

На правах рукописи

ЮН СО ХЮН

**ПОВЕСТВОВАНИЕ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ
В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Москва – 2015

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Катаев Владимир Борисович

Официальные оппоненты: Доманский Юрий Викторович,
доктор филологических наук, профессор,
Институт филологии и истории Российского
государственного гуманитарного университета,
профессор кафедры теоретической и
исторической поэтики

Горячева Маргарита Октобровна,
кандидат филологических наук, доцент,
литературный институт имени А.М. Горького

Ведущая организация: Московский городской педагогический
университет

Защита состоится «25» февраля 2015 года диссертационного совета Д.501.001.26 при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ имени М.В. Ломоносова, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова и на сайте филологического факультета: www.philol.msu.ru

Автореферат разослан «__» _____ 2015 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент



А.Б. Криницын

I. Общая характеристика работы

Актуальность темы диссертации. До сих пор исследование чеховской драматургии в основном было ориентировано на понимание того, что новаторство А.П. Чехова как драматурга восходит к стремлению автора к системному освобождению от канонов, а иногда и от критериев традиционной драмы. Несмотря на то, что данная позиция, с одной стороны, успешно объяснила значимость драматургии А.П. Чехова в истории мировой драматургии, одновременно она тормозила и блокировала иные плодотворные подходы к пониманию его драматургии. Как следствие – малоизученной осталась принципиальная проблема обращения А.П. Чехова-прозаика к форме драмы как к некоему методу проявления его внутреннего требования к наиболее полному выражению собственного понимания человека и мира. Из вышеизложенного вытекает актуальность исследуемой нами проблемы.

Степень разработанности темы. Горячий энтузиазм театральных деятелей эпохи А.П. Чехова, с одной стороны, доказал возможность успешной постановки пьес А.П. Чехова, но с другой стороны, сделав пьесы исключительно театральным явлением, несколько задержал более широкое и целостное обсуждение значения драматического творчества на основе понимания двухвидовой (проза и драма) литературной деятельности А.П. Чехова в целом. К тому же в самом литературоведении исследование творчества А.П. Чехова долгое время проводилось в основном на материале его прозы, причем преимущественно в рамках классового, социально-реалистического подхода (Н.К. Михайловский, В.В. Ермилов).

Более полное понимание изображаемого мира А.П. Чехова родилось вследствие работ литературоведов, обращающих внимание на его драматургию. Предшественником был А.П. Скафтымов. Держась на расстоянии от толкования так называемого *красного Чехова*, А.П.

Скафтымов обратил особое внимание на характеристику действующих лиц в чеховских пьесах и начал подчеркивать внутренние и психологические стороны их поступков. Его попытка скоро соединилась с стремлением найти «сложный, синтетический портрет писателя, где его личность, судьба и взгляды были бы рассмотрены вместе с творчеством, проза – с драматургией, равно как и поэтика – с идейной стороной пьес».¹

Например, А.И. Роскин, сравнивая А.П. Чехова с Э. Золя (который, по мнению Г. Мопассана, «избегая переходных мест, «мостиков», написал «Нана» драматургически, рассекая роман на куски, более похожие на акты пьесы, чем на главы беллетристического произведения»), отмечал: «Чехов шел обратным путем: не придавал драматизм повествовательной форме, а драме придавал черты повествования».² По мнению исследователя, «стремление кратко писать большие романы для сцены и привело Чехова к новым драматическим формам. *Отсюда именно и берут свой исток своеобразные черты чеховской драматургии, казавшиеся выражением искусства будто бы весьма далекого от реалистической определенности.* Характеризуя чеховскую драматургию, критика говорила об импрессионизме, о театре настроений, о зыбкости письма. Между тем, эта кажущаяся «зыбкость» была следствием *сочетания формы драмы с материалом романа, повествовательной широты концепций с совершенно новой степенью драматической наглядности*».³

Выражение А.И. Роскина «сочетание формы драмы с материалом романа» конкретизировалось в дальнейшем в трудах литературоведов, в особенности Н.Я. Берковского. Он уточняет: «драмы Чехова – не повести вообще, но именно повести того же Чехова, примененные к сценическим

¹ Шах-Азизова Т.К. Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 342.

² Роскин А.И. А.П. Чехов: статьи и очерки. М.: Гос. изд. худ. лит., 1959. С. 167-168.

³ Роскин А.И. Указ. соч. С. 241.

условиям».⁴ По его словам, А.П. Чехов успешно передает «реку жизни», которая обычно изображена в повествовательной форме. В качестве одного из показательных приемов для передачи «реки жизни», Н.Я. Берковский приводит «диалог, написанный в два слоя», то есть имеющий как бы две фабулы: «одна берет начало в инициативе самих героев, и это личная их фабула, другая – безлична, передает объективный ход событий, как течет и как поворачивает «река жизни».

Другой исследователь, Э.А. Полоцкая, видя причины медленного развития действия в чеховской драматургии именно в закономерностях развития его прозы, подчеркивает в качестве основной причины давнюю генетическую связь известных одноактных пьес писателя с ранней прозой. Тут она отмечает, что диалоги в ранней прозе, теряя драматургические черты в качестве прямого представления события, уже в зрелом периоде творчества перестали быть характерными для чеховской прозы. Вместо этого, по ее мнению, автор стал писать сравнительно большие рассказы и повести, такие как «Степь» (1888), «Скучная история» (1889), которые отличаются неспешным описанием медленно развивающихся событий. Новый аспект драматургического развертывания, а именно стадийная структура развития событий, – например четырехчастная композиция, – по мысли исследовательницы, каким-то образом может быть поставлена в соответствие с рассказами, построенными в четырех главах: «Дом с мезонином» (1896), «Дама с собачкой» (1899), «Архиерей» (1902). В итоге она говорит, что «единство композиционной основы драматических и повествовательных произведений зрелого Чехова – это одно из проявлений его художественного новаторства», которое привело «не только к новому типу русской драмы, но и к новому типу повести и рассказа»⁵.

⁴ Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург (1962) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 960-961.

⁵ Полоцкая Э.А. А.П. Чехов: движение художественной мысли. М.: Сов. писатель, 1979. С. 191.

Все выше упомянутые замечания – учет и изображение бытовой повседневности, составление параллельной линии диалогов, замедление развертывания сюжетов и т.д. – указывают, что новация чеховской драматургии рождалась из прозаического опыта автора, который «вынужден был в этом трудном для него роде искать каких-то аналогов своей стилистике прозаика». ⁶ Поэтому странность его драматургии является не только тяготением к «новой форме» пьесы, сопротивляющейся с рутинной старой драмы, но и представляет собой «компромиссное образование между его художественной прозой и традициями драматического жанра, требующими характеров более резко очерченных, действия более событийного, конфликта более напряженного и завершения более эффектного». ⁷

Тем не менее, на наш взгляд данное суждение оставляет желать лучшего в том смысле, что оно не включает в себя размышление о разнице между различными отношениями автора (прозаика/драматурга) к статусу существования персонажей. Дело в том, что причина активной деятельности зрелого прозаика в сфере драматургии должна объясниться его внутренним требованием к совершенству в выражении собственного понимания человека и мира.

Тем временем основой нового этапа оценки драматической деятельности А.П. Чехова с точки зрения его «двойного» литературного занятия стало размышление М.М. Бахтина, включающее четкое осознание коллизии между автором и героем. Прежде всего тут имеется в виду его известная концепция «полифонии», которая, вопреки бахтинскому непризнанию драмы

⁶ Дмитриева Н.А. Роль театра в судьбе произведений Чехова // Дмитриева Н.А. Послание Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 303.

⁷ Дмитриева Н.А. Указ. соч. С. 191. Отметим, что в своей книге Н.А. Дмитриева пытается сделать акцент на преимущественной важности прозаической деятельности писателя. Выражая недовольство сравнительно большим вниманием к драматургии А.П. Чехова в нынешнее время, она объясняет причину признания чеховских пьес прежде всего эффективной режиссурой, отражающей проблематичное настроение среди интеллигенции того времени.

полифонической⁸, сильно привлекала внимание многих исследователей чеховской драматургии. Они хотели найти подходящее объяснение его пьесам, основанным на неслиянности судеб и голосов героев, – пьесам, которые представляли новую концепцию психологических начал человека, завоеванную романистами XIX века.

Однако, к сожалению, в применении этого термина к пьесам А.П. Чехова не учитывалась родовая специфика драматических произведений, которые, очевидным образом, в гораздо большей степени опираются на повествовательную деятельность *разных* персонажей, а не *единого* повествователя. То есть без достаточного учета разновидности иерархической структуры повествовательных инстанций между двумя родами литературы так называемая полифония в чеховской драматургии стала исследоваться не столько на основе признания физически размещенного на сцене существования множественных *говорящих* инстанций-персонажей, сколько на основе расширенного спектра точки зрения автора в *паратексте* (Н.И. Ищук-Фадеева,

⁸ Для того, чтобы применить идею М.М. Бахтина к пониманию драм А.П. Чехова, прежде всего нам нельзя упускать того, что М.М. Бахтин сам, родоначальник этого термина, явно отрицал возможность драмы быть полифонической. Несмотря на врожденное отсутствие единого доминантного нарратора и озвучивание разных голосов персонажей в драматическом произведении, М.М. Бахтин констатирует: «Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, – чисто монологическая. Подлинная многопланность разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее» (Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // М.М. Бахтин Собр. соч. Т. 6. М.: Русские словари языка славянской культуры, 2002. С. 23). Предполагая, что у шекспировских героев не хватает идеологичности для удовлетворения условий полифоничности в полном смысле этого слова, М.М. Бахтин уточняет, что «драма может быть многопланной, но не может быть *многомирной*, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета» (Бахтин М.М. Указ. соч. С. 43). В представлении М.М. Бахтина аналогией плохого романа т.е. романа, «оторванного от подлинной языковой разноречивости романа», является «...драма для чтения с подробно развитыми и художественно-обработанными ремарками» (Бахтин М.М. Слово в романе // М.М. Бахтин Собр. соч. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 81).

Т.Г. Ивлева).⁹

Мы же в данной работе пытаемся объяснить чеховскую полифонию не с точки зрения смысловой многогранности авторского замысла, а с точки зрения признания существования многочисленных персонажей. В своем прозаическом творчестве А.П. Чехов показал, что он считает важным осознание ограниченных кругозоров отдельных персонажей и их рассказов. Отмечаем, что при этом одновременно автор осознал ограниченность в повествовании единого нарратора в прозе, т.е. *конститутивной инстанции повествования*¹⁰. Он пишет А.С. Суворину: «Поневоле, делая рассказ, хлопчешь прежде всего о его рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо – жену или мужа, – кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд. Луна же не удается, потому что ее можно понять только тогда, если понятны и другие звезды, а звезды не отделаны. И выходит у меня не литература, а нечто вроде шитья Тришкиного кафтана»¹¹. Хотя автор, скромничая, считает себя нескладным, именно в этом беспокойстве хорошо выражены деликатное отношение молодого автора к

⁹ «Паратекст включает название пьесы, список действующих лиц, временные и пространственные указания, описания декораций, дидактики, а также любой сопроводительный дискурс, как, например, посвящение, предисловие или предуведомление» (Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 217). На самом деле ремарка как специфический элемент драматургической структуры, маркирующий смену театральных эпох или литературных направлений, становится в последнее время объектом все более пристального внимания исследователей. См., например: Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр II. Тверь, 2001. С. 5-16; Сперантов В.В. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII – начала XIX века (К типологии литературных направлений) // PHILOLOGICA. 1998. Том 5. № 11/13. С. 9-47.

¹⁰ Вольф Шмид разделяет повествующих на два основных типа: автор и нарратор – *конститутивные коммуникационные уровни*, выделяет также различных изредка повествующих персонажей – *факультативные коммуникационные уровни* (Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 44-95).

¹¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30-х томах. Письма. Т. 3. М.: Наука, 1976. С. 45.

своим персонажам и его недовольство функцией всезнающего повествователя как необходимого для прозы устройства. В этом смысле неудивительно, что автор в конечном счете перешел к драме, где персонажи представляются «без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков»¹².

Итак, **целью нашей работы** является разъяснить возможность применить термин *полифония* к чеховской драме с точки зрения авторского представления персонажей не как предметов и лиц изображаемого автором мира, а как *единственных свидетелей пережитого ими-в-себе времени*. На наш взгляд именно в этом смысле заключается суть диверсификации драматического изображения мира А.П. Чехова, названного Д.П. Мирским «лоскутным одеялом»¹³. В первой главе мы рассматриваем значение появления повествования действующих лиц в связи с авторским представлением человека, а во второй главе, основываясь на итоге первой главы, заново оцениваем оригинальность изображения А.П. Чеховым человеческой коммуникации.

Для достижения этой цели ставятся следующие **задачи**: отличить повествования действующих лиц в драме А.П. Чехова от *элементов повествования* в традиционном смысле; характеризовать нарратив драмы двухмодусностью (миметический модус и диегетический модус); анализировать конкретные моменты повествования действующих лиц А.П. Чехова и их развивающиеся аспекты; описать общее понятие *провала коммуникации* между чеховскими персонажами и предложить новую точку зрения на понимание их коммуникации.

¹² Щукин С.Н. Из воспоминаний об А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1960. С. 461.

¹³ Святополк-Мирский Д.П. Чехов <Фрагмент> (1926) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 189-190.

Предметом исследования является повествовательная деятельность персонажей, демонстрированная в пьесах А.П. Чехова <Безотцовщина>, «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад», и некоторых прозаических произведениях 90-х годов в форме *рассказ в рассказе*.

Методологическая и теоретическая база диссертации. Для пояснения нашей точки зрения в диссертации широко использованы принципы изучения поэтики и генезиса художественных текстов, изложенных в трудах М.М. Бахтина, В.Е. Хализева, П. Пави, П. Сонди и В. Шмида и др. Особенно начальный импульс к постановке нашего вопроса дали размышления М.М. Бахтина о невозможности драмы быть полифонической и недооценка В. Шмидом позиции пьесы с точки зрения нарратологии в эпоху визуального искусства. Помимо этого наше исследование обуславливают разъяснения *объективности* в стадийном развитии стиля повествования в прозе А.П. Чехова (А.П. Чудаков) и работы, уделяющие особое внимание к чеховской гносеологической проблематике (В.Б. Катаев).

Основные положения диссертации.

1) Несмотря на то, что в целом бесспорно мнение о том, что новаторство чеховской драматургии восходит к стремлению автора к системному освобождению от канонов и критериев традиционной драмы, на наш взгляд исследование сути чеховской драматургии более плодотворно при ориентировании на его одновременную творческую деятельность в двух родах литературы (проза и драма). Соответственно, наибольшего внимания заслуживает обращение/возвращение А.П. Чехова к форме драмы в качестве его внутреннего требования к совершенству в выражении собственного понимания человека и мира.

2) Хотя М.М. Бахтин явно отрицал возможность драмы быть полифонической, данная работа строится на предложении, что форма драмы, – во всяком случае, у А.П. Чехова в полной мере, – отличается наибольшей полифонической структурой. В этом плане мы отмечаем, что до сих пор понятие *полифония в чеховской драматургии* исследовано не на учете родовой специфики драматических произведений, которые опираются в высшей степени на прямое звучание речи действующих лиц в качестве единственного свидетеля-нарратора пережитого им времени, а не на повествование *единого, конститутивного* нарратора.

3) Хотя драматургия с древних времен и создавалась с расчетом на визуальное представление, и тем более в нашу эпоху под влиянием кино с установкой на кассовый успех фильма у массового зрителя, спектакль постепенно склоняется к быстрому, линейному разворачиванию сюжета и преувеличению драматической тревоги ожидания (*suspense*), все же отнесение драмы (в широком смысле) преимущественно только к нарративу, основанному на *прямом подражании*¹⁴, не вполне верно. Потому что это заставляет нас упускать из виду творческий потенциал драмы как оригинальной композиции словесности, способной представлять оба нарративных модуса, т.е. и миметический нарратив через сценический показ художественного единства предметного мира автора, и повествовательный нарратив через речи персонажей в качестве нарраторов собственного опыта.

¹⁴ С учетом разновидности определений термина «мимесис», я предпочитаю этому слову более конкретное выражение: «прямое подражание». Потому что толкование слова «мимесис» восходит к разным определениям двух важных истоков. В III главе «Поэтики» Аристотель использует «мимесис» как общее название для всех трех видов художественной деятельности. («...или [автор] то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным, как Гомер; или [все время остается] самим собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных» (Аристотель. Поэтика / Аристотель. Сочинения в 4-х томах. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 648). В отличие от него Платон в III книге «Государства», говоря, что «мимесис» «вводит нас в заблуждение, изображая, будто здесь говорит кто-то другой, а не он сам», ниже оценивает его по сравнению с речью от самого поэта, т.е. «диегесисом» (Платон III книга «Государства» / Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 157).

На наш взгляд, именно чеховская драма является хорошим образцом осуществления выше упомянутой нарративной оригинальности формы драмы как рода литературы. Соответственно этому, мы отличаем повествование действующих лиц у А.П. Чехова, что и является предметом нашего исследования, от *элементов повествования*, считающихся в традиционном смысле некой вспомогательной функцией, дополняющей развертывание главного сюжета.

4) Активное представление рассказа в качестве сюжета в произведениях А.П. Чехова начало испытывать изменения, на наш взгляд, на рубеже 80-90-х годов. Говоря более детально, по сравнению с тем, как в раннем творчестве подчеркиваются прежде всего симпатия к рассказывающему персонажу или герою в вставном рассказе («Мечты» (1886), «Огни» (1888)) в позднем творчестве А.П. Чехова чаще встречаются случаи, в которых изображение *целого события рассказывания* и его значение стали находиться в центре авторского замысла как литературно-стилистическая задача («Бабы» (1891), «Студент» (1894), «Человек в футляре» (1898), «Крыжовник» (1898), «О любви» (1898)).

5) Обычно в исследовании строения диалогов между действующими лицами в драмах А.П. Чехова принято было предполагать, что писатель имеет пессимистическую перспективу о возможности человеческой коммуникации. Однако, на наш взгляд в объяснении оригинальности чеховского мировоззрения надежным ключом служит не столько понятие *монологизации диалогов*, сколько понятие *диалогизации монологов*. Выясняется, что чеховские монологи, сохраненные в диалоге в трансформированном виде, склоняясь не столько к традиционным функциям монологов, сколько к повествованию, на сцене образуют момент, нехарактерный для драматических жанров: *событие рассказывания*, обусловленное рефлексивной идентификацией персонажа-рассказчика и настоящим требованием присутствия персонажа-слушателя.

Апробация исследования. Основные положения диссертационного исследования были обсуждены в выступлениях на заседаниях кафедры истории русской литературы МГУ и изложены в ряде статей в журналах «Вестник МГУ. Серия 9. Филология» (№3/2014) и «Вестник ЦМО МГУ. Филология, культурология, педагогика, методика» (№2/2013; №1/2014).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

II. Основное содержание работы

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, анализируется степень ее разработанности, определяется пропущенный момент в предшествующих исследованиях, и формулируется постановка проблемы исследования.

Первая глава «Повествование действующих лиц А.П. Чехова и человек-нарратив», состоящая из двух разделов, посвящена пояснению значения *повествующих* действующих лиц в драматургии А.П. Чехова и рассмотрению изменения и развития их изображения.

В первом разделе «Двухмодусность нарратива драмы и понятие человек-нарратив» значимость особенного внимания А.П. Чехова к повествовательной деятельности персонажей разъясняется в двух планах – в плане свойства нарративной структуры драмы и в плане самоидентификации человеческого существа.

Сначала мы уточняем отличие предмета нашего исследования от *элементов повествования*, т.е. некой вспомогательной функции, дополняющей развертывание главного сюжета. С учетом того, что А.П.

Чехов обратил внимание не только на развертывание сюжета целой драмы, а на возможность и способность каждого человека осмыслить собственную жизнь в нарративной форме, мы рассматриваем обозначение его отношения к композиционной оригинальности драматических произведений. Тут важно, что, хотя наше время, характеризованное визуальным искусством, классифицируя, относит драму не столько к «повествовательным нарративным текстам», сколько к «миметическим нарративным текстам» (В. Шмид)¹⁵, в драме мир-предмет художественного изображения выражается одновременно в двух возможных модусах, т.е. в миметическом и диегетическом. Поднимая вопрос об обязательности преимущества миметического принципа в драме и основанного на нем развертывания сюжета, А.П. Чехов предполагал действующих персонажей не только *действующими*, но и *повествующими*.

Значительное внимание автора к способности каждого человека осмыслить собственную жизнь в нарративной форме нашло точку соприкосновения с психологическим термином начала XX века *фабуляция* (Пьер Жане). Этим объясняется, что человек есть существо, определяющее себя в своей собственной реальности, составленной последовательными событиями, созданными им самим. Только к середине XX века подобные концепции, такие как фабуляция, а также и концепция человека начинали глубоко обсуждаться в нарративной психологии и нарративной психиатрии под названием «Рассказанный Я» или «Я как нарратив».¹⁶ Предполагая, что человеческое существо не является готовым с рождения, но реконструируемым жизненной историей, представляющей собой влияние каждого мгновения, данные дисциплины заново оценивали значение *индивида*. «Индивид – это автор, рассказывающий историю о самом себе, где он же является героем. Рассказывая историю о своем Я, автор отчуждает его

¹⁵ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 20.

¹⁶ Труфанова Е.О. Я-нарратив и его автор. Я как нарратив: история концепции // Философия науки. Вып. 15: Эпистемология: актуальные проблемы. М.: ИФ РАН, 2010. С. 183-193.

и конструирует историю его жизни как историю Другого. Иным образом создание подобного рассказа невозможно. Возможность рассказа о себе базируется исключительно на умении посмотреть на себя со стороны. Тут важно отметить, что автор и герой постоянно находятся в диалоге, то есть позиция героя не является сугубо пассивной относительно автора. Так отношения автора и героя становятся метафорой внутреннего диалога человека в процессе конструирования своей жизненной истории».¹⁷ А А.П. Чехов улавливает качество подобного индивида, формирующего свой нарратив и пытающегося сконструировать свое *Я*, не только в авторе, но и в каждом персонаже. Кстати говоря, в эпоху кризиса субъекта-человека нарастающее внимание к изображению рефлексизирующих и фабулирующих персонажей отражалось еще в появлении многих произведений в некой диегетической форме, основанной на непосредственном изложении рассказчика-персонажа – причем как в «драматургии дискурса», так и в прозе «потока сознания». Что касается творчества А.П. Чехова, хотя это не может быть решающим доводом, мы можем вспомнить, что у него был особой интерес к монодрамам с присутствием одного нарратора-рассказчика («О вреде табака» (1886; 1902); «Лебединая песня (Калхас)» (1887)).

В результате представление о персонажах, которые раньше определялись в основном их сценическими поступками и авторскими ремарками и обозначались словом *характер* (*character*), стало подвергаться изменению и называться *личностью*. Персонажи, ставшие существами, по своему испытывающими время и рефлексизирующими на тему собственного прошлого, эффективно демонстрируют диверсификационное мировоззрение автора. В итоге можно сказать, что суть особенности чеховской драматургии заключается в его понимании каждого персонажа как носителя истории и потенциального нарратора и в усвоении родовой оригинальности конструкции нарратива драмы.

¹⁷ Труфанова Е.О. Указ. соч. С. 186.

Второй раздел «Появление и развитие повествования действующих лиц А.П. Чехова» посвящен подробному анализу пьес А.П. Чехова, свидетельствующих в том, что автор со временем все больше и больше внимания уделяет самопознанию каждого персонажа.

Сначала в подразделе **«Появление рефлексующего и повествующего персонажа»** при анализе <Безотцовщины> (1878) и «Иванова» (1887; 1889), хронологически далеко отстоящих друг от друга, но по сюжетам очень похожих, мы находим, в чем заключается разница между способами представления жизненных историй главных героев. Тут мы обнаруживаем, что «Безотцовщина», соблюдая традиционную норму драматического произведения, во многом основывается на миметическом принципе и сравнительно малое внимание уделяет представлению прошлых событий в жизни главного героя. Жизненная история Платонова представлена поспешно и фрагментарно преимущественно через *элементы повествования*, заключенные в обывательском диалоге. Несмотря на разностороннее сходство с <Безотцовщиной>, «Иванов» сильно отличается сильной повествовательностью речи главного героя. Дело в том, что не понимающий себя Иванов пытается разобраться в себе через фабуляцию своей истории.

Затем в разделе **«Жизненные истории трех интеллигентных мужчин»** при анализе «Лешего» (1890) и «Дяди Вани» (1896) мы рассматриваем, каким образом выражается авторское уважение к лично пережитому персонажами времени. Исчезновение санкционированного автором диалога в первой картине пьесы (из разговора брата и сестры Желтухиных (в «Лешем»)) - в разговор Астрова и старой няни Марины (в «Дяди Вани»)), несовпадение между двумя историями жизни Серебрякова (изложенной им самим и изложенной Войницким) анализируются как показательные свидетельства персонцентрированности и диверсификационности развивающегося мировоззрения А.П. Чехова. В частности, изменение установки конечной картины – из осознания Хрущева,

прочитавшего дневник покойного Войницкого и заново разъясняющего читателям/зрителям все прошлые события - в рефлексию своей жизни Войницкого, любившего оценивать и резюмировать жизни других людей, – что может объяснить причину, почему заменено заглавие пьесы: «Леший» стал «Дядей Ваней».

И далее, в подразделе **«Стремление персонажей к художественному завершению жизни»** анализируется пьеса «Чайка». Наш вопрос в том, каким образом этой пьесе удалось справиться с большим количеством разнообразных жизненных историй, несмотря на определенный объем пьесы, не находящей достаточного места для изложения их историй. По этому поводу мы обращаем внимание на то, что «Чайка» является фактически единственной пьесой, где главным образом, выражена и изображена тема *человеческой жизни как сюжета искусства*, точнее тема *жизни как завершенной целостности*. В этой пьесе почти каждый персонаж не стесняется тем или иным образом показать совокупный взгляд на свою/чужую жизнь, которая на самом деле пока не закончена. Насыщенная разными жизненными историями персонажей, пьеса восходит к тому, что так называемое *эстетическое* завершение не только принадлежит автору, но и с разными нюансами само является главным качеством множества чеховских персонажей.

Во второй главе **«Изображение события рассказывания как коммуникации»** мы рассматриваем, как изображается коммуникация чеховских персонажей, определенных нами *людьми-нарративами*. Для более толкового пояснения мы используем довольно известный термин М.М. Бахтина *событие рассказывания*, отличающееся от *рассказываемого события*.¹⁸ Употребляя этот термин в диссертации, нам нужно уточнить, что

¹⁸ «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)» (Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе // М.М. Бахтин Собр. соч. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 500).

хотя М.М. Бахтин использовал понятие *событие рассказывания* только в *творческой деятельности автора*, для нашего исследования мы расширили область применения этого понятия до плана *творческой деятельности персонажа-рассказчика*.

В первом разделе «Изображение события рассказывания в форме рассказ в рассказе» мы уделяем внимание некоторым прозаическим произведениям А.П. Чехова в форме *рассказ в рассказе* как выражению начального интереса автора к изображению человеческой коммуникации. В форме *рассказ в рассказе* автор максимально сдержан и молчалив, и персонажи сами в качестве микро-нарраторов создают некое *событие рассказывания* вставной истории. Что касается формы *рассказ в рассказе*, у А.П. Чехова видны некоторые особенности. Во-первых, обрамляющий рассказ основывается на повествовании от третьего лица, т.е. не персонифицированного.¹⁹ Во-вторых, вставной рассказ создается не столько по какому-то определенному сюжетному развертыванию целого произведения, сколько по внутренней потребности персонажа, которому *вдруг* захотелось рассказать что-нибудь. В этом плане естественно важным становится одновременно лаконичное и лирическое описание пейзажа, который может объяснить внезапное тяготение души рассказчика к самовыражению. В-третьих, без оценочных комментариев объективного нарратора важную роль стали играть персонажи-слушатели, и, следовательно, реакция читателей не только на вставной рассказ, но и на *сцену рассказывания в целом*, где присутствуют и рассказчики и слушатели.

¹⁹ Вместо обширного термина «нарратор» при исследовании типов повествования использовались слова «повествователь» и «рассказчик». Отправителя повествования от третьего лица называют *повествователем*, а от первого лица – *рассказчиком* (Хализев В.Е. Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М.: Высшая школа, 1988. С. 219-240). Но, хотя у большинства исследователей встречается такое употребление терминов, мы не будем пользоваться ими. Главным образом потому, что в центре внимания нашего анализа находится *рассказ в рассказе*, слово *рассказчик* может указывать одновременно на две повествующие инстанции: рассказчика обрамляющего рассказа и рассказчика вставного рассказа.

Слушатели-персонажи вставного рассказа, участвуя в *событии рассказывания*, также «имеют самостоятельную, независимую от событийного ряда значимость и носят стабильные и устойчивые свойства, черты, качества». ²⁰ Поэтому автор не просто назначает слушателя формальным получателем информации, а вручает тому более активную роль в плане значения целого произведения и авторского намерения.

По сравнению с тем, как в раннем творчестве подчеркиваются прежде всего симпатия к рассказывающему персонажу и его рассказу («Мечты» (1886), «Огни» (1888)), в позднем творчестве А.П. Чехова чаще встречаются случаи, в которых изображение целого *события рассказывания* и его значение стали находиться в центре авторского замысла как литературно-стилистическая задача («Бабы» (1891), «Студент» (1894)). В таких произведениях образ персонажей-слушателей и их скрытые от читателей истории играют не менее важную роль, чем персонаж-рассказчик. А позднее в 1898 г., как известно, А.П. Чехов создал литературный цикл, называемый *маленькой трилогией* («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»). В этом собрании «ситуация каждого рассказа погружена в ситуацию самого рассказывания, передвижения и размышления охотников приобретают самостоятельное значение, повествовательное «обрамление» (оно есть в каждом рассказе) вступает активное взаимодействие с основным текстом, детализируя и углубляя авторскую мысль»²¹, и рассказчик одной истории является слушателем другой истории, а слушатель – рассказчиком.

Во втором разделе «Понимание коммуникации действующих лиц в драмах А.П. Чехова» с учетом того, что изображение человека-нарратива и *события рассказывания* является одной из важных задач автора, мы рассматриваем, каким образом автор поставил эту проблему на сцене. Для

²⁰ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 102-108.

²¹ Сухих И.Н. «Маленькая трилогия» (проблема цикла) // Сборники А.П. Чехова. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 139.

этого сначала нужно рассмотреть, каково до сих пор было отношение исследователей к коммуникации чеховских персонажей.

Первый подраздел «Монологизация диалогов» объясняет, что до сих пор по поводу новаторства построения речи персонажей в чеховских пьесах центром внимания являлась именно новизна в структуре сценического диалога. Многие исследователи выражали мнение, что чеховские персонажи не являются полноценными горячими участниками диалога. Полностью не вовлекаясь в диалог, они не столько дают релевантные ответы, сколько стремятся высказать какую-то собственную мысль, которая изолируется от общей темы диалога и даже прерывает самый диалог. Как и следует ожидать, целый ряд диалогоцентричных исследований структуры чеховских пьес дает понятие о том, что автор имел полностью пессимистическое представление о возможности коммуникации. Исследователи, которые находились под влиянием экзистенциализма и абсурдизма, усиленных так называемым «лингвистическим поворотом», начали толковать черты чеховских диалогов как «болтовню», направленную в пустоту без надежды на отклик. Их диалоги толковались в философском смысле как манера стоять лицом к бессмысленному миру и преодолевать его пустоту. В результате в мировой литературе А.П. Чехов главным образом считался одним из предшественников *театра абсурда*.

Однако, если мы рассматриваем чеховские приемы не с точки зрения разрушения диалогов, а с точки зрения сохранения монологов, открывается совсем другой ракурс в рассмотрении этой проблемы. То есть: чеховские монологи, сохраненные в диалоге в трансформированном виде, склоняясь не столько к традиционным функциям монологов, сколько к повествовательной деятельности частного персонажа, на сцене образуют момент, нехарактерный для драматических жанров: *событие рассказывания*, обусловленное рефлексивной идентификацией персонажа-рассказчика и настоящим требованием присутствия персонажа-слушателя. Как результат, мы можем предположить, что используя подобную технику построения сценической

речи своих персонажей, автор скорее требует от зрителя не сочувствовать определенному персонажу, но с определенной психологической дистанции наблюдать всю ситуацию *события рассказывания* в целом.

Именно **во втором подразделе «Диалогизация монологов»** подробно разъясняется выше упомянутая точка зрения. Обращая внимание на замечания В.Е. Хализева и С.Т. Ваймана, опровергающие попытки слишком пессимистического представления о возможности коммуникации чеховских персонажей, мы предлагаем взглянуть на то же самое выше упомянутое явление как *диалогизацию монологов*.

Речь идет о том, что в отличие от того, что с возникновением реалистической и психологической драмы монолог постепенно терял свою ведущую роль для нарастающего требования высшей правдоподобности, А.П. Чехов совсем не отказался от монологов. Как верно отмечает П. Сонди, в чеховских драмах монолог возникает в пространстве диалога.²² В таком же смысле В.Е. Хализев также отмечает, что для А.П. Чехова характерны монологи в их разговорно-диалогическом облики.²³ По словам М.О. Горячевой, А.П. Чехов «модернизировал в своих пьесах прежде всего именно монолог, создав его особые типы и сильно расширив сферу его употребления». По ее мнению, «именно монолог – преобразенный и усовершенствованный – становится главным структурным элементом новаторской техники словесного ряда чеховской драмы».²⁴

Тут согласно с целью нашего исследования мы хотим обратить внимание на то, что диалогизированные монологи чеховских персонажей содержат в себе в высшей степени повествовательность. С учетом того, что традиционная точка зрения классифицирует монологи обычно по

²² Szondi P. Theory of the Modern Drama. Univ. of Minnesota Press, 1986. pp. 7-41.

²³ Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 210.

²⁴ Горячева М.О. «Три сестры» - пьеса монологов // Чеховиана. «Три сестры» - 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 54-62.

определенным функциям²⁵, – как П. Пави разделял их на «технический монолог (монолог-рассказ)», «лирический монолог» и «монолог-размышление (монолог-принятие решения)»²⁶, – нетрудно отметить, что повествовательность в речи чеховских лиц не может оцениваться критерием только *техническим*. Скорее, чеховские монологи, сохраненные в диалоге в трансформированном виде, являются базой сценической версии изображения *события рассказывания*. В этом событии читатели/зрители занимают место наблюдателя, мы можем предполагать, что А.П. Чехов требует от зрителя не сочувствовать определенному персонажу, но с определенной психологической дистанции наблюдать всю ситуацию *события рассказывания* в целом.

На основе выше изложенного положения в третьем разделе **«Изображение коммуникации людей-нарративов»** анализируются некоторые особенности изображения коммуникации персонажей в двух последних пьесах «Три сестры» и «Вишневый сад». Замечая, что в заглавиях двух последних пьес уже сильно отражено внимание автора к коллективу,

²⁵ Что касается монологов, очевидное авторское намерение в них позволяло исследователям предлагать их функциональную классификацию. По сравнению с монологами диалоги особо не испытывали подобного разделения, поскольку они, во-первых, в качестве действий служат развертыванием сюжетов. А что касается классификации диалогов, очень оригинально и интересно определение S. Sierotwiński, который в большом счете разделяет диалог в драме на «диалог драматический» и «диалог эпический». Под словом *диалог драматический* польский ученый подразумевает «диалог, продвигающий действие, в котором высказывания персонажей, проявляющих свои намерения, имеют значение поступков. Такой диалог может иметь характер трагический или комический», а вот под термином *диалог эпический* понимается «диалог, целью которого является сообщение о происшествиях, содержащий фрагменты повествования» (См.: Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. М.: РГГУ, 1999. С. 209-216).

²⁶ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 191. Кстати говоря, по мнению М.О. Горячевой, принимавшей мнение В.В. Основина, правомерно объединить «лирический монолог» и «монолог-размышление (монолог-принятие решения)» в один тип под названием *монолог-раздумье* или же *монолог-исповедь* (Горячева М.О. «Три сестры» - пьеса монологов // Чеховиана. «Три сестры» - 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 55; Основин В.В. Драматургия Л.Н. Толстого. М.: Высшая школа, 1982. С. 135, 137). На наш взгляд, разделение М.О. Горячевой просто и более правомерно в том плане, что между выше упомянутыми лирическим монологом и монологом-размышлением не существует четкой границы.

составу группы людей и их общей памяти и судьбе, мы обращаем внимание на то, что обе пьесы основываются на общей памяти персонажей. На фоне вместе пережитого времени персонажи рассказывают свои жизненные истории и слушают их или по крайней мере присутствуют при этом *событии рассказывания*. Приведя множество примеров, мы показываем, что история каждого персонажа не просто дается как обязательное условие для читателей/зрителей, желающих понять инициативу его будущих поступков. Скорее эти повествовательные моменты показывают внимание автора к изображению человеческого общения, в котором персонажи сами понимают друг друга как *человека-нарратив*.

В заключении после краткого резюме содержания работы мы демонстрируем перспективы расширения и углубления нашего исследования. Тут подчеркивается, что вышеупомянутое уважение к повествовательной деятельности каждого человека как *единственного свидетеля пережитого им-в-себе времени* не только определяет характеристику творчества А.П. Чехова, но и вытекает из его позиции медика. Находясь под влиянием учения выдающегося врача-терапевта Г.А. Захарьина, уверенного в том, что на лечение должен действовать не только нарратив с точки зрения врача, но и нарратив с точки зрения пациента,²⁷ А.П. Чехов подчеркнул полезность учить будущих врачей так, чтобы они не только лечили своих пациентов, а именно слушали их.²⁸ По этому поводу нетрудно вспомнить персонажей-врачей в произведениях А.П. Чехова, которые не столько лечат больных, сколько

²⁷ Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Московского университета, 1979. С. 87-97.

²⁸ По воспоминаниям Г.И. Россолимо, А.П. Чехов, интересуясь в преподавании медицины студентам, выговорил о полезности вовлекать будущих врачей в область субъективных ощущений пациента (Россолимо Г.И. Воспоминания о Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1960. С. 670). Притом по словам доктора П.А. Архангельского, «Он [А.П. Чехов] всегда терпеливо выслушивал больного, ни при какой усталости не возвышал голоса, хотя бы больной говорил не относящееся к уяснению болезни» (Соболев Ю.В. Антон Чехов. Неизданные страницы. М.: Северные дни, 1916. С. 137).

слушают их историю, как Дорн («Чайка» (1895)), Королев («Случай из практики» (1898)) и др. И именно подобная позиция врачей к концу XX века под названием «patient-centered care» начала занимать важное место в области общей медицины и признаваться важным фактором при вылечивании больных, тем более психиатрических.²⁹ Это, соответственно, объясняет причину того, почему молодой писатель, собиравший материал для медицинской диссертации под названием «Врачебное дело в России», включал в свою коллекцию помимо признанных исторических книг еще и этнографические данные, например обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзию, которые хорошо показывают точку зрения переживающих определенное время. Материалы с широких гуманитарных позиций, на самом деле, являются такими данными, которые в наше время использовались бы в сфере микроистории.

По теме исследования опубликованы следующие работы:

- 1) Юн Со Хюн, Событие рассказывания и человек как «существо рассказывающее» в прозе А.П. Чехова // Вестник ЦМО МГУ. Филология, культурология, педагогика, методика. №2/2013. С. 105-109.
- 2) Юн Со Хюн, Значение повествования действующих лиц в пьесах А.П. Чехова // Вестник ЦМО МГУ. Филология, культурология, педагогика, методика. №1/2014. С. 107-110.
- 3) Юн Со Хюн, Диалогизация монолога как «событие рассказывание» (на материале пьес А.П. Чехова) // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. №3/2014. С. 129-140.

²⁹ Резюмируя исследовательское усилие определить «patient-centered care», Д.М. Бервик знакомит нас с некоторыми лозунгами этого современного направления: «Самым первым идет требование пациента» (“The needs of the patient come first”), «Без меня не может говориться обо мне» (“Nothing about me without me”), «Каждый пациент – единственный пациент» (“Every patient is the only patient”). Все эти лозунги подчеркивают самобытность каждого пациента и способность врача слушать их слова (См.: Berwick D.M. What ‘Patient-Centered’ Should Mean: Confessions of an Extremist // Health Affairs Vol. 28, № 4 (2009). pp. 555-565).