

*ЛОГИНОВА Елена Георгиевна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой германских языков и методики их преподавания Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. Автор 30 научных публикаций, в т. ч. одной монографии, двух учебных пособий\**

### ***ВЕКТОРЫ УПОРЯДОЧИВАЮЩЕГО УПОДОБЛЕНИЯ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА КАК ПРЕДТЕЧИ ДРАМЫ АБСУРДА***

В статье рассматривается основной способ упорядочения эксплицитной и имплицитной информации в художественном тексте – уподобление. Уподобление функционирует в языке и дискурсе, являясь лингвокогнитивной универсалией, благодаря которой упорядочивается коммуникация и языковые средства ее реализации. Исследователь, имеющий дело с изучением уподобления, неизбежно сталкивается с изучением процесса семиозиса, предполагающего не только означивание опыта (лингвистического и экстралингвистического), но и его интерпретацию. Стержнем является знак, поскольку упорядочение лингвистического и экстралингвистического опыта через уподобление происходит за счет соотнесения разных знаков и знаковых систем. Для исследования упорядочения разных знаков и знаковых систем, находящихся на поверхности, взаимодействия глубинных знаковых систем, а также связи поверхностных и глубинных знаковых систем между собой была разработана модель упорядочивающего уподобления, включающая четыре вектора, каждый из которых представляет собой последовательность вех, свидетельствующих о направлении упорядочения. Векторная модель упорядочивающего уподобления, выступая инструментом анализа упорядочения одновременно и формы, и содержания художественного произведения, устанавливает взаимозависимость разных знаков и/или знаковых систем в рамках единого коммуникативного пространства, определяемого замыслом автора. В силу специфики, обусловленной онтологической поликодовостью драматургического текста, в качестве материала исследования была выбрана драма. На примере пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» автор статьи демонстрирует валидность функционирования соположенных векторов и переходов соположенных вех в рамках каждого вектора в общем стремлении высказывания к упорядочению через уподобление. Выбор драматургии А.П. Чехова в качестве материала исследования обусловлен тем, что у него впервые используются те средства упорядочения формы и содержания эксплицитной и имплицитной информации, которые затем получают свое развитие в драме абсурда.

**Ключевые слова:** *А.П. Чехов, драма абсурда, упорядочение, уподобление, векторная модель, соположенность знаков, кодовые переходы.*

---

\* Адрес: 390000, г. Рязань, ул. Свободы, д. 46; e-mail: e.loginova@rsu.edu.ru

Разговор о творчестве А.П. Чехова как об одной из предпосылок возникновения драмы абсурда следует начать с определения самого абсурда, который на первый взгляд кажется хаосом – бессмысленным нагромождением мыслей, слов, поступков, чередующихся с паузами в речи персонажей, их молчанием.

М. Эсслин в работе, посвященной театру абсурда, приводит слова Э. Ионеско, одного из основоположников абсурдистского направления в литературе, который отмечает, что в основе абсурда – бессмысленные попытки человека сделать осмысленным свое существование в бессмысленном мире: «То, что лишено цели, – абсурдно. Человек, потерявший свои религиозные, метафизические и трансцендентные корни, не может найти себя в этом мире. Все его поступки бессмысленны, абсурдны, бесполезны» [перевод наш. – *Е. Л.*] [1, с. XIX].

Сходная мысль прослеживается и в статье другого драматурга-абсурдиста – Э. Олби, который говорит о парадоксальности бытия, отраженной в театре абсурда: «...театр, в котором подобие порождает подобие подобия» [перевод наш. – *Е. Л.*] [2].

Парадоксальность и бессмысленность бытия необъяснимы привычными, имеющимися в распоряжении человека способами. И новаторство Чехова в том, что он уловил эту необъясненность. Оставаясь внешне в привычных, рационально-реалистических рамках, Чехов показал в своих пьесах основы абсурдности, используя приемы, которые впоследствии получили развитие в творчестве С. Беккета, Г. Пинтера, Э. Олби и других драматургов-абсурдистов. Это замена действия диалогом, необъяснимые с точки зрения привычной логики и здравого смысла реплики и поступки героев, отсутствие взаимодействия между участниками диалога, когда кажется, что никто никого не слушает, не ждет ответа на задаваемые вопросы, и т. д. В этом смысле Чехов представляет необходимый материал для исследования упорядочения лингвистического и экстралингвистического опыта, для осмысления взаимоотношений между разнонаправленными и разноорганизованными

знаками и знаковыми системами в процессе общения.

Семиотический характер общения неоспорим, т. к. в основе хранения и передачи информации и оперирования ею лежит знак как наиболее удобная форма и минимальное содержание, означенное этой формой. То, что знак является составной единицей, складывающейся из означаемого и означающего, отнюдь не дискредитирует его целостности, потому что в данном случае означаемое не существует без означающего и наоборот.

Любая знаковая система предполагает взаимодействие знаков согласно определенным правилам, упорядочивающим эту систему и организующим ее тем самым в единое целое.

Один знак системы может выражаться через другой знак. Эта способность знака уподобляться и уподоблять отмечалась многими учеными (например, такими как Р. Якобсон, Л. Ельмслев, А.А. Потебня, В.В. Виноградов, Н.Д. Арутюнова, В.Г. Борботько, В.В. Тарасенко и др.). При этом взаимоотношения между означаемым и означающим в знаке, сколь бы сложными они ни были, всегда организуются в соответствии с принципом уподобления, что обуславливает определенные правила развития этих взаимоотношений.

Уподобление как лингвокогнитивная универсалия, объединяющая и систему языка, и систему коммуникации, проявляется во всем, что касается выражения опыта средствами языка: от артикуляционного уподобления одних звуков другим, семантического уподобления языковых единиц и грамматического правила до организации информации в тексте/дискурсе. Это один из важнейших путей упорядочения опыта (лингвистического и экстралингвистического) наряду с классификацией объектов, ранжированием по порядку и т. д.

А.А. Потебня в работе «Из записок по русской грамматике» описал наиболее распространенный способ уподобления в языке, обеспечивающий «частное совпадение субстанций», – творительный падеж имени («творительный уподобления», или «творительный превращения»):

«Побежал волком – не лексически и не описательно контекстное, и тем более не синтаксически выраженное сравнение, не троп, а характерное для мифологического сознания уподобление, выраженное категориально (особой формой имени), а не лексически» [3, с. 485].

В терминологии В.В. Виноградова уподобление, «*тот прилагольный творительный падеж, который является семантическим привеском к предикату (с его объектами)*», – это метаморфоза [4, с. 411]. В толковом словаре метаморфоза (преобразование) определяется как переход из одной формы в другую с приобретением нового внешнего вида и функций<sup>1</sup>.

В работах последнего времени понятие уподобления наиболее часто встречается в исследованиях фразеологических и метафорических единиц, в т. ч. с лингвокультурологических позиций (Н.Д. Арутюнова, В.В. Красных, В.В. Колесов, Д.Б. Гудков, М.Л. Ковшова и др.).

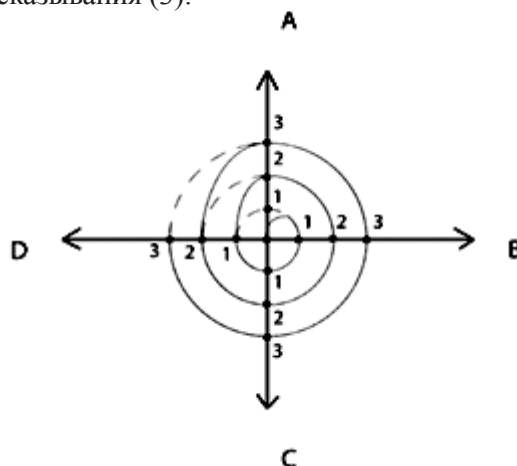
Отмечая, что уподобление как вид «*семантических сближений*» является когнитивной основой метафорических концептов, авторы (например, В.В. Колесов, М.В. Пименова и др.) указывают на отличие уподобления от сравнения. В то время как сравнение осуществляется по отдельным признакам, уподобление отражает полное превращение в новую форму, «*представая как сближение, вскрывающее родовую близость разнородных видовых понятий, представлений или идей (относительно сопоставляемых явлений, предметов или действий)*»<sup>2</sup>.

Как видим, идея уподобления, принадлежащая еще Аристотелю, актуальна и сегодня. В рамках настоящего исследования уподобление понимается как механизм взаимодействия разных знаков и/или знаковых систем при интерпретации замысла автора. Это позволяет рассматривать уподобление в качестве основного способа упорядочения лингвистической и экстралингвистической информации,

эксплицитно выраженной и имплицитно представленной.

В ходе исследования нами разработана модель упорядочивающего уподобления, которая состоит из 4 векторов. Каждый вектор представляет собой последовательность вех, указывающих направление упорядочения и являющихся соположенными, поскольку они выражают одно содержание. Это уподобление соположенных единиц значения и смысла, соположенных коммуникативных характеристик высказывания, соположенных инструментов, определяющих степень обобщения смыслов, соположенных структур, выражающих отношения между словами.

На *рис. 1* приводятся схематичное изображение соположенных векторов упорядочивающего уподобления и возможности связи между вехами, соотносимыми с разными векторами, где: вектор А: сема (1) – значение слова (2) – смысл высказывания (3); вектор В: художественная деталь (1) – образ (2) – символ (3); вектор С: характеристика концепта (1) – концепт (2) – метаконцепт (3); вектор D: морфология слова (1) – синтаксис фразы/предложения (2) – синтаксис высказывания (3).



**Рис. 1.** Векторная модель упорядочивающего уподобления

<sup>1</sup>Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка. URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ushakov.htm> (дата обращения: 21.07.2016).

<sup>2</sup>Колесов В.В. Аллегория. Катахреза. Металепсис. Метафора. Метонимия. Олицетворение. Перифраз. Уподобление // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб., 1995. Т. 5. С. 148.

Траектории упорядочивающего уподобления, задаваемые векторной моделью, определяют кумуляцию лингвистической и экстралингвистической информации и направление ее модификации.

Соположенность всех векторов компенсирует недостающие вербальные средства, устанавливая соотношение между эксплицитным и имплицитным содержанием высказывания, что в свою очередь дает возможность установить взаимозависимость знаков и/или знаковых систем в рамках единого семантического пространства, определяемого замыслом автора драматургического произведения.

Для подтверждения валидности работы модели приведем примеры функционирования каждого вектора в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад»<sup>3</sup>.

В данной пьесе образы героев, их отношение друг к другу, поступки и реплики, зачастую отрывочные, мимолетные высказывания наполняются символическим смыслом, подводя читателя к обобщениям. При этом в пьесе максимально реализуется соответствие импликаций тому, что на поверхности. Создается та самая пропорция, которая не только не мешает восприятию при чтении, но и способствует более глубокому осмыслению отношений между знаками в условиях семиотически гетерогенной коммуникации.

Одним из четырех векторов, определяющих развитие упорядочивающего уподобления, является вектор «сема – значение слова – смысл высказывания». Исходной точкой развития вектора в пьесе выступает существительное *кулак*. Вот как характеризует себя Лопухин: *Ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак*<sup>4</sup>.

Одним из значений существительного *кулак* являлось значение ‘перекупщик, переторговщик’.

Это был «особый класс людей, издавна известный под разными названиями: офени, ходебщики, булытники, новоторы, варяги, коробочники, кулаки» [5].

*Кулак* в древнерусском языке, как указывает А.И. Соболевский, обозначал что-то вроде мешка, куля, обертки. В речи использовались выражения *тяжело иметь дело с кулаком, кулак держит всю деревню в руках* и т. п. [6, с. 92–93].

Современное значение существительного *кулак* (‘кисть руки с согнутыми и прижатыми к ладони пальцами’), согласно определению, приводимому в Толковом словаре Т.Ф. Ефремовой, восходит именно к семе ‘захватывать’, ‘держат в руках’<sup>5</sup>.

Эта сема получает свое развитие в значении существительного *хищник*, где объективируется такой компонент значения, как ‘действовать, руководствуясь собственной выгодой и собственными интересами’. Так эксплицируется «хищнический рефлекс» Лопухина-кулака: ему нужны деньги, и он их добывает любым путем. Именно с хищником сравнивает Лопухина Петя Трофимов: *...богатый, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает ему на пути, так и ты нужен*<sup>6</sup>.

Смысл высказывания становится более очевидным, когда Лопухин начинает вырубать вишневый сад. Вырубка сада символизирует смену общественного строя. Это – то своего рода неизбежное, что сопровождает эволюционное развитие общества, сопровождает прогресс. В конфликте прошлого и будущего, конфликте аморфного дворянского бытия и настойчивости весьма определенного кулака новой формации побеждает кулак. Следует обратить внимание, что в данном эпизоде также эксплицируется и значение существительного *хам* (‘грубый, необразованный

<sup>3</sup>Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Избранные сочинения / сост., вступ. ст. З. Паперного. М., 1988. С. 531–574.

<sup>4</sup>Там же. С. 35.

<sup>5</sup>Ефремова Т.Ф. Современный словарь русского языка. М., 2000. URL: <http://www.efremova.info> (дата обращения: 10.02.2016).

<sup>6</sup>Чехов А.П. Указ. соч. С. 56.

человек<sup>7</sup>), которое появляется в самом начале пьесы вместе со словом *кулак*. Сад начинают вырубать, когда его прежние хозяева еще не уехали. «Хищнический рефлекс» Лопахина побуждает его хватать добычу, не обращая внимания на окружающих.

Следующий вектор: «художественная деталь – образ – символ».

Контрщик Епиходов в пьесе – невезучий человек, которого другие герои называют «двадцать два несчастья». Вот как описывает первое появление персонажа Чехов: *Входит Епиходов с букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет*<sup>7</sup>.

Использованная драматургом характеристика персонажа (роняет букет) тут же уточняется самим Епиходовым: *Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь*<sup>8</sup>.

На протяжении пьесы невезучесть Епиходова неоднократно упоминается другими героями. Дуняша, например, говорит о нем: *Человек он несчастливый, каждый день что-нибудь. Его так и дразнят у нас: двадцать два несчастья...*<sup>9</sup>

Яша выражает свое отношение к Епиходову: *Двадцать два несчастья! Глупый человек, между нами говоря. И далее: Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья*<sup>10</sup>.

Прозвище Епиходова – одно из средств создания образа, помогающее представить характер героя в неповторимой индивидуальности. Однако по ходу развития пьесы епиходовские мотивы невезучести, «недотепства», о котором говорит лакей Фирс, обнаруживаются и во многих других образах пьесы. Это своего рода линии упорядочивающего уподобления к трактовке характеров героев. Так, например, горничная Дуняша, накрывая на стол, уронила блюдечко и разбила его, забыла принести сливки;

Раневская рассыпала деньги; Трофимов упал с лестницы; Лопахин проспал и не встретил Раневскую на станции, а в момент своего торжества нечаянно толкнул столик, едва не опрокинув канделябры. В одном из вариантов белого автографа первоначальной редакции пьесы Шарлотта говорит о Раневской: *Любовь Андреевна постоянно теряет. Она и жизнь свою потеряла* [7, с. 18]. Так невезучесть в пьесе «Вишневый сад» становится символом – условным знаком, смысл которого раскрывается при анализе пьесы в целом.

«Характеристика концепта – концепт – мета-концепт» – еще один вектор, определяющий траекторию упорядочивающего уподобления.

Одним из ключевых концептов в пьесе «Вишневый сад» является концепт ВРЕМЯ. Можно рассматривать время как период человеческой жизни или время года. Можно рассматривать его как непрерывное движение (линейное или по замкнутому кругу), что дает возможность сравнивать временное осмысление окружающей действительности с пространственным. Однако как только время трактуется как развитие и переход из одного состояния в другое, как соотношение конечности и бесконечности (в этом оно также сочетается с пространством), концепт становится метаконцептом, определяющим способ существования. Именно такое осмысление времени, отражающее ощущение конечности жизни, случайности событий, безнадежности и опустошенности, мы наблюдаем и у чеховских героев, и у героев драматургов-абсурдистов.

Характеристикой времени и пространства и в драме абсурда, и в пьесе Чехова «Вишневый сад» является их закрытость по сравнению с открытым пространством/временем. Действие ограничено именем Л.А. Раневской, где герои проводят несколько месяцев – с мая по октябрь. Несмотря на то, что в течение этого времени мы видим персонажей и за пределами имени,

<sup>7</sup>Чехов А.П. Указ. соч. С. 26.

<sup>8</sup>Там же.

<sup>9</sup>Там же. С. 27.

<sup>10</sup>Там же. С. 73.

усадеб и вишневый сад присутствуют на сцене. Так, например, второе действие проходит в поле, однако и там обсуждение судьбы имения продолжается, что сохраняет ощущение закрытого пространства. Кроме того, усадьба и вишневый сад видны на заднем плане, и это подчеркивает Чехов в сценической ремарке: *Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад*<sup>11</sup>.

Следует отметить, что сам вишневый сад – это тоже закрытое множество: множество деревьев, которые живут, подчиняясь циклическим законам природы. По ходу развития драмы вишневый сад изменяет масштабы происходящего, противопоставляя закрытое пространство открытому. Петя Трофимов говорит: *Вся Россия – наш сад*<sup>12</sup>.

Другой характеристикой времени и пространства в пьесе Чехова является эпизодичность происходящего, где каждый эпизод имеет рамочную структуру: начало и конец. Так, первое действие происходит в комнате с окнами в сад (бывшая детская). Второе – в поле. Третье – разворачивается в гостиной. Четвертое, заключительное, – вновь происходит в детской. Получается некое закрытое множество, своего рода виток существования, который совершают персонажи пьесы. И прежде чем уйти на новый виток, они возвращаются в ту же точку одиночества и непонимания – точку, соотносимую с началом движения. Здесь напрашивается параллель с Крэппом, героем пьесы С. Беккета «Последняя лента Крэппа», который, как он сам говорит, любит сделать круг и вернуться к самому себе: «В этом кольце темноты мне как-то не так одиноко. (Пауза). В каком-то смысле. (Пауза). Приятно встать, пройтись в темноте и снова вернуться к... (колеблется) к себе. (Пауза)»<sup>13</sup>.

Не только Крэпп, но и многие другие персонажи драмы абсурда совершают своеобразный виток, возвращаясь в исходную точку начала движения («Игра», «В ожидании Годо» С. Беккета, «Урок», «Лысая певица» Э. Ионеско, «И ко всему – картошка...» А. Уэскера и др.). Это апелляция к Библии: *Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит* (Экклезиаст, 1:5).

ВРЕМЯ как метаконцепт, как развитие и переход из одного состояния в другое (способ существования) имеет дело и с содержанием, и с формой дискурса, определяя развитие пьесы как процесса коммуникации, не только локализованного в пространстве и времени, но и выражающего наряду с этим отношение говорящего к действительности. Петя Трофимов в разговоре с Аней пытается донести свое понимание происходящего: *...чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, закончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом*<sup>14</sup>.

Петя и Аня относятся к представителям будущего. Лопахин и Пищик символизируют настоящее. Раневская, Гаев, Фирс, Шарлотта олицетворяют собой прошлое. Чехов собирает прошлое, будущее и настоящее вместе, подчеркивая неспособность человека быть в гармонии и абстрагироваться от суетного внешнего. Как видим, функционирование одних метаконцептов в пьесе обеспечивает реализацию других, в частности метаконцепта КОНФЛИКТ.

В пьесе А.П. Чехова мы можем выявить конфликт тенденций окружающего мира и способностей их восприятия персонажами; конфликт социального уклада и природы, постоянно напоминающей человеку о необходимости духовного обновления; конфликт между героями как представителями разных общественных формаций и др.

<sup>11</sup>Чехов А.П. Указ. соч. С. 47.

<sup>12</sup>Там же. С. 60.

<sup>13</sup>Беккет С. Последняя лента Крэппа / пер. Е. Суриц. URL: [http://www.theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett\\_1.html](http://www.theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett_1.html) (дата обращения 11.03.2013).

<sup>14</sup>Чехов А.П. Указ. соч. С. 62.

КОНФЛИКТ как метаконцепт – это та «логическая несообразность», противоречивость в жизни героев «Вишневого сада», которая является обстоятельством, определяющим, говоря словами Фирса, их идущую «враздробь» жизнь.

Фирс (не расслышав): *А еще бы. Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего*<sup>15</sup>.

Последний, четвертый, вектор: «морфология слова – синтаксис фразы – синтаксис высказывания». Точкой отсчета становится слово *Охмелия*, которое звучит в реплике Лопухина, цитирующего строки из «Гамлета»: *Охмелия, иди в монастырь... <...> Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!*

Героиню пьесы Шекспира зовут Офелия. То, что Лопухин называет ее Охмелией, еще раз подчеркивает его хамство. С другой стороны, смысл аллюзии становится более насыщенным и вместе с тем противоречивым. Офелия – несостоявшаяся жена Гамлета – персонаж трагический. Варя, к которой были обращены слова Лопухина, так и не сделавшего ей предложение, топиться не собирается. Сравнение ее с шекспировской героиней приобретает ироничное звучание, на что также указывает А. Ранчин, сравнивая Варю не только с Офелией, но и с Аксюзей – воспитанницей Раисы Павловны Гурмыжской из пьесы А.Н. Островского «Лес»: «Варя не Офелия – не топится. Варя не Аксюзша – не думает топиться». А. Ранчин отмечает, что в религиозности Вари есть толика фарисейства: не случайно она постоянно демонстрирует христианские добродетели [8].

Синтаксически реплика Лопухина представляет собой императивную структуру, в коннотативное значение которой входит компонент «побуждение». Повелительное наклонение подчеркивает отношение к Варе как к персонажу ведомому. Однако Раневская вовсе не обижает свою воспитанницу. Варя – экономка в имении, держит на своих плечах все хозяйственные дела, ее слушаются слуги. Дуняша почтительно называет ее Варварой Михай-

ловной. Неудобным гостям Варя может указать на дверь.

З. Абдуллаева, говоря о характере аллюзий в пьесах А.П. Чехова, использует термин М. Бахтина «становящиеся», т. е. являющиеся неустойчивыми. Действительно, ожидания читателя постоянно рушатся. Сравнение героини с Офелией вызывает ироничное отношение; восприятие ее как самостоятельного, ведомого персонажа противоречит фактической информации.

Все происходящее в пьесе постоянно балансирует между разными жанрами. Мелодрама переходит в драму, трагедия сменяется комедией, комедия переходит в фарс. З. Абдуллаева называет это «непрерывным становлением жанров» в творчестве Чехова: «Любой известный жанр здесь есть лишь часть, эпизод в широком и целостном осмыслении мира <...>. Разомкнутая структура драматургии Чехова формирует особое бытие непрерывно становящихся, до конца не реализованных, уклоняющихся от статичной формы жанров. <...> Жанровые сдвиги конструируют динамичную, непрерывно рождающую новые варианты своего осмысления картину мира. <...> Идет постоянный диалог жанров: и как только один, казалось, оформился, утвердился, другой – тотчас его деформирует, расстраивает, перебивает» [9, с. 155–170].

Сам Чехов в интервью журналу «Театр и искусство» объяснял это тем, что «на сцене все так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...» [цит. по: 10, с. 294].

Представленная векторная модель исследования дискурса с опорой на уподобление как одну из основных лингвистических универсалий позволяет симультанно анализировать форму и содержание драматургического произведения. Проецируя один вектор на другой, мы тем самым обязательно соотносим траекторию одного вектора с траекториями остальных, что дает возможность говорить об определенной симметрии упорядочивающего уподобления.

<sup>15</sup>Чехов А.П. Указ. соч. С. 55.

Следуя принципу разграничения фактов, умозаключений и суждений, предлагаемому в исследованиях С.И. Хаякавы, можно говорить о трех уровнях упорядочения лингвистической и экстралингвистической информации: уровень фактической информации, уровень эмоционально-оценочной информации и уровень суждения-обобщения [11]. Если попытаться представить модель упорядочивающего уподобления объемно, данные уровни будут выглядеть в виде витков спирали (рис. 2).

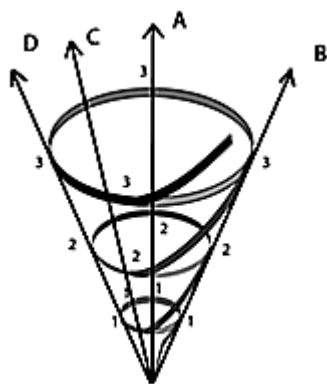


Рис. 2. 3D-изображение векторной модели

Творчество А.П. Чехова как предтечи драматургии абсурда неслучайно выбрано нами в качестве материала для подтверждения валидности функционирования модели упорядочивающего уподобления. Некоторые аспекты драматургии Чехова и пьес С. Беккета, Э. Ионеско, Г. Пинтера и других драматургов-абсурдистов могут служить наглядным примером взаимозависимости и взаимовлияния эксплицитно и имплицитно выраженного содержания драматургического текста. При этом и у Чехова, и у драматургов-абсурдистов одним из индикаторов постепенно уточняемого по ходу развития пьесы авторского замысла является пауза.

Пауза у драматургов-абсурдистов – это не только способ локализации имплицитной информации во времени и пространстве. Пауза обладает кумулятивно-коммуникативным потенциалом, что особенно четко прослеживается в пьесах С. Беккета. Так, в пьесе «Игра», где три

персонажа (муж, жена и любовница) практически непрерывно, перебивая друг друга, рассказывают о себе и отношениях друг с другом, пауза – это не только молчание. Это и повторяющийся несколько раз смех любовницы, и периодическая икота мужчины. Чередование темноты и света, как задумывал драматург, – это чередование пауз, где темнота – пауза между двумя отрезками света, и, наоборот, свет – пауза между двумя отрезками темноты. Б. Дубин в своей статье называет это характерной для С. Беккета «математически просчитанной музыкой звуков и пауз» [12, с. 257].

Следует подчеркнуть, что соотношение между эксплицитным и имплицитным в драматургии А.П. Чехова и в пьесах драматургов-абсурдистов зависит не столько от того, в какой манере написано произведение (реализм или драма абсурда), сколько от того, в какой мере упорядочена коммуникативная ситуация. При этом внешняя и внутренняя упорядоченность коммуникативной ситуации прямо пропорциональна степени эксплицитности и/или имплицитности высказывания.

Упорядочение эксплицитно и имплицитно выраженного содержания через уподобление с учетом всех потенциальных характеристик высказывания, заложенных в слове, является предпосылкой интерпретации замысла в пределах одного семиотического кода, например перевод пьесы на другой язык (интрасемиотический перевод), или же при переходе одного семиотического кода в другой, например перевод пьесы на язык театра (интерсемиотический перевод). В этом смысле театральная постановка также может рассматриваться как знаковая сущность, где обозначающее – это то, что происходит на сцене, а обозначаемое – то, что является производным от взаимоотношений между постановщиком, спектаклем и зрителем.

Интерсемиотические переходы в ходе интерпретации коммуникативной ситуации осуществляются по той же схеме упорядочивающего уподобления, что и упорядочение эксплицитной и имплицитной информации в тексте пьесы,



с опорой на те же законы кумуляции информации и направления ее модификации в связи с уточнением, расчленением и частичным изменением смысла.

Переход драматургического текста в другую семиотическую систему выполняет также функцию всеобъемлющего контекста, что дает возможность зрителю понять, каким образом происходящее на сцене отражает замысел и коммуникативное намерение режиссера, а также соотнести свой опыт с опытом режиссера. При этом происходит упорядочение лингвистического и экстралингвистического опыта, объединение глубинной организации формы и содержания коммуникации и процессов видимых, что дает нам единство формы и содержания, без которого

невозможно понять психофилософскую сущность пьесы и постановки.

Характер переходов в пьесе и от пьесы к спектаклю позволяет определить, в какой степени сопологаются коммуникативные ситуации, входящие в единое семантическое пространство, определяемое замыслом автора художественного произведения. Это способствует уточнению схемы анализа драматургического произведения, в частности уточнению особенностей взаимозависимости таких составляющих замысел автора элементов, как мотив, цель, точка зрения и т. д., а также уточнению стратегий и тактик выражения мысли и выяснению роли каждой стратегии и тактики в общем стремлении высказывания к упорядочению через уподобление.

### Список литературы

1. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. N. Y., 1961. 357 p.
2. Albee E. Which Theatre Is the Absurd One? // *The New York Times on the Web*. February 25, 1962. URL: <http://www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-absurd.html> (дата обращения: 15.04.2016).
3. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике: в 4 т. Т. 3. Об изменении значения и заменах существительного / общ. ред., предисл. и вступ. ст. чл.-корр. АН СССР В.И. Борковского. М., 1968. 551 с.
4. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: избр. тр. / отв. ред. М.П. Алексеев, А.П. Чудаков. М., 1976. 512 с.
5. Виноградов В.В. История слов. URL: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5311&0a0=276> (дата обращения: 10.02.2016).
6. Соболевский А.И. Из истории русского словарного материала // РФВ. 1913. Т. 70, № 3–4. С. 92–93.
7. Паперный З. «Всякому человеку вообще» // Чехов А.П. Избранные сочинения. М., 1988. С. 3–21.
8. Ранчин А. Вишневый лес: А.Н. Островский и А.П. Чехов // Лит. 2003. № 28. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200302808> (дата обращения: 10.02.2016).
9. Абдуллаева З. Жизнь жанра в пьесах Чехова // Вопр. лит. 1987. № 4. С. 155–170.
10. Ковшова М.Л. Не совсем слова в драматическом тексте Чехова // Критика и семиотика. 2012. № 17. С. 280–295. URL: [http://www.nsu.ru/education/virtual/cs17\\_kovshova.pdf](http://www.nsu.ru/education/virtual/cs17_kovshova.pdf) (дата обращения: 22.04.2016).
11. Hayakawa S.I., Hayakawa A.R. *Language in Thought and Action*. 5th ed. Harcourt Brace Jovanovich, 1990. 287 p.
12. Дубин Б. Сэмюэл Беккет // Иностран. лит. 2001. Вып. 1. С. 256–258.

### References

1. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. New York, 1961. 357 p.
2. Albee E. Which Theatre Is the Absurd One? *The New York Times on the Web*. 25 February 1962. Available at: <http://www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-absurd.html> (accessed 15 April 2016).
3. Potebnya A.A. *Iz zapisok po russkoy grammatike: v 4 t. T. 3. Ob izmenenii znacheniya i zamenakh sushchestvitel'nogo* [From the Notes on Russian Grammar: In 4 Vols. Vol. 3. On the Changes in Meaning and Noun Replacement]. Moscow, 1968. 551 p.
4. Vinogradov V.V. *Poetika russkoy literatury: izbr. tr.* [Poetics of Russian Literature: Selected Works]. Moscow, 1976. 512 p.

5. Vinogradov V.V. *Istoriya slov* [The History of Words]. Available at: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5311&0a0=276> (accessed 10 February 2016).

6. Sobolevskiy A.I. *Iz istorii russkogo slovarnogo materiala* [On the History of Russian Words]. *RFV*, 1913, vol. 70, no. 3–4, pp. 92–93.

7. Papernyy Z. “Vsyakomu cheloveku voobshche” [“To All People in General”]. Chekhov A.P. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Moscow, 1988, pp. 3–21.

8. Ranchin A. Vishnevyy les: A.N. Ostrovskiy i A.P. Chekhov [The Cherry Forest: A.N. Ostrovsky and A.P. Chekhov]. *Literatura*, 2003, no. 28. Available at: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200302808> (accessed 10 February 2016).

9. Abdullaeva Z. Zhizn' zhanra v p'esakh Chekhova [Genre Metamorphoses in Chekhov's Drama]. *Voprosy literatury*, 1987, no. 4, pp. 155–170.

10. Kovshova M.L. Ne sovsem slova v dramaticheskom tekste Chekhova [Not Quite a Word in Chekhov's Text]. *Kritika i semiotika*, 2012, no. 17, pp. 280–295. Available at: [http://www.nsu.ru/education/virtual/cs17\\_kovshova.pdf](http://www.nsu.ru/education/virtual/cs17_kovshova.pdf) (accessed 22 April 2016).

11. Hayakawa S.I., Hayakawa A.R. *Language in Thought and Action*. 5th ed. Harcourt Brace Jovanovich, 1990. 287 p.

12. Dubin B. Samuel Beckett. *Inostrannaya literatura*, 2001, no. 1, pp. 256–258 (in Russian).

doi: 10.17238/issn2227-6564.2016.4.106

**Elena G. Loginova**

Ryazan State University named for S.A. Yesenin  
46 Svobody St., Ryazan, 390000, Russian Federation;  
e-mail: e.loginova@rsu.edu.ru

## VECTORS OF BRINGING ORDERLINESS THROUGH ANALOGY IN CHEKHOV'S DRAMA

The aim of this article was to analyse analogy, which is viewed as a universal means of sorting out linguistic and extralinguistic experience in dramatic discourse and as such accounts for investigating the logic of dramatic discourse development. Drama was chosen as an example of multimodal discourse. If we look at dramatic discourse as an iceberg whose tip and under-the-surface part are united by the communicative intention of the author, then we can treat drama as a multilevel dialogue which requires means of ensuring orderliness and analogy. Bringing orderliness into chaos may proceed along four interdependent vectors. These vectors take care of form and content and may be seen as a model of orderliness through analogy. This model helps to interpret the communicative intention both of the author of the play and the director of the performance, showing how the metamorphoses of codes ensure coherence and cohesion of the conceptual field in drama. The argumentation of the article is exemplified by the analysis of Chekhov's *The Cherry Orchard* as a predecessor of the drama of the absurd and some aspects of the plays by S. Beckett as one of the avant-garde playwrights. The analysis is intended to show how orderliness and chaos run together to create a multifaceted image of reality which is realistic and absurd at the same time and thus paves the way to investigating the formal scheme of dramatic discourse development.

**Keywords:** Chekhov, drama of the absurd, orderliness, analogy, model of vector development, juxtaposition of signs, code metamorphoses.

Поступила: 07.10.2015  
Received: 7 October 2015