

ОБ АРХИТЕКТОНИКЕ СЮЖЕТА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «НА ПУТИ»

Маргарита Одесская
Россия, Москва
mar-1432998@yandex.ru

Аннотация. В статье показано, что дискретность, фрагментарность лежат в основе архитектоники сюжета рассказа Чехова «На пути». Визуальные образы, представленные с разных точек зрения, в разных ракурсах и при различном освещении, как кадры в фильме, выстраиваются в смысловое единство. Такой принцип изображения требует соучастия читателя, который, следуя авторской логике, восполняет не присутствующие явно в тексте, а подразумеваемые смысловые связи. Одним из основополагающих принципов построения образа и сюжета в кинематографе является монтаж, сущность которого заключается в разбивке текста на кадры, а затем их сцеплении по особой логике, порождающей новые смысловые значения. Принцип гетерогенности, нелинейное построение текста, недосказанность, втягивающая в творческий акт читателя/зрителя, дают возможность сравнивать чеховскую манеру повествования с языком и стилем кинематографа.

Ключевые слова: архитектоника, дискретность, монтаж, повествование, структура, кинематограф

ABOUT THE ARCHITECTONICS OF THE PLOT OF CHEKHOV'S STORY "ON THE WAY"

Margarita Odesskaya
Russia, Moscow
mar-1432998@yandex.ru

Abstract. The article shows discreteness and fragmentation as the basis of the architectonics of the plot of Chekhov's story "On the way". Visual images presented from different points of view, in different angles and under different lighting, like frames in a film, are built into a semantic unity. This principle of representation requires the participation of the reader, who, following the author's logic, makes up for the implied semantic connections that are not explicitly present in the text. One of the fundamental principles of building an image and plot in cinema is montage, the essence of which is to divide the text into frames, and then link them together according to a special logic that generates new semantic meanings. The principle of heterogeneity, non-linear construction of the text, and the understatement that draws a reader/ spectator into the creative act make it possible to compare Chekhov's style of narration with cinematographic language and style.

Keywords: architectonics, discreteness, montage, narration, structure, cinema

Об архитектонике рассказа «На пути» блестяще написал Н.М. Фортунатов в статье «Музыка прозы» («На пути» Чехова и фантазия Рахманинова) [Фортунатов 1977: 205–217]. Он рассмотрел рассказ с точки зрения его музыкальной организации. И, что для нас особенно важно, исследователь показал, что произведение представляет собой такую художественную систему, «которая, подобно лирике, способна вызывать в сознании воспринимающего “неназванные представления” (Гинзбург)

и которая в не меньшей степени родственна природе музыкальных форм, где тончайшие душевные движения, эмоциональные состояния ... укладываются одновременно в очень строгие “рационалистические” композиционные структуры» [Фортунатов 1977: 214]. (Курсив мой – М.О.). «Неназванные представления» – это те ассоциативные связи, которые вызывают художественные образы в сознание реципиента. Фортунатов рассмотрел архитектуру произведения, играющую смыслообразующую роль, с точки зрения музыкального единства. Мы же постараемся показать, что структура визуальных образов в рассказе в их логическом сочленении играет формообразующую роль и создает смысловое единство. Рассказ состоит из отдельных картин, того, что в кинематографе называется кадрами.

До сих пор в чеховедении вопрос о соотношении творчества Чехова и кинематографа ставился в основном в связи с переводом произведений писателя на язык кино, то есть речь шла об экранизации, интерпретации вербального литературного текста средствами визуального искусства. Существует немного работ [Демин 1966; Звонникова 1989; Литвинова 1997], в которых рассматривается структура произведений Чехова с точки зрения стыковки словесно-смысловых и визуальнопластических языков художественного текста, что особенно наглядно проявляется в кинематографе.

Кино «становится искусством» лишь с того момента и постольку, поскольку овладевает монтажом, то есть техникой разложения экранного действия на составные части и их последующей «сборкой». Как писал Эйзенштейн, сущность кино надо искать не в кадрах, а в сопоставлении кадров. Великий режиссер и теоретик кино обосновал принцип монтажа как столкновение, а не линейное сцепление кадров. При таком подходе, пишет Эйзенштейн, «каждое явление внешнего мира превращается в знак». Зрителю же отводится активная роль, он «втягивается в творческий акт, а не поработается индивидуальностью автора». «Сила монтажа, – считает классик и теоретик кинематографа, – в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ» [Эйзенштейн 1956: 267].

Что составляет специфику монтажа? Известный киновед К. Разлогов считает, «что исходным моментом здесь будет принцип дискретности в противовес непрерывности, гетерогенности в противовес гомогенности» [Разлогов 1988: 23].

Поскольку кино – это молодой вид искусства, развивающий достижения прошлого как «зримая литература» и «движущаяся живопись», то «закономерно предположить, что пусть в скрытом виде монтаж существовал испокон веков и пронизывал самые различные произведения» [Разлогов 1988:22].

В своих лекциях М. Ромм детально рассматривает сцены из «Пиковой дамы» и «Войны и мира» [Ромм 1981: 26–29] как гениальные

пособия для студентов с точки зрения монтажа, произведения, в которых писатель уже как будто продумал и подготовил все для киносъемки. Несмотря на то, что система монтажа у Пушкина и Толстого отличается – Пушкин более точно и детально прорабатывает каждый эпизод, абзац, каждую монтажную фразу, а Толстой работает более крупным мазком, – у того и другого писателя остается мало места для творчества, т.к. эпизоды скреплены так авторской мыслью, что уже представляют целостную законченную картину. Чехов, думается, не случайно не попал в разбираемые режиссером примеры в качестве учебного пособия, потому что его художественная система отличается от классической. И тем не менее в структуре художественного текста Чехова задолго до появления кино и его теоретического обоснования можно найти все те принципы, которые являются ключом к эстетике нового искусства – кинематографа.

Структурообразующим принципом в мире Чехова, как и в современном кинематографе, справедливо отмечает Л.Е. Звонникова, становится принцип дискретности. Он пронизывает все уровни повествования [Звонникова 1989: 10]. Фрагментарность, прерывистость, неполнота изображения, подразумевающие активную роль читателя/зрителя, включающегося в процесс сотворчества, комбинирования и монтирования целостной картины, которая создается на основе ассоциативного сопряжения отдельных деталей, текстовых сегментов – это то, что отличает архитектуру чеховского произведения. «Чехов, – пишет Демин, – берет зрителя себе в подмастерья: он только поставляет зрителю эти самые планочки, а искомый, хотя и не очевидный, на первый взгляд, узор зритель должен выстроить сам, связывая в единое целое эпизоды и судьбы героев, не соединенные фабулой» [Демин 1966: 63]. Действительно, дискретность, прерывистость становится одним из важнейших принципов художественного видения Чехова. Ведь неслучайно и роман, о котором он упоминал в переписке, определялся им как «Из жизни моих друзей», то есть подразумевалось, что он будет состоять из отдельных сцен. Такой принцип повествования впоследствии придет в кино: это «Сладкая жизнь» Феллини, его же «8 1/2», «Сцены из семейной жизни» Бергмана, список этот можно продолжать. Ведь и знаменитая трилогия Чехова не имеет внутреннего единства, а распадается на отдельные самостоятельные рассказы.

Для конкретности обратимся к рассказу «На пути» (1886), в котором фабулы как таковой нет. Этот рождественский рассказ был прекрасно воспринят современниками, их главным образом привлекало то, что это, по мнению многих, была новая, талантливая интерпретация известного типа Рудина. Но если посмотреть на рассказ с точки зрения того, как он построен, смонтирован, то очевиден будет другой не менее важный его аспект – бессобытийность, недосказанность.

Итак, случайная и вынужденная встреча из-за непогоды на постоялом дворе мужчины и женщины накануне Рождества, их случайный ночной разговор по душам, сон в рождественскую ночь, рождественское утро, отъезд дамы и одиночество мужчины, его грустное сожаление о том, что не удалось увлечь новую знакомую речами до такой степени, чтобы она пошла за ним – вот канва рассказа. Рассказ представляет собой ряд отдельных картин, в нем нет логики драматургии событийного развития сюжета. Но в нем есть то, что Тарковский называл поэтической логикой фильма и ставил выше событийной драматургии. У рассказа есть настроение. Это сюита случайно вспыхнувших и погасших, недовоплощенных чувств.

На протяжении небольшого рассказа и очень короткого промежутка времени действия (вечер – ночь – утро) изменяется эмоциональный рисунок душевного состояния героев: от отчужденности, замкнутости, озабоченности, сосредоточенности на своих проблемах к преображению: открытости, страстности, пониманию, сочувствию, а затем снова к отчуждению (со стороны дамы) и грусти и одиночеству мужчины. Линию этих превращений можно проследить, обращаясь к портретным характеристикам персонажей, данным с разных точек зрения, в разных ракурсах, при различном освещении. Чехов использует параллельный монтаж (соединение фрагментов, связанных лишь в мышлении художника) [Разлогов 1988:25] и оперирует сменой крупных планов.

Первое нейтральное представление героя с точки зрения рассказчика почти напоминает портрет Собакевича, хотя и смягченный комментарием рассказчика о гармоничности образа в целом.

1. «... за большим некрашеным столом сидел высокий широкоплечий мужчина лет сорока. Облокотившись о стол и подперев голову кулаком, он спал. Огарок сальной свечи, воткнутый в баночку из-под помады, освещал его русую бороду, толстый широкий нос, загорелые щеки, густые черные брови, нависшие над закрытыми глазами... И нос, и щеки, и брови, все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы, как мебель и печка в “проезжающей”, но в общем они давали нечто гармоническое и даже красивое» (С.V, 462).

Следующая характеристика появляется после того, как герой раскрывается перед девушкой и страстно исповедуется, рассказывает ей о своей вере. Портрет дается с точки зрения девушки:

2. «Жестикулируя, сверкая глазами, он казался ей безумным, исступленным, но в огне его глаз, в речи, в движениях всего большого тела чувствовалось столько красоты, что она, сама того не замечая, стояла перед ним, как вкопанная, и восторженно глядела ему в лицо» (С. V, 473).

Следующая характеристика Лихарева – это впечатление очарованной Иловойской, в отуманенном сном сознании которой все перемешалось, но образ героя в деформированном редуцированном виде заслонил все, и его толстый нос (деталь, которая повторяется и в порт-

рете дочери Саши), потом вытесняет даже изображение на иконе. В беспорядочности деталей, звуков в сознании засыпающей девушки доминирует образ Лихарева. Сначала показано параллельно: свет от лампы освещает икону и параллельно отблески огня из печи падают на лицо Лихарева, затем общий план, речи Лихарева – все слилось в одно целое:

3. «Иловайская удивленно вглядывалась в потемки и видела только красное пятно на образе и мелькание печного света на лице Лихарева. Потемки, колокольный звон, рев метели, хромо́й мальчик, ропщущая Саша, несчастный Лихарев и его речи — всё это мешалось, вырастало в одно громадное впечатление, и мир божий казался ей фантастичным, полным чудес и чарующих сил. Всё только что слышанное звучало в ее ушах, и жизнь человеческая представлялась ей прекрасной, поэтической сказкой, в которой нет конца.

Громадное впечатление росло и росло, заволокло собой сознание и обратилось в сладкий сон. Иловайская спала, но видела лампадку и толстый нос, по которому прыгал красный свет» (С. V, 474).

С наступлением рассвета чудеса заканчиваются, и Иловайская стряхивает с себя сон и ночное очарование, ее восприятие Лихарева изменяется: он даже уменьшается в размерах, из сказочного великана он превращается в обыкновенного человека.

4. «После ночных разговоров он уж казался ей не высоким, не широкоплечим, а маленьким, подобно тому, как нам кажется маленьким самый большой пароход, про который говорят, что он проплыл океан» (С.V, 475).

Характерно, что утром, когда очарование прошло, Иловайская даже не смотрит на героя, но, как бы видит спиной. И очарование сменяется жалостью.

1. Не только душой, но даже спиной ощущала она, что позади нее стоит бесконечно несчастный, пропащий, заброшенный человек. <...> Лихарев что-то говорил, но она его не слышала (С. V, 476).

Последняя сцена – превращение героя в снежный утес – символизирует его одиночество, покинутость, холод, герой вписывается в общую картину рождественского пейзажа.

2. «Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его всё еще искали чего-то в облаках снега» (С. V, 477).

Портретные характеристики героев последовательно сменяют друг друга, но заставляют читателя их сравнивать, то есть, используя язык кинематографа, соединяются по принципу параллельного монтажа. Женщина появляется в рассказе не сразу. Ее появление сопровождают звуки: «опять завизжал дверной блок. Послышался шум ворвавшегося ветра». Чей-то почтительный кашель, вероятно, хромого

мальчика, звук щеколды, певучий женский голос сказал: «Сюда, ма-тушка-барышня, пожалуйста, тут у нас чисто, красавица...». Звуковое сопровождение подготавливает визуальный образ:

1. «Дверь распахнулась, и на пороге показался бородатый мужик, в кучерском кафтане и с большим чемоданом на плече, весь с головы до ног облепленный снегом». И только после этого появляется нечто непонятное: «Вслед за ним вошла невысокая, почти вдвое ниже кучера, женская фигура без лица и без рук, окутанная, обмотанная, похожая на узел и тоже покрытая снегом» (С. V, 464).

2. «Какие глупости! – сказал сердито узел ...» (С. V, 464). В первый же момент с узлом связаны негативные коннотации. Узел сердито говорит. От кучера и узла пахло сыростью, как из погреба. Затем узел начинает разворачиваться, раскрываться, раскукливаться. Мы видим этот процесс глазами девочки, дочери героя.

3. «Затем девочка видела, как из середины узла вылезли две маленьких ручки, потянулись вверх и стали сердито распутывать путаницу из шалей, платков и шарфов. Сначала на пол упала большая шаль, потом башлык, за ним белый вязаный платок. Освободив голову, приезжая сняла салоp и сразу сузилась наполовину. Теперь уж она была в длинном сером пальто с большими пуговицами и с оттопыренными карманами. <...> Приезжая сняла пальто, отчего опять сузилась наполовину, стащила с себя плисовые сапоги и тоже села.

Теперь уж она не походила на узел. Это была маленькая, худенькая брюнетка, лет 20, тонкая, как змейка, с продолговатым белым лицом и с вьющимися волосами. Нос у нее был длинный, острый, подбородок тоже длинный и острый, ресницы длинные, углы рта острые и, благодаря этой всеобщей остроте, выражение лица казалось колючим. Затянутая в черное платье, с массой кружев на шее и рукавах, с острыми локтями и длинными розовыми пальчиками, она напоминала портреты средневековых английских дам. Серьезное, сосредоточенное выражение лица еще более увеличивало это сходство...» (С. V, 465)

Происходит процесс постепенного раскрытия. Однако из куколки вылетает не бабочка, а появляется змейка. В портрете доминируют слова длинный, острый, выражение лица колючее, говорит сердито. Эти детали будут повторяться в портрете героини. Рассказчик отмечает, что, когда она говорила, то шевелила перед своим колючим лицом пальцами и после каждой фразы облизывала своим острым язычком губы.

В момент, когда Иловайская захвачена страстной речью и очарована своим ночным собеседником, девушка преображается:

4. «...она восторженно глядела в его лицо» и «стояла, как вкопанная» (С. V, 475).

5. Во сне Иловайская находится под магическим воздействием, и мир божий кажется ей фантастичным, полным чудес и чарующих сил. Слыша сквозь сон ночные звуки, детский плач, к которому присо-

единился мужской плач, вой непогоды, «она не вынесла наслаждения сладкой музыки и тоже заплакала» (С. V, 475).

Этот фрагмент – кульминация единения человеческих чувств, пик открытости сердец, движения навстречу друг другу, слияния. Все звуки соединяются в хор.

Утром ночное чудо прошло. В окна «глядела синева рассвета», и «в комнате стояли серые сумерки», магия сна исчезает. Происходит изменение освещения. Накануне героиня видела все и своего собеседника в полутьме при свете свечи и мерцающей красной лампадки, теперь же все предметы в комнате ясно вырисовываются. На мгновение вырвавшаяся из кокона не бабочка, а змейка снова возвращается к своему исходному состоянию. Она даже устыдилась своих вырвавшихся наружу чувств:

6. «Иловайская вдруг устыдилась своей горячности и, отвернувшись от Лихарева, отошла к окну» (С.V, 476).

Женщина снова превращается в узел:

7. «Иловайская молча со строгим, сосредоточенным лицом стала одеваться. Лихарев кутал ее и весело болтал, но каждое его слово ложилось на ее душу тяжестью. <...> Когда было кончено превращение живого человека в бесформенный узел, Иловайская оглядела в последний раз “ проезжающую”, постояла молча и медленно вышла» (С. V, 477).

Итак, мы видим, что Чехов дробит действие, словно делает раскадровку. Действие рассказа захватывает совсем небольшой промежуток времени рождественскую ночь и утро, за внешне бессобытийным повествованием раздробленных изображений крупными планами, сопровождаемыми звуковым и световым оформлением при сборке, монтаже вырисовывается второй – психологический, лирический план отношений между мужчиной и женщиной, случайно встретившихся в пути. В этих отношениях очень много невысказанности (она хотела что-то сказать, он подошел к ней, и не сказала), незавершенности и в то же время, когда эти разрозненные куски собираются воедино, то видишь, что у этих отношений есть своя логика, свой ритм и завершенность. Е.В. Душечкина [Душечкина 1995: 226] рассматривает этот рассказ в группе других рождественских рассказов Чехова – «Ванька», «Рассказ госпожи NN», «Бабье царство» – как повествование о несвершившемся чуде.

Литература

- Демин В.П. Фильм без интриги. М., 1966.
- Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995.
- Звонникова Л.А. Кинематографический потенциал в творчестве А.П. Чехова. М., 1989.
- Литвинова Н.А. «Вишневый сад» А.П. Чехова и «монтажное мышление» двадцатого века // Дискурс. 1997. №№ 3–4. http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse_34_11.htm

- Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // Монтаж, литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 23–32.
- Ромм М.И. Монтажная структура фильма. М., 1981.
- Фортунатов Н.М. Музыка прозы («На пути» Чехова и фантазия Рахманинова) // Чехов и его время. М., 1977. С. 205–217.
- Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М., 1956.

Одесская Маргарита Моисеевна – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.

Odesskaya Margarita – doctor of philology, professor, Russian State University for the Humanities.

Contact details / Dane kontaktowe:

Одесская Маргарита Моисеевна – Российский государственный гуманитарный университет 125993. Россия. Москва, Миусская площадь д.6.