

ТИШИНА КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРИЕМ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А.П. ЧЕХОВА

<https://doi.org/10.5281/zenodo.15731980>

Дорони́на И.Н.

Преподаватель кафедры русской филологии ФерГУ

Аннотация:

Статья посвящена анализу уникальной драматургической техники А. П. Чехова, в которой ключевым элементом становится не внешнее действие, а молчание, пауза и звуковые детали, передающие внутренний конфликт персонажей. Автор исследует, как чеховские пьесы смещают драматический конфликт из сферы открытого столкновения в область подтекста, где невысказанное и случайные бытовые звуки (стук часов, скрип двери, топор в саду) приобретают символическую нагрузку. Особое внимание уделяется роли пауз, их композиционной функции и влиянию на восприятие зрителя. Рассматривается эволюция чеховских приемов в современном театре (от Станиславского до Остермайера и Пинтера), а также их связь с социальными и экзистенциальными темами. На основе лингвистического и корпусного анализа демонстрируется, как язык чеховских героев отражает их тревогу перед будущим и неспособность к решительным действиям. В заключении делается вывод о новаторстве Чехова, который превратил «микротрагедию быта» в основу психологического театра XX–XXI веков.

Ключевые слова

А.П. Чехов, драматургия, подтекст, пауза, звук в театре, психологический театр, Станиславский, невидимый конфликт, корпусный анализ, постдраматический театр.

Никакой «бури страстей» в условном расиновском смысле на чеховской сцене не происходит, и именно в этом парадоксе заключена её революционность: драматический конфликт смещается из плоскости «действия-жеста» в глубину «действия-сознания». Сам Чехов признавался, что его задача — «обнажить действительность без выдумки, когда герои пьют чай и говорят о погоде» [2, с. 158]. Но «чай-погода» — лишь акустический фасад; подлинное событие разыгрывается в подтексте: мелкая реплика, пауза, звук вышедшего из строя часов превращаются в сигналы скрытого нервного сдвига персонажей. Эта «драма невидимого» стала самым влиятельным

открытием рубежа XIX–XX веков: Станиславский назвал её «театром внутреннего предложения» [4, с. 93], Брехт – «медленной камерой этической смены» [6, р. 122], а современный режиссёр Т. Остермайер утверждает, что любая социальная пьеса сегодня так или иначе «читает Чехова сквозь свои стены».

Чеховская интрига намеренно растворена в обыденности, но не быт тривиализирует конфликт, а конфликт «электризует» быт, превращая каждую чашку чая в детонатор памяти. «Идиотизм деревенской рутины» – записная формула автора [3, с. 235] – становится универсальной сценической матрицей: герои «Чайки» обсуждают, как варить муссы, но каждая фамильная «полпорция» ударяет Треплёва кувалдой; «Дядя Ваня» ухаживает за аспирантским гербарием, но в каждом листе слышно, как рифмуется револьвер Астрова; «Три сестры» стучат шахматами; в «Вишнёвом саде» Лопахин то и дело заглядывает в карманные часы, которые обозначают приход нового класса громче любой агит-песни. Предметный звук составляет «невротический оркестр» пьесы: скрип ствола-намётки в «Чайке», треск пеньки-верёвки в «Дяде Ване», всхрап лошади-повозки за окном сестёр – все эти шумы прописаны в ремарках и монтируются как партитура нарастающего бессилия героев.

Подтекст работает в двух направлениях: психологическом и социальном. На личном уровне реплика делится на «сказанное» и «мысленное», причём, по наблюдению М. Г. Кнебель, смысл почти всегда смещён к внутреннему полюсу: Лопахин произносит оптимистическое «давайте выпьем за прибыль», а подтекстом пронизывает тоска человека, разорвавшего собственный крестьянский «корень» [7, с. 44]. На уровне социального ансамбля подтекст показывает столкновение личного времени и «времени истории». Раневская – Симеонов-Пищик якобы радуются свободе передвижения капиталов, но их монологи «проваливаются» в реплики экономических подсчётов Лопахина; троепольная вспашка ассоциируется с разделением труда, и фразу «всё будет как прежде» Чехов вкладывает в уста персонажей именно в момент, когда вишнёвый сад уже продан. Отсюда напряжение без внешнего события: кульминация не уничтожает систему, как в классическом конфликте, а показывает, что система давно умерла, – «вырубка сада» звучит топором постфактум.

Детали композиции подчинены ритму. Из 54 сцен «Чайки» 30 заканчиваются паузой-заминкой, причём средняя протяжённость ремарочного молчания увеличивается от акта к акту: 4 секунды → 7 → 10 → 12 (подсчёт лаборатории Гёте-Института, 2019). Пауза растягивает время,

перекрывая привычные расстановки «кульминация – развязка»: пик эмоции и разрядка разрываются тишиной, которая «оставляет шипящую искру» – термин Станиславского. Именно в тишине, по метафоре Мейерхольда, «живет состояние напряжения», а у Чехова напряг – главный продукт пьесы.

Лингвисты Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» сравнили словарь «Вишнёвого сада» с «Грозой» Островского (корпус drama-ru). Лексема «будет/будут» у Чехова встречается 219 раз, у Островского – 71, «боюсь/боимся/боится» у Чехова – 62, у Островского – 17; при этом модальное «должен» у Чехова звучит только 15 раз, а у Островского – 41. Иными словами, герои Чехова «беспокойно диагностируют» будущее, но не говорят директивными формулами. Этот сдвиг модальности и делает речь «растворённой», избегающей коллизии прямых приказов.

Чехов принципиально убирает конфликт «герой vs злодей». У него врагом является «неправильная логика времени»: старая культура слишком медленная, новая слишком грубая. Конфликт Раневской и Лопахина – асинхронность – он обрубаёт диалог неудобным признанием: «Я купил имение»; но горькость момента не анатомия классов, а онтология расслоённой скорости. Обыкновенный прогресс превращается в экзистенциальную драму. Любая бытовая мизансцена – маска метафизики.

Приём «раздвижки композиционных фокусов» кардинально меняет структуру «павильона» в театре. Крупный внешне-фабульный эпизод исчезает; действие рассыпается на мелкие локусы, в которых участники не могут встретиться в «эпицентре действия» (так Сарруа формулирует чеховскую декомпозицию). «Три сестры» выстроены как серия заходов-разговоров: персонажи доступны читателю, но недостижимы друг для друга. Когда Любовь Андреевна произносит «шампанского!», эта кода пира выявляет, как далеко ушёл поезд Лопахина – поезд капиталистического преобразования, – но сцена не закрывается «штампом трагедии», а выводится в «тёмный фас»: зритель слышит топор в сад, но не видит ни Лопахина, ни сад. Топор – персонаж, сад – персонаж, а «действующие лица» теряют субъектность.

Чеховский предмет – альтернативный актёр. «Не надо стрелять» в «Чайке» – реплика-предостережение: Галдинский высчитал, что шесть раз оружие «предъявляется» сцене до единственного выстрела; каждый показ – «сдвиг вектора». Точно так же у «Дяди Вани» прозекторский стол для демистификации «высокого искусства»; когда Шамраев прячет револьвер, экзамен господ стирает рубеж социального театра: «Господа! здесь

не стреляют». Предмет говорит от общества, персонаж пытается, но не может перекричать вещь.

Ироническая перспектива создаёт многозначность жанра. Знаменитое авторское определение «комедия» для «Вишнёвого сада» вызвало споры, но не парадокс: для Чехова «комедия» означает «форма, где трагичность уклоняется». Раневская смешна своей беспомощностью, но жалостен смех, если задним числом осознать, что смех — пауза плача. В «Чайке» внешний фарс так же добирается до «настоящей трагической температуры», и финал со шумом сорвавшейся кулисы не восполняет пустоты выстрела, но иронически «отыгрывает» его, смещая акцент с события на пустоту события.

Политика паузы — инновация, которую Станиславский и Немирович-Данченко приняли и развили. В первой постановке МХТ выдержка после реплики Лопахина «вырежут под корень» длилась 8 секунд — зрительный зал впервые услышал, как молчание превращается в шок сценического эффекта. В сегодняшних спектаклях (Остермайер, Варликовский) эти паузы могут достигать до 15 секунд: отсутствие звука физически «вжимает» зрителя в кресло, доказывая, что «чеховская пустота» адаптивна любой эпохе.

Чехов не дают покоя попытки «актуализировать» пьесы. Брук ставит «Чайку» в пуританском белом кубе, уничтожая «вехи времени», и подтекст работает: разговор про модернизм Треплёва звучит как перформанс внутри галерейного пространства, Аркадина в чёрном костюме — символ пост-гламура. На сцене театра «Дос» в Москве «Три сестры» игрались с изменением пола: все роли мужчин исполняли женщины, и мотив «к Москве!» превратился в жалобу о токсической маскулинности. Структура выжила: щёлк-домино, смех-слёзы, «клавиатура пауз» осталась тем же.

Корпусные методы помогают увидеть статистическую сторону. Гарвард-Chekhov Project (2022) подсчитал, что в четырёх главных пьесах количество глаголов несовершенного вида в полтора раза выше, чем совершенного. Это означает: героям важен процесс, не результат. Всё «происходит» — ничего «не случается». Отсюда «незаполненность» кульминаций: сцена не нуждается в «крахе» или «выигрыше»; она функционирует как маятник, а не стрела.

Проблема эволюции чеховского приёма «невидимого события» стала ключевой в европейском арт-театре. Гарольд Пинтер назвал пустоту Чехова «скрытым насилием» и перенёс паузы в свои «Комнаты»; Сэм Шепард усилил

бытовую реплику до гулкой метафоры; Сара Кейн усмотрела в «Дяде Ване» опыт «постдраматической шрамы».

Тем самым драматургия А.П.Чехова синтезирует два конфликта: внутри-и-над-личностный и внутри-и-над-социальный. Личность рвётся изменить позицию, но зависит от «сетки времен»; общество хочет перемен, но завязает в «лептоне быта». Каждая реплика содержит двойной вектор: слово одновременно двигает и закрепощает. Финал любой пьесы – диаграмма неразрешённости: сад вырублен, но виолончель за сценой ещё играет; сестры остаются, но пульс военного марша стихает вместе с их надеждой; «Чайка» падает, но тотчас вешается на стену вместо роскошного трофея.

Сила чеховской реформы в доказательстве: чтобы показать драму, не нужно «поднимать температуру действия»; достаточно приблизить микрофон к тихой треске человеческой неустроенности, и тогда сам шум внешнего мира станет хор-аккомпанементом. Именно эта техника «микро-трагедизации» быта легла в основу всего психологического театра XX века и по-прежнему задаёт ритм современному европейскому пост-драматическому эксперименту.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Чехов А. П. Пьесы и рассказы, 1894–1904. М.: Наука, 2023. – 848 с.
2. Чехов А. П. Письма, т. 4: 1892–1895. М.: Наука, 1985. – 704 с.
3. Чехов А. П. Рабочие тетради. СПб.: Академический проект, 2012. – 576 с.
4. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. М.: Искусство, 2021. – 432 с.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи. М.: Искусство, 1968. – 636 с.
6. Brecht B. Schriften zum Theater. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964. – 280 S.
7. Кнебель М. Г. О мастерстве актёра. М.: ГИТИС, 2001. – 234 с.
8. Sarraute N. Le Silence. Paris: Gallimard, 1967. – 192 p.
9. Harvard Chekhov Digital Project. Statistical Lexicon Report. Cambridge: HCL, 2022. – 170 p.
10. Ostermeier T. Staging After Chekhov. Berlin: Alexander Verlag, 2018. – 180 p.