Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый! (т. XI, стр. 245—246).

Авторские слова о приближающейся буре выделяются на фоне высказывания Тузенбаха прежде всего иным построением фразы. Разговорно-повествовательное изложение Тузенбаха сменяется энергичным и кратким высказыванием автора. Большое значение приобретают здесь состав и порядок главных членов предложения. В высказывании Тузенбаха «от себя», как условно можно это назвать, подлежащее выражено в большинстве предложений личным местоимением и оно еще подчеркивается тем, что стоит перед сказуемым: *я не работал..., я приезжал..., я капризничал..., я буду работать...* (и один раз: *родился я*). Если подлежащее и не личное местоимение 1-го лица единственного числа, то в предложении все-таки дается форма, указывающая на то, что высказывание идет от первого лица, например, формы косвенных падежей личного местоимения (*стаскивал с меня, смотрела на меня, меня оберегали*) и притяжательного (*моя мать*). В авторских же словах на первое место выдвигается сказуемое-глагол, чем достигается большая динамичность высказывания, которая усиливается подбором глаголов действия: *пришло, надвигается, готовится, идет, сдует*.

Впечатление надвигающейся громады усиливают синтаксические средства, а именно, расширение предложений увеличением числа второстепенных членов предложения и сменой временных форм глагола: прошедшее — *пришло*, настоящее — *надвигается, готовится, идет*, будущее — *сдует*.

- 1) *Пришло время,*
- 2) *надвигается на всех нас громада,*
- 3) *готовится здоровая, сильная буря,*
- 4) *которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку.*

В первом предложении только подлежащее и сказуемое, второе — распространено дополнением, в третьем —

два определения, четвертое осложнено однородными сказуемыми и четырьмя однородными дополнениями.

Путем изменения состава и порядка главных членов предложения выделяется авторская мысль и в реплике Тузенбаха из IV действия.

... Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! (Крик: «Ау! Гоп-гоп!»). Надо идти, уже пора... (т. XI, стр. 296—297).

Авторская мысль выделяется в этой реплике иным построением предложения (повествовательное, распространенное, личное предложение заменяется восклицательным, назывным) и ремаркой.

Иногда, чтобы передать свою мысль устами персонажа, Чехов выражает ее предельно кратко, в противоположность соседним высказываниям. В пространном рассуждении Вершинина, среди сложных предложений с обилием придаточных и сложносочиненных вставлена краткая фраза, которая обращена к зрителю и читателю. Эта фраза о будущем, как его понимал автор.

... Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока, наконец, такие, как вы не станут большинством. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец. (Смеется.) А вы жалуетесь, что знаете много лишнего (т. XI, стр. 253).

Фраза о жизни через двести, триста лет, выделяясь простотой построения и ясностью высказанной мысли, легко запоминается. Это одна из авторских мыслей в монолог Вершинина.

Переменой состава и порядка главных членов предложения построен диалог с «ударной» репликой в пьесе «Вишневый сад»:

Аня. Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад.

Трофимов. Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест. (Пауза.) Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... (т. XI, стр. 336).

Диалог, сочетающий контрастные по темам реплики. Излюбленным у Чехова является диалог, в котором внутренняя связь реплик, сцен подчеркивается переборами драматического и комического, высокого, лирического и обыденного, сниженного. Чехов прибегает к такому построению диалога в тех случаях, когда хочет избежать мелодрамы, громких фраз, сгущенных комических впечатлений или особенно трагических положений.

Основным приемом в построении диалогов этого типа является объединение в одном контексте слов разных тематических и стилевых пластов.

Так, в сцене II действия «Дяди Вани» Войницкий после неудачного объяснения в любви Елене Андреевне произносит пространный монолог, полный горечи от несбывшихся надежд, от напрасно прожитой жизни.

Войницкий (один). Ушла... (Пауза.) Десять лет тому назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было 17, а мне 37 лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? Ведь это было так возможно! И была бы она теперь моею женой... Да... Теперь оба мы проснулись бы от грозы; она испугалась бы грома, а я держал бы ее в своих объятиях и шептал: «Не бойся, я здесь». О, чудные мысли, как хорошо, я даже смеюсь... но, боже мой, мысли путаются в голове... Зачем я стар? Зачем она меня не понимает? Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о гибели мира — все это мне глубоко ненавистно. (Пауза.) О, как я обманут! Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, я работал на него, как вол! Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами не доедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему. Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут... вижу, — глупо обманут...

(Входит Астров в сюртуке, без жилета и без галстука; он навеселе; за ним Телегин с гитарой.)

Астров. Играй!

Телегин. Все спят-с!

Астров. Играй!

(Телегин тихо наигрывает).

Астров (Войничкому). Ты один здесь? Дам нет? (Подбоченясь, тихо поет.) «Ходи хата, ходи печь, хозяину негде лечь...» (т. XI, стр. 211).

Напряженность этой сцены снимается соседними репликами бытового, сниженного характера: за страстным монологом Войничкого следует бессмысленная песенка Астрова, разговор переходит к другим темам.

Аналогичные по построению диалоги встречаются и в других пьесах Чехова. Так, в I действии пьесы «Вишневый сад» лирический монолог Любови Андреевны, написанный как стихотворение в прозе, перебивается прозаической фразой Гаева о неизбежной продаже вишневого сада за долги:

Любовь Андреевна (глядит в окно на сад). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости.) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы, опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

Гаев. Да, и сад продадут за долги, как это ни странно... (т. XI, стр. 321).

Объединение в одном контексте слов различного стиля, противопоставление лирической эмоциональности прозаическому утверждению о неизбежности продажи сада, вызывающего столько воспоминаний о прошлом, и составляет неповторимое своеобразие данного диалога.

Часто у Чехова лирическое перебивается прозаическим, иногда грубым. В сцене I действия «Трех сестер» Маша, собираясь уходить с именин, вспоминает с грустью о прошедшем времени. Чуткая Ольга понимает настроение сестры:

Ольга (со-слезами). Я понимаю тебя, Маша.

Соленый. Если философствует мужчина, то это будет философия, или там софистика; если же философствует женщина, или две женщины, то уж это будет — потяни меня за палец (т. XI, стр. 247).

Лирическое в этой сцене перебивается грубой репликой Соленого. В этом же акте после реплик Вершинина и Тузенбаха, в которых они поднимают философские вопросы о смысле и цели жизни, следуют тупоумное *цып-*

цып-цып Соленого и реплика Чебутыкина, рассчитанные на разрядку напряженного тона этой сцены.

Таковы и следующие сцены в пьесе «Три сестры»: в I действии вслед за пространной репликой Вершинина о жизни через двести, триста лет:

Маша (снимает шляпу). Я остаюсь завтракать.

Ирина (со вздохом). Право, все это следовало бы записать...

Тузенбах. Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготовиться к ней, нужно работать...

Вершинин (встает). Да. Сколько, однако, у вас цветов!.. (т. XI, стр. 253—254).

Разговор на большую философскую тему перебивается отводящими репликами (остаюсь завтракать, сколько... *цветов*).

Во внутренней связи оказываются и другие диалоги, в которых философская тема объединяется с обыденным, будничным разговором. Такой характер, например, имеет сцена Вершинина, Тузенбаха и Маши (разговор о смысле жизни, о будущем) и соседство реплики Чебутыкина «Бальзак венчался в Бердичеве» (т. XI, стр. 267). Как рассказывает К. С. Станиславский, эту фразу Чехов прислал из Ниццы, когда уже шли репетиции спектакля. Короткая вставка в реплику Чебутыкина была тем бриллиантом, который ярко осветил сцену II акта. Чебутыкин после обеда пришел в квартиру Прозоровых и молча читает газету. На сцене царит лирическое настроение. Вершинин только что объяснился в любви Маше, Тузенбах говорил о своей любви к Ирине; философствуют, мечтают о будущем. И вдруг: «Бальзак венчался в Бердичеве». Случайная, выхваченная из газеты фраза разбивает лирическое настроение. Это чувствуют окружающие. Разговор переходит к карандашам и ножичкам Федотика, шуткам Родэ, начинается суета около стола с самоваром, Наташины разговоры о Бобике, вызывающие отвращение у окружающих, и т. п. Таким образом, фраза, внешне не связанная с предыдущим течением диалога, становится решающей в смене настроений действующих лиц, резко меняя темы этой сцены.

Финальные реплики Вершинина также сочетают высокое и обыденное:

«Что же еще вам сказать на прощание?.. (Смеется.) Жизнь тяжела. Она представляется многим из нас глухой и безнадежной, но все же, надо сознаться, она становится все яснее и легче, и по-видимому, не далеко то время, когда она станет совсем светлой. (Смотрит на часы.) Пора мне, пора! Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и, конечно, найдет. Ах, только бы поскорее! (Пауза.) Если бы, знаете, к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие. (Смотрит на часы...). Мне, однако, пора... (т. XI, стр. 299—300).

Здесь в одной пространной реплике объединяются философские мысли и будничные заботы. Впечатление контраста создает фраза *Пора мне, пора!*, которую Вершинин произносит, поглядывая на часы и продолжая философствовать.

Таков и один из важнейших диалогов пьесы «Вишневый сад». Лопахин предлагает Раневской и Гаеву для выкупа имения сдать его в аренду, снести старые постройки и вырубить старый вишневый сад.

Любовь Андреевна. Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад.

Лопахин. Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает.

Гаев. И в «Энциклопедическом словаре» упоминается про этот сад.

Лопахин (взглянув на часы). Если ничего не придумаем и ни к чему не придем, то 22-го августа и вишневый сад, и все имение будут продавать с аукциона. Решайтесь же! Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет.

Фирс. В прежние время, лет 40—50 назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили и, бывало...

Гаев. Помолчи, Фирс.

Фирс. И бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкой, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...

Любовь Андреевна. А где же теперь этот способ?

Фирс. Забыли. Никто не помнит.

Пищик (Любови Андреевне). Что в Париже? Как? Ели лягушек?

Любовь Андреевна. Крокодилов ела.

Пищик. Вы подумайте... (т. XI, стр. 318).

В этой сцене речь идет об очень важном предмете для Раневской, Гаева, Лопахина — вишневом саде; реплики Фирса усиливают напряженность диалога (сад мог

бы приносить доход, если бы хозяева его были более практичными, у старых хозяев было много денег от продажи сушеной вишни), но тема изменается неуместной репликой Пищика (*Ели лягушек?*). И хотя Лопахин подает реплику о будущем вишневого сада, тема продажи сада в дальнейшем не поддерживается репликами собеседников. Дальнейший разговор идет в ярко выраженном комедийно-пародийном тоне (речь Гаева к шкапу, заявление Пищика о медикаментах). Этот разговор и сценические жесты комедийного плана (движения бильярдной игры у Гаева, глотанье Пищиком пилуль и др.) рассчитаны на разрядку настроения сцены.

Иногда снижение происходит в пределах одной реплики путем перемены темы высказывания. Так, в I действии пьесы «Дядя Ваня» в монологе Астрова, представляющем широкую экспозицию пьесы, тема перебивается нарочито сниженной фразой (об усах). Вот этот монолог:

Астров. Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобой знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудачки, сплошь одни чудачки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудачком. Неизбежная участь. (Закручивает свои длинные усы.) Ишь, громадные усы выросли... Глупые усы. Я стал чудачком, нянька... Поглупеть-то я еще не поглупел, бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... (т. XI, стр. 196).

Подобный прием использован и в реплике Чебутыкина в пьесе «Три сестры»:

Чебутыкин (в умилении). Славная моя, хорошая... Золотая моя... Далеко вы ушли, не догонишь вас. Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с богом! (Пауза.) Напрасно, Федор Ильич, вы усы себе сбрили (т. XI, стр. 291).

В пьесе «Вишневый сад» в реплике Вари о Лопахине (т. XI, стр. 49) самые затаенные мысли соседствуют с будничным: *У тебя брошка вроде как пчелка*. Фраза эта построена в отличие от окружающих с явными разговорными элементами (тавтологический союз *вроде как*).

Только имея в виду эту особенность чеховского построения диалога, можно понять, почему Чехов при правке

текста пьесы «Три сестры» дополнил финал чебутыкинской тара-ра-бум-бией. Сценой, где особенно ярко переплетается драматическое и комическое, высокое и пошлое, и кончается эта пьеса.

Разговор на разные темы, построенный в форме диалога. В этом типе имеется лишь внешний признак диалога — разговор двух персонажей, но внутренней связи между репликами нет, так как каждый из участников разговора занят своими мыслями и участвует в диалоге машинально. В драматургии такое построение диалога известно как средство комического. Часто это разговор, когда один из партнеров является глухим (например, диалог князя Тугоуховского с графиней бабушкой в комедии Грибоедова «Горе от ума»).

Можно наблюдать этот тип диалога и у Чехова; так, например, явно комический характер имеет спор о чехартме и черемше¹ в пьесе «Три сестры». Основанием для спора служит некоторое фонетическое сходство слов, комизм сцены заключается в том, что собеседники отстаивают каждый свое положение, не замечая, что исходные пункты спора у них различны.

Не имеет общей темы и диалог Дуняши и Ани в пьесе «Вишневый сад».

Дуняша. Заждались мы... (*Снимает с Ани пальто, шляпу.*)

Аня. Я не спала в дороге четыре ночи... Теперь озябла очень.

Дуняша. Вы уехали в великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя! (*Смеется, целует ее.*) Заждалась вас, радость моя, светик... Я скажу вам сейчас, одной минутки не могу утерпеть...

Аня (*вяло*). Опять что-нибудь...

Дуняша. Конторщик Епиходов после святой мне предложение сделал.

Аня. Ты все об одном... (*Поправляя волосы.*) Я растеряла все шпильки... (*Она очень утомлена, даже пошатывается.*)

Дуняша. Уж я не знаю, что и думать. Он меня любит, так любит!

Аня (*глядит в свою дверь, нежно*). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад... О, если бы я могла уснуть! Я не спала всю дорогу, то-милу меня беспокойство (т. XI, стр. 312—313).

Этот диалог ведет Дуняша, реплики Ани — вынужденный ответ ей. Общая тема — приезд Ани. Обе героини

¹ Чехартма — баранина, черемша — дикий лук.

заняты своими мыслями: Аня — тем, что вернулась домой, Дуняша — сватовством Епиходова. Общая тема диалога получает новое направление репликой Дуняши: *Я скажу вам сейчас...*

Но чаще Чехов использует диалог на разные темы для передачи сложных раздумий, глубоких переживаний, раскрытия внутреннего мира персонажа. В таком диалоге речевая партия собеседника лишь оттеняет смысл происходящего, способствует раскрытию характеров персонажей. Используя классическую форму диалога с глухим, Чехов обновляет ее, вкладывая большое содержание в реплики одного из персонажей.

Таковы сцены Андрея Прозорова с глухим сторожем Ферапонтом в пьесе «Три сестры». Каждый из собеседников развивает свою тему, мало заботясь о партнере. Диалог построен на внешнем соединении реплик. И даже общая тема Москвы у Андрея и Ферапонта, развиваясь параллельно, имеет для каждого из них особое значение. Вот этот диалог:

Андрей... Завтра пятница, у нас нет присутствия, но я все равно приду... займусь. Дома скучно... (*Пауза.*) Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу — старые университетские лекции, и мне стало смешно... Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это — быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор Московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!

Ферапонт. Не могу знать... Слышу-то плохо...

Андрей. Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой.

Ферапонт. А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомню.

Андрей. Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий.

Ферапонт. Чего? (*Пауза.*) И этот же подрядчик рассказывал — может, и врет, будто поперек всей Москвы канат протянут. (т. XI, стр. 261—262.)

Аналогична сцена Андрея и Ферапонта в IV действии (стр. 297), где монолог Андрея о серости русского существования перебивается нелепым замечанием Ферапонта о двухсотградусном морозе «не то в Петербурге, не то в Москве».

Такой диалог используется Чеховым и тогда, когда один из собеседников занят своими мыслями и не слышит речи окружающих. Так построен знаменитый монолог Астрова о лесах. В этой сцене Елена Андреевна, к которой обращен монолог, не слышит ничего из того, что говорит Астров.

Устранение собеседника в этом диалоге Астрова и Елены Андреевны позволяет сконцентрировать внимание зрителя на раскрытии важной темы пьесы «Дядя Ваня» — гибель лесов, оскудение российской жизни. Монологом Астрова Чехов как бы непосредственно обращается к зрителю.

Во II действии пьесы «Вишневый сад» в сцене, очень важной для раскрытия идейных позиций автора, разговор лишь внешне имеет форму диалога, а по сути, это пространственный монолог Трофимова, в котором передаются чеховские мысли о российской действительности, чеховские размышления о судьбах русской интеллигенции.

Трофимов. Мы вчера говорили долго, но ни к чему не пришли. В гордом человеке, в вашем смысле, есть что-то мистическое. Быть может, вы и правы, по-своему, но если рассуждать попросту, без затей, то какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своем громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать.

Гаев. Все равно умрешь.

Трофимов. Кто знает? И что значит — умрешь? Быть может, у человека сто чувств, и со смертью погибают только пять, известных нам, а остальные девяносто пять остаются живы.

Любовь Андреевна. Какой вы умный, Петя!..

Лопахин (*иронически*). Страсть!

Трофимов. Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы. Все, что недостижимо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину. У нас, в России, работают пока очень немногие. Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способен. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят «ты», с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало. Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем у всех

на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота... И, очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим. Укажите мне, где у нас ясли, о которых говорят так много и часто, где читальни? О них только в романах пишут, на деле же их нет совсем. Есть только грязь, пошлость, азиатчина... Я боюсь и не люблю очень серьезных физиономий, боюсь серьезных разговоров. Лучше помолчим!

Лопахин. Знаете, я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера, ну, у меня постоянно деньги свои и чужие, и я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей. Иной раз, когда не спишь, я думаю: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...»

Любовь Андреевна. Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают.

(*В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре.*)

Любовь Андреевна (*задумчиво*). Епиходов идет...

Аня (*задумчиво*). Епиходов идет.

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да (т. XI, стр. 333—334).¹

Внешняя реплика Лопахина продолжает тему монолога Трофимова о человеке. Но, если Трофимов широко ставит вопрос о русском интеллигенте, то Лопахин судит о людях с позиций купца, занятого куплей и продажей. Для него понятия *честный, порядочный* человек прежде всего определяется отношением людей к деньгам, и не случайна для него фраза: *у меня постоянно деньги, свои и чужие, и я вижу, какие кругом люди*. И в словосочетание *делать что-нибудь* Лопахин вкладывает свой смысл, для него делать — это осуществлять коммерческие операции.

Но Лопахин — купец с тонкой поэтической душой. Органически входит в его речь реплика о несоответствии величественной природы и жизни людей, которые должны

¹ По своей теме этот монолог Трофимова сближается с монологами Андрея в пьесе «Три сестры» (т. XI, стр. 297). Нелепость жизни России той эпохи Чехов разоблачал не только в своих произведениях, но и в письмах. Посетив в 1887 г. Таганрог, где он провел свое детство, Чехов писал: «60000 жителей занимается только тем, что едят, пьют, плодятся, а других интересов — никаких. Куда ни двинься, всюду куличи, яйца, сантурины, грудные ребята, но нигде ни газет, ни книг...» (Письмо Н. А. Лейкину, от 7 апреля 1887 г., т. XIII, стр. 303). Ср. аналогичную характеристику одного из русских провинциальных городов, которую дает герой повести Чехова «Моя жизнь» Мисаил Ползнев (т. IX, стр. 116, 117, 118).

бы быть великанами.¹ И как контраст этой мечте о великанах появляется нелепый Епиходов, «двадцать два несчастья». Погруженные в свои мысли, Любовь Андреевна и Аня машинально повторяют одну и ту же фразу: *Епиходов идет*. Так кончается эта сцена, участники которой не имеют общей темы разговора.

«Внутренний разговор», оформленный как диалог на нейтральную тему. В критической литературе этот тип диалога отмечается как одна из ярких особенностей чеховского мастерства. Участники диалога ведут внешне незначительный разговор на бытовые нейтральные темы, но думают они в это время о другом, сокровенном. Таким образом, диалог на незначительную тему скрывает внутренний, глубоко психологический разговор.

Такова последняя сцена Вари и Лопахина. Разговор ведется о якобы потерянной вещи (эту вещь Варя не называет), о погоде, но это чисто внешнее. Лопахин и Варя в это время ведут глубоко внутренний разговор, решающий их будущее.

В сцене II действия пьесы «Три сестры» большое внутреннее чувство скрывается за внешне нейтральными фразами:

Ирина. Что вы молчите, Александр Игнатьич?
Вершинин. Не знаю. Чаю хочется. Полжизни за стакан чаю!² С утра ничего не ел... (т. XI, стр. 265).

В фразе *полжизни за стакан чаю* находит выражение то состояние взволнованности, внутреннего подъема, которым охвачен Вершинин после объяснения Маше в любви. У Маши это состояние обнаруживается в беспричинном смехе:

Маша (тихо смеется).
Тузенбах. Что вы?
Маша. Не знаю. Сегодня весь день смеюсь с утра (т. XI, стр. 266.)

¹ Эта реплика созвучна словам Тузенбаха из «Трех сестер»: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!»

² «Полжизни за стакан чаю!» является ироническим перифразом трагического восклицания Ричарда III «Полжизни за коня» в хронике Шекспира «Ричард III».

Примером такого «внутреннего разговора» является разговор Сони и Астрова во II действии, когда они ночью, стоя у буфета, закусывают. Астров говорит о том, что он уже никого не любит. Соня отзывается на это вопросом: *Никого?* Соня и Астров ведут здесь сложную беседу о своих чувствах друг к другу. Участники этого диалога в слово *никого* вкладывают каждый свое содержание.

Диалог, рассказывающий предысторию событий. У драматургов, современников Чехова (В. Крылов, Шпагинский, Сумбатов и др.), непременным элементом композиции пьес является наличие в I действии монолога-рассказа героя о себе, о своих взглядах, мыслях. В этих монологах автор представляет своих героев зрителю. Часто этим и исчерпывалась характеристика персонажа. Такое композиционное решение менее всего характерно для пьес Чехова. Правда, Чехов не избежал старого литературного приема воспоминаний, в частности, традиционно начало пьесы «Три сестры», открывающейся диалогом Ольги — Ирины, в котором Ольга выступает с авторским заданием рассказать зрителю о предшествующих событиях.

Но чаще ввод зрителя в жизнь на сцене у Чехова происходит не так прямолинейно. В пьесе «Дядя Ваня» ознакомление зрителей с событиями происходит постепенно. Представление о предшествующих событиях у зрителя складывается из ряда реплик. Сначала это диалог Марины и Астрова, являющийся широкой экспозицией пьесы, а затем диалог Марины и Войницкого, повествующий о порядках в имении с приездом Серебрякова. Много зритель узнает из дальнейших рассказов Войницкого Астрову. Такой прием вполне оправдан, так как Астров длительное время не был в имении и многие события ему неизвестны.

Постепенно раскрываются предшествующие события и в пьесе «Вишневый сад». Из реплик различных участников диалогов постепенно вырисовываются события, предшествующие началу пьесы. Так, из реплики Лопахина становится известно, что Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, из реплики Дуняши, что Аня уехала в Париж в великом посту; вопрос Ани: *Заплатили проценты?* раскрывает трагедию хозяев вишневого сада.

К этому типу диалога примыкает и диалог, вводящий

в события пьесы. В «Чайке» такую функцию несет следующий диалог:

Маша (*оглядываясь на эстраду*). Скоро начнется спектакль.

Медведенко. Да. Играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ. А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения... (т. XI, стр. 144).

Конечно, Маша знает, что пьеса, которую будут играть, «сочинения Константина Гавриловича», что исполнит ее Заречная. Таким образом, первая фраза Медведенко имеет комментирующий характер, но это впечатление смягчается следующими фразами о том, что души Нины и Треплева следуют в стремлении дать один и тот же художественный образ, и о том, что такого слияния нет у Маши и Медведенко.

Близок к этому типу диалог, знакомящий зрителя с героями пьесы. Так, в пьесе «Дядя Ваня» в диалоге Войничского и Астрова в I действии дается развернутая характеристика профессора Серебрякова, Елены Андреевны и некоторых других персонажей.

Этот тип диалога (чаще монолога) является традиционным в драматургии.

Диалог, создающий «подводное течение», «подтекст реплик». Под «подводным течением», «подтекстом» в пьесах понимается наличие внутреннего скрытого интимного плана за бытовыми эпизодами, деталями.

Классическим примером такого типа диалога является начало первого акта пьесы «Три сестры».

(*За колоннами, в зале около стола показываются барон Тузенбах, Чебутыкин и Соленья.*)

Ольга. Сегодня тепло, можно окна держать настежь, а безрезь еще не распускались. Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад и, я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже все в цвету, тепло, все залито солнцем. Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера. Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно.

Чебутыкин. Черта с два!

Тузенбах. Конечно, вздор.

Маша (*Задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню.*)

Ольга. Не свисти, Маша. Как это ты можешь! (*Пауза.*) Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже соста-

рилась. И в самом деле, за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость. И только растет и крепнет одна мечта...

Ирина. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и в Москву...

Ольга. Да! Скорее в Москву.

(*Чебутыкин и Тузенбах смеются.*)

Ирина. Брат, вероятно, будет профессором, он все равно не станет жить здесь. Только вот остановка за бедной Машей.

Ольга. Маша будет приезжать в Москву на все лето, каждый год.

Маша (*тихо насвистывает песню.*)

Ирина. Бог даст, все устроится. (*Глядя в окно.*) Хорошая погода сегодня. Я не знаю, отчего у меня на душе так светло! Сегодня утром вспомнила, что я именинница, и вдруг почувствовала радость, и вспомнила детство, когда еще была жива мама. И какие чудные мысли волновали меня, какие мысли!

Ольга. Сегодня ты вся сияешь, кажешься необыкновенно красивой. И Маша тоже красива. Андрей был бы хорош, только он располнел очень, это к нему не идет. А я постарела, похудела сильно, оттого, должно быть, что сержусь в гимназии на девочек. Вот сегодня я свободна, я дома, и у меня не болит голова, я чувствую себя моложе, чем вчера. 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.

Тузенбах. (*Соленному.*) Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать. (*Входя в гостиную.*) Забыл сказать. Сегодня у вас с визитом будет наш новый батарейный командир Вершинин. (*Садится у пианино*) (т. XI, стр. 243—244).

Реплики сестер о будущем, о счастье, о Москве, как символе этого счастливого будущего, перебиваются контрастирующими отголосками будничной жизни: смех Чебутыкина и Тузенбаха, ведущих свой разговор одновременно с разговором сестер, грубые реплики Чебутыкина, свист Маши. Музыкально построенные лирические речи Ольги и Ирины, находясь в соседстве со скептическими репликами параллельного диалога: *Черта с два! Конечно, вздор; Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать* и ремаркой: «Маша тихо насвистывает», — объединяются внутренне. Мечты сестер — вздор, вот подтекст этого диалога. В этой сцене из I действия такую характеристику дают другие персонажи, а в III действии и Ирина приходит к тому же выводу: *оказалось, все вздор, все вздор!* (т. XI, стр. 285). Внешне разрозненные реплики объединяются не только смысловой переключкой, но и аналогичным оформлением: повторяется только слово *вздор*, и

оттого, что его употребляют разные лица в своих спорах о главном в жизни, оно приобретает особенную смысловую значимость. Так с первых же реплик возникает одна из главных тем пьесы — тема Москвы, близкого счастья. Эта тема проходит через всю пьесу, и всюду она перебивается другими, побочными темами, назначение которых подчеркнуть призрачность мечтаний сестер Прозоровых.

Таково переплетение тем и в следующей сцене II акта:

Вершинин. Однако, какой ветер!

Маша. Да. Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето.

Ирина. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.

Федотик. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. (Смеется.) Значит, вы не будете в Москве.

Чебутыкин (читает газету). Цицикар. Здесь свирепствует оспа. (т. XI, стр. 268).

Реплика Ирины связывается со словами Маши одной мечтой: летом, в июне, сестры собираются в Москву. *Будем в Москве*, — мечтает Ирина. И рядом реплика-цитата Чебутыкина, имеющая свое «подводное» значение: сестры стремятся в Москву, в надежде, что там обретут счастье, но всюду человека подстерегают неудачи: в далеком Цицикаре свирепствует оспа. Пасьянс не вышел. Тревога, предвестие беды преследует мечту о счастье.

«Подводное течение» обнаруживается и в реплике Тузенбаха IV действия: *Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!* (Крик: *Ау! Гон-гон!*) (т. XI, стр. 296).

Жизнь должна быть красивой, но она безобразна, и это безобразное напоминает о себе криком секундантов: *Ау! Гон-гон!* — вот смысл этой реплики. Обнаруживается этот смысл переплетением параллельных диалогов: на первом плане — реплика Тузенбаха, на заднем — доносящийся издали крик.

Как предвестие звучит реплика Соленого в сцене II акта, перебивающая реплику Тузенбаха о работе, о новой жизни:

Тузенбах. Подаю в отставку. Баста! Пять лет все раздумывал и, наконец, решил. Буду работать.

Соленый (декламируя). Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои... (т. XI, стр. 271).

Предостережение, звучащее в декламации Соленого, сбывается: Соленый действительно разобьет мечты Тузенбаха.

Выясняет «подтекст» и следующий диалог I действия в пьесе «Вишневый сад»:

Варя. В августе будут продавать имение...

Аня. Боже мой...

Лопахин (заглядывает в дверь и мычит.) Ме-е-е... (Уходит.)

Варя (сквозь слезы). Вот так бы и дала ему... (Грозит кулаком.)

Аня (обнимает Варю, тихо). Варя, он сделал предложение? (Варя отрицательно качает головой.) Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете?

Варя. Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела много, ему не до меня... и внимания не обращает. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть... Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все как сон... (Другим тоном.) У тебя брошка вроде как пчелка (т. XI, стр. 314).

В этой сцене впервые возникает важная тема пьесы: предстоящая продажа вишневого сада. Бессмысленное поддразнивание Лопахина уже намечает развитие этой темы: сад будет продан.

Характерной особенностью диалога этого типа является внешняя разрозненность реплик, объединенных внутренне. Композиционно это создается соседством казалось бы совершенно различных по своему содержанию реплик. Основным приемом построения диалога является последовательность реплик двух параллельных диалогов. В этом диалоге часто используется цитата: это или дословное цитирование текста (Цицикар. *Здесь свирепствует оспа*), или псевдолитературные цитаты (*Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои*), или отрывки разговора, который ведется на втором плане сцены (*Черта с два! Конечно, вздор! Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать*), или реплика, выполняющая функцию цитаты (крик секундантов *Ау! Гон-гон!*, поддразнивание Лопахина *Ме-е-е...*).

Таковы основные типы диалогов и способы соединения реплик, которые создают своеобразие и прелесть чеховских пьес.

Сохранившиеся черновики Чехова — это образец кропотливого писательского труда. Особенно тщательно отделял Чехов язык своих пьес, стремясь к точности, музыкальности, поэтичности языка персонажей, к индивиду-

ализации речи действующих лиц, к ясности и простоте авторских ремарок. Одно из важнейших требований, предъявляемых Чеховым к драме,— это чтобы каждое действующее лицо говорило своим, индивидуальным языком. При работе над драматическими сочинениями Чехов считал необходимым прослушать его на театральной репетиции. На репетициях автор может увидеть фальшь в речах действующих лиц, услышать, что персонаж говорит не свойственным ему языком.

В речевых характеристиках Чехов редко выходит за границы норм литературного языка. Он избегает просторечия и диалектизмов, очень ограниченно использует профессионализмы. Встречающиеся отклонения от норм литературного языка строго подчинены у него определенным художественным задачам.

Чехов избегает ярких и броских слов и выражений в языке персонажей, ему чужды натуралистические подделки языка.

Умело отбирая и организуя языковой материал, он мастерски раскрывает в речи действующих лиц их внутренний мир. Основными средствами в построении речевых характеристик являются у Чехова отбор слов определенного семантического плана, строй фраз, своеобразные интонации. Речь чеховских героев максимально приближена к естественной разговорной речи. Чеховская фраза удобна для произношения, легка, музыкальна. Фразы, трудные для произношения, загроможденные лишними словами, с неестественным порядком слов, выступают как стилистическое средство обрисовки персонажей (например, в речевых характеристиках Телегина, Епихова, Кулыгина). Действующие лица у Чехова даются во всем многообразии и многогранности человеческих характеров. Нельзя подходить к чеховским героям с заданными классификациями и мерками.

Попытаемся показать на анализе одного из сложных образов в чеховской драматургии — образе Маши из «Трех сестер» — как автор создает характер.

Речь Маши — средней сестры Прозоровых — ярко индивидуальна. Зритель чувствует, что Маша самая умная из сестер. В одном из писем О. Л. Книппер, игравшей Машу в первой постановке МХАТ, Чехов писал: «...И чтобы чувствовалось, что ты умнее своих сестер, считаешь

себя умнее, по крайней мере».¹ Маша талантлива. В предварительных набросках к пьесе встречаем: «Маша с пред-
рассудками, прекрасная музыкантша».² В III действии Тузенбах с восторгом говорит о чудесной игре Маши на рояле. Правда, в городе, где живут Прозоровы, музыкальные способности являются лишними. «Здесь в городе решительно никто не понимает музыки, ни одна душа... — замечает барон. Этой репликой усиливается мотив несоответствия мечты и действительности героев и в какой-то степени объясняется разочарование Маши в жизни, где и ум и талант становятся лишними. Поэтому и вырабатывается в Маше насмешливо-холодное отношение к окружающему. «Помни, что ты смешливая и сердитая», — писал о Маше Чехов О. Л. Книппер».³

Но, в то же время, Маше свойственно глубокое раздумье над смыслом жизни: *«Мне кажется, человек должен быть верующим, или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста...»* (т. XI, стр. 267). «Заготовку» для реплики Маши из II действия встречаем в «Записях», где Чехов отметил: «человек или должен быть верующим, или ищущим веры, иначе он пустой человек».⁴ Первоначальная заметка получила в пьесе более широкое значение благодаря замене выражения «иначе он пустой человек» фразой «иначе его жизнь пуста, пуста». В достижении категоричности этой фразы большую роль играет предикативная функция краткой формы имени прилагательного (*жизнь пуста, пуста*).

Маша наблюдательна. Свои наблюдения она умеет облекать в краткую форму. Речь Маши, в соответствии с ее характером, образна, энергична, часто носит насмешливый характер. В речи Маши встречаются резкие выражения, но они не делают ее грубой. Грубое, в любых его проявлениях, чуждо всем сестрам Прозоровым. *Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок, недостаточно мягок, любезен,* — говорит Маша Вершинину (т. XI, стр. 263).

При анализе речи Маши нужно учитывать указание Чехова О. Л. Книппер: «Не делай печального лица ни

¹ Письмо от 21 января 1901 г., т. XIX, стр. 25.

² В «Записях» собраны наброски Чехова к будущим произведениям, заметки, мысли. (Записи, т. XII, л. 13, стр. 307).

³ Письмо от 20 января 1901 г., т. XIX, стр. 24.

⁴ Записи, т. XII, л. 13, стр. 308.

в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто. Так и ты частенько задумывайся на сцене во время разговоров».¹

Речь Маши меняется в зависимости от обстановки и переживаний: иронически-насмешливая речь в I акте и взволнованное признание в III действии отличаются не только смыслом высказывания, но и оформлением.

Высказывания Маши энергичны и до конца последовательны в утверждении мысли. Чаще всего категоричность высказывания достигается инверсированным построением предложения, когда отрицание выдвигается на первое место: *Не люблю я Протопопова, этого Михаила Потапыча, или Иваныча* (т. XI, стр. 247). *И ничего я не вижу в этом хорошего. Не люблю я штатских* (т. XI, стр. 267).

Стилистическим средством создания характерности является употребление и место личного местоимения 1-го лица в функции подлежащего. В речи Маши местоимению я предшествует чаще всего какое-либо слово. Местоимение стоит после глагола-сказуемого, или вообще отсутствует: *Про мужа я не говорю...* (т. XI, стр. 263); *Теперь вспомнила!* (т. XI, стр. 249); *Сегодня весь день смеюсь с утра* (т. XI, стр. 266); *Желаю тебе еще раз, будь здорова, будь счастлива* (т. XI, стр. 247).

В фразах, не связанных с какими-либо центральными высказываниями, местоимение я в речи Маши встречается и перед глаголом.

Насмешливая наблюдательность Маши направлена и на окружающих и на самое себя. Формы ее выражения различны. Чаще — это сравнение, точное и определенное, достигающее особенного эффекта неожиданностью употребления в контексте. Цель такого сравнения — эмоционально воздействовать на слушателя. Например: *В этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца* (т. XI, стр. 253).

Иногда это антитеза в сочетании с другими выразительными средствами языка. Например: *В прежнее время, когда был жив отец, к нам на именины приходило всякий раз по тридцать-сорок офицеров, было шумно, а сегодня*

только полтора человека и тихо, как в пустыне... (т. XI, стр. 247). Антитеза: *шумно и тихо; тридцать-сорок офицеров и полтора человека.*

С горькой иронией сравнивает Маша Андрея с колоколом, который поднимали усилиями многих людей и который вдруг упал. *Вот Андрей наш, братец... Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того, ни с сего. Так и Андрей...* (т. XI, стр. 291).¹

Сравнение с колоколом не является случайным. Колокол и в реальной жизни — тяжелый предмет, поднять который возможно лишь усилиями многих людей, а в идейном отношении — это символ веры, призыв к лучшему будущему. Недаром наши русские писатели не раз обращались к этому сравнению, и оно могло бы показаться уже утратившим свежесть, если бы Маша употребила его в обычном понимании. Но в том и сказываются ум и наблюдательность героини, что она по-новому говорит об известных вещах. Все сравнение построено очень своеобразно: здесь обычные для сравнения слова: *словно, как, точно, в виде* заменены фразой *Так и Андрей*.

Давая характеристику Наташе, Маша использует неожиданный эпитет: *И щеки такие вымытые, вымытые!* Эта маленькая деталь в сочетании с предыдущим замечанием о наряде Наташи — *какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с такой пошленькой бахромой и красная кофточка* — и создает ясно зримый образ провинциальной барышни, которую впоследствии Маша обозначит одним словом: *Мещанка!* (т. XI, стр. 272). Умение кратко, выразительно и точно охарактеризовать окружающих лиц свойственно Маше и выделяет ее среди других персонажей пьесы. Метко она называет Михаила Ивановича Протопопова Михаилом Потапычем. Протопопов ни разу не появляется на сцене; в пьесе он символизирует грубую силу, которая давит жизнь сестер Прозоровых. Маша в своем сравнении иронически использует народно-поэтический образ медведя.

Иронически-насмешливо относится Маша к Соленому. На очередное глупое замечание его (т. XI, стр. 247) Маша

¹ Письмо О. Л. Книппер от 2 января 1901 г., т. XIX, стр. 10.

¹ Здесь экспрессивно-оценочную роль играет слово *братец*, суффикс *-ец* которого имеет явно иронический характер. Этот оттенок иронии передается и всей фразе.

отвечает: *Что вы хотите этим сказать, ужасно страшный человек?* (т. XI, стр. 247). *Ужасно страшный* — эта тавтология приобретает у Маши иронический характер.

Порой насмешливость Маши направлена и на самое себя. Так, она в минуту тяжелого душевного состояния с иронией употребляет просторечное выражение *мой* в значении *муж*, вводя слово иного стилистического пласта: *Мой здесь? Так когда-то наша кухарка Марфа говорила про своего городского: мой. Мой здесь?* (т. XI, стр. 293.)

Иронически звучит фраза в сцене признания сестрам: *Призналась вам, теперь буду молчать... Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание...* (т. XI, стр. 286).

Цитирование в речи Маши, небольшое по объему, имеет важное значение в раскрытии душевного мира героини. Оно встречается в кульминационные моменты ее жизни. В приведенных примерах: в сцене наивысшего подъема душевных переживаний (признание сестрам и в момент расставания с любимым человеком), во II действии сцена спора о жизни, о будущем кончается несколько неожиданно словами Маши: *У Гоголя сказано: скучно жить на этом свете, господа!* (т. XI, стр. 267). Эта реплика тесно связана с предыдущими словами Вершинина: *Все-таки жалко, что молодость прошла...* (т. XI, стр. 267). Эти соседствующие реплики, внешне разорванные, имеют глубокий внутренний смысл: сожаление о прошедшей молодости. Молодость для Маши и Вершинина — это свобода, любовь. Повторяемая Машей неоднократно цитата *У лукоморья дуб зеленый...* служит выражением тоски и смятения. «Привязавшаяся» фраза, в I действии лишенная, казалось бы, какого-либо значения, в IV акте приобретает символический смысл: эта фраза, освобождаясь от своего прямого значения, является отголоском внутренней речи, выступает как психологический жест, за которым скрыта глубокая тоска Маши.

Маша, умея подметить достоинства и недостатки, не скрывает их и в любимом человеке и тонко иронизирует над ними: *Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками...* (т. XI, стр. 286).

Речь Маши отличается энергичностью и лаконизмом. Иногда ее высказывания приобретают характер афоризмов: *Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь или зима* (т. XI, стр. 269).

Исходя из замечания Чехова о том, что Маша сердитая, и нужно рассматривать некоторую грубоватость ее речи, которая порой намеренно противопоставляется мнимой утонченности и «приятности» речи Наташи. И в то же время грубоватость Маши — это выражение ее внутренней боли и страдания. В пьесе есть автохарактеристика Маши: *Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злощей...* (т. XI, стр. 293). В речи Маши встречаются сниженно разговорные выражения. Например: *Отстань. Пристаешь тут, покоя от тебя нет...* (т. XI, стр. 269); (Сердито) *Хорошо, я пойду, только отстань, пожалуйста* (т. XI, стр. 255); *Сегодня я в мерлехлюндии, невесело мне, и ты не слушай меня* (т. XI, стр. 247); *трын-трава* (т. XI, стр. 267); *Выбью рюмочку винца. Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!* (т. XI, стр. 258); *Где наша не пропадала!* (т. XI, стр. 258); *Гонят, стало быть, надо уходить* (т. XI, стр. 272); *Сидит гвоздем в голове, не могу молчать* (т. XI, стр. 284); *Опять, черт подери, скучай целый вечер у директора* (т. XI, стр. 256); *Вам шестьдесят лет, а вы, как мальчишка, всегда городите черт знает что* (т. XI, стр. 270).

Эти выражения, характеризующие минуты острой неудовлетворенности жизнью, не нарушают впечатления от речи Маши в целом, достигающей в моменты душевного подъема музыкальности.

Особенно лиричной является сцена признания в III акте. Чехов очень заботился о создании настроения III акта. В его письмах к О. Л. Книппер неоднократно встречаются упоминания, полные беспокойства за судьбу кульминационного III акта. «Конечно, третий акт надо вести тихо на сцене, чтобы чувствовалось, что люди утомлены, что им хочется спать... Какой же тут шум? А за сценой показано, где звонить».¹ «Ну как «Три сестры»? Судя по письмам, все вы несете чепуху несосветимую. В III акте шум... Почему шум? Шум только вдали, за

¹ Письмо О. Л. Книппер от 17 января 1901 г., т. IX, стр. 21.

сценой, глухой шум, смутный, а здесь на сцене все утомлены, спят...»; ¹ «...покаяние Маши в III акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хоть изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи».²

Из этих замечаний видно, что кульминационная для Маши сцена III акта является откровенным разговором. Поэтому так лирична, так музыкальна и так логически стройна пространная реплика Маши.

Маша. Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаяюсь вам и уж больше никому, никогда... Скажу сию минуту. (*Тихо.*) Это моя тайна, но вы все должны знать... Не могу молчать... (*Пауза.*) Я люблю, люблю... Люблю этого человека. Вы его только что видели... Ну, да что там. Одним словом, люблю Вершинина.

Ольга (*идет к себе за ширмы*). Оставь это. Я все равно не слышу.

Маша. Что ж делать! (*Берется за голову.*) Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками...

Ольга (*за ширмой*). Я не слышу все равно. Какие бы ты глупости ни говорила, я все равно не слышу.

Маша. Э, глупая ты, Оля. Люблю — такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... И он меня любит... Это все страшно. Да? Не хорошо это? (*Тянет Ирину за руку, привлекает к себе.*) О моя милая... Как-то мы проживем нашу жизнь, что из нас будет... Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо, и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя... Милые мои, сестры мои. Призналась вам, теперь буду молчать... Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание... (т. XI, стр. 286).

Реплика Маши состоит из коротких, но не обрубленных фраз. Короткие фразы, чередующиеся паузами (которые указаны непосредственно или скрыты в многоточиях), а также вкрапленные вводные предложения и слова (*Ну, да что там. Одним словом...*) и восклицательно-вопросительные предложения (*Что же делать!.. Да? Не хорошо это?*) создают особую взволнованность речи. Единственное сложное предложение легко делится на ряд равномерных отрезков, разделяемых паузами:

Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо, и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя...

¹ Письмо О. Л. Книппер от 20 января 1901 г., т. XIX, стр. 24.

² Письмо О. Л. Книппер от 21 января 1901 г., т. XIX, стр. 25.

Музыкальность реплики достигается и приемом инверсированного расположения слов: *Томится душа моя; Когда читаешь роман какой-нибудь...; Мне хочется каяться, милые сестры* (инверсия обращения). Этому способствует и повторение некоторых одинаковых или синонимических слов: *Люблю — такая, значит, судьба моя, значит, доля моя такая...* (синонимы *судьба — доля* с инверсивным определением).

Ритмизация реплик здесь создается преобладанием грамматически сходных конструкций.

Общие принципы построения речевых характеристик действующих лиц в пьесах Чехова можно охарактеризовать следующим образом. Типичность образа создается специфическим отбором и использованием речевых средств общенародного языка — особым подбором общеупотребительных слов, строем фраз, своеобразием интонаций.

В построении речевых характеристик Чехов использует смысловую и словесную лейтмотив, определяющий существенные черты характера действующего лица. Так, например, лейтмотивом бездельника и тунеядца профессора Серебрякова является фраза *Надо, господа, дело делать!* Бессмысленное *цып-цып-цып* Соленого характеризует его позерство, бестактность.

Тара... ра... бумбия... чепуха, реникса доктора Чебутыкина рисуют процесс духовного умирания человека. Фразы Кулыгина *я доволен, я доволен, я доволен* и *наш директор говорит* характеризуют доброго, но ограниченного учителя гимназии, главной чертой которого является преклонение перед авторитетом начальства; фраза о жене и двух девочках является лейтмотивом Вершинина; лейтмотив Фирса — словечко *недотепа*, Вари — *благодение*.

Своеобразным приемом у Чехова являются противоречивые высказывания персонажей с ограничительной частицей *только* во второй их части. Такой прием обычно встречается при косвенных характеристиках. Так, например, при характеристике Вершинина другими персонажами этот прием выдвигается на первый план. Тузенбах говорит о Вершинине: *Не глуп, это — несомненно. Только говорит много*. На вопрос, интересный ли он человек, отвечает: *Да, ничего себе, только жена, теща и две девочки*.

Этот же прием использован в речи Ольги для характеристики Андрея: *«Андрей был бы хорош, только он располнел очень, это к нему не идет»* (т. XI, стр. 244).

Тесно связан с этим приемом и прием недоговаривания, также построенный на противопоставлении. Так характеризуется Кулыгин в речах Ирины и Маши.

Ирина. Маша сегодня не в духе. Она вышла замуж восемнадцати лет, когда он казался ей самым умным человеком. А теперь не то. Он самый добрый, но не самый умный (т. XI, стр. 256).

Это же повторяет Маша:

«Меня выдали замуж, когда мне было восемнадцать лет, и я своего мужа боялась, потому что он был учителем; а я тогда едва кончила курс. Он казался мне тогда ужасно ученым и важным. А теперь уже не то, к сожалению (т. XI, стр. 263).

Сестры очень мягко говорят о Кулыгине, не называя его прямо отрицательным. Но реплики построены так, что создается исчерпывающая характеристика. Большое значение приобретает здесь, кроме контрастного построения реплик, глагол *казался*: *Он казался умным, а теперь не то*. Вторая часть этих высказываний внешне противоречит первой по содержанию.

Мы не останавливаемся здесь на некоторых других чеховских приемах построения речевого образа.

Учитель школы, рассказав о требованиях Чехова к языку, творчески подходя к анализу языка и стиля его пьес, сможет привить учащимся любовь к русскому языку и воспитать хороший вкус.

ЛИТЕРАТУРА

С. Д. Балухатый. Чехов — драматург, Гослитиздат, 1936.
Г. Бердников. Чехов — драматург, изд. «Искусство», М.—Л., 1957.

В. Гофман. Язык и стиль Чехова-драматурга, Сборник «Язык литературы», Л., 1936.

В. Ермилов. А. П. Чехов, Драматургия Чехова, изд. «Советский писатель», М., 1951.

А. И. Ревякин. О драматургии Чехова, изд. Всесоюзного об-ва по распространению политических и научных знаний, Серия VI, № 18, М., 1954.

А. И. Ревякин. Идеальный смысл и художественные особенности пьесы «Вишневый сад» А. П. Чехова, Сборник «Творчество А. П. Чехова», Учпедгиз, М., 1956.

А. П. Скафтымов. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова, Ученые записки Саратовского гос. им. Чернышевского университета, т. XX, вып. 19, Саратов, 1948.

П. Г. Стрелков. Семантическая структура пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад», Сборник «Творчество Чехова», Учпедгиз, М., 1956.

Э. А. Полоцкая. А. П. Чехов, Рекомендательный указатель литературы, М., 1955.