

## Не совсем слова в драматическом тексте Чехова\*

М.Л. Ковшова  
МОСКВА

Можно сказать, что «подтекст» у Чехова – это художественное соответствие этического принципа «о невидимой поступи жизни»: «невидимое» и присутствует в «подтексте».

*Ю. Степанов. Моральный кодекс Чехова.  
Константы. Словарь русской культуры.  
Раздел XV, с. 559–560.*

### Вступление

В драматических произведениях все элементы текста являются значимыми и, более того, содержательными; «в совершенном произведении драматурга каждое слово, каждая буква, каждый знак препинания служат для передачи внутренней сущности» [Станиславский 1982: 217]. В чеховском драматическом тексте особенно важными оказываются ремарка *пауза* и графический знак *многоточие*, – не совсем слова, но нечто близкое слову [Николаева 1987]. Это важнейшие указания автора, которые воспринимаются при чтении пьесы и ставятся на сцене. Представляется, что паузы и многоточия у Чехова, в совокупности со словами, составляют особый код, раскрытие которого позволяет понять ключевые идеи чеховской драмы, ее глубинный смысл.

В данном исследовании ремарка *пауза* и многоточие понимаются не как элементы линейного пространства текста, но как элементы его семантического

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 «Образы языка в лингвистике начала XXI века».

многомерного пространства. Конечно, пауза и многоточие ничего не значат без слов, однако они замечательно «драматургизируют слово» (термин М. Бахтина). И слова без них, особенно у Чехова, значат гораздо меньше, а иногда ничего не значат [Эткинд 1998]. Пауза и многоточие наполняют драмы Чехова семантикой, ускользающей от определенного, «изреченного», проявления; в этих не совсем словах, создающих с вербальными компонентами единый текст, заключен неявный, неопределенный смысл, который ощущается, дышит. «Молчание – осмысленный звук (слово) – пауза составляют особую логосферу, единую и непрерывную структуру, открытую (незавершенную) целостность» [Бахтин 1979: 338].

Свою жизнь в русской драматургии ремарка *пауза* начала именно в пьесах Чехова; до этого в русских пьесах использовались различные пометы: *молчание*, *помолчав* и др.; см. подробнее: [Зорин 2007]. Ремарка *пауза*, пришедшая на смену кванторным ремаркам *небольшое молчание* и *короткое молчание*, начала теснить собой и основную ремарку – *молчание*. Заняв ее место, ремарка *пауза* вынуждена была выполнять обе функции – знака короткого перерыва в сценической речи и знака длительного и разнообразного по своей семантике молчания.

У паузы появилась длительность молчания. Не только в театральной, но и в общеупотребительной речи известны сочетания: *долгая пауза*, *пауза затянулась*, *держат паузу*, *театральная пауза* и др. Ср. также выражение: *пауза Художественного театра* – ‘любая многозначительная пауза’ [Елистратов 2004: 427]. О продолжающемся семантическом расширении говорят современные сочетания: *рекламная пауза*; *сидеть на паузе* ‘бездельничать’ [Мокиенко, Никитина 2008: 486].

Даже *музыкальная пауза*, которая является знаком тишины и имеет нотную запись, толкуется как *длющийся перерыв* в звучании [Музыкальный энциклопедический словарь 1990: 414]. Существует понятие «оглушительной паузы», «безмерной паузы» [Михайлов 1998].

В актерской работе паузу на самом деле *держат*. Актер, будучи один на сцене, может молчать долгое время; К.С. Станиславский называл такое состояние актера «публичным одиночеством» [Станиславский 1982: 213]. Есть *пауза взаимопонимания*, когда актеры молчат о том же, о чем молчат и зрители, их жизнь объединяется, совпадает в этой точке молчания. «Я мечтаю о том времени, когда откроется занавес, актер выйдет на авансцену, сядет в удобное кресло перед зрителем, мы поглядим друг на друга – и замолчим часа на полтора. Но такой актер еще не родился, к сожалению. Впрочем, и зрителя такого тоже нет» [Демидова 2010: 301].

Помимо длительности, пауза становится содержательной, как молчание, и коммуникативной. В семантике молчания важен предмет, т.е. *молчать о чем*, а также возможная совместность действия, т.е. *молчать с кем* [Арутюнова 2000]. В семантике паузы на первом плане структура акта, его периодичность, цикличность. Семантическое расширение сценической паузы сблизило ее с молчанием – важными становятся предмет и содержание (сообщение) паузы, однако коммуникативная рамка сочетаний с лексемой *пауза* остается в русском языке ущербной; ср.: *\*держат паузу о чем*; *\*держат паузу с кем* [Ковшова 2011].

Обратимся к Чехову. Репарка *пауза* и графический знак «многоточие» («еле заметные паузы», по К.С. Станиславскому) являются своеобразными константами чеховского драматического текста.

Так, в пьесе «Иванов» репарка *пауза* указана 28 раз, в «Трех сестрах» – 59 раз, в неоконченной пьесе «Безотцовщина» – 124 раза. (Для сравнения, репарки молчания в пьесе А.Н. Островского «Свои люди – сочтемся» указаны 8 раз, в «Грозе» – 16 раз.)

Бесконечное многоточие сопровождает почти каждое высказывание почти каждого героя в каждой драме Чехова; например, в пьесе «Иванов» многоточие отмечено 708 раз. (Для сравнения, в драме А.Н. Островского «Гроза» многоточие встречается 64 раза, главным образом, в репликах страдающей Катерины).

Если паузы и многоточия так заполняют чеховские драмы, то можно ли говорить об их содержательной роли? В какой мере они эксплицируют ключевые идеи пьес, и какие это идеи? Как пауза и многоточие взаимодействуют со словами в тексте?

Представляется, что у Чехова нет *театральной паузы*, служащей для выразительного произнесения художественного текста [Артоболевский 1959; Хализев 1986]. Многоточие у Чехова не только и не столько «маленькая пауза», – многоточие принадлежит к экспрессивной, по Б.С. Шварцкопфу, пунктуации. Репарка *пауза* и многоточие – маркеры особого кода чеховского текста. Войдем в семантическое пространство драматического текста (на примере пьесы «Иванов») с такими «ключами», как репарка *пауза* и многоточие, – полагаем, что эти не совсем слова, исследуемые вместе со словами, помогут понять невысказанный, ускользающий смысл пьесы, раскрыть текст, таящийся в самом тексте.

Основная наша **гипотеза** состоит в следующем. Пауза и многоточие, погруженные в словесное пространство пьесы, выражают то, что лежит в глубинной ее семантике, – это сплетенные между собой чеховские и в то же время очень русские идеи **непонимания** и **страдания**.

### § 1. Пауза и многоточие эксплицируют идею непонимания

Если исходить из того, что понимание является неотъемлемой частью и важнейшим условием состоявшейся успешной коммуникации, то непонимание свидетельствует о частичном или полном ее нарушении [Степанов 2005; см. также: Бочавер 2012].

У Чехова такое нарушение, выраженное в смысловой и коммуникативной ослабленности диалогов, обнаруживается именно благодаря репарке *пауза* и многочисленному многоочию.

Принято считать, что чеховские герои много разговаривают, но они и много молчат<sup>1</sup>, их разговор – внешний, поверхностный, на что обращает внимание репарка *пауза*. Она постоянно прочерчивает собой текстовое про-

<sup>1</sup> Недаром чеховские пьесы, а также рассказы и повести хорошо переводятся на язык танца и выражаются жестами; см., например, балет «Анжота» по рассказу «Анна на шее» (музыка В. Гаврилина, постановка В. Васильева); см. постановки чеховских пьес в Московском театре мимики и жеста.

странство чеховской драмы, и это позволяет увидеть и пьесу, и сценическое действие как большую паузу, которая то и дело прерывается брошенными и коммуникативно не поднятыми (термин В.Г. Гака) репликами.

Так, в пьесе «Три сестры» Ирина и Тузенбах говорят перед роковой дуэлью, и их беседа – это большая пауза, которая идет через все действие; ее прерывают, не зная, что сказать. Ср.:

Тузенбах. <...> Скажи мне что-нибудь.  
Пауза.

Скажи мне что-нибудь...

Ирина. Что? Что?..

Тузенбах. Скажи мне что-нибудь.

Ирина. Что? Что сказать? Что?

Тузенбах. Что-нибудь.

Ирина. Полно! Полно!

Пауза. <...>

Тузенбах. Ирина!

Ирина. Что?

Тузенбах (*не зная, что сказать*). Я не пил сегодня кофе.

Вопросы, восклицания, императивные конструкции, обращения, формы второго лица, – все эти языковые формы только внешне маркируют диалог как прямой контакт между говорящим и слушающим. Перед нами кажущийся, не случившийся диалог. Ср. не поднятые Ириной многочисленные повторяющиеся императивы – просьбы Тузенбаха, его даже не обращение к героине, а закливание: «Ирина!», также не получающее ответного речевого действия.

Ср. пример из другой пьесы, «Иванов»:

Шабельский. По целым дням сидел бы на жениной могиле и думал. Так бы я и сидел на могиле, пока не околел. Жена в Париже похоронена...

Пауза.

Анна Петровна. Ужасно скучно. Сыграть нам дуэт еще, что ли?

Анной Петровной не подняты несчастные слова Шабельского; диалог скользит по поверхности, пауза и многоточие отмечают эту «коммуникативную границу» между персонажами, каждый из которых переживает что-то свое, что мешает ему услышать и понять другого.

Остаются не поднятыми и произнесенные с волнением слова доктора Львова, и ремарка *пауза* маркирует собой конец посланного в реплике Львова смысла и начало смысла в реплике Анны Петровны, никак между собой не связанных; ср.:

Львов. Не могу я сидеть.

Пауза.

Анна Петровна. На кухне «чижика» играют. (*Поет.*) «Чижик, чижик, где ты был? Под горою водку пил».

Многоточие в пьесе также постоянно указывает на несостоявшуюся коммуникацию, поскольку обозначает оставленное время для понимания сказан-

ного и маркирует место для ответных реплик. Но реплики собеседника не являются ответными; смысловая связь диалога отсутствует; ср.:

Иванов. <...> По целым дням у меня голова болит, бессонница, шум в ушах... А деваться положительно некуда... Положительно...

Львов. Мне, Николай Алексеевич, нужно серьезно поговорить с Вами. Я об Анне Петровне.

Сосредоточенность на собственных страданиях делает персонажей пьесы глухими к страданиям друг друга; каждый говорит о своем, каждого заполняет несчастье, которое не понято (не поднято) другим. Идет поверхностный диалог с «пустыми», по А.Н. Зорину, зонами, не заполняемыми пониманием или простым вниманием.

Пауза и многоточие ярко маркируют такие некоммуникативные зоны в тексте и тем самым обнаруживают одну из глубинных идей чеховского текста – непонимание.

Заметим, что при постановке пьесы пауза и многоточие и не могут не звучать, поскольку этого требуют сценические законы. Если в жизни свои горести и радости люди переживают молча (порой неподвижно), и психологическая подоплека их слов и движений постороннему человеку малопонятна, то театральнo-драматическая форма превращает постороннего в участника театральной коммуникации и требует от действующих лиц постоянного самовыражения. Движения, реплики и паузы на сцене активны, ибо «каждое сценическое представление есть действие, является активным, отсюда обозначение – акт» [Станиславский 1982: 208; разрядка К.С. Станиславского].

Еще сильнее проявляет себя ключевая идея непонимания у Чехова, когда в одном контексте соединяются ее невербальные экспликативы и вербальные репрезентанты. Не совсем слова – пауза и многоточие – в соединении со словами звучат, как в музыке звучит тишина, и тишина звучит только для тех, кто только что прослушал крещендо. Новый человек войдет в зал, в паузу – и ничего не услышит (Ю. Норштейн).

Таких контекстов, в которых «сжаты» слова непонимания, паузы и многоточия, четыре. Паузы и многоточия в них не только маркируют «зоны напрасного ожидания» (неподнятого диалога, по В.Г. Гаку) и, тем самым, эксплицируют идею непонимания. Они усиливают ее вербальную репрезентацию, которая осуществляется: 1) неоднократно употребляемой основной лексемой в отрицательной форме *не понимать*; 2) многочисленными отрицательными формами предикатов с семантикой нежелания, неспособности: *не то., не могу* и др.; 3) негативно-оценочной, некоммуникативной, конфликтной семантикой слов и выражений (*убивает; страшно виноват; ужасно; жестоко; тоска; браниться; себя презираю; стыдно; в пропасть толкаю себя; становлюсь груб., зол* и т.д.).

См. контексты:

1.  
Львов. <...> Простите, я взволнован и буду говорить прямо. Ваше поведение убивает ее.

*Пауза.*

Николай Алексеевич, позвольте мне думать о вас лучше!..

Иванов. Все это правда, правда... Вероятно, я страшно виноват... <...> Не понимаю ни людей, ни себя... <...> Впрочем, это длинная история... Вся суть в том, милый доктор, что... короче говоря, женился я по страстной любви и клялся любить вечно, но... прошло пять лет, она все еще любит меня, а я... (Разводит руками). <...> Если со стороны поглядеть на меня, то это, вероятно, ужасно; сам же я не понимаю, что делается с моею душой...

2.

Анна Петровна. <...> Коля... а то остался бы! Будем, как прежде, разговаривать... <...> (Обнимает его.) Остайся!..

Пауза.

Я тебя не понимаю. Это уже целый год продолжается. Отчего ты изменился?

Иванов. Не знаю, не знаю...

Анна Петровна. А почему ты не хочешь, чтобы я уезжала вместе с тобою по вечерам?

Иванов. Если тебе нужно, то, пожалуй, скажу. Немножко жестоко это говорить, но лучше сказать... Когда меня мучает тоска, я... я начинаю тебя не любить. Я и от тебя бегу в это время. Одним словом, мне нужно уезжать из дому.

Анна Петровна. Тоска? понимаю, понимаю... <...>

3.

Лебедев. <...> Вот что, Николаша... Я знаю, ты станешь браниться, но... <...> Возьми займы... <...> Я бы от тебя взял, честное слово...

Пауза.

<...> (Всматривается в лицо Иванова.) Ну, ну, не надо! <...> Я пошутил... Извини, ради Христа!

Пауза.

Мутит на душе? Да, дела... (Вздыхает.) <...> Шурочка тебя любит, понимает и ценит. <...> Поезжай, потолкуй с нею об умном – и развлечешься. Это верный, искренний человек...

Пауза.

Иванов. Паша, голубчик, оставь меня одного...

Лебедев. Понимаю, понимаю... Я понимаю. (Целует Иванова.) <...>

Иванов. Паша! Что со мною?

Лебедев. Я сам тебя хотел спросить об этом, да, признаться, стеснялся. Не знаю, брат! <...> Что-то, Николаша, другое, а что – не понимаю!

Иванов. Я сам не понимаю. Мне кажется, или... впрочем, нет!

Пауза.

Видишь ли, что я хотел сказать. <...> Впрочем, быть может, это не то... Не то, не то!..

4.

Иванов (один). Нехороший, жалкий и ничтожный человек. <...> Как я себя презираю, боже мой! Как ненавижу я свой голос, свои шаги, свои руки, эту одежду, свои мысли. <...> (Плачет.) <...> Стыдно, стыдно!

Пауза.

Сашу, девочку, трогают мои несчастья. <...> В какую пропасть толкаю я себя? <...> я становлюсь груб, зол и не похож на себя...

Пауза.

Не понимаю, не понимаю, не понимаю!

В данных четырех контекстах паузы, многоточия и вербальные репрезентанты непонимания особенно резко звучат на фоне коммуникативных по функции восклицаний, обращений, просьб и др.

Обратим внимание на две своеобразные формулы для обозначения «зоны напрасного ожидания» в пьесе.

Это формула «многоточие + ремарка пауза»:

Анна Петровна. <...> Коля... а то остался бы! Будем, как прежде, разговаривать... <...> *(Обнимает его.)* Остаешься!..

*Пауза.*

Еще пример:

Лебедев. <...> Вот что, Николаша... Я знаю, ты станешь браниться, но... <...> Возьми займы... <...> Я бы от тебя взял, честное слово...

*Пауза.*

Это формула «многоточие + некоммунитивные по своей семантике ремарки *зевает*, *уходит*, *уходит в дом*, *бежит в дом*, *зевает* и др.». Диалог или вся сцена резко заканчивается, хотя объяснение не закончено.

Ср. примеры:

Иванов. <...> Вы, доктор, не любите меня и не скрываете этого. Это делает честь вашему сердцу... *(Уходит в дом.)*

Львов. Вам нельзя ехать...

Анна Петровна. Оставьте меня, не ваше дело... Я не могу, поеду... Велите дать лошадей... *(Бежит в дом.)*

Итак, ремарка пауза и многоточие эксплицируют идею непонимания тем, что указывают на «рассогласование» в коммуникации, и усиливают эту идею в четырех контекстах со «словами непонимания» и другими вербальными репрезентантами некоммунитивности и даже конфликта героев пьесы – с другими героями, с собой или со всем миром.

## § 2. Пауза и многоточие эксплицируют идею страдания

Идея непонимания тесно переплетается с идеей страдания, они онтологически связаны и идут через весь чеховский текст. В постоянно прерываемом паузами и многоточиями диалоге проявляется не только смысловой и коммуникативный диссонанс, не способствующий пониманию, но и психологический диссонанс между персонажами пьесы и окружающим их миром.

Паузы и многоточия в пьесе «Иванов» не являются знаком радостных эмоций, например радостного ожидания, они не связаны с розыгрышем и весельем. Они маркируют, помимо «зон напрасного ожидания», «зоны страдания», или, в лучшем случае, грусти и печали.

Ср. в самом «спокойном» контексте:

Лебедев *(вздых)*. Можно пойти засвидетельствовать почтение?

Львов. Нет, пожалуйста, не ходите. Она, кажется, спит...

*Пауза.*

Лебедев. Симпатичная, славная... *(Вдыхает.)*

Главный герой пьесы Иванов, которого Чехов, устав от критиков и театральных деятелей, называл иногда «Болвановым», а пьесу – «психопатической пьесой» [Чехов 1978: т. 12, с. 348], – Иванов постоянно недоговаривает, его речь вся испещрена многоточием. Многоточие, особенно если оно следует за восклицательным знаком, способно усиливать и без того выраженную словесно идею страдания.

Ср. два примера:

Иванов (*волнуясь*). Голубушка моя, родная моя, несчастная, умоляю тебя, не мешай мне уезжать по вечерам из дому. <...> вернешься оттуда, а здесь опять тоска, и так всю ночь... Просто отчаяние!..

Иванов (в объяснении с Анной Петровной). Так знай же, что ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь...

Данная реплика Иванова игралась на сцене как крик рассерженного, выведенного из себя, доведенного до отчаяния человека [Чехов 1978: т. 12, с. 346], хотя ее графическое оформление дано не в восклицательных знаках, а в многоточии, – это еще раз удостоверяет особую эмоциональную значимость многоточия в чеховской драме.

Тот же эмоциональный потенциал при постановке пьесы и у ремарки *пауза*; ср.:

Анна Петровна (*садится, упавшим голосом*). Когда он сказал?  
*Пауза.*

Актриса Стрепетова, игравшая эту роль, неизменно вызывала слезы у всех зрителей; ее было, по воспоминаниям современников, безумно жаль, потому что говорила она эту реплику не столько упавшим голосом, сколько издавая стон, «от которого только камень, кажется, не заплачет» (письмо «отъявленнейшего чехиста» М.И. Чайковского – А.П. Чехову от 7 февраля 1889 г.; цит. по: [Чехов 1978: т. 12, с. 340]).

### § 3. «Паузные» и «многоточные» персонажи в пьесе

Постоянные паузы и многоточия в пьесе характерны для реплик ее главных персонажей, что обосновывает концептуальную значимость в пьесе этих не совсем слов. Однако семантика пауз и многоточий, характерная для героев пьесы, отличается. «Вход» в трактовку персонажей пьесы «со стороны» принадлежащих им пауз и многоточия оказывается возможным и, более того, достаточно четким.

**Иванов участвует в 17-ти сценах с паузами, это самый «паузный» и самый «многоточный» герой пьесы.** В паузных, испещренных многоточием, сценах Иванова идея непонимания всегда переплетается с идеей страдания.

Семантика пауз и многоточий в репликах Иванова – это семантика тягостного размышления, обвинения самого себя, страдания, безнадежности, крайнего раздражения и отчаяния. Паузы, подкрепленные многоточиями, характеризуют утомленность и надорванность Иванова, которого Чехов просил «иг-

рать теплее» [Чехов 1978: т. 12, с. 338]. В первоначальном варианте пьесы были слова Иванова, впоследствии исключенные автором: «Сидит во мне не Иванов, а больная старая лошадь» [Там же, с. 334]. Воплощенные в центральной фигуре – Иванове – идеи непонимания и страдания не сводятся к сердечным отношениям, – они сложнее и глубже. Иванов находится в рассогласовании с собой и всем миром; Чехов писал Суворину 8 февраля 1889 г.: «Женщины в моей пьесе не нужны. Главная моя была забота не давать бабам завлакивать собой центр тяжести, сидящий вне их» [Там же, с. 342].

**11 паузных сцен у Анны Петровны.** Это пауза равнодушия (по отношению к несчастным словам Шабельского) и одновременно пауза страдания; это паузы, подкрепленные многоточием ожидания, страдания и мольбы в разговоре с Ивановым; это паузы страдания и чувства одиночества в разговоре со Львовым; это пауза раздражения, обиды, страдания и отчаяния в последнем объяснении с Ивановым.

См., например, эти последние паузы:

Анна Петровна (*после паузы*). (Семантика раздражения). Зачем она сюда приехала?

*Пауза. (Семантика усиления раздражения).*

Я тебя спрашиваю: зачем она сюда приехала?

Иванов. Не спрашивай, Анюта... <...>

Анна Петровна (*сердито*). Зачем она здесь была?

*Пауза. (Семантика обиды).*

А, так вот ты какой! Теперь я тебя понимаю <...>

Иванов. Так знай же, что ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь...

Анна Петровна (*садится, упавшим голосом*). Когда он сказал?

*Пауза. (Семантика страдания, отчаяния).*

Иванов (*хватая себя за голову*). Как я виноват! Боже, как я виноват! (*Рыдает*.)

**В 10-ти паузных сценах участвует Львов.** Пауза Львова – это маркер высоты его принципов против слабостей или низостей других персонажей. Пауза Львова всегда директивна или, во всяком случае, императивна; он задает внушительные паузы; произносит проповеди и ждет реакции, которой никогда не последует; его призывы не находят понимания. Пауза Львова пафосная, это «пауза перед кем-л.». Ср.:

Львов. <...> Простите, я взволнован и буду говорить прямо. Ваше поведение убивает ее. *Пауза.* <...>

Заметим, что Львова зовут Евгений Константинович (так однажды обращается к нему Анна Петровна), что означает «благородный» и «постоянный», и действительно, то, что «доктор выходит великим человеком», иронически отмечает сам Чехов в письме Суворину от 30 декабря 1888 г. и характеризует Львова словами персонажей в пьесе: «*Моя антипатия. Ходячая честность*», «*Скучно с ним*» (Саша); «*Узкий, прямолинейный лекарь*». «*Орет на каждом шагу, как попугай, и думает, что в самом деле второй Добролюбов*» (Шабельский); «*Послушайте, господин честный человек! <...> Вы хороший человек, но ничего не понимаете*» (Анна Петровна).

Интересно отметить, что доктор Львов «открывает» паузы в тексте пьесы «Иванов» и Львовым же паузы в пьесе оканчиваются. Последняя пауза Львова – это пауза нарастающего желания что-то предпринять (о чем свидетельствуют многоточия – они появляются в речи Львова, только когда он волнуется). Львов остается проповедником, борцом за справедливость – эта последняя пауза перед самим собой, призыв к самому себе. Ср.:

Львов. <...> Сарру не удалось ограбить, замучил ее и в гроб уложил, теперь нашел другую. <...> *Пауза.* На седьмом небе от счастья, прекрасно проживет до глубокой старости, а умрет со спокойной совестью. Нет, я выведу тебя на чистую воду! <...> *(Задумывается.)* Но что сделать? <...> Что делать? Дуэль?

**В 7 паузных сценах участвует Лебедев.** Его паузы – паузы сочувствия, которое он проявляет и в разговоре со Львовым о здоровье Анны Петровны, и неприятном объяснении насчет денежного обязательства перед его женой с Ивановым. Сочувствие сочетается у Лебедева с желанием понять собеседника и надеждой на ответное понимание. Об этом свидетельствуют оставленные для ответного действия многоточия с семантикой ожидания, эти постоянные «маленькие паузы» в репликах Лебедева. При этом Лебедев очень эмоционален: сопровождающие его паузы и речь в целом многоточия перемежаются ремарками *вздыхает* и даже *кричит*. Ср.:

Лебедев *(кричит)*. Не хочет она ждать!

*Пауза.*

Иванов. Твое положение неприятное, щекотливое, а мое еще хуже. <...>

Лебедев. <...> Вот что, Николаша... Я знаю, ты станешь браниться, но... <...> Возьми займы... <...> Я бы от тебя взял, честное слово...

*Пауза.*

Вот они на столе: тысяча сто <...> *(Всматривается в лицо Иванова.)* Ну, ну, не надо! <...> Я пошутил... Извини, ради Христа!

*Пауза.*

Мутит на душе? Да, дела... *(Вздыхает.)*

**Шабельский участвует, наравне с Боркиным, в 3 этикетных паузах,** которые задаются Львовым, призывающим говорить тихо в доме больной; на этот призыв отвечают этикетным многоточием и ремарками: *Зевает, Вздыхает*.

**1 пауза между Сашей Лебедевой и Ивановым** – она исходит от Саши и полна экспрессивного ожидания. Ср.:

Саша. Вот, вот, это именно и нужно <...> Ну? Начинать сердиться... *Пауза.* Ну?

Это пауза сильного человека в разговоре со слабым. Ср. дальнейшие слова, звучащие шуточно и одновременно снисходительно-покровительственно:

Отлично, мы, кажется, улыбаемся!

Деятельной Саше Лебедевой («*Двигайся, Обломов!*»), – говорит она Иванову) не свойственны ни паузы, ни многоточия. Тем не менее они появляются,

как и слова непонимания, перед свадьбой с Ивановым, которого ей так и не удалось до конца «расшевелить». Саша, которая понимала Иванова («*Николай Алексеевич, я понимаю вас. Ваше несчастье в том, что вы одиноки. Нужно, чтобы около вас был человек, которого бы вы любили и который вас понимал бы*», действие II, сц. VI), его уже не понимает.

Ср. действие IV, сц. IV:

Саша. Папа, я и сама чувствую, что не то... Не то, не то, не то. <...> Мне кажется, что я его не понимаю и никогда не пойму <...>.

Ср. там же, сц. VIII с Ивановым:

Иванов. <...> Пойми!

Саша. Какая у тебя странная, дикая логика!

Ср. следующую сцену, IX, те же и Лебедев:

Иванов. Я объяснил ей почему, но она не хочет понимать.

Лебедев. Нет, ты не ей, а мне объясни, да так объясни, чтоб я понял! <...>

И, наконец, **1 пауза** с семантикой этикетного поведения есть у **Бабакиной** – водевильного персонажа драмы.

Бабакина. Не беспокойтесь, очень вам благодарна...

*Пауза.*

1-й гость. Вы, Марфа Егоровна, через Мушкино ехали?..

Реплика Бабакиной свойственно многоточие оторопелого «когнитивно-го» непонимания. Ср. в последнем, 4 действии, перед самой развязкой:

Шабельский (*брезгливо*). Оставьте меня в покое! Я вас ненавижу!

Бабакина (*оторопело*). Что?.. А?..

Чехов пишет в отношении таких персонажей, как Бабакина, что у них «пошлые, мелкие движения» и «пошлый язык» (письмо Суворину от 30 мая 1888 г.). Рискнем добавить, что им свойственны и пошлые паузы.

#### § 4. Анализ слов понимания (непонимания) в пьесе «Иванов»

Как ремарка *пауза*, как многоточие, так и слова понимания (непонимания) являются константами чеховского драматического текста. Основная для этих слов лексема – *понимать* – имеет у Чехова психологическое значение, хотя примеры ее употребления в когнитивном, первом, значении в пьесе «Иванов» также есть; ср.: «<...> Нужно иметь только голову на плечах и *понимать* русский язык» (Иванов). Когнитивное значение лексемы *понимать* присуще речам самого здравомыслящего персонажа пьесы – предприимчивого Боркина; ср.: «Впрочем, зачем я это вам говорю? Разве вы *поймете?* <...> в вас не хватает этой жилки, этого, *понимаете ли*, взмаха <...> *Понимаете?*

Заревская фабрика даст пять тысяч <...>»; «<...> Ведь вам надо не с невестой ехать, а отдельно <...> Неужели вы даже этого *не понимаете*? <...>».

В работах, посвященных ментальным предикатам, лингвистами неоднократно исследована семантическая структура лексемы *понимать* как в ее (назовем это условно) когнитивном значении, так и в значении психологическом [Богуславский 1984; Дмитровская 1985; Булыгина, Шмелев 1989; Зализняк 2009; Брагина 2011].

См., например, описание психологического понимания у Б.Л. Иомдина: «*A* понимает *B*: ‘*A* хорошо знает и представляет мысли, чувства и качества *B*, и поэтому говорящий считает, что отношение *A* к *B* лучше, чем отношение других людей к *B*’» [Иомдин 2006: 549].

Анализируя имперфектно-перфектную видовую пару *понимать* – *понять* в когнитивном значении, Т.В. Булыгина и А.Д. Шмелев пишут, что *понимать* выражает значение не событийное, а стативное, т.е. указывает на определенное ментальное состояние, которое требует от субъекта вникания в суть [Булыгина, Шмелев 1989].

Представляется, что выделенная авторами данная сема – ‘вникание в суть’ – является главной в анализируемом нами чеховском тексте, где мы определяем психологическое значение лексемы *понимать* как – ‘уметь постигать взгляды, чувства и качества другого человека’. Подразумевается, что такое понимание ведет к единомыслию и сопереживанию, тесно сближает людей; что такому пониманию сопутствуют дружеские отношения или что оно является знаком более глубокого чувства, такого как любовь. Или напротив – глубокое проникновение во взгляды, чувства и качества другого человека могут полностью разрушить отношения между людьми; ср. эмоциональные высказывания типа: *Я тебя раскусил* (= понял); *Наконец-то я понял, что ты за человек* и т.д.

Все рассмотренные выше «паузные» и «многоточные» персонажи пьесы являются одновременно главными персонажами «непонимания». Это Иванов, Анна Петровна, Львов, Лебедев, Саша.

Ср., например: «Очень возможно, что вы меня *понимаете*» (Иванов); «А как прикажете *понимать* тоску Николая?» (Анна Петровна); «Ах, не говорите мне про вашего Николая, я его отлично *понимаю!*» (Львов); «Сам, небось, был молодым и *понимаешь*» (Лебедев); «Вот теперь и подумайте: *понимаете* ли вы себя или нет?» (Саша).

В этих примерах и на всем пространстве пьесы предикат *понимать* употребляется в психологическом значении и в имперфектной форме.

Перфектная форма глагола *понимать* в психологическом значении свойственна только речи доктора Львова: «<...> не может меня *понять* только тот, у кого нет сердца...». Также перфектная форма глагола встречается в реплике, обращенной к доктору Львову, т.е. в какой-то мере «запроектированной» на него. Ср.: «Умный человек, подумайте: по-вашему, нет ничего легче, как *понять* меня! Да? <...> Как просто и не сложно... Человек такая простая и немудреная машинка... Нет, доктор <...>» (Иванов).

Несмотря на единичные перфектные примеры, в пьесе «Иванов» постоянно используется именно имперфектная форма глагола – *понимать*, указы-

вающая на ментальное состояние, описываемое не в когнитивном, а в психологическом его аспекте.

Об этом говорит прямое или косвенное противопоставление в тексте сходных по семантике ментальных предикатов; ср.: «<...> *знаю*, что ты не таковский, чтобы того... Бедой тебя не победишь, что-то, Николаша, другое, а что – *не понимаю!*» (Лебедев); «Можно *быть прекрасным врачом* (= знать благодаря образованию, изучению, опыту) – и в то же время совсем *не знать* людей» (Иванов); «Вы *говорите* (= утверждаете), что Николай то да сё, пятое, десятое. *Откуда вы его знаете* (= совершенно не знаете, не понимаете)?» (Анна Петровна).

Когнитивный по семантике предикат *знать* употребляется в пьесе, как правило, в качестве семантического аналога предиката *понимать*; ср.: «Анна Петровна. Останься!.. (Пауза.) Я тебя *не понимаю*. Это целый год продолжается. Отчего ты изменился? – Иванов. *Не знаю, не знаю...*». Ср. возможную частичную субституцию: «Иванов. *Не понимаю, не понимаю...*».

Психологическая семантика лексемы *понимать* (и ее семантического аналога *знать*) имплицитно проявляется в семантике контекстного окружения и усиливается экспрессивным многоточием. Ср.: «Говорю я ясно и определенно, и не может меня *понять* только тот, у кого нет сердца...» (Львов); «<...> Так страшно, как никогда не было! (*Оглядывается.*) Мне кажется, я его *не понимаю* и никогда *не пойму* <...>» (Саша); «<...> *понимаете* вы себя или нет? Тупые, бессердечные люди! (*Берет Иванова за руку.*)» (Саша); «*Понимаю, понимаю...* Я *понимаю*. (*Целует Иванова.*)» (Лебедев); «Шурочка тебя любит, понимает <...>» (Лебедев); «<...> но я – отец, я понимаю...» (Лебедев); «<...> без веры, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и *не знаю*: кто я, зачем я, чего хочу» (Иванов).

Эмоциональную насыщенность контекстов с лексемой *понимать* усиливают частые восклицательные конструкции; ср.: «Вы лучше скажите мне по чистой совести, *понимаете* вы себя или нет!» (Саша), «*Не понимаю, не понимаю, не понимаю!* Просто хоть пулю в лоб!» (Иванов). Ср. также эмотивную семантику ремарок пьесы: *Плачет, Вздыхает, Кричит* и т.п. В речевых клише с лексемой *понимать* также обнаруживаем коннотации, указывающие на связь с эмоциями – удовольствие в первом, ирония во втором и раздражение – в третьем примере; ср.: «*Вот это я понимаю* – молодой человек: и минуты не побыл, а уж всех развеселил <...>» (Зинаида Саввишна); «<...> Вижу, *тонко ты понимаешь жизнь!* <...>» (Иванов); «А как *прикажете понимать* тоску Николая? <...>» (Анна Петровна).

Важно отметить, что слова понимания на всем пространстве пьесы употребляются, главным образом, в контекстах с отрицанием; ср.: «<...> и я *не в силах понимать* себя. *Не понимаю ни людей, ни себя...*» (Иванов); «Сам же я *не понимаю*, что делается с моей душой» (Иванов) и мн. др.

Отрицание может содержаться имплицитно, например, в риторических вопросах или риторических восклицаниях, а также в форме сослагательного наклонения; ср.: «Ах, боже мой! Неужели вы себя *понимаете?*» (Иванов); «<...> Ну, *объясните, растолкуйте* мне, как это вы, умная, честная <...>, позволили так нагло обмануть себя <...> *Объясните же вы мне* <...>» (Львов);

«<...> Нужно, чтобы около вас был человек, которого бы вы любили и который вас *понимал бы*» (Саша).

Семантическая связь между непониманием и разобщенностью, одиночеством, ведущим к страданию, обоснована онтологической близостью обозначаемых явлений; идеи непонимания и страдания сплетаются в единое целое; это поддерживается отрицательными коннотациями 'одиночество', 'разобщенность', 'несчастье', пронизывающими весь текст пьесы. Ср., например: «Николай Алексеевич, я *понимаю* вас. Ваше несчастье в том, что вы одиноки <...>» (Саша); «<...> Неужели даже поговорить не с кем? Живешь как в Австралии: ни общих интересов, ни солидарности... Каждый живет врозь» (Косых); «А чаще всего меня не слышат или не замечают» (Шабельский) и др.

Важно отметить, что в пьесе «Иванов» субъект понимания (непонимания) всегда определен, а объект может быть определенным и неопределенным. Определенные актанты категоризируют конкретную ситуацию; ср.: «А так вот ты какой! Теперь я тебя понимаю. Наконец-то я вижу, что ты за человек! Бесчестный, низкий...» (Анна Петровна).

Однако обычно в пьесе предикат *понимать* употребляется с неопределенными и генеритивными по семантике актантами, т.е. объект понимания нереперентен, относится к классу, а не к конкретному лицу. Вся ситуация представляется неконкретной, обобщенной и не локализованной во времени; ср.: «<...> Боже мой, я ничего не понимаю... Шурочка, не надо!..» (Иванов); «Ничего я не *понимаю*. <...> а только, хоть зарежьте, ничего не понимаю» (Лебедев); «Вы хороший человек, но ничего не понимаете <...>» (Анна Петровна) и др.

Генеритивные предложения в пьесе сближаются с гномическими, которые сообщают истину, представляют явление, процесс и т.п. как вневременное, общее правило. С помощью слов понимания (непонимания) героями пьесы обобщаются закономерности окружающего мира. Ср.: «*Мужчины многого не понимают*» (Саша); «<...> Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам. *Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем* <...>» (Иванов).

Исходя из проведенного анализа, предложим следующую семантическую структуру лексемы *понимать* в ее психологическом значении: «*A* понимает *B*: '*A* способен проникнуть в мысли, чувства и качества *B*, постичь их в большей мере, чем кто-л.; поэтому говорящий считает, что *A* более близок *B*, чем кто-л. другой'».

В пьесе Чехова «Иванов» данная семантическая структура реализуется со знаком отрицания. То есть в пьесе доминирует идея психологического непонимания, онтологически сопряженная с идеей страдания.

### Заключение

Итак, пауза и многоточие в пьесе «Иванов» эксплицируют идею непонимания тем, что маркируют нарушение и разрушение коммуникации; «вскрывают» поверхностность диалогов, их слабые смысловые и коммуникативные связи и вместе с тем маркируют эмоциональную напряженность пьесы. Мета-

текстовый знак (ремарка *пауза*) и графический знак (многоточие) в пьесе оказываются семантически близкими вербальным знакам – словам психологического непонимания. Ремарка *пауза*, многоточие и слова понимания (непонимания) являются константами чеховского драматического текста. Ремарка *пауза* и многоточие принадлежат особому коду, который ведет в чеховское семантическое пространство. Анализ не совсем слов в их соединении со словами декодирует текст в тексте, который, по-видимому, начинает проступать.

Пьеса «Иванов» была задумана как комедия и стала драмой, потому что «на сцене всё так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...» [А.П. Чехов в интервью журналу «Театр и искусство», 1904 г., № 28, с. 521].

#### Литература

- Артоболевский Г.В.* Очерки по художественному чтению. М., 1959.
- Арутюнова Н.Д.* Феномен молчания // Язык о языке. М., 2000. С. 417–436.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Богуславский И.М.* Понимать // Мельчук И.А., Жолковский А.К. ТКС: Опыт семантико-синтаксического описания русской лексики. Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Son. 2. S. 623–633.
- Бочавер С.Ю.* Связность драматического текста и сценическая коммуникация: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.
- Брагина Н.Г.* Конфликт непонимания и непонимание конфликта // Конфликт в языке и коммуникации. М., 2011. С. 139–155.
- Булдыгина Т.В., Шмелев А.Д.* Ментальные предикаты в аспекте аспектологии // Логический анализ языка: проблемы интенциональных и прагматических контекстов. М., 1989. С. 31–54.
- Демидова А.* Заполняя паузу. М., 2010.
- Дмитровская М.А.* Механизмы понимания и употребление глагола *понимать* // Вопросы языкознания. 1985. № 3.
- Елистратов В.С.* Язык старой Москвы: Лингвоэнциклопедический словарь. М., 2004.
- Зализняк Анна А.* О семантике непонимания // Логический анализ языка: Ассерция и негация. М., 2009. С. 544–556.
- Зорин А.Н.* Пауза и молчание. Комплексное исследование драматургического приема на материале пьес Н.В. Гоголя. Саратов, 2007.
- Иомдин Б.Л.* Языковая модель понимания // Языковая картина мира и системная лексикография. М., 2006. С. 517–612.
- Ковишова М.Л.* О культурных смыслах в семантике «слов молчания»: Опыт исследования // Под знаком МЕТА. М.; Калуга, 2011. С. 340–352.
- Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры. М, 1998.
- Мокиенко В.М., Никитина Т.Г.* Большой словарь русских поговорок. М., 2008.
- Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.

*Николаева Т.М.* Единицы языка и теория текста // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 27–57.

*Станиславский К.С.* Об искусстве театра. М., 1982.

*Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.

*Степанов Ю.С.* Моральный кодекс Чехова // Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

*Хализев В.Е.* Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование. М., 1986.

*Шварцкопф Б.С.* Современная русская пунктуация: система и ее функционирование. М., 1988.

*Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэстетики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998.

*Источники*

*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений: В 18-ти тт. М., 1974–1983. Т. 12. М., 1978; Т. 13. М., 1978.