

**НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА
«ЦВЕТЫ ЗАПОЗДАЛЫЕ»**

К. В. Борисова

(Россия, Великий Новгород),

Научный руководитель: канд. филол. наук, доц. Н. Ф. Иванова

Любой художественный текст представляет собой своего рода сообщение; и задача исследователя состоит в том, чтобы выбрать «из имеющихся в его распоряжении художественных языков тот, которым кодирован текст или его часть» [Лотман 1998: 28].

Средства невербалики при анализе художественного текста, как правило, уходят на периферию внимания, а между тем расшифровка языка жестов позволяет в другом ракурсе взглянуть на поэтику любого произведения Чехова и рассказа «Цветы запоздалые» (1882) в частности.

Данное произведение можно прочесть как мелодраму, к которой так тяготел писатель в начале творческого пути. Такое понимание «Цветов запоздалых» продемонстрировал Абрам Роом, режиссер одноименной экранизации 1969 года. Банальная мелодраматическая фабула, экзальтированная героиня, живущая в мире литературных иллюзий; не понимающие её близкие и сам главный герой произведения, - наличие этих и других литературных штампов допускает возможность подобной трактовки. Но при внимательном чтении и анализе становится ясно, что рассказ «Цветы запоздалые» не мелодрама, а скорее пародия.

Раннему Чехову, как отмечал А. Б. Дерман, были свойственны «внимательность к литературной форме как таковой» и «крайне отрицательное отношение к литературной банальности» [Дерман 1929: 37]. «Цветы запоздалые», как и другие рассказы начала 80-х годов, можно рассматривать как творческий эксперимент писателя, в особенности в изображении невербального поведения и невербальной коммуникации героев. Язык тела, неустойчивый и вариативный, что проявляется «как в самих единицах, то есть жестовой лексике, так и в правилах их комбинирования, или в жестовом синтаксисе» [Крейдлих 2002: 50], становится, как нам кажется, одним из главных средств создания пародии на мелодраму, формой «борьбы с литературными иллюзиями о жизни и людях» [Бялый 1981: 19].

Героиня рассказа Маруся Приклонская живет в воображаемом мире и мыслит литературными штампами. Егорушка, её брат, «пьяный дурандас», по определению автора, становится для нее «выразителем самой высшей правды и образцом добродетели самого высшего качества» (С. I, 393), несмотря на то, что характеристики персонажа - «красноносое испитое лицо», кроличьи глаза, «колючие усы, от которых пахло прокисшим вином», плешь - составляют далекий от идеального портрет. Маруся не видит того, что очевидно с точки зрения повествователя и читателя; слова утешения и даже объятия ее адресованы не Егорушке, но романтическому герою наподобие Рудина: «Жорж! - говорила Маруся <...>- Ты с горя пьешь, это правда. <...> При таком уме, как у тебя, с такой честной, любящей душой можно сносить удары судьбы! О! Вы, неудачники, все малодушны!..» (С. I, 393).

После встречи с доктором Топорковым, так непохожим на окружающих ее людей, Маруся разочаровалась в брате. Она «воображала себе лицо брата и силилась прочесть на нем что-нибудь стройное, не допускающее разочарования, но ничего не удавалось прочесть ей на этом бесцветном лице, кроме: пустой человек! дрянь человек! <...> и тоска сжимала бедное сердце Маруси» (С. I, 409-410).

Утратив идеал в лице Егорушки, героиня тут же создает себе нового кумира: «В воображении Маруси торчало гвоздем одно порядочное, разумное лицо; на этом лице она читала и ум, и массу знаний, и утомление» (С. I, 410). Теперь Маруся говорит только о Топоркове и не иначе, как «ставя руками и глазами после каждой напыщенной, но искренне сказанной

фразы большой восклицательный знак» (курсив наш. - К. Б.) (С. I, 401-402). Представить действия такого рода практически невозможно, а в данном случае и не нужно: средствами невербальной семиотики изображена типичная героиня мелодрамы со свойственной ей чрезмерной восторженностью.

Позиция повествователя по отношению к доктору принципиально иная. Иронизируя над героем, Чехов создает довольно интересный невербальный портрет. Поведение Топоркова практически лишено экспрессивных проявлений. Героя не интересуют ни люди, его окружающие, ни происходящие события. Так, во время последнего визита к Приклонским в ожидании чая «сидел он и глядел на педаль рояля, не двигаясь ни одним членом и не издавая ни звука» (курсив наш. - К. Б.) (С. I, 404). Все движения героя отрывисты, резки, механистичны: «Топорков положил шляпу и сел; сел прямо, как манекен, которому согнули колени и выпрямили плечи и шею» (С. I, 404). В докторе не было ничего плебейского, «все - барское и даже джентльменское», - иронично отмечает повествователь. На невербальном уровне - менторским тоном, генеральской походкой, позой, которая напоминает «позы величественных натурщиков, с которых художники пишут великих полководцев» (С. I, 421) - герой, сын крепостного, возможно, неосознанно, но демонстрирует свою силу и превосходство над бывшими помещиками: «Топорков кашлем дал знать о своем приходе и, никому не кланяясь, пошел в комнату больного. Прошел он через зал, гостиную и столовую, ни на кого не глядя, важно, по-генеральски, на весь дом скрипя своими сияющими сапогами» (С. I, 397).

Доктор не похож на героя романа, страдающего от безнадежной любви и одиночества; такой сценарий поведения, невозможный с точки зрения повествователя, приписывает ему Маруся. Топорков интересуется девушкой лишь как пациенткой, и поведение его во время приема больной вполне естественно, зато сама княжна изображена смешной и жалкой: «Маруся вошла в докторский кабинет последней <...> Она дрожала, как дрожит курица, которую окунули в холодную воду» (С. I, 421).

Невербальное поведение доктора Топоркова меняется только в финале произведения после признания Маруси. Под напором воспоминаний об идеалах молодости «осунулась его величественная фигура, исчезла гордая осанка и поморщилось гладкое лицо» (С. I, 430).

Развязка конфликта мелодраматична по своей сути, и Чехов вновь дедрематизирует ситуацию, изображая не двух счастливых влюбленных, а скорее охотника и жертву: «Люблю вас! - простонала она, узнав доктора. И глаза, полные любви и мольбы, остановились на его лице. Она глядела, как подстреленный зверек» (С. I, 429). Героиня становится жертвой роковой болезни и собственных иллюзий: «Ему и ей так хотелось жить! <...> Но не спасло солнце от мрака и... не цвести цветам поздней осенью!» (С. I, 430—431). На этой высокой любовной романсной ноте, на которой могла бы оборваться мелодрама, текст не заканчивается. Следующий абзац затушевывает её.

Топоркову после истории с Марусей почему-то «страшно делается, когда он глядит на женское лицо...» (С. I, 431). Он отсутствующим, невидящим взглядом «глядит в сторону, в пространство» (С. I, 431). И не глаза, не лицо Егорушки напоминают доктору Марусю, но его подбородок, что в очередной раз снижает пафос повествования.

Внимательное прочтение рассказа «Цветы запоздалые» позволяет увидеть, как экспериментирует с формой ранний Чехов. Следует отметить, что способы изображения невербалики у раннего Чехова далеко не совершенны, что, возможно, является следствием загруженности молодого автора, его небрежного, порой «неряшливого» отношения к ранним рассказам [Дерман 1929: 47], [Чуковский 1971: 73]. Например, значение того или иного жеста не всегда соответствует ситуации коммуникации. Так, в начале рассказа упоминается о том, что княгиня и княжна Приклонские, умоляя Егорушку исправиться, «ломают пальцы»: жест, который означает ощущение виновности, готовность понести наказание, тогда как в данной ситуации героини испытывают отчаяние, которое обычно выражается жестом ломать руки.

Невербальное поведение героев рассказа не всегда мотивировано. Положение и воспитание Маруси Приклонской обязывает быть сдержанной, однако она: опрокидывает чашку

и «обеими руками» хватается за грудь, когда узнает о болезни брата; во время разговора держит Егорушку за руку; взвизгивает и выбегает из гостиной, увидев карточку Топоркова.

Сравнения поведения героев с повадками животных тоже становятся способом гротескной характеристики персонажей: княжна у Чехова дрожит, как курица, или прижимается к брату, как собачонка; походка старой княгини делает ее похожей на утку; Егорушка в бесчувственном состоянии болтается, «как гусь, которого только что зарезали и несут в кухню» (С. I, 395).

Интерес к мелодраме, на наш взгляд, Чехов преодолевает созданием пародии на этот жанр, причем в рамках одного текста. Расшифровка средств невербальной семиотики может быть своего рода ключом к такому прочтению рассказа «Цветы запоздалые».

Библиографический список

1. Бялый, Г. А. Чехов и русский реализм: Очерки / Г. А. Бялый. - Л.: Советский писатель, 1981.
2. Дерман, А. Б. Творческий портрет Чехова / А. Б. Дерман. - М.: Мир, 1929.
3. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. - М.: Новое литературное обозрение, 2002.
4. Лотман, Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993) / вступ. ст. И. А. Чернова.-СПб.: Искусство, 1998.
5. Чудаков, А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. - М.: Советский писатель, 1986.
6. Чуковский, К. И О Чехове. Человек и мастер / К. И. О Чехова. - М.: Детская литература, 1971.