

НАУЧНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ: РАБОТЫ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Драматическое пространство как провокация диалога («Лебединая песня» А. П. Чехова)

С. О. Носов

(ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)*

Статья посвящена проблеме пространства как драматической категории. Рассматриваются отношения драматического пространства и драматического диалога. Анализируются возможности взаимовлияния пространства и диалога.

Ключевые слова: пространство, драма, провокация, диалог, ремарка, актер, суфлер.

Dramatic Space as Provocation for Dialogue («The Swan Song» by A. P. Chekhov).

S. O. NOSOV

(TVER STATE UNIVERSITY)

Abstract: The article covers the problem of space as a dramatic category. Relations between dramatic space and dramatic dialogue, as well as the possibilities of their interrelation, are being considered.

Keywords: space, drama, provocation, dialogue, stage direction, actor, prompter.

Проблемы и методы изучения драматического пространства составляют наименее изученную часть теории драмы. С другой стороны, в театроведении значительное внимание уделялось анализу сценического пространства, но практически не затрагивалась проблема драматического диалога. На сегодняшний день анализ диалога в драме — в основном прерогатива филологии. Для нашего исследования чрезвычайно важно, что драматический текст строится на принципе «уместности слова», т. е. соотношения сло-

ва и места, в котором оно звучит. В классической драматургии жанровый образ пространства всегда складывается благодаря сценическому решению. Если ставится трагедия, то сценой, как правило, является дворец или зала дворца; если же комедия, то сцена представляет собой либо площадь, либо бытового характера помещение, например таверна или трактир. Организованное таким образом пространство всегда определяет, точнее, «диктует» ту или иную форму диалога. Иначе говоря, трагедия Эдипа не

* Носов Степан Олегович — аспирант кафедры теории литературы филологического факультета Тверского государственного университета. Тел.: (0822) 44-68-14. Эл. адрес: stepan_nosov@mail.ru

может звучать с комедийных подмостков, так же как хор Всадников не может находиться во дворце. Но в таком случае возникает проблема, как быть, если сцена «пустая» и, стало быть, не имеет подобного жанрово явленного образа. Задача данной работы как раз и заключается в осмыслении именно такой связи между пространством и диалогом, точнее, нам бы хотелось проанализировать, каким образом «пустое» пространство может влиять на диалог, а также возможна ли обратная связь.

С учетом вышесказанного особый интерес представляет драматический этюд А. П. Чехова «Лебединая песня», в тексте которого пространственная ситуация, обозначенная уже во вступительной ремарке, представляет собой описание места действия без каких-либо жанровых отсылок: в ремарке упоминается лишь наличие хлама и одного табурета на пустой сцене. Вполне логично, что такое «пустое» пространство влияет на характер речевой ситуации совершенно иным образом, нежели при конкретной жанровой установке, а следовательно, меняются и отношения между пространством и диалогом.

Главный герой драматического этюда, старый комик Светловидов, появляется один на *пустой сцене*, т. е. оказывается в не совсем «привычной» для актера ситуации: отсутствуют декорации, равно как и партнер по игре (он не обязателен), более того, нет и зрительской аудитории. Перед Светловидовым пространство театрального зала и сцены первый раз в его жизни предстает ночью, о чем герой и сообщает: «Однако служил я на сцене 45 лет, а театр вижу ночью, кажется, только в первый раз...» (Чехов, 1977: 207). Иначе говоря, герой этюда оказывается в особой *пространственной и временной* ситуации, когда ничто не может «диктовать» ему условия речевого поведения. Как результат Светловидов начинает разговаривать сам с собой, обращаясь то к себе, то к Егорке с Петрушкой: «...Напился, старый дуралей, и сам не знает, с какой радости. <...> Ах, старый хрен, старый хрен!

Старая ты собака! Так, значит, налимонился, что сидя уснул! Умница! Хвалю, мамочка. (Кричит.) Егорка! Егорка, черт! Петрушка!» (Чехов, 1977: 207). При этом иногда герой не просто отвечает самому себе, но рефлексивует по поводу только что сказанного: «Егорка! Петрушка! Где вы, черти? *Господи, что ж это я нечистого поминую?* Ах, боже мой, брось ты эти слова, брось ты пить, ведь уж стар, помирать пора» (Чехов, 1977: 207). Разговор Светловидова с собой как с *другим*, а также высказывания о себе как о *другом* позволяют говорить о диалогизации формально выстроенного монолога. Получается, что в этом случае необычное пространство пустой сцены *провоцирует* Светловидова на подобный речевой акт.

Однако помимо указания на речевую реализацию ситуации «один на пустой сцене» необходимо также учитывать тот факт, что драма по своей природе диалогична не только в плане построения текста, но и как диалог с возможным зрителем. Таким образом, можно проследить взаимодействие пространства и диалога со зрительным залом, что особенно важно ввиду предполагаемой сценической постановки. По словам А. Д. Степанова, «та же «черная яма» в данном случае как бы заполнена зрителями чеховской пьесы — и именно они оказываются адресатами жалоб Светловидова» (Степанов, 2005: 262). В авторской ремарке упоминается, что старый актер «подходит к рампе», т. е. перемещается к переднему краю сцены, и следовательно, его реплики направлены в зрительный зал, в черную «бездонную яму». Говоря об обращении Светловидова к зрительному залу как к особому пространству, необходимо отметить, что если в момент появления героя «пустое» пространство *провоцировало* персонажа на вербализацию формально выстроенного диалога, то пространство зала вызывает, в свою очередь, определенную рефлексию — иными словами, *влияет*¹ на характер драматического слова. Подойдя к самой «границе» между сценой и залом, Светловидов замечает, что зал — это «черная бездонная яма, точно могила,

в которой прячется сама смерть...» (Чехов, 1977: 207). Таким образом, во-первых, наблюдается мена в отношениях драматического пространства и драматического диалога; во-вторых, нехарактерный для театра вид зрительного зала приводит, по сути, к рождению глубокой метафоры, преобразующей и углубляющей представление о театральном пространстве.

Любопытно, что такая смена *провокации* пространства на *влияние* происходит в момент перемещения актера. «Бездонная яма», которая вызывает рефлексию персонажа, предстает перед Светловидовым не сразу, а только когда он оказывается на границе между сценой и залом: «(Подходит к рампе.) Ничего не видать... Ну, суфлерскую будку немножко видно... вот эту литературную ложу, пюпитр... а все остальное — тьма!» (Чехов, 1977: 207). Однако нельзя говорить о полном разграничении таких понятий, как *влияние* и *провокация*, так как они находятся в постоянном взаимодействии, — наглядно это можно прояснить в сцене обращения актера в зрительный зал. Очевидно, что в данном случае имеет место прием парабасы, ведущий, как известно, свое начало с древнегреческой драмы, когда хор прямо обращался к аудитории. Но в данном случае лучше говорить об *игре с приемом*, так как реального зрителя в театре нет, и актер обращается к «пустому» залу, что, в свою очередь, позволяет Светловидову представить любого зрителя и обращаться к нему с любой репликой. Следовательно, пустой *театральный зал*, как часть *пространства* драматического этюда, *провоцирует* актера на любой речевой акт.

В то же время пустое пространство театрального зала *влияет на характер диалога*, заставляя Светловидова перейти к такой форме самоанализа, как воспоминания. Как результат не только меняется характер речи, но и создается особое виртуальное пространство, заключенное *уже в диалоге*. Иными словами, драматическое пространство — это уже не только «черная бездонная яма» или «пустая сцена провинциального театра

средней руки», но и виртуальное воображаемое, далекое от пространства «здесь и сейчас». Находясь перед залом, старый актер говорит: «Гляжу в яму сейчас и вижу все до последней черточки, как твое лицо. Восторги молодости, вера, пыл, любовь женщин! Женщины, Никитушка! <...> Помню, стою я перед нею, как сейчас перед тобою...» (Чехов, 1977: 208). В сознании Светловидова образуется *виртуальный образ*, характеризующий пространственными и временными отношениями. Старый актер сравнивает свое положение в пространстве *в данный момент* с тем, что было когда-то: «...стою я перед нею, как сейчас перед тобою» (Чехов, 1977: 208). Таким образом, создается то, что П. Пави в своей работе «Словарь театра» обозначил как *внутреннее пространство*, иначе говоря, «пространство, где происходит попытка представить фантазмы, мечты, видения драматурга или одного из персонажей» (Пави, 1991: 65).

Естественно, что «мир собственных воспоминаний» как особое пространство также взаимодействует с диалогом. Это утверждение можно пояснить на примере второго персонажа пьесы — суфлера Никиты Ивановича:

Никита Иванович. Вам, Василь Васильич, спать пора-с.

Светловидов. Когда был молодым актером, когда только что начинал в самый пыл входить, помню — полюбила одна меня за мою игру... Изящна, стройна, как тополь, молода, невинна, чиста и пламенна, как летняя заря! (Чехов, 1977: 208).

Как видно, старый комик «не слышит» то, что ему подсказывает суфлер. Причиной подобного коммуникативного несоответствия становится влияние «мира собственных воспоминаний», в котором находится персонаж. При этом Светловидову абсолютно не слышны реплики суфлера, находящегося «здесь и сейчас». Этот виртуальный локус становится своего рода *преградой* для коммуникации с внешним миром, поэтому

последняя в идеальном варианте и невозможна.

Однако не только различные части драматического пространства чеховского этюда влияют на характер диалога — существуют отношения обратного порядка. Например, в отличие от «пустого пространства сцены», заданного еще во вступительной ремарке, театральная зала в виде «черной бездонной ямы» предстает таковой только в сознании самого Светловидова и находит свое выражение в уже цитированном фрагменте: «...точно могила, в которой прячется сама смерть...» (Чехов, 1977: 207). Оказывается, пустой театральная зала как часть драматического пространства, *спровоцировав и повлияв* на определенное речевое поведение, сам находится под влиянием речи. Иными словами, наблюдается мена позиций в отношении *пространства и диалога*.

Здесь, однако, необходимо учитывать, что Светловидов находится в состоянии опьянения, т. е. это уже человек с другим осознанием себя в окружающем его пространстве. В этом же случае возникает спровоцированная состоянием опьянения языковая ситуация «я» как «другой». Мена личности подтверждается словесными формами, выраженными в отсутствии логики в речи и в доминировании ассоциативного мышления. Светловидов анализирует свою собственную жизнь: («...а уж жизнь прожита...»), свой талант: («...а потом каким я актером был, а?»), свое нынешнее положение («Какой я талант? В серьезных пьесах гожусь только в свиту Фортинбраса») (Чехов, 1977: 208).

Об этом эффекте писал сам Чехов: выпивший человек — это уже не только «я», а «я плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу — он» (Чехов, 1978: 23). В данном случае на состояние опьянения накладывается профессиональный опыт, и «другим» становится не реальный человек, а художественный образ: старый комик читает отрывки из «Бориса Годунова», «Короля Лира», «Гамлета», «Отелло», «Горе от

ума». С одной стороны, «пустое пространство» в отсутствие жанровой определенности провоцирует героя на исполнение этих отрывков; с другой — уже упомянутая ситуация «я» как другой в данном случае представлена в инварианте «я» как многие. При этом образуется интертекстуальная система — целый небольшой спектакль, составленный из различных отрезков. Перед нами три «чистые» шекспировские трагедии, одна комедия, не предназначенная автором для постановки на сцене, и «Борис Годунов». Вырванные из контекста, эти фрагменты обладают уже иной семантикой, отличной от смысла целого. Прежде всего они создают движение драматического пространства от трагедийного к комедийному, причем в данном случае драматическое пространство образуется уже в диалоге. Каждый фрагмент превращает «пустую» сцену в пространство трагедии или же пространство комедии. Отрывки, исполняемые Светловидовым, являются своеобразным ответом на его предшествующие реплики. Заканчивая свой диалог с залом, актер делает вывод: «Он аплодирует мне, покупает за целковый мою фотографию, но я чужд ему, я для него — грязь, почти коготка!..<...> А ведь какой талант, какая сила! Представить ты себе не можешь, какая дикция, сколько чувства и грации» (Чехов, 1977: 211). Поэтому вполне в логике ответа «черной бездонной яме» выступают цитируемые Светловидовым строки из пьес «Борис Годунов» («Царевич я. Довольно. Стыдно мне пред гордою полячкой унижаться!») (Чехов, 1977: 211) и «Король Лир» («И разбросай по ветру семена, Родящие людей неблагодарных!») (Чехов, 1977: 211).

Отдельно необходимо упомянуть, что отрывки из «Бориса Годунова», «Полтавы», «Отелло» Светловидов читает, а не *играет*. Играет же, согласно ремаркам («Играя Гамлета», а в случае с суфлером: «Играя шута»), только диалоги из «Бориса Годунова» и «Гамлета». Таким образом, происходит мена *прямого* адресата — с самого себя или аудитории на суфлера. Но, кроме этого, перед тем как играть отрывок из «Бориса

Годунова», Светловидов сам создает некое пространство: «Постой, вот из «Короля Лира»... Понимаешь, черное небо, дождь, гром — ppp!.. молния — жжж!.. полосует все небо» (Чехов, 1977: 208), которое находится в прямой зависимости от речи старого актера. Таким образом, диалог как система не только влияет на пространство, но также и *создает* его.

Влияние пространства на диалог также необходимо рассмотреть в контексте второго персонажа — суфлера Никиты Ивановича. Особенность этого героя заключается в том, что в пьесе он занимает пространственную позицию, не характерную для его профессии, т. е. он оказывается не в суфлерской будке, а на сцене. Естественно, что его речевое поведение меняется: он занимает сразу три позиции — это «слушатель», реагирующий на «исповедь» старого актера, «суфлер», профессионально лишенный собственного слова, и «зритель», который оценивает талант исполнителя: «Талант, Василь Васильич! Талант!» (Чехов, 1977: 212). Но «единство в трех лицах» вспомогательной на театре фигуры суфлера не могло не повлиять на смысл сцены в целом — не случайно «Лебединая песня» обозначена Чеховым драматическим этюдом, посвященным, добавим, театру после театра, т. е. жизни в театре.

Таким образом, «пустая» сцена как часть драматического пространства провоцирует суфлера и главного героя на «вольное» речевое поведение. Светловидов начинает вести монолог, который по сути своей оказывается диалогом. Его адресатами становятся и «черная бездонная яма», и старый суфлер,

диалог с которым не получается, и отчужденное от героя «я» актера. Иначе говоря, *провокация* является главной особенностью жанрово неопределенного пространства, и именно эта особенность определяет систему взаимовлияния драматического пространства и драматического диалога. Причем эта же ситуация является поводом для обратного процесса, когда диалог, в свою очередь, не только влияет на пространство, но и *создает его*. В сравнении с классической драматургией «пустота» пространства чеховского этюда полностью снимает жанровый «диктат». Таким образом, для драмы и театра чрезвычайно важными оказываются связь диалога и пространства и та особая система, которую они создают.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Собственно говоря, всегда существует то или иное влияние пространства на диалог. В нашем случае определением влияния обозначается характер взаимодействия пространства и диалога, отличный от «диктата» и провокации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Пави, П. (1991) Словарь театра. М. : Прогресс.

Степанов, А. Д. (2005) Проблемы коммуникации у Чехова. М. : Языки славянской культуры.

Чехов, А. П. (1977) Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. ; Соч. : в 18 т. ; Письма : в 12 т. Т. 11. М. : Наука.

Чехов, А. П. (1978) Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. ; Соч. : в 18 т. ; Письма : в 12 т. Т. 13. М. : Наука.