

Торопова Людмила Александровна

**ОСТРОВСКИЙ, ДОСТОЕВСКИЙ, ЧЕХОВ: ОБ АЛГОРИТМЕ ПОЭТИКИ XIX ВЕКА**

Автор концентрирует внимание на таких художественных явлениях в истории русской литературы, как театр Островского, пятикнижие Достоевского и театр Чехова, видит своего рода алгоритм поэтики XIX века в нарастающей драматургизации художественного мышления вербального типа и иллюстрирует этот процесс обстоятельствами формирования дифференциальных признаков поэтики Достоевского в условиях театра Островского с выходом на театр Чехова.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/51.html](http://www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/51.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27): в 2-х ч. Ч. II. С. 187-196. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

УДК 8

**Филологические науки**

*Автор концентрирует внимание на таких художественных явлениях в истории русской литературы, как театр Островского, пятикнижие Достоевского и театр Чехова, видит своего рода алгоритм поэтики XIX века в нарастающей драматургизации художественного мышления вербального типа и иллюстрирует этот процесс обстоятельствами формирования дифференциальных признаков поэтики Достоевского в условиях театра Островского с выходом на театр Чехова.*

*Ключевые слова и фразы:* художественное мышление вербального типа; поэтика Достоевского; алгоритм поэтики XIX века; театр Островского; пятикнижие Достоевского; театр Чехова.

**Торопова Людмила Александровна**

Пос. Фанерник, Костромская область

l.a.toropova@mail.ru

**ОСТРОВСКИЙ, ДОСТОЕВСКИЙ, ЧЕХОВ: ОБ АЛГОРИТМЕ ПОЭТИКИ XIX ВЕКА<sup>©</sup>****Предваряющие пояснения**

В свое время у автора данной статьи под влиянием результатов исследования художественной ткани произведений Достоевского сложилась вполне определенная система понятий [17]<sup>1</sup> о механизмах фундаментальной трансформации поэтики, начало которому положили йенские романтики. Сегодня автор может с уверенностью сказать, что указанная система понятий, не изменяя своего существа, со временем только уточнялась ввиду доказательной силы самих художественных источников и аргументации исследователей.

Сложившаяся у автора система понятий суть такова:

1) следует определенно отличать художественное мышление вербального типа от обычного вербального мышления: хотя ни то ни другое невозможно вне субъекта без объекта и помимо нормальной субъектно-объектной корреляции, художник, в отличие от обычного говорящего-понимающего, является особым субъектом и вступает в особые субъектно-объектные отношения с особым объектом;

2) продуктом художественного мышления вербального типа является художественное произведение вербального типа, все содержание и форму которого составляет сотворенный художником в вербальном материале суверенный мир людей, – если бы это было не так, то каждый говорящий-понимающий мог бы создавать произведения, достойные пера Достоевского или Толстого, а Достоевский и Толстой по той же самой причине перестали бы существовать для всего остального мира как собственно художественные феномены;

3) вербальное мышление осуществимо исключительно по каналам корреляции язык – речь – дискурс, где сама корреляция является константой, члены корреляции – переменными, а неустранимая субъективность вербального мышления нарастает по направлению от первого члена корреляции к последнему, то есть от языка – к дискурсу;

4) язык (русский, английский, французский и т.д.) определяется нами как инвариантная способность к вербальному мышлению на основе того или иного варианта двойного членения<sup>2</sup>; речь определяется нами как всякая данная манифестация указанной способности во всяком данном акте и при всяких данных обстоятельствах говорения-понимания; дискурс определяется нами как всякое возникающее вербальное, а следовательно – пара- и экстравербальное (по аналогии с магнитным, информационным) поле, носителем которого является всякий говорящий-понимающий во всякий данный момент говорения-понимания;

5) практика литературоведения показала: структурированию и моделированию в достаточной мере поддаются сюжеты фольклорных памятников<sup>3</sup>, но чем более поздним является литературный памятник, тем менее структурный анализ исчерпывает его художественные свойства, что однажды не могло не обернуться известным казусом с потерей субъектно-объектной ориентации, когда «сознание критиков и исследователей... порабощает идеология героев» [2, с. 52] художественного произведения вербального типа;

© Торопова Л. А., 2013

<sup>1</sup> В названии ранее опубликованной статьи, указанной в списке литературы под № 17, 5-й роман пятикнижия («Братья Карамазовы») предшествует 2-му роману пятикнижия («Идиот»), что является технической ошибкой автора и, соответственно, не несет в себе никакого предусмотренного автором смысла. Название статьи должно читаться хронологически корректно – так, как это показано в списке литературы данной публикации. На с. 167 той же статьи в строке 17 следует читать не «в ее названии», а «в его названии». Сбой в использовании притяжательного местоимения произошел при неоднократной смене определений опусу Марселя Пруста то в качестве «книги», то в качестве «сборника статей»; в первом случае смущало отсутствие указания на парцеллированность опуса, во втором случае смущало понятие «статья» применительно к серьезным «шалостям» мэтра; выбор остался за парцелляцией, на что указывало понятие «статья» – так возникла ошибка согласования.

<sup>2</sup> Согласно Андре Мартине, единицами первого уровня членения являются минимально значимые звуковые сегменты, возникшие на основе присущего данному этносу способа группировки данных опыта, а единицы второго уровня – это членораздельные звуки, каждый из которых обладает свойством различать слова [14].

<sup>3</sup> Ярчайшие примеры тому – работы по исторической поэтике А. Н. Веселовского и «Морфология сказки» В. Я. Проппа.

6) то, что сюжет обладает высокой степенью кодифицируемости, означает функциональное соответствие между языковым измерением обычной вербальности и сюжетным измерением художественного произведения вербального типа и предполагает наличие у сюжета своего коррелята, каковым может быть только асюжетность, функционально соотносимая с речью в дискурсе и далее – с доминированием дискурса;

7) асюжетность, в отличие от сюжета, есть состояние неопредмечиваемости, необъективируемости, неэксплицируемости, несказанности, каковые имеют место в событии художественного произведения вербального типа, вследствие чего сюжетная и асюжетная составляющие события произведения коррелируют в меру опредмечиваемости, объективируемости того, что происходит с человеком в обитаемом им художественном мире;

8) применительно к художественным произведениям вербального типа то, что называется субъективностью или объективностью, может иметь только тот положительный поэтологический смысл, согласно которому художественный мир и вербальность произведения находятся либо, напротив, не находятся под прямым влиянием субъектов имярек, каковыми являются герои этого мира.

#### Основная часть

##### *Вместо введения*

Самоопределяющиеся субъекты художественных миров, многообразные субъектно-объектные отношения внутри художественных миров по нарастающей стимулировали вербальную чувствительность художественной литературы, коренным образом изменяли ее вербальный облик – для поэтики это означало системное изменение качества, выразившееся в формировании коррелятивной сюжета асюжетности. В каждой отдельной национальной литературе эти процессы протекали по-своему. Специфика России при этом состояла в том, что после Пушкина, ставшего художественным символом русского языка, для отечественной литературы открылись все возможности и перспективы адекватной рече-дискурсивной активности – и в литературе незамедлительно пришли Островский и Достоевский. Поэтика Достоевского при этом оформлялась в условиях театра Островского и оказалась своего рода предвестником театра Чехова.

Иными словами, исследуемый процесс глубинных изменений в художественном мышлении вербального типа опирался на специфику драмы в ее отличии от эпоса и лирики – и этот алгоритм особенно хорошо просматривается в русской литературе. В драме, по определению, существуют оптимальные условия для становления реальной полисубъектности, а в России, по факту, вехами истории литературы нового времени стали «Недоросль» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя и театр Островского с выходом на театр Чехова. Столь определенное, последовательное, нарастающее и художественно полноценное востребование обозначенного потенциала драмы не имеет аналогов в мировой литературе. Качество и значимость этого востребования неоспоримо засвидетельствованы русскоязычным феноменом театра Чехова.

Потенциалом полисубъектности драма обязана изоморфизму ее условий естественным условиям функционирования обычного вербального мышления. Драма по природе своей предполагает театр, лицедейство, прямое уподобление акту обычного говорения-понимания и его пара- и экстравербальным обстоятельствам. Другое дело, что со времен античного театра и вплоть до эпохи романтизма драматургическая поэтика страдала универсализмом. Романтики, нарушив тысячелетние соответствия в пользу субъекта имярек, предопределили тем самым прагматико-семантическую аранжировку художественного мышления вербального типа. Последствия не заставили себя ждать: однажды фактом поэтики стали быт и речь. Произошло это в театре Островского образца комедии «Свои люди – сочтемся».

##### *О театре Островского<sup>1</sup>*

Хотя театр Островского остался по эту сторону языкового барьера, с собственно художественной точки зрения он отнюдь не страдает относительностью своей ценности. Этот парадокс имел под собой естественную базу: эпоху реализма, специфику театра и природу языка, вместе и воедино взятые.

Комедию «Свои люди – сочтемся» литературная Россия встречала восторженно.

«Это наш русский –Фартюф»», – в порыве чувств и энтузиазма писала Е. П. Ростопчина [15, т. 1, с. 496].

В реплике Ростопчиной содержится невольное противоречие, как бы извлеченное из самых глубин театра Островского, совместившего в себе художественное совершенство и идиоматичность. Определение «наш русский» предполагает национальную идиоматику, а определяемое «Фартюф» – транснациональность. То есть сравнение не имеет под собой прямых оснований, а в основу косвенного сравнения легли универсальная интрига и высочайший художественный статус комедии Мольера как символа театрального гения. «Наш русский» сказалось из чувства национальной гордости, а не от осознания идиоматичности, но сразу указало именно на идиоматичность.

Двойное название пьесы (одно из первоначальных названий комедии – «Банкрот»), какими бы ни были конкретные обстоятельства его возникновения, – явление поэтики. Пословица и поговорка – частые гости на афишах театра Островского наряду с прямым именованьем сюжетного узла. Пословица и поговорка – знак идиомы. Идиома, строго говоря, непереводаима. И практически невозможно понять восторги графини Ростопчиной, не будучи носителем языка идиомы, не находясь внутри идиомы. «Духовное своеобразие и строение языка народа пребывают» в театре Островского «в столь тесном слиянии друг с другом, что коль скоро существует одно, то из этого обязательно должно вытекать другое» [6, с. 68]. Показательна и доказательна в данном случае способность произведений драматурга «сжиматься в пословицу или выделять из себя пословицу» [16, с. 99].

<sup>1</sup> См. также: Торопова Л. А., Хромова И. А. Некоторые особенности поэтики Островского («Свои люди – сочтемся» и цикл о Бальзаминове) [19].

Театр Островского остался по эту сторону языкового барьера подобно тому, как по эту сторону языкового барьера остается субъективность этноса. И здесь уместным будет указать на тот факт, что именно романтики, открывшие феномен субъективности, обратились к фольклору, инициировали его соби́рание, изучение и художественное освоение.

Тут «крылись семена, зародыши и намеки» – «вся разница в моменте времени» [4, с. 302-303].

«Что меня поражает в отзывах критиков об Александре Николаевиче, – сокрушался брат драматурга, – это узкая бытовая мерка, с которой обыкновенно подходят к его произведениям. Забывают, что прежде всего он был поэт, и большой поэт...» [Цит. по: 13, с. 15].

Это своеобразное *qui pro quo*, когда мир пьесы и ее поэтика как бы не различаются, – победное следствие самой этой поэтики, в основе которой – самодостаточная предметность, быт, то есть то, что имеет место и время быть в типичной и несравненной жизни типичных и несравненных людей. Типичные и несравненные персонажи в этом случае – естественный атрибут быта, и наоборот. Столь же естественна в этом случае речевая доминанта, так как речь, с одной стороны, – это не имеющий себе равных конденсатор этнически, социально и психологически бытующего, а, с другой стороны, субъектом речи может быть только конкретный, единственный в своем роде, человек.

В речевом театре Островского персонажные реплики предполагают наличие до искусства и помимо искусства, в фондах нации, устойчивых типов говорения-понимания и соотносимых обстоятельств говорения-понимания. Это предположение столь естественно, очевидно и органично, что речь характеризует эпоху, быт, психологию. Так, даже по одной реплике: «Как же, Алимпияда Самсоновна-с! Надать купить, надать-с!» [15, т. 1, с. 84] – русский слух угадывает статус героя. Ремарками здесь только фиксируются бытующие обстоятельства, в снятом виде как бы уже поглощенные речью, вследствие чего она обеспечивает ту меру индивидуальности, которой живо все живое. Ремарки имеют здесь в основном кинетический и фонационный смысл и обязаны этим смыслом исключительно специфике драмы вообще. Эти ремарки, как правило, не коннотативны относительно речи, практически ничего в нее не вносят. Скорее наоборот: человек, который так говорит, обречен так двигаться, так фонировать, так делать.

Речевой театр Островского мог возникнуть только в эпоху реализма и возник именно там, где эта эпоха мощно легла в основу национальной литературы, – в России XIX столетия.

Востребованный театром Островского жанр комедии допускает в нем любую меру диффузии драматургических жанров, за исключением гибели героя/героини. Не случаен поэтому и как бы порожден театром Островского супердиффузный жанр «картин из жизни», где собственно жанровая диффузия уже влечет за собой взаимопроницаемость собственно вербального, пара- и экстравербального уровней события драматургического произведения. Пример тому – цикл о Бальзаминове.

Здесь по-прежнему доминирует речь. Но на этот раз также и обстоятельства говорения-понимания дискретно обнаруживают существенную значимость, то есть восполняют недостаточность полилога до цельности драматургического образа и драматургического события на отдельных их участках. Так, великолепную Белотелову из «Женитьбы Бальзаминова», несмотря на всю роскошь ее речевой характеристики, пожалуй, и невозможно представить себе вне уже структурно необходимой ремарки «вдова лет тридцати шести, очень полная, приятного лица, говорит лениво, с расстановкой» [Там же, с. 466]. Речь в этом случае как бы не вполне объемлет образ, который, в свою очередь, не вполне исчерпывается каноническими ожиданиями. В образе и его обстоятельствах появляется нечто избыточное в сравнении с каноном, канонизации не поддающееся – пока или вообще. Чтобы получилась Белотелова, этим речам нужна именно такая подсветка, которая дана ремаркой, – и не может быть дана никак иначе.

Пока пара- и экстравербальность здесь, в той или иной мере влияя на тот или иной драматургический образ, не имеют определяющего, наряду с полилогом, значения для драматургического события. Достаточно сказать, что в бальзаминовском цикле есть героиня, которая в ремарках практически не нуждается и при этом побивает все рекорды колоритности в театре Островского. Эта героиня – сваха Красавина. Она – один из сквозных и одновременно самый многословный персонаж цикла, однако только три маленькие ремарки можно рассматривать в качестве штрихов к портрету: «пьет и закусывает», «ударив рукой по столу», «пьет и закусывает». При этом дубль «пьет и закусывает», в свою очередь, дублирует то, что прежде дано в речи самой героини.

А вот главного героя цикла уже трудно представить себе вне ремарок портретного и мизансценического характера («садится у окна, повеся голову», «skonфузившись», «шарит в карманах», «ухватив себя за голову, вскакивает», «стоит в оцепенении», «вскочив», «кидается к ней на шею», «садится довольно далеко от Капочки, смотрит в землю и изредка откашливается», «жметя», «остолбеневши, смотрит на Красавину», «с сердцем», «конфузьясь», «увидав Устрашимова, остается с открытым ртом» и т.п.). За некоторым исключением, ремарки, относящиеся к Бальзаминову, складываются в некую характеризующую героя пантомиму, которая существенно дополняет речевой образ, обогащая его своими рефлексам.

Более того, в пьесе оказывается возможной и уместной самостоятельная, подробно разработанная мизансцена, как-то:

«БАЛЬЗАМИНОВА (*встает*). Пей, Матрена, чай-то! А я пойду, посмотрю, Миша не проснулся ли. (*Уходит*).

*Матрена садится к столу и пьет.*

*Бальзаминова возвращается. Матрена встает.*

*Сиди!*

*Матрена садится, только оборотившись к Бальзаминовой задом.  
Спит еще. (Садится). А как их по фамилии-то, где он ходит?  
МАТРЕНА (оборотив голову). Пеженовых» [Там же, с. 453].*

Мизансцена свидетельствует о смещении центра тяжести по направлению от канонических к конкретным обстоятельствам говорения-понимания. Каноническое и индивидуальное уже чем-то отличаются, в какой-то мере не совпадают, что мы отметили также в случае с главным героем цикла и купчихой Белотеловой из «Женитьбы Бальзаминова». Пара- и экстравербальность цикла, таким образом, активизируются до способности к интеграции с полилогом в цельную картину жизни с ее деталями и частностями, с относительностью второстепенного и первостепенного для этой цельности. Театр Островского становится чреват пара- и экстравербальной режиссурой драматургического образа и драматургического события.

«Бытовая мерка», о которой говорил брат драматурга, однажды действительно сделалась узка театру Островского. И дело было действительно не в том, что эта бытовая мерка сама по себе противоречила художественности. Интрига состояла в ином.

Классический реализм практически вывел художественное мышление на тот уровень вербальности, на котором не могла не состояться полисубъектность, адекватная естественной, а значит – и чреватая неопредмечиваемостью основного события<sup>1</sup>. Показательна с этой точки зрения полемика, разгоревшаяся вокруг драмы Островского «Гроза», которая по времени создания и публикации была как бы обрамлена бальзаминовским циклом. Суть полемики, по большому счету, состояла в том, что она оказалась латентным прецедентом того казуса с Достоевским, о котором говорил Бахтин: полемизирующие стороны, каждая – на свой лад, дрейфовали в сторону от осознания художественного феномена под поработящее, гипнотизирующее влияние субъектов события произведения.

Между тем сама драма, подобно полемике о ней, стала латентным прецедентом развертывания в театре Островского парадигмы субъективности от этноса к индивиду. В явной форме это произойдет в следующем десятилетии. Свидетельства тому – сказка «Снегурочка» (1873) и драма «Бесприданница» (1878), которые и сам художник считал этапными в своем творчестве.

Уникальность «Снегурочки» в ряду авторских произведений, несущих в себе художественное освоение устного народного творчества, обязана ее театральности: по сравнению с эпосом и даже лирикой драма в силу своей специфики не только меньше всего отвечала хоровому началу фольклора, но, более того, прежде придав этому началу служебные функции, затем постепенно вытеснила хор в пользу исчерпывающей субъектности сценического события. Именно в этих условиях Островский создал драматургическое произведение, основным событием которого стала русскость мироощущения. Художник имярек сделал это так, как если бы он был безымянным носителем народнопоэтического кода. В результате парадигма субъективности от этноса к индивиду обрела свою начальную форму.

### **О театре Чехова<sup>2</sup>**

Развёртывание парадигмы субъективности завершилось в театре Островского драмой «Бесприданница». Как и в случае со «Снегурочкой», всеобщего энтузиазма, каким был встречен театр Островского образца комедии «Свои люди – сочтемся», пьеса не вызвала. Но, подобно истории с Достоевским, роман которого «Униженные и оскорбленные» уличал в нехудожественности сам Добролюбов<sup>3</sup>, в отрицательном отзыве (на этот раз – вполне банальном) невольно сказались категориально значимое для поэтики.

«...Мы получили **множество диалогов вместо действия** (выделено нами – Л. Т.)», – писал в 1878 году один из петербургских рецензентов [Там же, т. 3, с. 510].

Это сказано за восемнадцать лет до провала чеховской «Чайки». Сценическая судьба улыбнется «Бесприданнице» 17 сентября 1896 года, за два года до триумфа «Чайки».

То есть в историко-литературной перспективе сказанное о «Бесприданнице» Островского звучит как упреждающая критика театра Чехова.

В свою очередь, еще в письме от 5 марта 1889 года к А. С. Суворину будущий автор «Чайки» негодует на вопиющую нелепость, каковую считает постановку «Грозы» французами с подачи отечественных переводчиков. Он же двумя неделями раньше сделал в адрес другого своего корреспондента беспелляционное заявление, как-то: «Или становитесь Островским, или же бросайте театр». А в 1892 году, увидев на сцене «Малого театра» спектакль по пьесе Островского «Пучина», написанной еще в 1865 году, Чехов решает, что если у него появится собственная антреприза, то он непременно поставит последний акт этого «удивительного» произведения [21, т. 3, с. 158, 169, т. 5, с. 11, т. 7, с. 26].

Понятия «театр Островского» и «театр Чехова» имеют тот общий смысл, что и в том и в другом случае полилог драматургического произведения значимо связан с пара- и экстравербальностью драматургического

<sup>1</sup> Классику достоевсковедения принадлежит мысль о том, что «основное событие, раскрываемое его (Достоевского – Л. Т.) романом, не поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию» [2, с. 8]. Подчиняясь исследуемому материалу, мы сознательно распространяем сказанное Бахтиным о поэтике Достоевского за пределы его произведений на пространство поэтики Островского и далее.

<sup>2</sup> См. также работу Л. А. Тороповой, И. А. Хромовой «Дискурс в театре Чехова» [18]. В издании имеют место опечатки, так что следует читать: 1) не «Андре Мартина», а «Андре Мартине»; 2) не «одномерной повести», а «одноименной повести»; 3) не «самостоятельность актера», а «состоятельность актера».

<sup>3</sup> «...Вот подите же – случилось, да и только... чрезвычайно странный случай... а впрочем, это бывает» [7], – пародировал роман Достоевского Добролюбов.

события, как это свойственно полилогу в жизни. Именно благодаря органической взаимосвязи между полилогом и конкретными обстоятельствами говорения-понимания актуальность тех или иных форм бытия человека оборачивается и в театре Островского, и в театре Чехова актуальностью тех или иных форм бытия языка. И наоборот. Но формы бытия человека и языка в театре Островского иные, нежели формы бытия человека и языка в театре Чехова.

В чеховской пьесе сказанное может быть сколь угодно мало значимо и даже совершенно неуместно. Сколь угодно большие значимости здесь могут находиться далеко за пределами сказанного.

Театру Чехова свойственно озвучивать в репликах фрагменты дискурса. Перспективы и поле дискурса при этом опознаются по пара- и экстравербальным признакам – прежде всего или в том числе. В качестве достаточно выразительного примера функционирования дискурса в театре Чехова приведем хрестоматийно известный эпизод из пьесы «Вишневый сад»:

*«Любовь Андреевна.* Вам надобились великаны. Они только в сказках хороши, а так они пугают.

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

*(Задумчиво)* Епиходов идет.

*Аня (задумчиво).* Епиходов идет.

*Трофимов.* Да.

*Гаев (негромко, как бы декламируя).* О природа, дивная, ты блещешь вечным сияньем, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь.

*Варя (умоляюще).* Дядечка!

*Аня.* Дядя, ты опять.

*Трофимов.* Вы лучше желтого в середину дуплетом.

*Гаев.* Молчу.

*Все сидят, задумавшись. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный»* [Там же, т. 12, с. 224].

Классическая драматургия Чехова возникла на базе чеховских малых и средних эпических форм. Экспликация дискурса в пара- и экстравербальной его части составляет, может быть, главную особенность чеховской прозы. Поэтику дискурса для своего театра Чехов обрел и неизменно обретал в дальнейшем именно там.

Субъекты его прозы монологируют, диалогуют, пребывают в полилоге, в поле своего и чужого дискурса. Это пребывание не имеет определенного начала, определенного конца, не имеет континуума – оно открыто и дискретно. Но оно узнаваемо, опознаваемо по точно угаданным, ювелирно прописанным деталям, так что реплика субъекта оказывается погруженной в очень сильную пара- и экстравербальную среду ее обитания. Повествование здесь не что иное, как сильная режиссура, обеспечивающая адекватное явление и восприятие реплики. Реплика здесь уже живет в некоем предчувствии ее еще до того, как она прозвучала из уст, ее произнесших, и, уже прозвучав, продолжает жить некими перспективами ее недосказанности и несказанности. Так, «дама с собачкой», эта легкая анонимная реплика, заразившая курортную публику, кажется, вобрала в себя всю хрупкость, все обаяние, всю плоть, весь нерв, все событие одноименной повести, как если бы она была порождена его энергиями.

По сути, со времен античного театра и до Чехова основное условие сцены заключалось в том, чтобы обеспечить драматургический полилог экстра- и паравербальными соответствиями. В этом смысле между «Персами» Эсхила или «Медеей» Еврипида, средневековой мистерией, «Гамлетом» Шекспира, народной драмой, «Севильским цирюльником» Бомарше, комедией дель арте, «Принцессой Турандот» Гоцци, «Пер Гюнттом» или «Кукольным домом» Ибсена существенной разницы не было. Драматургический полилог опирается здесь на известные экстра- и паравербальные ожидания, его обслуживающие.

Романтики, с их пафосом субъективности, первыми нарушили тысячелетние соответствия в пользу полного и безраздельного суверенитета слова, так что обстоятельства говорения-понимания как бы безропотно подчинились ему. Думается, самое яркое свидетельство метаморфозы – драматические поэмы лорда Байрона. А самые очевидные следы катаклизма в целом запечатлелись на века в «Фаусте» Гете. И если театр Островского обеспечил пара- и экстравербальной составляющим драматургического события их значимость в локальных условиях русскоязычной речевой доминанты, то театр Чехова разблокировал для драматургического события реальные связи вербальной, пара- и экстравербальной составляющих через преодоление какой бы то ни было обусловленности этих связей.

«Страшно вру против условий сцены», «вышла повесть» [Там же, т. 6, с. 85, 100] – так писал Чехов А. С. Суворину о «Чайке» осенью 1895 года. 17 октября 1896 года ее премьера в Александринском театре провалилась. «Условия сцены» должны были измениться в пользу театра Чехова. Нужен был не востребованный еще потенциал сцены и актера. Нужна была режиссура. Нужен был режиссер. Чтобы воплотить вербально невоплотимое. Чтобы обеспечить природную цельность вербального события в единстве его вербальной, пара- и экстравербальной составляющих. То, что на этот раз попытка прорыва реально и конкретно возможна, доказала мхатовская постановка 1898 года.

«Чайка» естественно вышла из чеховской повести – и в этом смысле из «Чайки» действительно «вышла повесть». Здесь кстати было бы лишним раз упомянуть о том, что первый сборник рассказов Чехова назывался «Сказки Мельпомены», что Чехов переделывал свои рассказы для сцены. Дело, однако, не в деталях творческой биографии мэтра самих по себе. Дело в том, что эти детали буквально иллюстрируют фундаментальное свойство чеховской поэтики – диффузность как атрибут дискурса.

То, что проза Чехова достаточно сценична, а драма Чехова сродни его прозе, свидетельствует о природе ядерных процессов, происходивших в художественном мышлении вербального типа и имевших своим результатом

чеховскую поэтику. Другое тому свидетельство – чеховские драматургические жанры. Драматургическая классика Чехова – это комедия, сцены из жизни, драма. И суть здесь в том, что заявленный автором жанр не только не означает его непроницаемости для других – напротив, заявленный жанр как бы нарочито предполагает эту проницаемость, разрушая жанровую предопределенность события драматургического произведения.

Почему «Чайка» и «Вишневый сад» – комедии, «Дядя Ваня» – сцены из жизни, а «Три сестры» – драма, объяснить вполне невозможно. Но нет также никаких оснований дать иные жанровые определения этим пьесам.

В театре Чехова пьесу, которая начинается с вопроса «Отчего вы всегда ходите в черном?» и ответа «Это траур по моей жизни. Я несчастна», а завершается репликой «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился», почему-то потребовалось назвать комедией. В противном случае достаточно было бы этих четырех фраз. В театре Чехова пьесу, которая начинается репликами «Кушай, батюшка» и «Что-то не хочется», а завершается репликой «Дитя мое, как мне тяжело! О, если бы ты знала, как мне тяжело!» и ответным монологом «Что делать, надо жить!» о неустанном послушании в миру и чаемом светлом воздаянии, – такую пьесу почему-то потребовалось назвать сценами из жизни. В противном случае было бы достаточно трех реплик и одного монолога.

Сколько бы утрированной ни выглядела эта редукция чеховских пьес до нескольких фраз их начала и конца, она концентрирует внимание на сложнейшей игре и мощной энергетике дискурсивных полей.

При этом, однако, театр Чехова – это театр людей, естественной обстановки их жизни и того, что говорится-понимается этими людьми в их обстоятельствах говорения-понимания. Убитая чайка здесь – это прежде всего именно убитая чайка. Свое символическое значение она получает от людей, что совершенно в природе вещей. Предметный мир в чеховских пьесах имеет прежде всего самостоятельную ценность. Не имея самостоятельной ценности, предмет в чеховских пьесах – не предмет и нуждается в отсутствии. Столь же предметны реплики чеховского полилога. Как можно меньше условностей – основное условие театра Чехова. Так что диффузность, проницаемость здесь так же неизбежны, как они неизбежны в естественной жизни людей.

Начиная с «Чайки», чеховская пьеса не знает деления акта на явления. Акт здесь – это фрагмент текущей жизни определенной группы людей, связанных между собой родственными узами и волею судеб. Пьеса – четыре таких фрагмента, четыре синхронных среза, выполненных последовательно в диахронии. Ткани фрагмента явно и неявно несут в себе информацию о том, что было, о вероятностях последствий. Срез осуществляется по месту и времени основной симптоматики.

Место действия чеховской пьесы – дом бытия человеческого в данных его ипостасях. Время действия чеховской пьесы – рассредоточенный в повседневности кризис дома человеческого. Названием пьесы обозначается эпицентр кризиса в той мере, в какой он доступен обозначению.

Хозяева и завсегдатаи дома человеческого в театре Чехова – русскоязычная интеллигенция рубежа XIX–XX веков, у которой в активе – «золотой век» литературы, у которой сейчас и еще впереди – «золотой век» философии с ее антропо-, космо-, этикоцентризмом и «серебряный век» поэзии с его безграничными возможностями, уникальными воплощениями.

Персонажи театра Чехова говорят как бы в духе известных гумбольдтовых антиномий. «Никто не принимает слов совершенно в одном и том же смысле, а мелкие оттенки значений переливаются по всему пространству» полилога, «как круги на воде при падении камня. Поэтому взаимное понимание между разговаривающими в то же время есть и недоразумение, и согласие в мыслях и чувствах есть в то же время и разногласие» [6, с. 84].

Амби-, поливалентные, эмбриональные, недостаточные, избыточные формы сопровождают эту игру асимметрий с неизбежностью. И только сильная субъективация, персонализация вербального мышления с естественной опорой на предметные разговоры и предметные речевые реакции, когда нечто называется своим прямым именем, удерживает полилог театра Чехова от хаоса.

Театр Чехова оказался оптимальным проводником энергий дискурса. Дискурсивные поля здесь сосуществуют, сталкиваются, противодействуют, накладываются, переживают процессы распада, становления, преобразования, превращения, задают перспективы, размывают контуры и границы, поглощают, отторгают, ищут воплощения, остаются невоплощенными и т.д. и т.п. Они остаются при этом самотождественными, ибо каждое из них имеет своего носителя и неповторимо, даже если стремится к типичности.

Основное событие чеховской пьесы неизмеримо масштабней ее сюжета и выходит далеко за пределы явленной предметности. Дискурс чеховской пьесы, соответственно, неизмеримо масштабней ее полилога и выходит далеко за пределы сказанного.

Поэтика дискурса обеспечивает актуальную включенность театра Чехова в бытие дома человеческого, пока он пребывает. Поэтика дискурса делает театр Чехова проницаемым для вербальных, пара- и экстравербальных волнений эпохи режиссера.

***О речевом театре Островского,  
пятникнижии Достоевского  
и дискурсивном театре Чехова***

В 1860 году появилась знаковая статья Добролюбова «Луч света в темном царстве», номинально посвященная драме Островского «Гроза». Знаковым в данном случае оказалось уже само название статьи, в котором свет противопоставлен тьме, и это противопоставление имело прямое негативное отношение к Достоевскому.

Максимально концентрируя рассредоточенную по соответствующим публикациям добролюбовскую антиномию, получаем характерное умозаключение: Островский и Достоевский – антиподы как художник и нехудожник, ибо первый ясен для сознания, а второй для сознания темн («имеет, так сказать, привилегию на... изображение — «амалий»»). Добролюбов полагал: достоевские, в отличие от островских, служат

«не к просветлению человеческого сознания, а, напротив, еще к большему помрачению» оно, ибо впечатление от лиц, создаваемых подобными авторами, «неполно, неясно, двусмысленно», не имеет «художественного смысла», каковой обусловлен «логическою правдою, то есть разумной вероятностью и сообразностью с существующим ходом дел» [7; 8; 9].

Островский уже был бесспорным художественным аргументом Добролюбова против автора романа «Униженные и оскорбленные», тогда как сам роман «Униженные и оскорбленные» еще не был бесспорным художественным аргументом Достоевского даже по его собственным ощущениям<sup>1</sup>. Трудно сказать, как сложились бы отношения между будущим автором знаменитого пятикнижия и автором статьи «Луч света в темном царстве». Можно, однако, с достаточной определенностью сказать, что Островский и Достоевский не чувствовали себя антиподами. Более того, когда Добролюбов противопоставлял их как свет и тьму, они ощущали себя единомышленниками и признавали друг в друге безупречное художественное чутье<sup>2</sup>.

«Вашего несравненного Бальзамина, – писал Достоевский Островскому 24 августа 1861 года, – я имел удовольствие получить третьего дня... <...> Одно могу отвечать: прелесть. Уголок Москвы, на который Вы взглянули, передан так типично, что будто сам сидел и разговаривал с Белотеловой. Вообще эта Белотелова, девицы, СВАХА, маменька и, наконец, сам герой – это до того живо и действительно, до того ЦЕЛАЯ картина, что теперь, кажется, у меня она век не потускнеет в уме» [10, т. 28, кн. 2, с. 23].

В истории русской литературы XIX века, пожалуй, трудно найти художников, внешне более непохожих, нежели Островский и Достоевский. Между тем этих художников роднит поэтика: в обоих случаях в поэтике впервые и со всей определенностью нашли свое воплощение свойства обычного вербального мышления, речедискурсивная вариативность которого в норме зависит от субъекта имярек вербального мышления. Объективные и субъективные обстоятельства истории художественного мышления вербального типа сложились таким образом, что именно тогда, когда театр Островского эволюционировал по направлению от комедии «Свои люди – сочтемся» через «картины московской жизни» бальзаминового цикла и драму «Гроза» к «Снегурочке» и «Бесприданнице», в пятикнижии Достоевского по направлению от двух первых романов («Преступление и наказание» и «Идиот») к последнему («Братья Карамазовы») оформилась парадигма его поэтики.

Художественная ткань этих трёх самых известных произведений писателя – продукт корреляций сюжетно-асюжетное, каковые, в свою очередь, являясь следствием нуждающегося в экспликации, но не поддающегося ей в достаточной мере некоего основного события произведения, представляющего собой «нечто такое, что», по мысли князя Льва Николаевича Мышкина, «видится само собой, но что трудно анализировать и рассказать, невозможно оправдать достаточными причинами, но что, однако же, производит, несмотря на всю эту трудность и невозможность, совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение» [Там же, т. 8, с. 193-194].

В условия этой знаковой системы не посвящен никто: ни автор, ни герои, ни читатель – и вместе с тем посвящены все. Генетическим и собственным опытом пережитого, переживаемого и предчувствуемого.

Вот так, например:

« – ...Оставь меня, а их (*Раскольников Разумихину о матери и сестре – Л. Т.*)... не оставь. Понимаешь меня?

В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникая в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то страшное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятое с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец.

– Понимаешь теперь?.. – сказал вдруг Раскольников» [Там же, т. 6, с. 240].

«Сейчас уже трудно сказать, кем было впервые замечено, что все герои у Достоевского говорят одинаково<sup>3</sup>. Постепенно и незаметно это наблюдение стало общим местом, и подобных общих мест в литературе о Достоевском множество», – резюмировал в 1997 году С. В. Жожикашвили [11]. Другое проявление общих мест в литературе о Достоевском в крайней, наиболее радикальной его форме в свое время выразил Н. А. Бердяев. «Достоевский принадлежит к тем писателям, которым удалось раскрыть себя в своем художественном творчестве. <...> Творчество не было для него, как для многих, прикрытием того, что совершалось в глубине», – писал Бердяев, противопоставляя в указанном отношении Достоевского Гоголю, который «унес с собой тайну своей личности в иной мир» [3].

Эти *qui pro quo* обязаны своим происхождением изъятию из анализа единственного канала вербализации мышления, каковым является корреляция язык – речь – дискурс, и прямому отождествлению художественного

<sup>1</sup> «Вышло произведение дикое, но в нем есть с полсотни страниц, которыми я горжусь» [10, т. 3, с. 531], – записал автор три года спустя после выхода романа.

<sup>2</sup> «Вы судите об изящных произведениях на основании вкуса; по-моему, это единственная мерка в искусстве... (*Островский Достоевскому с просьбой высказать подчеркнuto авторитетное для него мнение Достоевского о «Женитьбе Бальзамина» – Л. Т.*)» [15, т. 1, с. 524].

<sup>3</sup> «Да и вообще надо быть слишком наивным и несведущим, чтобы серьезно и пространно, с доказательствами, выписками и примерами разбирать эстетическое значение романа (*«Униженные и оскорбленные» – Л. Т.*), который даже в изложении своем обнаруживает отсутствие претензий на художественное значение. Во всем романе действующие лица говорят, как автор; они употребляют его любимые слова, его обороты; у них такой же склад фразы... Исключения чрезвычайно редки. Начиная с того, что все лица называют друг друга непременно голубчиком (исключая, может быть, князя), и оканчивая тем, что они все любят вертеться на одном и том же слове и тянуть фразу, как сам автор, – во всем виден сам сочинитель, а не лицо, которое говорило бы от себя» [7], – писал еще в 1861 году Н. А. Добролюбов.



мышления вербального типа с обычным вербальным мышлением. При этом критик либо исследователь как бы даже и не имеет в виду ответить самому себе на вопрос, отчего он, даже при всей своей интеллектуальной, культурной и духовной оснащенности, не в силах создать собственно художественное произведение и отчего его мысль так подвержена влиянию общих мест, начало которому применительно к рассматриваемому казусу положил биографический метод Сент-Бева, первым вошедший в методологию литературоведения и оказавшийся крайне заразительным, даже вопреки имеющимся или отсутствующим фактам биографии художника имярек (Гоголя или Шекспира, например).

То, что романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» написаны Достоевским, вовсе не означает того, что Достоевский там что-то считает, полагает, исповедует, – то, что Достоевский считал, полагал, исповедовал, он, как всякий говорящий-понимающий, имел возможность выразить в любой нехудожественной форме, тогда как художник не может не соблюдать суверенитет сотворенного им художественного мира. Другое дело, что сотворенный художником мир людей всегда есть воплощение в искусство некоторой обстановки жизни и живущих этой жизнью людей. А обстановка жизни и субъекты имярек, живущие этой жизнью, воплощенные в искусство романами Достоевского, обременены неустранимой необходимостью в критических обстоятельствах их частной жизни сделать духовный выбор, который чреват для них разрушительными последствиями.

В романе «Братья Карамазовы» поэтика Достоевского достигла полноты своих дифференциальных признаков. Соответственно, корреляция сюжет-асюжетное пронизала здесь буквально все поры художественной ткани. Отсюда – по-достоевски типичная деталь события произведения, как-то: «Мите же вдруг, он помнил это, ужасно любопытны стали его (*судебного следователя – Л. Т.*) большие перстни, один аметистовый, а другой какой-то ярко-желтый, прозрачный и такого прекрасного блеска. И долго он потом еще вспоминал, что эти перстни привлекали его взгляд неотразимо даже во все время этих страшных часов допроса, так что он почему-то все не мог от них оторваться и их забыть, как совершенно неподходящую к его положению вещь» [10, т. 14, с. 412]. Отсюда же – наиболее общие составляющие векторы основного события романа, где отцеубийца как бы неоднозначно тот, кто убил отца; где тот, кто убил отца, убил его как бы не сам и остается до поры до времени вне подозрений даже у самого себя; где тот, кто не сам убил отца, сходит с ума от этого «ужасного, безобразного и вдруг понятого с обеих сторон», которое сводит с ума своей немыслимостью.

Как бы вне поля нашего зрения оказались два романа пятикнижия: «Бесы» и «Подросток». Намеренного изытия тут не было. Не было и некоего игнорирования этих романов во имя искусственной цельности концепции. Все гораздо проще и сложнее одновременно.

Однажды темная еще догадка приковала наше внимание к тем трем романам пятикнижия, художественные особенности которых действительно послужили достаточным референтным материалом, в котором рельефно обнаруживались дифференциальные признаки поэтики Достоевского. Почему такой степенью референтности не обладали романы «Бесы» и «Подросток» – тогда вопрос об этом даже не возникал. Он возник позже в контексте уже сложившейся концепции.

А именно. Обратило на себя внимание то обстоятельство, что романы «Бесы» и «Подросток» создавались тогда, когда в активе театра Островского уже была «Снегурочка», но еще не было «Бесприданницы». Иначе говоря, роман «Братья Карамазовы», явивший поэтику Достоевского во всей полноте ее дифференциальных признаков, увидел свет как бы уже по итогам развертывания парадигмы субъективности от этноса к индивиду в театре Островского.

Романы «Преступление и наказание» и «Идиот», по времени создания предшествовавшие всему обозначенному периоду, отличались при этом от романа «Братья Карамазовы» тем, что в них эпизодически обнаруживались элементы по типу *deus ex machina*, когда наличествующая вербальность не была мотивирована принадлежностью какому-либо субъекту имярек (автору, рассказчику, персонажу), выпадая из характерной вербальности романов как нечто ей чужеродное. Конкретно речь идет о том, что в первых двух романах пятикнижия, в отличие от последнего, отсутствует фигура рассказчика и в них при этом возникают пассажи немотивированного монологического повествования, как-то: «...можно было бы и еще много рассказать из всех историй и обстоятельств, обнаружившихся по поводу этого сватовства и переговоров; но мы и так забежали вперед, тем более что иные из обстоятельств являлись еще в виде слишком неопределенных слухов» [Там же, т. 8, с. 43]. Кто этот «мы»? Кому принадлежит этот голос? Осведомленность, самоуверенность этого «мы» выглядит более чем странно на фоне проблем с эксплицируемостью события произведения в целом и в сравнении с муками несказанности, терзающими его главных героев.

Островский и Достоевский, надо полагать, настолько совпали «в моменте времени», что *deus ex machina* прямо или косвенно преследовало поэтику Достоевского до тех пор, пока в театре Островского не совершилось развертывание парадигмы субъективности от этноса к индивиду. Так что хотя в романах «Бесы» и «Подросток», то есть в период между двумя первыми романами пятикнижия и его последним романом, повествование от лица хроникера и главного героя обеспечивало субъектную отнесенность вербальности на любом ее участке, в обоих случаях это произошло за счет вторичной монологизации (вторичной – по сравнению с традиционной, Достоевским же разблокированной). В результате «Бесы» и «Подросток» оказались сюжетными романами сильной экспликации.

В отличие от традиционной, вторичная монологизация обязана своим происхождением субъекту имярек, личному от автора. В результате сюжет и экспликация стали обслуживать реплики персонажей в части их обстоятельств говорения-понимания, а значимость обстоятельств говорения-понимания не только не уступала значимости реплик, но могла также превосходить таковую. Вот характерный фрагмент из романа «Подросток»:

«– Посмеете ли вы сказать, – свирепо и раздельно, как по складам, проговорил он (*молодой князь Сокольский – Л. Т.*), – что, брав мои деньги весь месяц, вы не знали, что ваша сестра от меня беременна?

– Что? Как! – вскричал я, и вдруг мои ноги ослабели, и я бессильно опустился на диван. Он мне сам говорил потом, что я побледнел буквально как платок. Ум замешался во мне. Помню, мы все смотрели молча друг другу в лицо. Как будто испуг прошел по его лицу; он вдруг наклонился, схватил меня за плечи и стал меня поддерживать. Я слишком помню его неподвижную улыбку; в ней были недоверчивость и удивление. Да, он никак не ожидал такого эффекта своих слов, потому что был убежден в моей виновности» [Там же, т. 13, с. 235-236].

Здесь очевидна востребованность экспликации пара- и экстравербальных обстоятельств говорения-понимания субъекта имярек, что станет главной особенностью прозы Чехова, которая, в свою очередь, создаст оптимальные условия для театра Чехова, выделит его из себя.

Так обозначился своего рода алгоритм поэтики XIX века, конкретное содержание которого заключалось во взаимной обусловленности поэтики Островского, Достоевского и Чехова.

#### **Вместо заключения**

«Чехов, несомненно, знал Достоевского, и, по-видимому, знал основательно и глубоко. Это знание выразилось не столько в суждениях о Достоевском (весьма красноречивых, но немногочисленных), сколько в формах искусства, в формах прямых или скрытых цитат, парафраз и особенно в формах литературной пародии», – писал в 1977 году М. П. Громова. Ниже в статье читаем следующее: «Влияние Достоевского было, вероятно, сильнее, чем из всех, какие пережила читающая Россия в том поколении, которому принадлежит чеховский персонаж, и было бы странно, если бы Чехов, раскрывая природу и происхождение человеческих мнений, не отразил бы –идею» Достоевского в сознании и слове своего персонажа <...> роман Достоевского стал настольной книгой чеховского персонажа» [5].

Являясь сегодня одним из самых распространенных (даже вопреки своей крайней неопределенности), понятие *дискурс* не было таковым в период активной научной деятельности М. П. Громовой. Позволим себе интерпретировать слова ученого с использованием указанного понятия, но на основе предложенных нами дефиниций.

Если первый процитированный фрагмент статьи, по определению, имеет отношение к функционированию дискурса в области художественного мышления вербального типа, то второй процитированный фрагмент имеет отношение к обычному вербальному мышлению. Соответственно, в первом случае речь идет о взаимодействии особого типа дискурсов, называемых поэтикой и принадлежащих особого типа субъектам имярек, каковыми являются художники, тогда как во втором случае речь идет о взаимодействии обычных дискурсов обычного вербального мышления обычных субъектов имярек, к которым в равной мере отнесены как персонажи, так и читатели.

Иными словами, поэтика Чехова зафиксировала факт беспрецедентной тотальной активизации дискурса в постдостоевский период.

Вербальные последствия феномена уже для постчеховского периода в истории литературы вполне адекватно охарактеризует Вл. Ходасевич. «Поэтика прошлого века, – писал Вл. Ходасевич, – не допускала одержимости словом; напротив, требовала власти над ним. Поэтика современная, доходящая порой до признания крайнего словесного автономизма и во всяком случае значительно ослабившая узлы, сдерживавшие «еловесную стихию», дает Цветаевой возможности, не существовавшие для Ростопчиной. Причитания, бормотание, лепетание, полубредовая запись лирического мгновения, закреплённая на бумаге, приобретает сомнительные, но явочным порядком осуществляемые права» [20, с. 730].

#### **Постскрипtum**

В 1967 году увидела свет известная статья Ю. Кристевой «Разрушение поэтики». Известность этой статьи, открывавшей миру Бахтина через истолкование его концепции поэтики Достоевского, связывается с авторским понятием *интертекстуальности*, хотя в статье постоянно фигурирует традиционное для французского языка понятие *дискурса*.

«Часто невозможно установить, кто употребил то или иное слово первым и тем более – придал ему достоинство термина. —Интертекст» в этом смысле – счастливое (или несчастное) исключение. Слово было произнесено Юлией Кристевой. Это вспоминают часто. Несколько реже вспоминают о том, что Кристева очень давно отреклась от авторства, так как термин был буквально выхвачен у нее из рук и совершенно переименован» [22]. Не вдаваясь в подробности «отречения» Ю. Кристевой и соглашаясь с И. Шайтановым, фрагмент статьи которого мы только что процитировали, в части обозначенной им причудливости судеб авторских понятий, мы обращаем внимание на то, сколь причудливой оказалась судьба бахтинской концепции *слова* во франкоязычной интерпретации Ю. Кристевой.

«Слово – вот русское выражение, которым пользуется Бахтин для обозначения интересующей его языковой реальности. Его первое, прямое и обиходное значение – это «елово» как семантическая единица языка, и именно так мы его перевели: *le mot*; однако изредка, приобретая при этом легкую архаическую или метафорическую коннотацию, оно употребляется со значением «дискурс», – писала Кристева. По мысли автора «Разрушения поэтики», у Бахтина «выражение «елознание» то и дело связывается с термином «дискурс» («речь»), как бы уточняясь с его помощью», а «текст Достоевского предстает перед нами как столкновение различных дискурсных инстанций – как противостояние дискурсов» [12, с. 465-466, 468].

Надо полагать, понятие *интертекстуальности* возникло у Кристевой в силу практической необходимости отличить то, что для автора обозначалось этим словом, от того, что во французском языке означало слово *discours*, то есть от *речи*.

Но в какой-то момент (и возможно – благодаря именно этому франкоязычному казусу) ограниченное рамками терминов французской грамматики слово *дискурс* стало стремительно распространяться в самые разные

области знаний и практик. При этом экстраполировании слово оказалось способным выдержать весь груз многозначности узуса и общей неопределенности значения. Выдерживать груз такой многозначности и неопределенности слово могло только благодаря объективно сильной и субъективно неустранимой константе.

Константа *дискурса* обеспечена вербальным мышлением, жизнеспособность которого обязана именно *дискурсу*, тогда как *язык* является условием, а *речь* – формой существования вербального мышления. Именно эта константа позволила понятию *дискурса* выйти за пределы французской грамматики. Она же служит основанием для дифференцирования *дискурсов* по их принадлежности той или иной области знаний и практик: отсюда – достаточная комфортность понятий *политический дискурс*, *информационный дискурс*, *научный дискурс* и так далее и тому подобное.

Художественное мышление вербального типа также обладает своим *дискурсом*, который иначе называется поэтикой. Так что объявленное «разрушение поэтики» не могло состояться по определению. По тем же основаниям не могла состояться и «смерть автора» [1], объявленная в том же 1967 году и фигурально отражавшая суверенность события художественного произведения вербального типа, его независимость от личности художника.

#### Список литературы

1. Барт Р. Смерть поэта // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384-391.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
3. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского [Электронный ресурс]. URL: [http://odinblago.ru/filosofiya/berdyayev/berdyayev\\_mirosozerc\\_dosto/](http://odinblago.ru/filosofiya/berdyayev/berdyayev_mirosozerc_dosto/) (дата обращения: 07.07.2013).
4. Гончаров И. А. Очерки. Статьи. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1986. 592 с.
5. Громов М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/37--1977/159-chekhov-dostoevskiy> (дата обращения: 01.07.2013).
6. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
7. Добролюбов Н. А. Забытые люди [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/d/dobroljubow\\_n\\_a/text\\_0200.shtml](http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0200.shtml) (дата обращения: 12.07.2013).
8. Добролюбов Н. А. Луч света в тёмном царстве [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/d/dobroljubow\\_n\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0040.shtml) (дата обращения: 12.07.2013).
9. Добролюбов Н. А. Темное царство [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/d/dobroljubow\\_n\\_a/text\\_0180.shtml](http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0180.shtml) (дата обращения: 12.07.2013).
10. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 3. 541 с.; Т. 6. 421 с.; Т. 8. 509 с.; Т. 13. 445 с.; Т. 14. 507 с.; Т. 28. Кн. 2. 608 с.
11. Жожикашвили С. Заметки о современном достоевковедении [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gog.html> (дата обращения: 06.06.2013).
12. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 458-483.
13. Лакшин В. Я. Мудрость Островского // Островский А. Н. Сочинения: в 3 т. М.: Художественная литература, 1987. Т. 1. С. 5-30.
14. Мартин А. Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. Вып. 3. С. 366-566.
15. Островский А. Н. Сочинения: в 3 т. М.: Художественная литература, 1987. Т. 1. 527 с.; Т. 3. 527 с.
16. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
17. Торопова Л. А. Романы Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»: проблемы и опыт филологического анализа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 8 (26). Ч. 1. С. 163-174.
18. Торопова Л. А., Хромова И. А. Дискурс в театре Чехова // Творчество писателя и литературный процесс. Слово в художественной литературе, стиль, дискурс: межвузовский сборник научных трудов. Иваново: ИвГУ, 1999. С. 50-59.
19. Торопова Л. А., Хромова И. А. Некоторые особенности поэтики Островского («Свои люди – сочтемся» и цикл о Бальзаминоне) // Филологические штудии: сборник научных трудов. Иваново: ИвГУ, 2000. Вып. 4. С. 19-27.
20. Цветаева Марина. Стихотворения и поэмы. Серия «Библиотека поэта». Л.: Советский писатель, 1990. 800 с.
21. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М.: Наука, 1978. Т. 12. 400 с. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3. 575 с.; М.: Наука, 1977. Т. 5. 679 с.; М.: Наука, 1978. Т. 6. 775 с.; М.: Наука, 1979. Т. 7. 816 с.
22. Шайтанов И. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/sh7.html> (дата обращения: 07.07.2013).

#### OSTROVSKII, DOSTOEVSKII, CHEKHOV: ON POETICS ALGORITHM OF THE XIX<sup>TH</sup> CENTURY

**Toropova Lyudmila Aleksandrovna**  
*Village of Fanernik, Kostroma region*  
*l.a.toropova@mail.ru*

The author focuses on such artistic phenomena in the history of the Russian literature as Ostrovskii's theatre, Dostoevskii's pentateuch and Chekhov's theatre, sees the kind of poetics algorithm of the XIX<sup>th</sup> century in the increasing dramaturgization of creative thinking of a verbal type, and illustrates this process by the circumstances of distinctive features formation of Dostoevskii's poetics in the conditions of Ostrovskii's theatre with access to Chekhov's theatre.

*Key words and phrases:* artistic thinking of verbal type; poetics of Dostoevskii; poetics algorithm of the XIX<sup>th</sup> century; Ostrovskii's theatre; Dostoevskii's pentateuch; Chekhov's theatre.