

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Филологический факультет

На правах рукописи

ЮН СО ХЮН

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

Специальность 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Катаев В.Б.

Москва – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Повествование действующих лиц А.П. Чехова и человек-нарратив	19
1.1. Двухмодусность нарратива драмы и понятие <i>человек-нарратив</i>	20
1.2. Появление и развитие повествования действующих лиц А.П. Чехова	35
1.2.1. Появление рефлексизирующего и повествующего персонажа	35
(на материале пьес <Безотцовщина> (1878) и «Иванов» (1887; 1889))	
1.2.2. Жизненные истории трех интеллигентных мужчин	47
(на материале пьес «Леший» (1890) и «Дядя Ваня» (1896))	
1.2.3. Стремление персонажей к художественному завершению жизни	55
(на материале пьесы «Чайка» (1895))	
ГЛАВА 2. Изображение события рассказывания как коммуникации	61
2.1. Изображение <i>события рассказывания</i> в форме <i>рассказ в рассказе</i>	62
(на материале некоторых прозаических произведений А.П. Чехова 90-х годов)	
2.2. Понимание коммуникации действующих лиц в драмах А.П. Чехова	70
2.2.1. Понимание 1: Монологизация диалогов	71
2.2.2. Понимание 2: Диалогизация монологов	76
2.3. Изображение коммуникации <i>людей-нарративов</i>	82
(на материале пьес «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903))	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	89
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	93

ВВЕДЕНИЕ

А.П. Чехов не занимался теоретизированием принципов создания пьесы и не определял значения своей драматической деятельности в своем творчестве. Несмотря на то, что в определении драматургии А.П. Чехова инициатива должна принадлежать вопросу о том, по какому внутреннему требованию автор начал активно заниматься драматургией, исследование чеховских пьес чаще проводилось изолированно от исследования его прозы. Его драматургия рассматривалась преимущественно в историческом плане под эгидой общепринятого тезиса: *Театр А.П. Чехова – антипод норм тогдашнего традиционного театра.*

Тому есть, на наш взгляд, по крайней мере две причины.

Во-первых, сам писатель неоднократно говорил о сопротивлении нормам старого театра и подчеркивал нужду в новых формах. Недовольство А.П. Чехова, основанное на амбивалентности чувств любви и ненависти к театру его времени, нередко выражалось в самой язвительной манере: «Современный театр – это сыпь, дурная болезнь городов. <...> я Вам [И.Л. Леонтьеву] на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое...».¹ В связи с этим известными стали некоторые фрагментарные высказывания автора, такие как: «Начал ее [«Чайку»] forte и кончил pianissimo – вопреки всем правилам драматического искусства» (П 6, 100).² Чувство кризиса русской драматургии обострилось особенно после

¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30-х томах. М.: Наука, 1974-1983. Письма. Т. 3. С. 56-60. В дальнейшем ссылки на это издание даются непосредственно в тексте: для серии *Сочинения* в скобках после цитат указываются номер тома и страницы и для серии *Письма* перед номером тома ставится литера *П*. Заодно отметим, что во всех ссылках курсивы расставлены согласно источникам, а подчеркивания прямой чертой выделены мной (Юн Со Хюн).

² Отметим, однако, что вопреки выражениям А.П. Чехова, сопротивляющегося старой манере тогдашнего театра, Вл.И. Немирович-Данченко убеждает, что «[А.П. Чехов] ни о какой революции театра <...> и не помышлял. Не думал даже быть оригинальнее других. Самым искренним образом хотел приблизиться к тем требованиям, которые предъявлялись драматургу современным театром» (Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого (1936) // Немирович-Данченко Вл.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989. С. 51).

смерти А.Н. Островского (в 1886 г.).³ Через два года после кончины этого великого драматурга А.П. Чехов, понимая под словом «беллетристы»⁴ мастеров художественной прозы и как бы обращаясь к ним, писал: «Драматургов 700 у нас, а беллетристов в сто раз меньше. Пишите пьесы – спасение театра в литературных людях» (П 3, 73).

Во-вторых, признание чеховских пьес произошло не сразу: оно сложилось постепенно в процессе долговременной и преданной поддержки и активной интерпретации со стороны театра. Действительно, несмотря на отсутствие удовлетворительного анализа авторского понимания структуры и построения драмы⁵, возможность представления его драматургии зрителю измерялась и доказывалась эмпирически, экспериментально, благодаря энтузиазму конкретных театральных деятелей, прежде всего Московского Художественного театра. Однако и тут не обошлось без противоречий. Актеры скучали из-за чеховской *бесконфликтности*, представляющейся им отсутствием драматического

³ Об отношении А.П. Чехова к современному театру см. например: Горячева М. «Театральный роман», или Любил ли Чехов театр? // Журнал «Нева» 2009, № 12. – URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/go10.html>. Дата обращения: 21.04.2014.

⁴ В отличие от нынешнего использования в то время термин *беллетрист* (от фр. термина *belles lettres* – художественная литература (буквально *красивые письма*)) обозначал писателя, могущего изящно писать художественную прозу. См. Белинский В.Г. Столетие России, с 1745 до 1845 года, или Историческая картина достопамятных событий в России за сто лет (1845) // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений 1845-1846. Т. 9. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 308-313.

⁵ Забегая вперед, уточняем, что по поводу чеховской драматургии существовали два типа непонимания. Первое, возникшее после постановки «Иванова», было *непониманием характера персонажа*, т.е. речь шла о предмете изображения. А второе, возникшее после «Лешего», – было *непониманием авторского подхода к драме как роду литературы*. Например, актер Малого театра А.П. Ленский (1947-1908), прочитав пьесу «Леший», писал автору: «Одно скажу: пишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме, слишком мало уважаете их, чтобы писать драму». Смущаясь странностью начинающегося драматурга, он добавляет: «Эта форма труднее формы повествовательной, а Вы, простите, слишком избалованы успехом, чтобы основательно, так сказать с азбуки, начать изучать драматическую форму и полюбить ее» (П 3, 465). Соглашаясь с ним, Вл.И. Немирович-Данченко также писал, что «Ленский прав, что вы чересчур игнорируете сценические требования, но презрения к ним я не заметил. Скорее – просто незнание их» (П 12, 385). Более конкретные примеры будут приведены в дальнейшем.

противостояния характеров протагониста и антагониста и ослаблением элементов занимательности фабулы. Тем не менее Вл.И. Немировича-Данченко убеждал, что конфликт в чеховских драмах не исчез, а скорее ушел внутрь, интернализовался. «Скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре», по выражению Вл.И. Немировича-Данченко, получают своеобразное выражение на сцене Художественного театра с помощью музыкально-ритмических эффектов, в сочетании деревенских декораций и продуманных мизансцен. Так, в результате убеждения и сотрудничества театральных, рождено было так называемое *чеховское настроение*.⁶ В дальнейшем главенство театральных людей в оценке чеховских драм продолжалось.⁷ Одним словом, горячий энтузиазм театральных людей, с одной стороны, доказал возможность успешной постановки пьес А.П. Чехова, но с другой стороны, несколько задержал более обширное и целостное обсуждение критикой двухродовой (проза и драма) литературной деятельности А.П. Чехова в целом.

В литературоведении же исследование творчества А.П. Чехова проводилось в

⁶ Виленкин В.Я. Вл.И. Немирович-Данченко: Очерк творчества / Отв.ред. П.А. Марков. М.: Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко, 1941. С. 91-120. Понимание чеховских драм в формате бесконфликтности или скрытой конфликтности хорошо систематизировано в работе Д. Магаршака в его книге «Chekhov the Dramatist» (London, 1952; New York, 1960). Он обобщал весь процесс изменения и развития в чеховских пьесах. Несмотря на возможное обвинение в схематичности, Д. Магаршак, представляя «Лешего» неким водоразделом творчества А.П. Чехова, разделяет его многоактные пьесы на два периода, т.е. на группу традиционного «прямого действия» («Безотцовщина» и «Иванов») и группу новаторского «непрямого действия» («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»). Д. Магаршак показывает, что значительную роль в драматической структуре пьес «непрямого действия» играют подобные древнегреческой драме элементы, например узнавание, перипетия, хор в преображенном виде (Magarshack D. Chekhov the Dramatist. New York: Hill and Wang, 1960. pp. 13-49).

⁷ Спустя почти 40 лет после первых постановок во времена попыток «отбросить чеховские пьесы как устаревшие», переиначить их на современный лад, и оставить «только в качестве исторического документа, как свидетельство настроений безвременья» Вл.И. Немирович-Данченко опять осуществил новую постановку пьесы «Три сестры». И эта постановка в то время по-своему стала «законом для чеховедения и образцом для театра». Судя по всему, будет небезосновательно сказать, что во многом «чеховские пьесы воспринимались под гипнозом его спектаклей» (См. Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова. 1960-2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 17).

основном на материале его прозы, которую исследователи предпочитали его драматическим произведениям и которую высоко оценивали многие писатели, причем такие разные, как Л.Н. Толстой⁸, И.А. Бунин⁹, В.В. Маяковский¹⁰, подчеркивавшие метко реалистическое чеховское описание при лаконичном использовании слов и сдержанности эмоций автора-наблюдателя.

Пока В.В. Ермиловым и его сторонниками проводилось активное исследование чеховского творчества с социально-политической и идейной точки зрения, - практически той же, что отстаивалась Н.К. Михайловским за полвека до того¹¹, в центре их внимания находился метод и авторский подход А.П. Чехова именно в его прозе. В.В. Ермилов в своей книге «Чехов» (М.: Молодая гвардия, 1946), имевшей успех среди публики того времени, изображал А.П. Чехова предвестником революции, приветствовавшим светлое будущее. Ему удалось

⁸ «Всего, о чем он [Л.Н. Толстой] говорил, здесь не опишешь, но много говорил и о Вас [А.П. Чехове] – “Чехов – это Пушкин в прозе”» (Из письма Б.А. Лазаревского к А.П. Чехову, написанного по возвращении из Ясной Поляны 5 сентября 1903 года). Но, как известно, тот же Л.Н. Толстой, парадоксально низко оценивавший У. Шекспира, ставил А.П. Чехова-драматурга еще ниже этого последнего.

⁹ Имея сходство с А.П. Чеховым в предпочтении лаконичного стиля, И.А. Бунин пишет про него: «Точен и скуп на слова бы он [А.П. Чехов] даже в обыденной жизни. Словом он чрезвычайно дорожил, слово высокопарное, фальшивое, книжное действовало на него резко... Писателя в его речи не чувствовалось, сравнения, эпитеты он употреблял редко, а если употреблял, то чаще всего обыденные, и никогда не щеголял ими, никогда не наслаждался своим удачно сказанным словом» (Бунин И.А. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1960. С. 520). Несогласие И.А. Бунина с А.П. Чеховым возникает применительно к драматургии. И.А. Бунин не любил пьес А.П. Чехова, так как считал, что автор «Вишневого сада», будучи интеллигентом-разночинцем, не знал жизни в помещичьих усадьбах.

¹⁰ «Растрепанная жизнь вырастающих городов, выбросившая новых юрких людей, требовала применить к быстроте и ритм, воскрешающий слова. И вот вместо периодов в десятки предложений – фразы в несколько слов» (Маяковский В.В. Два Чехова (1914) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГА, 2002. С. 975).

¹¹ Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г-не Чехове (1890) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГА, 2002. С. 80-92. В этой статье Н.К. Михайловский, признавая талантливость А.П. Чехова, заодно выражает огорчение по поводу «холодной крови» автора. Он пишет, что «г-н Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат».

создать, если и не официальное советское представление о А.П. Чехове, то по крайней мере определить его, благодаря чему А.П. Чехова в советское время продолжали чтить как классика.

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 особенное внимание на характеристику действующих лиц в чеховских пьесах и начал подчеркивать внутренние и психологические стороны их поступков. Еще до того, как были написаны статьи 40-х годов, отдельно посвященные пьесам «Иванов», «Чайка», «Вишневый сад», А.П. Скафтымов, уже в рукописном исследовании «Драмы Чехова» (не ранее 1927-го г.), ставя вопрос о связи драматургии и прозы писателя, затронул проблему отношения автора к персонажам. Он рассматривает такие стороны, как распространенный в чеховскую эпоху пессимизм, включающий физическую усталость интеллигента (в «Иванове»), неразделенную любовь и профессиональные переживания артистов и писателей (в «Чайке»), ужас от напрасно прожитой жизни (в «Дяде Ване»), разочарованность и бессилие (в «Трех сестрах»)¹². Казалось, что унылые характеры этих персонажей и созданное ими минорное настроение не совпадает с миром, изображенным в прозе то педантичного наблюдателя, то сатирика А.П. Чехова.

Два рода литературной деятельности А.П. Чехова, как упомянуто выше, первоначально выглядевшие противоположными, со временем смогли найти черты сходства, свидетельствующие о единстве его творчества. Начались попытки найти «сложный, синтетический портрет писателя, где его личность,

¹² Скафтымов А.П. Драмы Чехова. Предисловие, подготовка текста и примечания А.А. Гапоненкова // Журнал «Волга» 2000, № 2-3. – URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/2-3/skaftym.html>. Дата обращения: 06.05.2014.

судьба и взгляды были бы рассмотрены вместе с творчеством, проза – с драматургией, равно как и поэтика – с идейной стороной пьес».¹³

Например, А.И. Роскин, сравнивая писателя 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», писал: «Чехов шел обратным путем: не придавал драматизм повествовательной форме, а драме придавал черты повествования».¹⁴ Согласно объяснению А.И. Роскина, «Чехов столь долго мечтал о романе не потому, что ему хотелось «вытянуться в длину». О романе А.П. Чехов мечтал не как о насчитывающей лишние сто страниц повести, а как о картине широкой и разнообразно наблюдаемой жизни. Он говорил: «Роман захватывает у меня несколько семейств и весь уезд с лесами, реками, паромами, железной дорогой».¹⁵ 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».¹⁶

Выражение А.И. Роскина «сочетание формы драмы с материалом романа» конкретизировалось в дальнейшем в трудах литературоведов.

Например, Н.Я. Берковский уточняет, что «драмы Чехова – не повести вообще, но именно повести того же Чехова, примененные к сценическим

¹³ Шах-Азизова Т.К. Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 342.

¹⁴ Роскин А.И. А.П. Чехов: статьи и очерки. М.: Гос. изд. худ. лит., 1959. С. 167-168.

¹⁵ Роскин А.И. Указ. соч. С. 169.

¹⁶ Роскин А.И. Указ. соч. С. 241.

условиям».¹⁷ По его словам, несмотря на нарушение правил драматического представления в их первоосновах, 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 обозначает «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*». Ученый в другом месте дополняет свой взгляд на А.П. Чехова, говоря, что «драма была у Чехова не одним только расширением его повествовательной манеры, она была и более широким полем для разработки основных его тем, жизненных и идейных. В драмах нам является тот же Чехов повествовательной прозы, однако же укрупненный, обладающий масштабами тем и общего смысла, не всегда доступный его повестям и новеллам».¹⁸ Тем не менее, справедливо заметить, что исследованию Н.Я. Берковского все равно близка мысль о некоем сходстве в выборе сюжетов и характеристике персонажей обоих родов литературы у А.П. Чехова.

Затем Э.А. Полоцкая, видя причины медленного развития действия в чеховской драматургии именно в закономерностях развитии его прозы, подчеркивает, во-первых, давнюю генетическую связь известных одноактных пьес писателя с ранней прозой. Согласно ее мнению, «многие из них [одноактных пьес А.П. Чехова] начиная с драматических этюдов «На большой дороге» (1884) и «Лебединая песня» (Калхас)» (1887), выросли из его ранних рассказов. В скупости описаний, при стремительном развитии диалога, составлявшего основу действия рассказов 80-х годов, была заложена легкость, с которой Чехов переводил на сценический язык их содержание: «Брак по расчету», «Свадьба с генералом» (1884) – «Свадьба» (1889); «Один из многих» (1887) – «Трагик

¹⁷ Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург (1962) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 960-961.

¹⁸ Берковский Н.Я. Чехов от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 126.

поневоле» (1889); «Беззащитное существо» (1887) – «Юбилей» (1891)».¹⁹ Тут она отмечает, что диалоги в ранней прозе, теряя драматургические черты в качестве прямого представления события, уже в его зрелом периоде перестали быть характерными для чеховской прозы. А вместо этого, по ее мнению, автор стал писать сравнительно длинные 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 рассказам, построенным в четырех главах: «Дом с мезонином» (1896), «Дама с собачкой» (1899), «Архиерей» (1902). В итоге Э.А. Полоцкая пишет, 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»²⁰.

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 творческих опытов автора, который «вынужден был в этом трудном для него роде искать каких-то аналогов своей стилистике прозаика».²¹ Поэтому странность его драматургии является не только тяготением к «новой форме», а представляет собой «компромиссное образование между его художественной прозой и традициями драматического жанра, требующими характеров более резко

¹⁹ Полоцкая Э.А. А.П. Чехов: движение художественной мысли. М.: Сов. писатель, 1979. С. 169.

²⁰ Полоцкая Э.А. Указ. соч. С. 191.

²¹ Дмитриева Н.А. Роль театра в судьбе произведений Чехова // Дмитриева Н.А. Послание Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 303.

очерченных, действия более событийного, конфликта более напряженного и завершения более эффектного».²²

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 сильно привлекала многих исследователей чеховской драматургии, находящихся в поисках подходящего объяснения его пьесам, основанным на неслиянности судеб и голосов героев, – пьесам, которые представляли новую концепцию психологических начал человека, которая была завоевана романистами XIX века.

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 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, что: «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».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».²⁴ Последовательно в представлении М.М. Бахтина аналогией плохого

²² Дмитриева Н.А. Указ. соч. С. 191. Отметим, что в своей книге Н.А. Дмитриева пытается сделать акцент на преимущественной важности его 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.

²³ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // М.М. Бахтин Собр. соч. Т. 6. М.: Русские словари языка славянской культуры, 2002. С. 23.

²⁴ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 43.

романа т.е. романа, «оторванного от подлинной языковой разноречивости романа», является «...драма для чтения с подробно развитыми и художественно-обработанными ремарками».²⁵

Несмотря на упомянутое М.М. Бахтиным родовое ограничение, беспристрастное мировоззрение писателя часто сопоставлялось с антидогматическим мировоззрением Ф.М. Достоевского.²⁶ Например, А.П. Чудаков, исследуя ряд писателей, которые держали позицию, называемую по-бахтински *полифонической системой*, и писали романы, построенные в основном на столкновении идей (например, «Обыкновенная история» (1847) И.А. Гончарова, «Отцы и дети» (1862) И.С. Тургенева), отмечает, что в отличие от других писателей, у А.П. Чехова «каждый тезис и антитезис подвергается сомнению еще и изнутри». Согласно его мнению, столкновение в антиномии между чеховскими персонажами только подчеркивает «принципиальную невозможность решения подобных вопросов в сфере чистого умозрения», т.е. «невозможность дать догматически-исчерпывающее завершение идеи».²⁷

Однако несмотря на правомерное замечание А.П. Чудакова о сложности и глубине полифонии А.П. Чехова, отличающих его от его предшественников-романистов, тут применение слова *полифония* к чеховским произведениям фокусировалось в основном на *идейном* разнообразии персонажей, как это считалось важным еще и при анализе прозы Ф.М. Достоевского. Одним словом, тут мало

²⁵ Бахтин М.М. Слово в романе // М.М. Бахтин Собр. соч. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 81.

²⁶ По словам Э.А. Полоцкой, «советское литературоведение до самого конца 1960-х годов, обходило параллель «Чехов – Достоевский». Восстановив историческую справедливость по отношению к Чехову и поставив его рядом с великими предшественниками, провозгласив его (не сразу!) классиком русской литературы, стали искать в его творчестве следы литературных традиций. И нашли – следы Гоголя (особенно в характере юмора: (смех сквозь слезы), Тургенева (элементы лиризма в прозе и драматургии), Толстого (внутренняя речь как средство психологической характеристики героев и т.д.), Щедрина (способы сатирической типизации, в частности гротеск), Пушкина и даже Лермонтова, - но не Достоевского» (Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2000. С. 139).

²⁷ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 245-276.

учитывалась родовая разница между прозой и драмой, основанная на разных системах инстанций повествования, обусловленных особыми отношениями *автора и героя*. Напоминаем, что первым шагом развития философской эстетики М.М. Бахтина было именно подобного типа размышление о отношении и коллизии автора и героя (<Автор и герой в эстетической деятельности>).²⁸

Итак, под этой тенденцией 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*²⁹. Тут трудно найти учет родовой специфики драматических произведений, которые на самом деле опираются в высшей степени на повествовательную деятельность *разных* персонажей, а не *единого* повествователя.

Например, Н.И. Ищук-Фадеева, вопреки бахтинскому мнению о невозможности полифонической драмы, обращает внимание именно на паратекст А.П. Чехова, в особенности на заглавия чеховских комедий. Подчеркивая, что «монологизм в данном контексте [в тексте М.М. Бахтина] означает, по сути, моноидеизм, т.е. единство точки зрения автора и главного героя, выраженные, помимо речевой сферы, через сюжетно-композиционную организацию, и в

²⁸ Бахтин М.М. <Автор и герой в эстетической деятельности> // М.М. Бахтин Собр. соч. Т. 1. М.: Русские словари языка славянской культуры, 2003. С. 69-263.

²⁹ «Паратекст включает название пьесы, список действующих лиц, временные и пространственные указания, описания декораций, дидакалии, 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.

первую очередь – через имя текста»³⁰, она подвела итог на том, что «Множественность точек зрения имеет своим следствием преодоление того феномена, который Бахтин назвал монологичностью драмы»³¹. По ее мнению, «Именно в первой и последних комедиях, названных как бы по имени экс-хора и вводящих изначально символический подтекст, возникает не точка зрения одного персонажа на другой/ие, но точка зрения на мир, при этом сама природа заглавия лишает этот мир одномерности, столь характерной для классической комедии»³². Однако, в данном понятии полифонии, найденной в паратексте, рассчитывается не столько многочисленность персонажей-индивидов, говорящих инстанций, сколько смысловая многогранность авторского замысла.

Понимание паратекста как изображения полифонического мира продолжалось также и в исследовании Т.Г. Ивлевой. Она констатирует, что в чеховских ремарках мы можем найти все пространственные модели, описанные Б.А. Успенским применительно к эпическим произведениям.³³ По ее мнению, в чеховских драмах эти пространства представляются с помощью множественных точек зрения в ремарках. Это: 1) точка зрения *всезнающего* автора, совпадающая с точкой зрения персонажей (*внутренняя* точка зрения), 2) точка зрения *стороннего наблюдателя*, находящегося в данный момент во *внешнем* для персонажей пространстве (*внешняя* точка зрения), и 3) точка зрения *с высоты птичьего полета*, максимально удаленная от события, объединяющая внешнюю и внутреннюю точки зрения.³⁴ Она ищет особенность полифонии чеховских пьес

³⁰ Ищук-Фадеева Н.И. Новации новой драмы Чехова: к проблеме «точки зрения» в драматическом тексте // Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко / ред.-сост. В.И. Тюпа, О.В. Федунина. М.: Издательство Кулагиной-Intrada, 2010. С. 199.

³¹ Ищук-Фадеева Н.И. Указ. соч. С. 206.

³² Ищук-Фадеева Н.И. Указ. соч. С. 207.

³³ Успенский Б.А. Поэтика композиции (1970) // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 80-107.

³⁴ Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 4-15.

именно в этой множественности точек зрения, представленных драматургом, который «не равен традиционному *комментатору* основного текста (монологически-диалогической структуры) драмы, фиксирующему место и время действия, а также особенности внешнего облика персонажей, их поведения на сцене, адресатов их реплик и т.д.» и заодно «не подобен *повествователю* или *рассказчику* эпического произведения»³⁵.

Помимо выше упомянутых толкований, сосредоточенных на целостности и целостности авторского замысла, когда множество говорящих персонажей считается сутью полифонии чеховских драм, речь обычно шла о музыкальности их голосов. В этом случае *полифония* голосов персонажей с неоднократными паузами оценивались как часть музыкально-композиционного состава драмы. С этой точки зрения подчеркивались звучность и поэтичность текстов персонажей. Например, А.С. Собенников, характеризуя чеховские пьесы как романизированные, констатирует, что между элементами этой романизированной драмы устанавливается «новый вид связей, основанных на конструктивных принципах лирики, ассоциативности, музыкальности».³⁶ А Г.И. Тamarли также, основываясь на древней «музыкально-полифонической картине космоса», подчеркивает сходство пьес А.П. Чехова и пьес Г. Лорки, оценивая их возвышенные поэтичность и лиричность.³⁷

Итак, мы рассмотрели, что полифония в чеховских драмах объяснилась как идейная диверсификация автора, выраженная преимущественно в паратексте, или в его музыкально-полифоническом представлении мира. Однако с нашей точки зрения в подобном понимании чеховской полифонии пропускается самая важная и возможная родовая особенность драмы, т.е. прямое звучание речи действующих лиц в качестве единственного нарратора, свидетельствующего о пережитом им

³⁵ Ивлева Т.Г. Указ. соч. С. 121.

³⁶ Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск: Иркутский гос.ун-т, 1989. С. 56.

³⁷ Тamarли Г.И. Чехов и Лорка (вместо заключения) // Тamarли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 130-134.

времени. По этому поводу о многом говорит тот факт, что А.П. Чехов не описал мужа Кати в «Скучной истории» (1889) из-за того, что «Профессор не мог писать о муже Кати, так как он его не знает, а Катя молчит о нем».³⁸ То есть уже в 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*³⁹. 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 удастся, 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» (П 3, 45). Хотя автор, скромничая, считает себя нескладным, именно в этом беспокойстве хорошо выражены деликатное отношение молодого автора к 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»⁴⁰.

Наше исследование начиналось с осознания того, что исследование

³⁸ Письмо А.П. Чехова А.Н. Плещееву 30 сентября 1889 г. // Переписка А.П. Чехова: В 2-х томах. М.: Художественная литература, 1984. Т. 1. С. 364.

³⁹ 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).

⁴⁰ Щукин С.Н. Из воспоминаний об А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1960. С. 461.

чеховской драмы, ориентированное на понимании того, что новаторство чеховской драматургии восходит к стремлению автора в сторону системного освобождения от канонов и критериев традиционной драмы, с одной стороны, прояснило место А.П. Чехова в истории мировой драматургии, но с другой стороны, высочайшая востребованность данной точки зрения загораживала другие возможные подходы. Учитывая, что более плодотворное исследование чеховской драматургии лежит в толковании обращения А.П. Чехова-прозаика к форме драмы как некоему методу проявления его внутреннего требования к совершенству в выражении собственного понимания человека и мира, мы обратили внимание на то, что чеховская драматургия на самом деле опирается в высшей степени на существование множества повествующих субъектов, т.е. персонажей как *единственных свидетелей пережитого ими-в-себе времени*, а не на развертывание сюжета автора.

Итак, целью нашей работы является переосмысление *повествовательной деятельности* действующих лиц в драме А.П. Чехова. В первой главе отличая повествование действующих лиц – предмет нашего исследования – от *элементов повествования* в традиционном смысле, мы подчеркиваем двухмодусность нарратива драмы (миметический модус и диегетический модус). Затем при рассмотрении сценического повествования действующих лиц на материале пьес А.П. Чехова <Безотцовщина>, «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня» и «Чайка» мы подчеркиваем особое внимание автора к повествовательной идентичности персонажей. Во второй главе мы обращаем внимание на то, что некоторые прозаические произведения 90-х годов в форме *рассказ в рассказе* уже свидетельствуют о существовании интереса автора к изображению некоего *события рассказывание* (М.М. Бахтина). Затем, предлагая рассмотреть коммуникацию между действующими лицами не в рамках *монологизации диалогов*, а в рамках *диалогизацию монологов*, мы видим, как инсценируется *событие рассказывания*.

Отметим, что 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, В. Шмида и др. 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).

Глава 1.

Повествование действующих лиц А.П. Чехова и человек-нарратив

Цель этой главы – рассмотреть появление и развитие изображения повествования действующих лиц у А.П. Чехова и раскрыть их значение.

В первом разделе, отличая повествование действующих лиц у А.П. Чехова от *элементов повествования* в традиционном смысле, мы обращаем внимание на то, что строение нарратива чеховской драмы основывается не только на авторском намерении, основанном на принципе *прямого подражания*, но и на повествовательной деятельности каждого персонажа. Таким образом в чеховской драме *течение времени в разворачивании сюжета (played time)*⁴¹ выражается в двух возможных модусах, т.е. в миметическом и диегетическом. Тут важно, что значительное внимание автора к способности каждого человека осмыслить собственную жизнь в нарративной форме нашло точку соприкосновения с психиатрическим термином начала XX века *фабуляция* (Пьер Жане). Этот термин только после середины XX века начинается глубоко обсуждаться в нарративной психологии и нарративной психиатрии под названием «Рассказанный Я» или «Я как нарратив». Предполагая, что человеческое существо не является готовым с рождения, но реконструируемым жизненной историей, представляющей собой влияние каждого мгновения, данные дисциплины заново оценивали значение *индивида*. В этом процессе 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*.

⁴¹ В отличие от эпических жанров, в которых манипуляция временем по разворачиванию сюжета справляется обобщающим и регулирующим голосом нарратора, процесс создания драматических жанров считается наиболее несвободным в плане манипуляции временем. Обычно *течение времени в разворачивании сюжета (played time)* должно быть умеренно по объему для того, чтобы не мешать правдоподобию и вероятности происходящих на сцене. При этом еще нужно учесть ограничение реального времени (*playing time*), т.е. драма редко позволяет себе требовать от зрителей более пары часов.

Соответственно второй раздел посвящен рассмотрению появления повествования действующих лиц А.П. Чехова и его развития. Анализируя некоторые показательные моменты в <Безотцовщине> (1878) и «Иванове» (1887; 1889),⁴² мы обращаем внимание на разницу между представлением жизненной истории Платонова и представлением жизненной истории Иванова. В этом процессе мы различаем установку *элементов повествования* как авторский прием и сознательную инсценировку повествующего персонажа. Затем при анализе перехода из «Лешего» (1890) в «Дядю Ваню» (1896) мы рассматриваем монологические моменты изложения жизненных историй трех интеллигентов среднего возраста. В результате появляется возможность осознания того, что представляет из себя смещение контекста произведения с образа Хрущева к образу Войницкого. Далее, в исследовании «Чайки» (1895) мы обращаем внимание на то, каким образом получилось в одну пьесу поместить жизненные истории фактически всех персонажей.

1.1. Двухмодусность нарратива драмы и понятие *человек-нарратив*

Обычно в традиционном смысле повествование из уст персонажей считалось некой вспомогательной функцией, дополняющей развертывание главного сюжета. Поэтому это обычно называлось *элементами* повествования с точки зрения драматурга, переплетающего сюжеты. В отличие от реплик, которые, будучи

⁴² Дело в том, что эти две пьесы, с одной стороны, очень похожи друг на друга по главному сюжету, но одновременно показывают большую разницу по изображению главного героя. XXIII Международный театральный фестиваль «Балтийский дом» открылся спектаклем «Русские!» голландского режиссера Иво ван Хове (амстердамский театр «Тонеельгрупп»). Спектакль длительностью более 5 часов представлял собой компиляцию двух пьес А.П. Чехова <Безотцовщины> и «Иванова». По его словам, «Платонов и Иванов – как две стороны одной медали. Оба переживают депрессию. Разница в том, что Иванов обращает её внутрь себя, а Платонов – вовне» (Информационный портал «Фонд Русский Мир» – URL: <http://www.russkiymir.ru/russkiymir/ru/publications/interview/interview0204.html> – Дата обращения: 21.12.2013).

тесно связаны с *жестами или поступками*⁴³ (и смысл которых исчерпывается этими жестами или поступками), и сами становятся речевыми актами, – такие повествования персонажей, хоть по пропорции незначительны от объема всего произведения, *передают, но не производят* события. В этой связи, при исследовании характеристики драматических произведений В.Е. Хализев подразделяет аспекты повествовательных текстов на три вида. В.Е. Хализев пишет, что они «...присутствуют, во-первых, в самых словесных действиях персонажей, содержащих порой информацию о происшедшем ранее; во-вторых, в авторских обращениях к публике, «поручаемых» кому-либо из действующих лиц; в-третьих, в ремарках».⁴⁴ По словам В.Е. Хализева, все эти тексты, играя всего лишь вспомогательную роль для прямого действия на сцене (как суммы речевых актов), не отвечают за «выполнение организующей миссии, которая по праву принадлежит им в жанрах эпических».⁴⁵

На значимость повествования из уст персонажей в качестве изображения событий обращал внимание Б.О. Костелянец. Включая повествование персонажей в так называемые «внесценические компоненты», он представляет три вида события в пьесе: 1) происходящее на сцене, 2) происходящее за кулисами и 3) происшедшее до начала пьесы. Отвергая точку зрения В. Ярхо, который при анализе «Царя Эдипа» не признает включенность до-сценических событий в структуру пьесы и последовательно настаивает на том, что «встреча Эдипа с Лаем находится далеко за пределами пьесы», и «его убийство, совершенное задолго до начала трагедии, не может служить действенным средством для организации ее сюжета», Б.О. Костелянец признает важность до-начальных событий в драме. Дело в том, что именно «до-сценические поступки героя», как

⁴³ П. Пави называет заключенные в жестах и поступках речи персонажей *словесными действиями*. По его мнению, «любое слово, произнесенное со сцены, действительно более, чем где-либо, и в этом смысле говорить – значит делать» (Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 66).

⁴⁴ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 42.

⁴⁵ Хализев В.Е. Указ. соч. С. 42.

подчеркивает Б.О. Костелянец, «определяют не только ход сценического действия, но и его смысл».⁴⁶

Проблема повествования действующих лиц на самом деле затрагивает существенную проблему определения драмы как рода литературы. Для более глубокого исследования сущности чеховской полифонии, основанной на уважении повествовательной деятельности действующих лиц, есть смысл рассмотреть, какое место занимает пьеса как род литературы в нынешней нарратологии. Как известно, в начале XX века в борьбе с так называемым социально-историческим подходом литературная критика в поисках более имманентного метода анализа художественного текста выдвинула метод анализа поэтики повествования как одной из основных композиционных форм построения/создания литературного текста. Данные методы стали развиваться представителями русской «формальной школы» в литературоведении и фольклористике, что ознаменовало фактически рождение структурализма. Затем, начиная с 60-х годов XX века, с развитием структуралистского взгляда на различные словесные области, в том числе древние, как например, миф, легенду, фольклор, выяснилось, что не только искусство, но и всякая область человеческой культуры имеет в своей основе потенциальный нарратив.⁴⁷

Собственно говоря, нарратология как литературоведческая дисциплина, восходящая к исследованию прозаического произведения на основе повествования одного главенствующего повествователя, не уделяла большого внимания особенности возможной перспективы нарративной структуры драмы. По мере того, как концепция *нарратив* переставала заключаться в *воле излагающей инстанции* (нарратора/повествователя/рассказчика (в узком смысле понятия нарративности)), а связывалась с независимым от нее качеством *ряда излагаемых событий*, т.е. с так называемой *нарративностью* (в широком смысле

⁴⁶ Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова. М.: Совпадение, 2007. С. 333-342.

⁴⁷ Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // журнал «Критика и семиотика». Вып. 5, 2002. С. 5-31.

понятия нарративности),⁴⁸ драма группировалась не столько с словесными видами искусства, сколько с визуальными видами искусства. Поэтому первый разряд, к которому относятся «роман, рассказ, повесть и т.д.», такие нарратологи как В. Шмид, предлагают понимать как «повествовательные нарративные тексты», а второй – как «миметические нарративные тексты»⁴⁹. Ко второму разряду, по его словам, относятся «пьеса, кинофильм, балет, пантомима, нарративная картина и т.д.». ⁵⁰

Итак, наше внимание не может не привлечь тот факт, что в приводимых классификациях пьеса как вид или тип словесного творчества оказывается в одной категории с так называемыми «миметическими нарративными текстами». Данный вопрос нуждается в прояснении. Дело в том, что в этой классификации не достаточно рассмотрена композиционная оригинальность драматических произведений, в которых мир-предмет художественного изображения автора

⁴⁸ По мнению Вольфа Шмида, событийность является самым существенным элементом из трех элементов нарративности, т.е. из событийности, фикциональности, и эстетичности. «Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают <...> некую историю. Понятие истории подразумевает *событие*. Событием же является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире <...> или *внутренней* ситуации того или другого персонажа. Таким образом, нарративными в структуралистском смысле являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» (Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 12-13). «Минимальное условие нарративности заключается в том, что происходит по крайней мере *одно* изменение *одного* состояния. Нарративность имеется независимо от того, изображается ли изменение эксплицитно, или нет. Достаточно, если изменение дается в имплицитной форме, например путем сопоставления двух контрастирующих состояний» (Шмид В. Указ. соч. С. 16). Более того, Шмид предлагает пять критериев, по которым можно измерить степень событийности. Это – релевантность, непредсказуемость, консекутивность, необратимость, неповторяемость.

⁴⁹ В. Шмид модифицирует схему С. Чэтмана, который, ориентируясь на понятия *мимесис* и *диегесис* Платона, подразделяет нарратив на тексты «диегетические, передающие происшествие посредством нарратора», и «миметические, представляющие происшествие без посредничества» (Chatman S. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1990. p. 115). Однако, несмотря на применение схемы С. Чэтмана, В. Шмид не использует термин *диегесис*, вероятно, потому, что термин *диегесис*, впервые введенный Платоном, обозначает не повествуемую действительность, как это понимается в современной нарратологии, а собственно повествование, т.е. повествование *поэта* от своего лица.

⁵⁰ Шмид В. Указ. соч. С. 20.

выражается одновременно в двух возможных модусах, т.е. в миметическом и диегетическом.

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*⁵¹, 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. На самом деле в чеховских драмах те события, которые могли бы быть инсценированы на сцене и прямо действовали как причины для следующих событий, нередко повествуются просто в текстах персонажей в форме воспоминания. Следовательно, не будучи традиционной драматической тревогой ожидания для перипетии и открытия, все же целая фабула чеховской пьесы создается только читательским реставрированием, мозаичным и многогранным.

Что касается новаторства строения нарратива чеховской драмы, основанной не только на разворачивании сюжета, но и на повествовательной деятельности каждого персонажа, мы полагаем, что А.П. Чехов уже давно затрагивал суть этого

⁵¹ 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).

вопроса. Поднимая вопрос об обязательности преимущества миметического принципа в драме и основанного на нем развертывания сюжета, автор предполагал действующих персонажей не только *действующими*, но и *повествующими*. То есть, как П.А. Йенсен правильно заметил, «Чехова занимает не столько проблема движения и времени сама по себе, сколько ее последствия для нашей возможности осмыслить собственную жизнь в нарративной форме. Его интересовала не его собственная возможность осмысления чужих жизней, а скорее – возможность или невозможность самого человека осмыслить собственную жизнь посредством повести о ней».⁵²

На самом деле, кстати говоря, о преимуществе миметического принципа в драматических произведениях А.П. Чехов нередко поднимал этот вопрос. Опровергая заранее подготовку пьесы к подражанию эмоции персонажа, он считал, что сценическая представляемость драматических жанров базируется не столько на играемости, сколько на читаемости. В одном из его писем к А.С. Суворину, возражая мнению друга, А.П. Чехов пишет: «Вы делите пьесы на играемые и читаемые. К какой категории – читаемых или играемых – прикажете отнести «Банкротов»⁵³, в особенности то действие, где Далматов и Михайлов, на протяжении всего акта, говорят вдвоем только о бухгалтерии и имеют громадный успех? Я думаю, что если читаемую пьесу играют хорошие актеры, то и она становится играемой» (П 6, 251-252). На наш взгляд хотя трудно целиком согласиться с тем, что 3-е явление II акта «Банкротства» является наилучшим

⁵² П.А. Йенсен обращает внимание на то, что нарраторы в прозаических произведениях А.П. Чехова часто используют слова *уже* и *еще*. С учетом мнения М.М. Бахтина, который думал, что слова *раньше*, *позже*, *еще*, *когда*, *никогда* напоминают ценность времени человека как смертного существа («К философии поступка»), П.А. Йенсен концентрируется на авторском представлении о времени и его восприятии героями, т.е., как он говорит, на *феноменологии времени*. По его словам, чеховская феноменология времени является экзистенциальной и «нарративной», тогда как толстовская – эпистемологической (Йенсен П.А. Проблема изменения и времени у Толстого и Чехова. К постановке вопроса // История и повествование: сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 199).

⁵³ Имеется в виду «Банкротство» (1874) Б. Бьёрнсона, первый русский перевод которого опубликован в журнале «Пантеон литературы» в 1889 году. А.П. Чехов смотрел этот спектакль в Петербурге в театре Литературно-артистического кружка 10 октября 1896 г. (П 6, 569).

примером так называемой *читаемой пьесы*,⁵⁴ подобное замечание автора по крайней мере поясняет основное ядро чеховского представления о сценическом мимесисе. Судя по всему, А.П. Чехов думал, что так как при мастерстве умелых актеров любая читаемая пьеса может быть играемой пьесой, в создании пьесы, драматург не обязан применять особенную меру для усиления играемости.

Более показательным примером является ответ А.П. Чехова на вопрос О.Л. Книппер. Думая, что персонаж должен находиться на определенной стадии развития эмоций по разворачиванию сюжета целого произведения, О.Л. Книппер задала автору вопрос: «Спорный пункт с Немировичем – 3-й акт – покаяние Маши. Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто, и, значит, покаяние идет сильно, драматично, т.е. что мрак окружающих обстоятельств взял перевес над счастьем любви. Немировичу же хочется этого счастья любви, чтобы Маша, несмотря на все, была полна этой любви и кается не как в преступлении. Второй акт полон этой любви. В толковании Немировича 4-й акт – кульминационный пункт, в моем – 3-й. Что ты на это ответишь?». ⁵⁵ На этот вопрос автор отвечает: «Покаяние Маши в III акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хотя изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи. И чтобы чувствовалось, что ты умнее своих сестер, считаешь себя умнее, по крайней мере» (П 9, 189). Автор просит актрису не столько играть каждый эмоциональный этап драматичной картины в театральной манере, сколько концентрироваться на говорящем персонаже и разговорной обстановке данного момента.

⁵⁴ Хотя «Банкротство» Б. Бьёрнсона, пьеса о беспощадных законах финансового мира, наполнено событиями и поступками, 3-е явление II акта этой пьесы состоит только из разговора между адвокатом (Берент) и коммерсантом (Тьельде). После длинного разговора, объясняющего настоящее финансовое положение Тьельде и вселяющего его в отчаяние, находится единственное в этом акте внешнее действие: угроза Тьельде пистолетом Беренту (См. *Бьёрнсон Б. «Банкротство»* // *Bjornson B.M. Three dramas. The Editor; The Bankrupt; The King. Работы Бьёрнстерьне Бьёрнсона в проекте «Гутенберг»* – URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/7844>. Дата обращения: 20.01.2014).

⁵⁵ Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер: В 3-х томах. Т. 1. М.: Мир, 1934. С. 282-284.

Итак, мы можем сказать, что его драма, с одной стороны, как любая драма, нуждается в постановке на сцене, но, с другой стороны, сопротивляется постановке на сцене.

Что касается особенного авторского внимания, обращенного на повествование персонажей, с учетом возможности того, что А.П. Чехов предчувствовал и диагностировал кризис субъекта-человека, который будет активно признаваться и анализироваться в многих академических дисциплинах, мы предлагаем обратить внимание на психологический термин *фабуляция*. Использование термина *фабуляция* в качестве некой творческой деятельности создания самоидентификации началось именно в то самое время, когда А.П. Чехов представлял новый сценический модус изображения человека, т.е. человека рефлексующего и повествующего.

Собственно говоря, слово *фабуляция* как психологический термин впервые использовалось при исследовании создаваемой человеком собственной идентичности французским психологом и психиатром, учеником знаменитого доктора Ж.-М. Шарко⁵⁶, Пьером Жане, родившимся на год раньше А.П. Чехова. «По П. Жане, фабуляция еще очень далека от того, что мы привыкли называть памятью. Она создает события. И для современного человека, применяющего к

⁵⁶ А.П. Чехов шутливо относился к массовому вниманию к сверхъестественным явлениям, таким как спиритизм или медиумизм («На магнетическом сеансе» (1883), «Тайна» (1887)), в том числе гипнотизм, который в то время пользовался популярностью, но пока не объяснялся научным языком в достаточно подробном виде. Впрочем, признание гипнотизма как метода лечения душевнобольных людей можно найти в книге «Курс психиатрии» (1893) С.С. Корсакова (Об истории и судьбе гипнотизма в России см. Бурно М.Е. А.П. Чехов и гипноз // журнал «Психотерапия» № 4 (52), 2007. М.: Гениус Медиа. С. 3-4). Однако, вообще говоря, доктор Чехов живо интересовался психиатрией. По словам писательницы Т.Л. Щепкиной-Куперник, он постоянно рекомендовал ей: «Изучайте медицину, дружок, – если хотите быть настоящей писательницей. Особенно психиатрию. Мне это много помогло и предохранило от ошибок». (Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1986. С. 240). Также фтизиатр Е.Б. Меве сообщает: «В беседе с писателем И.И. Ясинским Чехов заметил, что его крайне интересуют всякие уклоны так называемой души. «Если бы я не сделался писателем, – сказал он, – вероятно, из меня вышел бы психиатр» (Меве Е.Б. Медицина в творчестве и жизни А.П. Чехова. Киев: Здоровье, 1989. С. 130-131).

воспоминанию критерий истинности, в фабуляции найдется существенный недостаток: существует ли событие, о котором оно повествует? какова степень точности его изложения, насколько оно соответствует реальному, истинному положению дел?»⁵⁷ Этим объясняется, что человек есть существо, определяющее себя в своей собственной реальности, составленной последовательными событиями, созданными им самим. Нам не известно, был ли знаком доктор А.П. Чехов – хотя бы понаслышке – с работами своего французского коллеги, но именно такой психологический процесс самоидентификации через рассказ, фабуляцию, как нам кажется, и есть то главное, что А.П. Чехов учитывает при изображении своих сценических персонажей.

Только к середине XX века подобные концепции (в том числе *фабуляция*), а также и концепция человека начинали глубоко обсуждаться в нарративной психологии и нарративной психиатрии под названием «Я как нарратив».⁵⁸ 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 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

⁵⁷ Ждан А.Н., Федунина Н.Ю. Пьер Жане (к 140-летию со дня рождения) // Вестник МГУ. Сер. 14. «Психология». 1999, № 4. С. 81-88; Федунина Н.Ю. Проблема памяти в трудах П. Жане // Библиотека портала РФФИ. «Ученые записки кафедры общей психологии МГУ», 2002. С. 183-193. – URL: rfbr.ru/rffi/ru/books/o_17846. Дата обращения: 10.12.2013.

⁵⁸ 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.

истории». ⁵⁹ А А.П. Чехов же улавливает качество подобного индивида, формирующего свой нарратив и пытающегося сконструировать свое *Я*, не только в авторе, но и в каждом персонаже.

Возникновение концепции человеческого существа в качестве рассказчика сильно повлияло на драматургию XX века. Дело в том, что «появился целый ряд произведений, где на первый план выходит не развертывающееся перед «взором» читателя/зрителя действие, а озвучиваемое со сцены высказывание субъекта о событиях собственной жизни, которое часто композиционно выстроено как единый, цельный монолог персонажа». ⁶⁰ Точнее, по термину П. Пави, подобные произведения, относящиеся к «драматургии дискурса» ⁶¹, находится под сильным влиянием популярного приема прозаиков XX века «поток сознания» и характеризуются непосредственным обращением к публике. «Сам дискурс перестает быть языковым кодом, вписанным в изображение и сценическую речь, становясь структурирующим началом всего театрального действия». ⁶² Так как здесь диегетический принцип находится в преимущественной позиции над миметическим принципом, говорящий на сцене персонаж часто называется буквально «рассказчиком» как в прозе. Соответственно, по одинаковому же поводу в какой-то мере эта некая *диегетическая драма* может считаться всего лишь инсценированием повествования от 1-го лица (нарратора-героя или нарратора-наблюдателя) или объемного прямого цитирования речи персонажа. В том, что касается творчества А.П. Чехова, хотя это не может быть решающим

⁵⁹ Труфанова Е.О. Указ. соч. С. 186.

⁶⁰ Павлов А.М. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») / 2011, № 1-2. Весна-осень. (Междисциплинарный журнал «NARRATORIUM» – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027601> – Дата обращения: 24.03.2014).

⁶¹ Для примеров П. Пави перечисляет некоторых писателей как М. Дюрас, П. Хандке, Б. Штраус, Х. Мюллер, В.-М. Кольтес. К этому А.М. Павлов предлагает добавить русских писателей Е.В. Гришковца, И.А. Вырыпаева, Е.В. Исаеву.

⁶² Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 193.

доводом, мы можем вспомнить, что у него был особый интерес к монодрамам с присутствием одного нарратора-рассказчика. Как известно, сцена-монолог «О вреде табака» (1886; 1902) состоит из речи одного человека, который по просьбе своей жены должен читать перед публикой «какую-нибудь популярную лекцию». К этому может еще добавиться одноактный драматический этюд «Лебединая песня (Калхас)» (1887), который, если не считать второстепенной роли суфлера, также является сценой-монологом одинокого старого комика. Тем не менее, с нашей точки зрения, надо уточнить, что чеховская особенность применения концепции *человеческое существо как нарратив* к драматической форме проявляется не столько в этих одноактных пьесах, сколько в его полнообъемных пьесах, состоящих из сливающихся друг с другом рассказов персонажей.

В результате представление о персонажах, которые раньше определялись в основном их сценическими поступками и авторскими ремарками и обозначались словом *характер (character)*, стало подвергаться изменению. Собственно говоря, теоретики до сих пор не раз отмечали неизбежность сравнительной простоты характера героя в драматическом произведении. Гегель отмечал, что герои в драме обычно выглядят «проще внутри себя», чем в эпическом произведении.⁶³ Для Гегеля отдельный персонаж и его характер имеют значение только в его движении к возникновению конфликта и конечному примирению. Поэтому для него драма являет собой «художественное преодоление отчуждения», достигаемое через примирение характеров, их внутренней сущности с объективным реальным миром.⁶⁴ В согласии с данной позицией, С.Д. Балухатый поясняет, что «характер в драме – всегда односторонняя фиксация черт персонажа, рельефных признаков не лица, но характеристической темы... Психологическая и бытовая обогащенность, *разносторонность* лица как прием сложения характера, например, в психолого-бытовой драме есть всегда иллюзия... Поэтика драмы требует единства, собранности, цельности черт характера, как условие

⁶³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 247.

⁶⁴ Тамарченко Н.Д. Эпос и драма как «формы времени» (К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. Т. 53. № 1. С. 9.

последовательного, закономерного и отсюда сценически-убедительного хода драматического действия. Драма осуществляет особые приемы *характеросложения*». ⁶⁵ По мнению Б.О. Костелянца, герой драмы отличается от лирического героя, «погруженного в свои эмоции, переживания, мысли», и от эпического героя, «многообразно проявляющего свой характер, втягиваясь в события и по своей воле, и помимо нее, по воле обстоятельств», тем, что «его замыслы, побуждения, переживания должны выражаться в действиях и поступках». ⁶⁶ На самом деле такая типичность/упрощенность характера (схематизированный душевный облик героя при помощи его речей и поступков) считалась и сейчас также считается признаком, обеспечивающим успех пьесы на сцене.

С учетом ранней персонифицированности в прозе А.П. Чехова, подчеркнутой В.Б. Шкловским, отметившим, что в чеховской прозе во многих случаях конечной целью всего произведения является не столько передача развертывания сюжета, сколько пояснение характера определенного персонажа ⁶⁷, можно предположить, что А.П. Чехова как драматурга затрудняла именно вышеупомянутая родовая склонность драмы к упрощению действий и, следовательно, характеров. У него, хотя бы частично и ограниченно, повествования действующих лиц на сцене представляют их индивидуальные истории и дают читателям/зрителям причины избежать поспешного определения персонажа лишь по видимым его действиям на сцене. Персонажи, ставшие

⁶⁵ Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. С. 10-11.

⁶⁶ Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова. М.: Совпадение, 2007. С. 125.

⁶⁷ Кстати говоря, что касается повествования в прозе Чехова, включающего в себя характеристику и развертывание сюжета из уст нарратора, В.Б. Шкловский, приводя в пример рассказы «Следователь» (1887) и «Интриги» (1887), говорит, что «Чехову не нужна предварительная характеристика героев, потому что его сюжет построен для действенного раскрытия характеров. Не нужна развязка, потому что она для читателя ясна, после того как перед ним раскрыт характер. Событие может даже оказаться происшедшим до времени рассказа или совсем не произошедшим» (Шкловский В.Б. А.П. Чехов <Глава из книги> // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 821).

существами, по-своему испытывающими время и рефлексирющими 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.

Когда Треплев ни с того ни с сего начинает говорить о детстве, Заречная рассказывает о прошлой мучительной жизни, Серебряков с досадой резюмирует свою жизнь, Телегин вспоминает историю с бывшей супругой, Шарлотта Ивановна с акцентом объясняет свое смутное происхождение, Раневская повествует о своей трагической жизни – мы видим персонажей, которые определяют себя на фоне жизненной истории, создающейся своими повествованиями. В эти моменты персонажи становятся одновременно и главным героем своей жизни, и нарратором, т.е. автором нарратива этой истории. На наш взгляд, именно это является успешным методом изображения диверсификационного мировоззрения А.П. Чехова, которому В.Б. Катаев противопоставил нынешней унификации мира: «Сегодняшней унификации мира противостоит чеховская художественная идеология внимания к единичному и индивидуальному. В глобализированном транснациональном пространстве наступившего столетия чеховский интерес к «каждому человеку» может служить спасительным ориентиром».⁶⁸

Известное понятие стадийного развития стиля повествования⁶⁹ в прозе А.П. Чехова, смоделированное А.П. Чудаковым, также соприкасается с этой позицией. По классификации А.П. Чудакова, уже в 1880-1887 гг., в первый творческий период, молодой автор активно экспериментирует над повествовательным стилем

⁶⁸ Катаев В.Б. Чехов в XX веке: покорение планеты // Чеховиана: Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 11-12.

⁶⁹ Отметим, что слово *повествование* в чудаковском понимании включает в себя не только изложение по течению времени, которое в данной диссертации важным считается, но и всяческие изложения как описание, обсуждение и т.д., то есть вся деятельность нарратора.

в поисках некой *объективности*, чье понимание требует своеобразного разъяснения автора. Точнее, после совсем раннего творчества (1880-1883 гг.), когда повествование рассказов насыщено *субъективными эмоциями и оценками повествователя (нарратора)*, у А.П. Чехова уже началась «отчетливая кристаллизация» двух новых типов повествования, которым суждено было получить большое развитие в его позднейшей прозе.⁷⁰ Первый тип А.П. Чудаков называл *нейтральным повествованием*, поскольку это «не содержит никаких субъективных оценок: безразлично – повествователя или персонажа».⁷¹ «Мысли и чувства персонажа изображаются или в его внутреннем монологе, данном в виде прямой речи, или в нейтральном повествовании. Каждая из этих форм речи синтаксически замкнута. Границы между ними отчетливы».⁷² А второй тип является повествованием, лишенным нейтральности и насыщенным *субъективными оценками и эмоциями персонажей*. По объяснению А.П. Чудакова тут нужно уточнить, что «субъективность эта – другого характера, чем та, которую мы находим в большинстве рассказов и повестей 1880-1883 гг. Изменился сам субъект, которому принадлежат эти эмоции. Это уже не повествователь, но персонаж».⁷³ «Голос героя из прямой речи проникает в речь повествователя и широким потоком вливается в нее».⁷⁴ По сравнению с нейтральным повествованием, где два вида речи, т.е. речь нарратора и речь персонажа, ограничены друг другом, в этом повествовании сплавлены эти два вида речи, два разных голоса. По словам А.П. Чудакова, уже в то время именно такое повествование А.П. Чехов считал «объективным». То есть «*объективное – это такое повествование, в котором устранена субъективность рассказчика и*

⁷⁰ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 27.

⁷¹ Чудаков А.П. Там же. С. 27.

⁷² Чудаков А.П. Там же. С. 51.

⁷³ Чудаков А.П. Там же. С. 29.

⁷⁴ Чудаков А.П. Там же. С. 51.

*господствуют точка зрения и слово героя».*⁷⁵ А сливание двух типов повествования, т.е. речи нейтрального рассказчика и речи, насыщенной лексикой и фразеологией героя, основывает подготовку для появления следующего периода, так называемого «времени абсолютного господства объективного повествования»⁷⁶ в прозе А.П. Чехова (1888–1894 гг.). Одним словом, по мнению А.П. Чудакова, для А.П. Чехова объективное повествование сосредоточено скорее на персонажах, частных инстанциях. Именно этот период, как мы далее покажем анализировать, является тем периодом, когда автор стремится к сценическому изображению повествующего персонажа.

Итак, мы можем сказать, что более продуктивное восприятие творческого потенциала пьесы заключается в восприятии действующих лиц не только как предметов для подражания, но также как носителей собственных историй. Иными словами, в пьесе диалоги и монологи действующих лиц являются не только миметическими выражениями, ориентированными на изображение сценических картин (как реплика или мизансцена в фильме или движение в хореографических жанрах) для развертывания сюжета. Речи персонажей, включающие в себя самодовлеющие факты, могут носить своеобразную историю как повествование нарратора в прозе. А этим поясняется, в чем именно заключается особенность полифонии драматургии А.П. Чехова, которая позволяет персонажам быть не только характерами, а личностями. Именно таким образом, вопреки всяким родовым препятствиям, налагаемым тогдашней формой сценического искусства, персоцентрированное мировоззрение автора могло выразиться и в драме.

⁷⁵ Чудаков А.П. Там же. С. 51.

⁷⁶ Чудаков А.П. Там же. С. 87.

1.2. Появление и развитие повествования действующих лиц А.П. Чехова

1.2.1. Появление рефлекслирующего и повествующего персонажа

(на материале пьес <Безотцовщина> (1878) и «Иванов» (1887; 1889))

Вопреки аналогичным с поздними пьесами чертам⁷⁷ пьеса <Безотцовщина> является не столько «пьесой-предвестницей», сколько «юношески незрелой пьесой». ⁷⁸ В центре разворачивания сюжета только один проблематичный персонаж. Жена Александра, генеральша Анна Петровна, студенческая любовь Софья Егоровна, двадцатилетняя девушка Грекова тянутся к Платонову, который считается способным показать им дорогу к новой жизни.⁷⁹ Хотя периодически звучат их уединенные разговоры с Платоновым, это еще далеко не способ

⁷⁷ Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 28-56.

⁷⁸ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 21.

⁷⁹ Как в <Безотцовщине> образ Платонова создается больше всего с помощью его взаимоотношений и взаимодействий с женскими ролями, в «Иванове» автор больше уделяет внимание мужским ролям. Если говорить подробнее, то, как пишет Герри Бреннер, для того, чтобы сам Иванов не объявлял на сцене свой анагноризис традиционным и классическим образом, автор использует остальных мужских персонажей как его психологических двойников. По его словам, «Иванов не уважает этих персонажей, так как он видит в них себя. Например, педантично честный доктор Львов и шутовской энтузиаст Боркин гротескно преувеличивают прошлого Иванова, и цинически нерешительный граф Шабельский и пьяный подкаблучник Лебедев унижительно карикатурят его вероятное будущее. Через этих четырех персонажей в качестве психологических декомпозиций или осколков Иванова драма позволяют мгновенно понять мотивировку самоубийства Иванова. И они обнаруживают причину того, почему чеховская пьеса является психодрамой, проецирующей осколки личных свойств или психологические аспекты личных идентичностей на сцену» (Brenner G. Chekhov's Neglected Psychodrama: Ivanov / Pacific Coast Philology, Vol. 24, № 1/2 (Nov., 1989), pp. 43-48 (перевод – Юн Со Хюн)).

выявить этих женщин через самих себя, т.е. показать существами с собственными историями и глубинами.⁸⁰

При этом автор настаивал, чтобы в дискуссии над вопросом «кто такой Платонов» прямо участвовали почти все персонажи. Начиная с внезапного вопроса Анны Петровны («Кто такой, что за человек, на ваш взгляд, этот Платонов? Герой или не герой?» (11, 16)) и длинного ответа старого Глагольева («Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределенности... Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа... <...> Вот этой-то неопределенности, по моему мнению, и является выразителем наш умнейший Платонов» (11, 16)) до возмущенного крика Осипа («Не смеете! Вы тоже вредный человек!» (11, 141)) и отчаянной мольбы Войницева («Нет, понимаю я! Понял я! Не к лицу вам, милостивый государь, мой бывший друг, это казанское сиротство! Я понимаю вас! Вы ловкий подлец! Вот кто вы!» (11, 163)) определение Платонова является центром общего внимания всех остальных персонажей.

Так как пьеса, соблюдая традиционную норму драматического произведения, основывается на миметическом принципе и сравнительно малое внимание уделяет прошлым событиям, жизненная история главного героя Платонова также представлена поспешно и фрагментарно через *элементы повествования*, заключенные в обывательском диалоге. Хорошим примером является первый

⁸⁰ Если в <Безотцовщине> второстепенные персонажи являлись инициативами *действий* главного героя, в «Иванове» они являются носителями сходной жизненной истории в одном социальном обществе. Кстати говоря, такой принцип двойников у А.П. Чехова постепенно удаляет упрощенную схематичность. И к концу его драматургического творчества этот принцип приучает к реальной невозможности единомоментно осознать все многообразие бытия, становится более утонченным и отшлифованным. В результате двойничество персонажей представляется в самом диверсификационном и утаенном виде, так, что читатели/зрители вряд ли могут заметить их двойственность. Приведем некоторые образы двойников: Маша/Полина, Медведенко/Шамраев, Нина/Аркадина, Треплев/Тригорин («Чайка»); Хрущов(Астров)/Войницкий/Серебряков («Леший»; «Дядя Ваня»); Ирина/Маша/Ольга («Три сестры»); Епиходов/Фирс, Аня/Раневская, Трофимов/Лопухин («Вишневый сад»).

акт⁸¹, где компактно конструируется прежняя жизнь Платонова с помощью вопросов и ответов персонажей, встречающихся друг с другом за немалое время. Благодаря некоторым высказываниям, действующим как *элементы повествования*, жизненный путь главного героя поясняется следующим образом: Платонов расстался с покойным отцом в подростковом возрасте («Я разошелся с ним [отцом], когда у меня не было еще ни волоска на подбородке...» (Платонов)), и в конце жизни отца их отношения были враждебными («...а в последние три года мы были настоящими врагами. Я его не уважал, он считал меня пустым человеком...» (Платонов)); приблизительно к этому времени молодой студент Платонов влюбился в Софью Егоровну и потом расстался с ней («Когда я была с ним знакома, он был еще студентом, почти мальчиком...» (Софья Егоровна); он бросил университет, стал школьным учителем («Я школьный учитель, Софья Егоровна, только всего» (Платонов)) и женился на Александре и у нее родился мальчик («Каждый день все собираюсь к вам, внучка повидать да с зятком свет белый покритиковать, да никак не соберусь...» (Иван Иванович); он живет расслабленной и спокойной жизнью («Всю зиму проспали в берлоге, как медведи, и только сегодня выползли на свет божий!» (Платонов); «Скверно по обыкновению... Всю зиму спал и шесть месяцев не видел неба. Пил, ел, спал, Майн Рида жене вслух читал... Скверно!» (Платонов); «Миша клетку починял, а я в церковь ходила... Клетка поломалась, и нельзя было соловья так оставить» (Саша)). Данные реплики с хронологическими фактами помогают нам собрать мозаику жизни главного героя. Но эти реплики в качестве санкционированных автором текстов под предлогом того, что на сцене идет общение давно не

⁸¹ Т.К. Шах-Азизова, называя уникальное построение четырех актов чеховских пьес «своеобразной драматической симфонией» и характеризуя каждый акт, пишет, что «первый акт начинается с относительно медленного вступления, как бы экспозиции к действию... Движение первого акта довольно быстрое, бодрое, с последовательным наращиванием количества происшествий и действующих лиц, так что к концу мы уже знаем всех персонажей с их радостями и горестями, карты открыты и никакой «тайны» нет» (Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. С. 133). Кстати, по поводу создания первого акта А.П. Чехов сам пишет, что «первый акт может тянуться хоть целый час, но остальные не дольше 30 минут» (П 3, 211).

видевших друг друга знакомых, не являются более чем информацией, которая совершенствует изображаемый мир автора и помогает читателям/зрителям понять завязку событий.

После картины общения с гостями Платонов вступает в различные разговоры и отношения, но практически не находит момента своего рефлексивного повествования о прошлом. Хотя у Платонова нередко были картины, снабжающие пространство и время для уединенного монолога или откровенного разговора, эти картины вряд ли изображают рефлексивную способность персонажа. Очевидно, что монологи Платонова больше направлены на выражение настоящей эмоции героя и колебание о следующем поступке, чем на объективацию бывшего себя и изложение прожитого времени.

По этому поводу есть смысл рассмотреть некоторые показательные моменты, где, хотя и не ярко, но все же есть намек на закулисную повествовательную деятельность главного героя.

Первый пример в 6-ом явлении в 1-ой картине второго действия, когда после долгого преследования Платонов нашел шанс уединиться с Софьей Егоровной.

С о ф ь я Е г о р о в н а. <...> Вы почти каждый день беседовали со мной о том, как вы меня любили когда-то, как я вас любила и так далее... Студент любил девочку, девочка любила студента... история слишком старая и обыкновенная, чтобы о ней столько много рассказывать и придавать ей для нас с вами теперь какое бы то ни было значение... Не в этом, впрочем, дело... Дело в том, что когда вы говорили со мной о прошлом, то... то говорили так, как будто бы чего-то просили, как будто бы вы тогда, в прошлом, чего-то не добрали, что хотели бы взять теперь...
(<Безотцовщина>; 11, 64-65)

Судя по ее словам, после неожиданной встречи с бывшей возлюбленной, Платонов не раз рассказывал ей свою историю. Но автор не представил это рассказывание перед глазами читателей/зрителей. Вместо этого он пока только

предоставляет нам факт о том, что главный герой часто рассказывает свою историю. Но само рассказывание не имеет места на сцене.

Второй намек скрытого рассказывания Платонова находится в начале 18-го явления в 1-ой картине второго действия, когда Платонов и Софья Егоровна выходят из дома и продолжают разговор.

Платонов и Софья Егоровна выходят из дома.

П л а т о н о в. В школе я и доселе пребываю в качестве занимающего не свое место, а место учителя... Вот что было после того, как мы расстались!..
(<Безотцовщина>; 11, 85)

На этот раз автор снова нас не удовлетворяет. Оставляя часть рассказа за кулисами, на сцене Платонов, продолжающий длинную реплику, занимается другим действием, т.е. пытается пробудить Софью к новой жизни. Этим сцена сразу поворачивается к изменению обстоятельств и действий, т.е. к согласию Софьи на побег влюбленных.

Итак, для нашего исследования важно уточнить, что в изображении Платонова не существует рефлексирующего субъекта, который, оставляя прошлого себя на расстоянии, толкует его на основе нынешнего себя, т.е. объективирует свое существование.

По контрасту с героем, Платоновым, нужно отметить, что в этом юношеском произведении многие критики замечают одного привлекательного и симпатичного персонажа с типичными романтическими чертами.⁸² Это конокрад и разбойник Осип. Прежде всего этот персонаж, отличаясь от остальных привилегированных персонажей своим социальным статусом, совершает одно из

⁸² И.Н. Сухих отметил сходство его образа с последующими разбойниками в произведениях А.П. Чехова, например в драматической этюде «На большой дороге» и рассказе «Воры». По его мнению, Осип стал родоначальником «романтического героя в творчестве Чехова» (Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 30).

драматичных действий для традиционного развертывания драматического сюжета, совпадающего с миметическим представлением слова *драма*. В начале второго акта он обещал выполнить заказ Венгеровича «искалечить» Платонова. А потом, увидев рандеву Платонова со своей любимой генеральшей Анной Петровной, он решил «убить» Платонова, «вредного человека». Однако из-за вмешательства Саши, не успев вовремя схватить Платонова, в конце концов он сам убит другими мужиками.

С нашей точки зрения тут нужно отметить, что более важная для нас особенность этого персонажа заключается в том, что этому персонажу автор дает самый длинный повествовательный момент открытия рефлексивного размышления над своей жизнью и миром. Речь идет о разговоре между Осипом и Сашей во 2-ой картине второго акта. Хотя их открытое общение санкционировано как подготовка случайного спасения Платонова («Очень вам благодарен за ваше дружелюбие, Александра Ивановна! Я вам когда-нибудь за ваши ласки одолжение сделаю...») и характер Осипа не допускает рефлексивного самоосознания, размышляющего о разнице между прошлым и настоящим, его длинное рассказывание своей жизни говорит, насколько большую любовь автор имеет к этому персонажу. За частичной информацией читатели могут угадать, как он жил. У него была богомольная мама; сейчас он живет бездомной и неотесанной жизнью в лесу; из-за страха и ненависти других людей он не может ходить в церковь; он влюбился в генеральшу с первого взгляда. Рассказ разбойника, который возможно закончился бы рассказыванием любовного эпизода, до определенного уровня развивается до настроения рефлексивного рассказывания одного персонажа. В результате по сравнению с другими персонажами, именно Осип стал самым живым персонажем.

Несмотря на разностороннее сходство с <Безотцовщиной>, «Иванов» сильно отличается повествовательностью речи главного героя. Дело в том, что не

понимающий себя Иванов пытается разобраться в себе через фабуляцию своей истории.⁸³

Обратим внимание на то, каким образом представлена прошлая история главного героя в «Иванове». По сравнению с тем, что в юношеской пьесе базовое понятие ряда событий в жизни главного героя представлено просто в санкционированных автором текстах в приветственном разговоре между персонажами, предыстория Иванова изображается в основном в его попытках рассказать себя другим персонажам или иногда себе. Забегая вперед, можно сказать, что в таких картинах сталкиваются и гармонизируются две субстанции: желание Иванова повествовать свою жизнь на сцене и родовые пределы миметического принципа драмы. Намек на рассказ из уст главного героя стал гораздо показательнее.

Посмотрим на картину 3-го явления первого акта, где врач Львов обращается к Иванову с советом-просьбой поехать в Крым с Анной Петровной, страдающей чахоткой. Вместо релевантного ответа Иванов, открываясь, вдруг ни с того ни с сего начинает рассказывать довольно личную историю.

И в а н о в. ... Я, милый друг, рассказал бы вам с самого начала, но история длинная и такая сложная, что до утра не расскажешь...

Идут.

⁸³ На самом деле непонимание публикой Иванова восходит к непониманию Ивановым самого себя: «Вероятно, я страшно виноват, но мысли мои перепутались, душа скована какой-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя...», «Если со стороны поглядеть на меня, то это, вероятно, ужасно, сам же я не понимаю что делается с моей душой» (в 3-ем явлении первого акта в обеих версиях «Иванова»), «День и ночь болит моя совесть, чувствую, что глубоко виноват, но в чем, собственно, моя вина, не понимаю...» (в 6-ом явлении второго акта в обеих версиях «Иванова»), «Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем», «Но что же мне делать? Что? Если вы меня понимаете лучше, чем я сам себя понимаю, то говорите определенно и точно: что мне делать?» (в 6-ом явлении третьего акта в обеих версиях «Иванова») и т.д. А рефлексия и фабуляция главного героя понимаются как его попытка понять себя.

Анюта замечательная, необыкновенная женщина... Ради меня она переменила веру, бросила отца и мать, ушла от богатства, и, если бы я потребовал еще сотню жертв, она принесла бы их не моргнув глазом. Ну-с, а я ничем не замечателен и ничем не жертвовал. Впрочем, это длинная история... Вся суть в том, милый доктор, (мнется) что... короче говоря, женился я по страстной любви и клялся любить вечно, но прошло пять лет, она все еще любит меня, а я... (Разводит руками.) Вы вот говорите мне, что она скоро умрет, а я не чувствую ни любви, ни жалости, а какую-то пустоту, утомление... Если со стороны поглядеть на меня, то это, вероятно, ужасно, сам же я не понимаю, что делается с моей душой...

Уходят по аллее.

(«Иванов» (1887); 11, 226)

Тут интересно, что автор довольно конкретно намекает на то, что рассказ Иванова продолжается после того как они ушли по аллее в течение 4-го явления: после их ухода пока на сцене идет разговор между Анной Петровной и Шабельским, и потом в начале 5-го явления по-прежнему рассказывающий Иванов и слушающий Львов показываются из аллеи.

И в а н о в (показывается на аллее с Львовым). Вы, милый друг, кончили курс только в прошлом году, еще молоды и бодры, а мне тридцать пять. Я имею право вам советовать. Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще, всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше. Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело... Это теплее, честнее и здоровее... А жизнь, которую я пережил, – как она утомительна!.. ах, как утомительна!.. Сколько ошибок, несправедливостей, сколько нелепого... (Увидев графа, раздраженно.) Всегда ты, дядя, перед глазами вертишься, не даешь поговорить наедине!

(«Иванов» (1887); 11, 228-229)

Подобный случай, т.е. предугадываемое рассказывание за сценой, наблюдается еще в втором акте. В 5-ом явлении в доме Лебедевых Иванов и Саша уходят в гостиную через правую дверь, пока остальные персонажи постепенно уходят через выход в сад любоваться фейерверками.

И в а н о в. Отвратительно сегодня я себя чувствую.

С а ш а. Это и по лицу видно... Пойдемте в гостиную...

Иванов и Саша уходят в правую дверь.

(«Иванов» (1887); 11, 247)

Спустя некоторое время после коротких разговоров уходящих в сад людей в начале 6-го явления Иванов и Саша входят на сцену из той же правой двери и продолжают разговор.

С а ш а (входя с Ивановым из правой двери). Все ушли в сад...

И в а н о в. Такие-то дела, Шурочка. Ничего я не делаю и ни о чем не думаю, а устал телом, душой и мозгом... День и ночь болит моя совесть, чувствую, что глубоко виноват, но в чем, собственно, моя вина, не понимаю...

(«Иванов» (1887); 11, 248)

Картины попыток рассказать о себе Иванова укрепляются так же и в перестройке «Иванова».⁸⁴ Как пишет А.П. Скафтымов, «автору важно было не допустить сочувствия к пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова

⁸⁴ Первая постановка комедии «Иванов» (1887) в театре Корша, использовавшаяся «солидным успехом», оставила у автора «утомление и чувство досады» (См.: письмо А.П. Чехова Ал.П. Чехову 20 ноября 1887 г.; П 2, 152). Начавшаяся сразу после коршевской постановки редакция оставила некоторые версии этой пьесы. Самая крупная редакция с жанровым изменением из комедии в драму сделана для новой постановки в «Александринском театре». После этого еще продолжалась редакция для публикации в «Северном вестнике» (март 1889 г.) и в сборнике «Пьесы» (1897 г.).

морально виноватым».⁸⁵ При этом, однако, автор не пытался менять ход развития сюжета или придумывать другие события, включающего внешнюю динамику протекания диалога. Вместо этого автор укрепляет монологические тексты⁸⁶, с помощью которых «движение драматического действия замедляется, становится более тягучим, глубинным, более насыщенным».⁸⁷ Итак, в переработанной пьесе попытки рефлексировать и осмыслять ряд событий в жизни демонстрируются еще в начале 6-го явления третьего акта, до повторяемого обращения Львова о болеющей Анне Петровне, автор вставил длинный монолог Иванова в уединении. В этот монолог автор включает не только эмоцию сильно огорченного на изменявшегося себя Иванова, но и его рефлексивное изложение прошлого и происходящего: «А история с Саррой? Клялся в вечной любви, пророчил счастье, открывал перед ее глазами будущее, какое ей не снилось даже во сне. Она поверила. Во все пять лет я видел только, как она угасала под тяжестью своих жертв, как изнемогала в борьбе с совестью, но, видит бог, ни косога взгляда на меня, ни слова упрека!.. И что же? Я разлюбил ее... Как? Почему? За что? Не понимаю. Вот она страдает, дни ее сочтены, а я, как последний трус, бегу от ее бледного лица, впалой груди, умоляющих глаз... Стыдно, стыдно! (Пауза.) Сашу, девочку, трогают мои несчастья. Она мне, почти старику, объясняется в любви, а я пьянею, забываю про все на свете, обвороженный, как музыкой, и кричу: "Новая

⁸⁵ Скафтымов А.П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С. 443.

⁸⁶ Задумывая новую концовку пьесы, автор уже давно обратил внимание на эффект использования монолога. Еще до редакции для «Александринского театра» автор писал А.С. Суворину: «Если, думается мне, написать другой IV акт, да кое-что выкинуть, да вставить один монолог, который сидит уже у меня в мозгу, то пьеса выйдет законченной и весьма эффектной». Затем после начала переработки писатель опять подчеркивает о монологе: «В «Иванове» я радикально переделал II и IV акты. Иванову дал монолог, Сашу подвергнул ретуши и проч.». Но на самом деле не только II и IV акты, но и III акт переживал крупные и мелкие изменения.

⁸⁷ Путченков Д. Введение в поэтику чеховского диалога: пьеса «Иванов» // Мир искусств: Альманах. СПб., 2001. Вып. 4. С. 633-650.

жизнь! счастье!" А на другой день верю в эту жизнь и в счастье так же мало, как в домового...» (12, 53).

По поводу повествования персонажа в переработанных частях в третьем акте нас особенно привлекает вкрапление рассказа о жизни рабочего Семена в речь Иванова в конце разговора со старым другом и будущим свекром.

И в а н о в. Я сам не понимаю. Мне кажется, или... впрочем, нет!

Пауза.

Видишь ли, что я хотел сказать. У меня был рабочий Семен, которого ты помнишь. Раз, во время молотбы, он захотел похвастать перед девками своею силой, взвалил себе на спину два мешка ржи и надорвался. Умер скоро. Мне кажется, что я тоже надорвался. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде. Все это, Паша, мои мешки. Взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула. В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся. Чем, чем ты объяснишь такую утомляемость? Впрочем, быть может, это не то... Не то, не то!.. Иди, Паша, с богом, я надоел тебе.

(«Иванов» (1889); 12, 52)

Ряд событий в жизни рабочего Семена, собственно говоря, вообще не касается развертывания сюжета целого произведения. Скорее в представлении Иванова его история представляется отражением, выбранным самым Ивановым для толкования своей жизни. Оригинальность подобного вкрапления нарратива жизненной истории рядового человека подчеркивается при сравнении его с другими случаями введения предметных лиц сравнения. Собственно говоря, по сравнению с Платоновым, который сопоставлялся не только с литературными героями, такими как Чацкий, Дон Жуан и Гамлет, но и с историческими

персонажами как Байрон или Христофор Колумб,⁸⁸ в «Иванове» для объяснения главного героя не применяется такое множество действующих лиц. Вместо того, чтобы непосредственно сослаться на знаменитые имена, автор повторно показывает, что Иванов сам, осознавая внешнее подобие между собой и Гамлетом, держит этого известного трагического персонажа на расстоянии.⁸⁹ То есть, как подчеркивает В.Б. Катаев, ссылаясь на цитаты из письма автора, Иванов, «хотя к нему как раз и применены слова Гамлета о том, что он слишком сложный инструмент, чтобы играть на нем», в основном является «средним человеком».⁹⁰ С учетом этого отказа важнее становится значение введения рассказа о жизни рабочего Семена, взятой и изложенной самим Ивановым.

Итак, в этом разделе мы рассмотрели каким образом автор постепенно подчеркивает повествовательное действие персонажей. Разница между <Безотцовщиной> и «Ивановым», выделяющаяся на фоне разных сходств по сюжету целого произведения и характеру главных героев, показывает, что автора занимало не только разворачивание сюжета на сцене, но и изображение повествующего персонажа. А изображение диверсифицированного мировоззрения автора достигает лаконичной завершенности по мере того как умножаются и усложняются образы осмысляющих собственную жизнь в нарративной форме персонажей.

⁸⁸ Для подробного рассмотрения см.: Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 36-56

⁸⁹ Т.К. Шах-Азизова отмечает, что по сравнению с Гамлетом, который «при своих противоречиях и недовольстве собой, остается героем возвышенным», Иванов является неким «суммированием разных черт унылых людей, от трагедийного до комедийного их полюса». По ее итогам, «Иванов, странный человек, который не хотел быть Гамлетом и все-таки стал им – русским Гамлетом 80-х годов, со всем тем, что вложило в него время» (Шах-Азизова Т.К. Русский Гамлет («Иванов» и его время) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 232-246).

⁹⁰ По словам В.Б. Катаева, поворот к изображению так называемого *среднего человека* не только был фактом собственной эволюции А.П. Чехова, но и проделан всей русской литературой в 80-е годы. Особенно Л.Н. Толстой и М.Е. Салтыков-Щедрин стали ориентирами для А.П. Чехова (Катаев В.Б. «Средний человек» и «мелочи жизни» // Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 39-52).

1.2.2. Жизненные истории трех интеллигентных мужчин

(на материале пьес «Леший» (1890) и «Дядя Ваня» (1896))

С нашей точки зрения особенно важен «Леший» потому, что именно с этой пьесы активировалась проблематика не только по поводу определения драматического жанра или характера главного героя данного произведения, но и по поводу вопроса границ родов литературы. Соответственно, тут миметический принцип, сосредоточенный на изменении ситуаций одного главного героя, начинает сталкиваться с диверсификационным и антропоцентрическим мировоззрением автора.

Уже в первом чтении этой пьесы, по словам П.М. Свободина, монологи профессора, Лешего, Войницкого и самый финал акта повергли слушателей в какое-то недоумение. Они думали, что пьеса скорее «повесть, а не комедия».⁹¹ В особенности Д.В. Григорович, утверждая, что эта пьеса не подходит к представлению на сцене, сравнивал ее с романами, например с «Бесами» или «Карамазовыми», которые известны скорее идейной разнообразностью персонажей.⁹²

Однако, забегаая вперед, нам следует сказать, что суть разнообразности чеховских персонажей заключается не только в выражении высокой степени их идеологичности, как в романе Ф.М. Достоевского. Чеховские персонажи не

⁹¹ Письмо П.М. Свободина А.П. Чехову 10 октября 1889 г. // Переписка А.П. Чехова: В 2-х томах. М.: Художественная литература, 1984. Т. 1. С. 409.

⁹² До успеха постановки «Чайка» в Московском Художественном театре мало было актеров, признающих литературное значение чеховской манеры. Свободин, игравший Шабельского в «Иванове» в Александринском театре, чувствуя, что искания Чехова идут в русле новейших путей европейской драматургии, сожалел, что в России нет для Чехова театра, подобного Свободному театру А. Антуана в Париже, чтобы поставить «Лешего». Драматургию Чехова Свободин ставил и один ряд с величайшими созданиями прошлого. По сравнению с современниками, которые находили у Чехова пренебрежение законами драматического искусства, Свободин заметил сходство между Чеховым и Шекспиром в сценичной несценичности: «Да милый вы мой, у самого Шекспира куча несценичностей!» (Письмо П.М. Свободина А.П. Чехову 2 октября 1889 г. / Переписка А.П. Чехова: В 2-х томах. М.: Художественная литература, 1984. Т. 1. С. 407-408).

столько настаивают на своей идее, сколько просто повествуют о прошлом, погружаются в него и рассказывают о нем. Тут, разумеется, кроме основного отличия в понимании человека этими двумя писателями, нельзя упустить родовую разницу между прямой речью персонажей в романе и репликами в пьесе. Прямая речь персонажей представляется в самом свободном виде именно в художественном диалоге прозы. Они, как правило, вкрапляются в ткань произведения, как дополнение и иллюстрация к авторскому повествованию, добавляющее выразительность. Но это еще не все использование прямых речей в прозе. Автор нередко использует длинный диалог, который нацелен на более серьезную функцию. В диалогах персонажей находятся и довольно-таки монологические речи. По этому поводу Н.В. Изотова, обращая внимание на исследование М.К. Милых, пишет, что «монологические реплики, входящие в диалог, могут определять его структуру и широко применяются в диалоге-споре, посвященном принципиальным вопросам, требующим раскрытия темы и обоснования своей точки зрения. Монологическая реплика отражает взгляды говорящих и является одним из важных средств характеристики персонажа, выражением его мировоззрения».⁹³ Одним словом, по большому счету установка объемных диалогов персонажей является резюмированием авторско-читательской коммуникации. У А.П. Чехова также в более или менее длинных диалогах персонажи часто спорят и прямо излагают свою идею и мнение, которые тесно связываются с темой целого произведения. Но чеховские диалоги, в частности реплики в его пьесах, имеют более важную черту. Автор позволяет персонажам представлять иную жизненную историю из своего кругозора. И таким образом они по большому счету участвуют в конструкции нарратива событий изображаемого мира.

⁹³ Изотова Н.В. Воспроизведенные диалоги персонажей в прозе А.П. Чехова // А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. Сб. материалов Международной научной конференции. Ростов н/Д: НМЦ «ЛОГОС», 2010. С. 252; Милых М.К. Структура диалога и типология реплик (на материале повести «Моя жизнь») / М.К. Милых // Проблемы языка и стиля А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1983. С. 6-23.

В этом смысле чеховское предпочтение зрелого возраста в выборе главного героя хорошо объясняется. В своей записной книжке А.П. Чехов писал: «Прежде герои повестей и романов (Печорин, Онегин) были 20 лет, а теперь нельзя брать героя моложе 30-35 лет. То же самое скоро будет и с героинями» (17, 101). Особенно значимость этого возраста в драматических произведениях четко объясняется Б.И. Зингерманом: «Романтически настроенный молодой человек, о разочарованиях которого рассказали писатели XIX в., в современной литературе, по мнению Чехова, должен уступить место герою зрелых лет, несущему на себе следы долгих соприкосновений с действительностью. И хотя в произведениях Чехова мы встречаем и очень юных, и очень старых героев, главная драматическая тема связана у него с персонажами, которым близко к сорока или за сорок. Этот возраст для чеховских героев роковой: он обозначает момент перехода от надежд к разочарованиям, от чувства свободы к чувству несвободы, от множества маячащих впереди возможностей к обреченному движению по одной, до конца жизни обозначенной колее. В центре чеховской драмы персонажи, достигшие середины жизненного пути: они и обольщений молодости еще не забыли, и чувствуют уже близкую старость».⁹⁴ Одним словом, сходство между романом Ф.М. Достоевского и пьесой А.П. Чехова скорее основано на их важной разнице. Грубо говоря, представление диверсификационного мира Ф.М. Достоевского изображается в основном в изложении сопротивляющихся друг другу идей, тогда как представление диверсификационного мира А.П. Чехова – в повествовании параллельно пережитом персонажами времени.

С учетом чеховского уважения к пережитому персонажами времени мы обращаем внимание на реплики Хрущева, Серебрякова и Войницкого, почти в целом сохраненные при переработке из «Лешего» в «Дядю Ваню».

Для начала, посмотрим первый разговор в обеих пьесах, т.е. разговор брата и сестры Желтухиных в «Лешем» и разговор Астрова и старой няни Марины в «Дяде Ване». По сравнению с разговором Желтухиных, доставляющим

⁹⁴ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 8.

информацию о разворачивании сюжета или главном герое, полу-монолог Астрова в «Дяде Ване» не дает подробной релевантной информации. Вместо этого он высказывает внезапно нахлынувшее воспоминание молодости и недавно испытанный врачебный опыт. Далее в пьесе личная история изнемогающего Астрова сопоставляется еще с историей опустошения лесов в его уезде, которая в «Лешем» звучала только как короткий ответ Хрущова с двухразовыми паузами на вопрос Сони («Нет, лесная карта нашего уезда. Я составил. (Пауза) Зеленая краска означает места, где были леса при наших дедах и раньше; светло-зеленая - где вырублен лес в последние двадцать пять лет, ну, а голубая - где еще уцелел лес... Да... (Пауза) Ну, а вы что? Счастливы?» (текст Хрущова в «Лешем»; 12, 188). Отличаясь от высказывания в «Лешем», в «Дяде Ване» полувековая история о процессе исчезновения лесов, функционируя таким же образом как вкрапленная история рабочего Семена в «Иванове», эффективно символизирует прожитые Астровым почти 50 лет, в течение которых он бы приложил все свои усилия для спасения леса.

Что касается важности изображений рефлексии и фабуляции персонажей, есть смысл обратить внимание на повествовательное изображение жизни Серебрякова, которая излагается на сцене два раза из уст разных персонажей. Оба момента полностью сохраняются при переработке из «Лешего» в «Дядю Ваню». Первый рассказ о жизни старого профессора проведен Войницким в 3 явлении первого акта. Жизнь известного профессора, по словам завидующего ему Войницкого, хороша была бы для изображения в романе.

В о й н и ц к и й. При моей наблюдательности мне бы роман писать. Сюжет так и просится на бумагу. Отставной профессор, старый сухарь, ученая вобла... Подагра, ревматизм, мигрень, печёнка и всякие штуки... Ревнив, как Отелло. Живет поневоле в именье своей первой жены, потому что жить в городе ему не по карману. Вечно жалуется на свои несчастья, хотя в то же время сам необыкновенно счастлив.

О р л о в с к и й. Ну вот!

В о й н и ц к и й. Конечно! Вы только подумайте, какое счастье! Не

будем говорить о том, что сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, что он его превосходительство, зять сенатора и прочее. Все это неважно. Но вы возьмите вот что. Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Ровно двадцать пять лет он жуёт чужие мысли о реализме, тенденции и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает я пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, значит, ровно двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какой успех! Какая известность! За что? Почему? По какому праву?

О р л о в с к и й (хохочет).

Зависть, зависть!

В о й н и ц к и й.

Да, зависть! А какой успех у женщин!

Ни один Дон-Жуан не знал такого полного успеха! Его первая жена, моя сестра, прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо, благородная, великодушная, имевшая поклонников больше, чем он учеников, любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами. Моя мать, его теща, до сих пор обожает его, и до сих пор он внушает ей священный ужас. Его вторая жена, красавица, умница, – вы ее видели, – вышла за него, когда уж он был стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск... За что? Почему? А ведь какой талант, какая артистка! Как чудно играет она на рояли!

(«Леший» (1890); 12, 129-130)

Но в 1 явлении второго акта к данному рассказу Войницкого о жизни Серебрякова добавляется еще другой длинный рассказ о собственной жизни самого Серебрякова.

С е р е б р я к о в.

Странное дело, заговорит Жорж или эта старая идиотка Марья Васильевна – и ничего, все слушают, но скажи я хоть одно слово, как все начинают чувствовать себя несчастными. Даже голос мой противен. Ну, допустим, я противен, я эгоист, я деспот, но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил? Жизнь моя была тяжела. Я и Иван Иванович в одно время были студентами. Спроси его. Он кутил, ездил к цыганкам, был моим благодетелем, а я в это время жил в дешевом, грязном номере, работал день и ночь, как вол, голодал и томился, что живу на чужой счет. Потом был я в Гейдельберге и не видел Гейдельберга; был в Париже и не видел Парижа: все время сидел в

четырех стенах и работал. А получив кафедру, я всю свою жизнь служил науке, как говорится, верой и правдой и теперь служу. Неужели же, я спрашиваю, за все это я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?

Е л е н а А н д р е е в н а.

Никто не оспаривает у тебя этого права.

Окно хлопает от ветра.

Ветер поднялся, я закрою окно. (Закрывает.) Сейчас будет дождь. Никто у тебя твоих прав не оспаривает.

Пауза. Сторож в саду стучит и поет песню.

С е р е б р я к о в.

Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам и вдруг ни с того ни с сего очутиться в этом склепе, каждый день видеть тут пошлых людей, слушать ничтожные разговоры. Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут точно в ссылке. Каждую минуту тосковать по прошлому, следить за успехами других, бояться смерти... не могу! Нет сил! А тут еще не хотят простить мне моей старости!

(«Леший» (1890); 12, 147-148)

Жизненная история одного персонажа или прошлое событие, наблюдавшееся и рассказанное разными персонажами, нередко являются важным сюжетом чеховского произведения. К примеру, первая глава «Дуэли» (1891) начинается с попытки Лаевского, пытающегося откровенно рассказывать свою историю с Надеждой Федоровной, которая очень напоминает нам рассказ главного героя в «Иванове». Затем в 3-ей и 4-ой главах звучат подробности об обиходной жизни Лаевского по наблюдению молодого зоолога фон Корена, который, осуждая общую манеру Лаевского в обществе и на службе, принимает все как историю мерзавца и обманутой женщины. А в 9-ой главе эта история еще раз звучит с точки зрения подруги Надежды Федоровны, Марьи Константиновны. Эта «восторженная и деликатная особа», считающая себя единственным человеком, который понимает свою подругу, желает посвящать ее в «суровые истины». С ее

точки зрения Надежда Федоровна является «страшной грешницей» потому, что она нарушила супружеский обет и соблазнила многообещающего молодого чиновника.

Тут важно, что говоря как о жизни Серебрякова, так и об истории Лаевского и Надежды Федоровны, автор не пытается пояснить, какая из разных фабул более достоверна для читательского понимания. Скорее он, уделяя не меньше внимания изображению самого рассказывающего, оправдывает его позицию, позволяющую подобную фабуляцию.

Итак, мы можем найти объяснение переработки пьесы в том числе замены заглавия пьесы из «Лешего» в «Дядю Ваню». Прежде всего, вопреки исследованию, подчеркивающему толстовское влияние в «Лешем», надо отметить, что хотя исследователи обычно подчеркивали важность роли Хрущова в «Лешем» за его толстовское нравоучение в четвертом акте⁹⁵, все же отстраненность и безынициативность Хрущова к участию в происходящих событиях явно не удовлетворяют традиционным условиям для назначения заглавия пьесы.⁹⁶ Тут нужно осветить менее изучаенную черту роли Хрущова, которая предсказывает дальнейший ход пьесы. Речь идет о том, что Хрущов не только учит других персонажей и читателей/зрителей, но и заново фабулирует все прошедшее. Прочитав дневник покойного Войницкого, Хрущов узнал, что его роман с Еленой Андреевной, о котором трезвонил весь уезд, является просто подлой, грязной сплетней. Покаявшись за преждевременное доверие этой сплетне и оскорбительное презрение в их адрес, он рефлексировал одну ночь на основе

⁹⁵ А.П. Чехов, как известно, в эти годы, включающие в себя некоторые важные события в его жизни, например, смерть брата Николая (в июне 1889 г.) и последующее путешествие на остров Сахалин (1890), старался избегать влияния Л.Н. Толстого. При переработке из «Лешего» в «Дядю Ваню» назидательность, явственно представленная в текстах Хрущова в конце пьесы, исчезает (Бялый Г.А. Современники // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 17-18; Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 84-89).

⁹⁶ Отметим, что <Безотцовщина>, «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» имеют названия, предсказывающие кто есть главный герой, находящийся в центре события. Кстати говоря, в этом плане правомерно задумываться о глубоком смысле названия последней пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

записи дневника Войницкого, называвшего его глупцом и узким человеком. Притом из его записи Хрущов узнал о любви Сони к себе. Одним словом, с помощью чтения дневника Войницкого, Хрущов смог составить новую историю, в которой он смог определить себя только бездарным, надменным, слепым человеком. Оказалось, что вездесущая обманчивость не оставляет и его и не делает для него исключения. А уже в переработке пьесы в большой степени удаляется нравоучительный тон, и Хрущов «приземляется». При этом автор, не навязываясь с нравственным завершением, выдвигает на первый план Войницкого, который после новой фабуляции своей жизни⁹⁷ находится еще в жизни, точнее в *остающихся тринадцати годах* («Дай мне чего-нибудь! О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их?» (текст Войницкого; 13, 107)).

В результате авторская намеренность остается просто в изображении моментов рефлексии и фабуляции рядового человека, а не в трансляции полученного прозревшим персонажем урока. То есть центр произведения занимает не назидательное завершение из уст Хрущова, а познавательный процесс Войницкого, который всегда подчеркивал обманчивость жизни других людей и в конце концов осознал, какой трагической получилась его собственная жизненная история.

⁹⁷ Отметим, что момент скандала Войницкого в третьем акте является не только кульминацией, результативным действием его внутренних конфликтов, но и сообщением до того момента не известной публике истории собственной жизни Войницкого. Только в этот момент читателям/зрителям становится ясно, какая финансовая поддержка для покупки имения сделана со стороны Войницкого, чьим усилием до сих пор имение держится и кому оно закономерно принадлежит. То есть: то, что помогло бы, на первый взгляд, читательскому/зрительскому пониманию фабулы произведения, все же остается неизвестным, пока сам персонаж не чувствует нужду высказать это.

1.2.3. Стремление персонажей к художественному завершению жизни

(на материале пьесы «Чайка» (1895))

Первое замечание о «Чайке», связанное с недраматичностью, принадлежит самому автору, А.П. Чехову: «Начал ее [пьесу] *forte* и кончил *pianissimo* – вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен, и, читая свою новорожденную пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург» (П 6, 100). Но с другой стороны, по словам И.Н. Потапенко, несмотря на сомнения в своих способностях драматурга, А.П. Чехов был убежден в правомерности своих исканий. Он, словно один из персонажей «Чайки», Треплев, настаивает на новой форме: «Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано – глубокое с мелким, величавое с ничтожным, трагическое со смешным (...) Вы, господа, просто загипнотизированы и поработаны рутиной и никак не можете с нею расстаться. Нужны новые формы, новые формы...».⁹⁸ Хотя в этих высказываниях центр внимания является разворачиванием сюжета как сущностью конструкции драматического произведения, мы продолжаем исследовать изображение повествовательной деятельности и самосознания чеховских персонажей.

По этому поводу нам следует отметить, что пьеса родилась в конце давнего авторского проекта писать роман в некой пикарескной композиции. Уже в 1888 году А.П. Чехов задумывался над сюжетами для «пяти повестей и двух романов», и о первом из двух романов пишет, что он «задуман уже давно, так что некоторые из действующих лиц уже устарели, не успев быть написаны» (П 3, 47). После этой заметки до 1893 года автор периодически возвращается к мысли о романе. Он останавливается на композиции по типу «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, и на заглавии «Рассказы из жизни моих друзей». По замыслу автора герой романа, по типу Чичикова, должен был путешествовать по России и знакомиться с ее

⁹⁸ Потапенко И.Н. Несколько лет с А.П. Чеховым // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1960. С. 351.

представителями.⁹⁹ Хотя этот замысел не был осуществлен, по крайней мере нам ясно, что при создании пьесы с несколькими любовными треугольниками автор склонялся к мысли о романной форме, которая не столько связывает персонажей с единственным главным событием, сколько освещает жизненную историю каждого персонажа, словно каждый из пятерых помещиков в «Мертвых душах» равноправно выдвигается на первый план.

Вследствие подобного желания автора появилась пьеса «Чайка», в которой очень сложно выбрать одного-единственного доминантного персонажа.¹⁰⁰ Как А.П. Скафтымов правомерно замечает, «у других авторов так называемые второстепенные персонажи – лишь зрители, пособники, резонаторы и участники чужой драмы. У Чехова каждый носит в себе свою драму»¹⁰¹. После знаменательного успеха пьесы в Художественном театре искусно представленные жизненные истории множественных людей, пользующихся сочувствием зрителей, заставили поклонников начать отправлять письма А.П. Чехову не как прозаику, а именно как драматургу. Драматург пробуждал их желание самовыражения до такого уровня, что речь в письмах поклонников шла не об увиденных спектаклях, а о настроении собственной жизни.¹⁰²

Уже с первого акта пьеса могла быть объемной и насыщенной по содержанию, включающему жизни разных персонажей. Пьеса открывается

⁹⁹ Громов М.П. О гоголевской традиции у Чехова // Чехов и литература народов Советского Союза: Сборник. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1982. С. 55-76; Головачева А.Г. «Хотел взять форму «Мертвых душ»...» (о «повествовательности» «Чайки») // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в меняющемся мире. М.: Рос. гос. б-ка., 1993. С. 23-31.

¹⁰⁰ Например, в начале XX века в неспокойное время политических бунтов и выступлений, В.Ф. Боцановский в «Чеховском юбилейном сборнике» задавался вопросом, на чьей стороне Чехов - Треплева или Тригорина. Доказывая, что А.П. Чехов симпатизирует представителю «нового течения», критик приобщал его творчество к декадентским изыскам «новатора» Треплева (Боцановский Вл. Чехов и символисты // Чеховский юбилейный сборник. М.: Типография И.Д. Сытина, 1910. С. 295).

¹⁰¹ Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 415.

¹⁰² Гитович И.Е. Пьеса прозаика: феномен текста // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 6-18.

диалогом между Машей и Медведенко, гуляющими в ожидании спектакля Треплева и Заречной. Включая информацию о главном событии, т.е. предстоящем домашнем спектакле, тема диалога скорее касается личной жизни учителя Медведенко и дочери управляющего имения Маши. В этом довольно открытом разговоре выявляется контраст в их образе жизни и мировоззрении. После их ухода сразу же начинается речь недовольного Сорина, который также объясняет свою деревенскую жизнь в отставке. Его жизненная история совмещается с рассказом Треплева о своем детстве и юношестве, включающим историю Аркадиной и Тригорина. Молодость врача Дорна излагается не только им самим, но и женскими персонажами, помнящими его молодым.

Нас прежде всего интересует, каким образом автору пьесы удалось справиться с большим количеством разнообразных жизненных историй, несмотря на определенный объем пьесы, не находящей достаточного места для изложения их историй.

По этому поводу следует обратить внимание на то, что «Чайка» является фактически единственной пьесой, где, главным образом, выражена и изображена тема *человеческой жизни как сюжета искусства*. Прежде всего отмечаем, что тут подчеркивается не тема искусства, представленная «декадентским» мнением Треплева, протестующего против старого восприятия искусства, а тема *жизни как завершенной целостности*. Особенно нам интересно, что почти каждый персонаж не стесняется тем или иным образом показать совокупный взгляд на свою/чужую жизнь, которая на самом деле пока не закончена. По большому счету, в какой-то мере так называемое *эстетическое* завершение не только принадлежит автору, но и с разными нюансами само является главным качеством множества его персонажей. Хотя это не совсем совпадает с так называемой *эстетической деятельностью*, определенной М.М. Бахтиным для объяснения отношения автора

к своему герою, нельзя игнорировать, что в этой пьесе персонажам нередко дается некая *ценностная вненаходимость* созерцателя.¹⁰³

Примеры не трудно найти. «(Живо, Тригорину.) А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат-учитель. Трудно, трудно живется!» (текст Медведенко; 13, 15); «Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного, никаких программ. У нас женщина обыкновенно, прежде чем заполнить писателя, сама уже влюблена по уши, сделайте милость. Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина...» (текст Аркадиной, читающей повесть Г. де Мопассана «На воде»; 13, 22); «(Записывая в книжку). Нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном. Ее любит учитель...» (текст Тригорина; 13, 28); «Так, записываю... Сюжет мелькнул... (Пряча книжку.) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» (текст Тригорина; 13, 31-32); «Все это я рассказываю вам, как писателю. Можете воспользоваться» (текст Маши; 13, 33); «Ты, последняя страница моей жизни!» (текст Аркадиной; 13, 42); «Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так: "Человек, который хотел". "L'homme qui a voulu"» (текст Сорина; 13, 48); «Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа...» (текст Нины; 13, 58); «Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего... Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Сюжет для небольшого рассказа...» (текст Нины; 13, 59).

¹⁰³ Объясняя творческую деятельность автора с помощью понятия *эстетическая деятельность*, М.М. Бахтин отличает его от *этической деятельности*. По его пониманию этическая деятельность не требует от наблюдателя ответственность за наблюдаемого человека. То есть всякие этические эмоции к другому в том числе сочувствие, жалость и т.д., обязуют нас вернуться в свое место и объективизировать наблюдаемого и его ситуацию. Однако творческая деятельность не позволяет наблюдателю оставаться в этой первоначальной эмоции. Для того чтобы создать художественно ценное существо, автор должен *завершить* бытие наблюдаемого человека (Бахтин М.М. Пространственная форма героя / <Автор и герой в эстетической деятельности> // М.М. Бахтин Собр. соч. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 104-175).

Среди множества примеров взгляда на свою жизненную историю через форму искусства, самым явным примером является роль Маши. Она старательно продолжает искать слушателя своей истории безответной любви. Сначала слушателем ее истории был врач Дорн: «Я еще раз хочу вам сказать. Мне хочется поговорить... (Волнуясь.) Я не люблю своего отца... но к вам лежит мое сердце. Почему-то я всю душой чувствую, что вы мне близки... Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своею жизнью, испорчу ее... Не могу дольше...» (13, 20). Хотя Маша обращается к Дорну, ее обращение не требует от него никакого решительного поступка как обычно ожидается в традиционной драме, где знающий чужую тайну персонаж обязательно действует как толчок дальнейшего разворачивания сюжета. Дорн также ничего не может сделать для нее кроме как слушать («Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?»). Второй слушатель ее истории – писатель Тригорин. Как в начале третьего акта выпивающая Маша говорит ему, что «Все это я рассказываю вам, как писателю. Можете воспользоваться» (13, 33), ее рассказ не направлен к изменению поступков или ситуаций. Ее цель находится в совершении самого рассказывания. Как Полина по своему опыту хорошо понимает свою дочь Машу, на фоне своей истории Маша, в отличие от Тригорина, прекрасно понимает причину того, почему Треплев «ведет себя крайне бестактно» (13, 33).

При рассмотрении повествования действующих лиц особого внимания заслуживает известный монологический текст Тригорина (13, 29-31). Эта картина, с одной стороны, является драматичным, хотя не показательным, моментом влюбленности Нины в Тригорина, и, с другой стороны, является самым не драматичным и повествовательным моментом. Длинный рассказ Тригорина о писательской жизни заслуживает особого внимания не только из-за его длины, но и из-за исключительности черт включенных в его ремарок. Речь идет о короткой ремарке «оба улыбнулись» (13, 31). Ю.В. Доманский обращает внимание на использование глагола совершенного вида и прошедшего времени («улыбнулись»), а не несовершенного вида настоящего времени («улыбаются»), и избыточное указание субъекта действия «оба». Называя их действие «улыбка»

«апогеем близости двух персонажей», он пишет, что данное использование глагола совершенного вида и прошедшего времени делает ремарку «транслятором события эпического в плане времени – времени прошедшего, а не настоящего как в традиционной драматургической ремарке, сопровождающей действие». ¹⁰⁴ Точнее, по мере того как авторская инструкция в форме настоящего времени, указывающая эмоцию и жесты персонажей в ближайшем будущем, становится замечанием наблюдателя в форме прошлого времени, персонажи на сцене становятся более главенствующими. Одним словом, в этот момент автор случайно показывает, как миметический принцип драматических произведений отступает, и рассказ определенного персонажа выдвигается на первый план.

¹⁰⁴ Доманский Ю.В. «Оба улыбнулись» (о возможностях нарратива в драматургическом роде литературы) / 2011. № 1-2. Весна-осень. Междисциплинарный журнал «NARRATORIUM» – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027598> – Дата обращения: 06.04.2014.

Глава 2.

Изображение *события рассказывания* как коммуникации

Как мы исследовали, автор уделяет внимание не только разворачиванию сюжета, основанному на принципе прямого подражания, но и представлению пережитого каждым человеком времени, повествовательная деятельность чеховских персонажей выходит за границу значимости *элементов повествования* в их речи, определенных в традиционном смысле. В этой главе мы рассматриваем связь между чеховским изображением повествовательной деятельности персонажей и его представлением о коммуникации людей и их истории.

Для более толкового пояснения мы используем довольно известное высказывание М.М. Бахтина: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)»¹⁰⁵. Хотя М.М. Бахтин, не обращая особого внимания на структуру драматических жанров, использовал понятие *событие рассказывания* только в *творческой деятельности автора*, для нашего исследования есть смысл расширить это понятие до плана *творческой деятельности персонажа-рассказчика*.

В этой главе мы уделяем внимание прозаическим произведениям А.П. Чехова в форме *рассказ в рассказе* как выражению изначального 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. Далее в этой главе, 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 этого, поднимая вопрос о

¹⁰⁵ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // М.М. Бахтин Собр. соч. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 500.

общепринятом понятии, называемом *монологизацией диалогов* чеховских персонажей, мы предлагаем другой ракурс: взглянуть на то же самое явление как *диалогизацию монологов*, являющуюся основой сценического изображения *события рассказывания*. В последнем разделе данной главы, анализируя «Трех сестер» и «Вишневый сад», мы рассматриваем, в чем заключается оригинальность изображения коммуникации чеховских персонажей и анализируем ее значение.

2.1. Изображение события рассказывания в форме рассказ в рассказе

(на материале некоторых прозаических произведений А.П. Чехова 90-х годов)

Как известно, уже в исследовании речевых структур чеховской прозы форме *рассказа в рассказе* уделяется большое место. Апогеем такой формы является так называемая *маленькая трилогия* («Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви», написанные в 1898 г.). По объяснению Л.Г. Барласа, форма *рассказ в рассказе* может восприниматься как производство двух типов повествования: повествования от голоса автора в плане обрамляющей истории и повествования от голоса рассказчика в плане вставной истории. Л.Г. Барлас утверждает, что в этом случае сфера функционирования рассказчика вставной истории ограничена голосом автора, который, в композиционном плане оставаясь главным лицом, представляет рассказчика и направляет повествование.¹⁰⁶

Что касается формы *рассказ в рассказе*, у А.П. Чехова видны некоторые особенности. Забегая вперед, можно сказать, что, во-первых, обрамляющий рассказ основывается на повествовании от третьего лица, т.е. не

¹⁰⁶ Барлас Л.Г. Образ рассказчика в рассказе А.П. Чехова «Бабы» // Языковое мастерство А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1988. С. 115-122.

персонифицированного.¹⁰⁷ Во-вторых, вставной рассказ создается не столько по какому-то определенному сюжетному разворачиванию 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. Слушатели-персонажи вставного рассказа, участвуя в *событии рассказывания*, также «имеют самостоятельную, независимую от событийного ряда значимость и носят стабильные и устойчивые свойства, черты, качества».¹⁰⁸ Поэтому автор не просто назначает слушателя формальным получателем информации, а вручает тому более активную роль в плане значения целого произведения и авторского намерения.

Собственно говоря, у А.П. Чехова с ранней творческой деятельности довольно часто встречаются произведения, которые в целом состоят в форме рассказа нарратора-персонажа (рассказ как жанр) или частично включают в себя момент рассказа определенного персонажа (рассказ как сюжет). Разумеется, наше внимание сконцентрировано не на первом случае, в который включаются по большому счету все произведения, построенные на *повествовании от первого лица*, а скорее во втором случае, в котором изображается само событие

¹⁰⁷ 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, во-первых, 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.

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

рассказывания, включающее персонажа-нарратора и персонажей-слушателей. Оставляя в стороне совсем ранние короткие произведения А.П. Чехова, приступим к изучению более или менее объемных произведений, включающих событие рассказывания. Например, в рассказе «Мечты» (1886) двое сотских конвоируют в уездный город пойманного бродягу, который охотно рассказывает, как прожил свое прошлое и размышляет, как хорошо ему будет жить на поселении. А также в «Огнях» (1888) инженер Ананьев рассказывает длинную историю о соблазненной им даме.

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, в позднем творчестве Чехова чаще встречаются случаи, в которых изображение целого *события рассказывания* и его значение стали находиться в центре авторского замысла как литературно-стилистическая задача.

Начнем подробное исследование с рассказа «Бабы» (1891). Это произведение в основном состоит из трех эпизодов, происходящих в деревенском трактире. Первый эпизод – рассказ проезжего Матвея Саввича о трагичной судьбе своей бывшей любовницы Машеньки, второй – ночной шепот снох хозяина трактира, Софьи и Варвары, которые недовольны жизнью в замужестве. Третий эпизод – утренняя картина на следующий день.

До сих пор критики и исследователи обращали внимание больше всего на нравственную характеристику рассказчика Матвея Саввича и манеру его речи. Например, М. Курдюмов в своей книге «Сердце смятенное. О творчестве А.П. Чехова (1904-1934)» принимает поступок Матвея Саввича, т.е. опекунов над сыном Машеньки, как один из примеров «разных полурелигиозных и псевдорелигиозных типов», которые являются, по его мнению, важными сюжетами А.П. Чехова. Н.Я. Берковский в статье «Чехов, повествователь и

драматург» также концентрируется на нравственности того времени и принимает это произведение как показатель буржуазного понимания человеческих чувств, таких как собственность. Подобным образом, Г.П. Бердников, отмечая сходство «Баб» с «Грозой» Островского по драматическому конфликту, считает Матвея Саввича человеком, живущим по «зверским законам» и Машеньку человеком «не могущим жить по таким законам», и проецирует эту схему на трактирщика и его двух невесток.¹⁰⁹ И опять-таки, лингвист Л.Г. Барлас, несмотря на подробный, замечательный анализ речи Матвея Саввича и лексики автора, не затрагивает слушающих его рассказ лиц и их высказывания.¹¹⁰

Однако, на наш взгляд, оригинальность этого произведения заключается в размещении пассивных слушателей Матвея Саввича, т.е. *баб*. Почему автор озаглавил произведение именно так – «Бабы»? Ведь эти персонажи до конца второй трети всего объема произведения, т.е. пока продолжается рассказ словоохотливого Матвея Саввича, остаются на заднем плане.

С нашей точки зрения название «Бабы» с самого начала произведения с высокой степенью эффективности действует именно как предварительное указание на этих женских персонажей вокруг рассказчика. Функционируя словно список действующих лиц в пьесе, заглавие «Бабы» направляет внимание читателей на место и обстоятельства происходящего. По сравнению с тем, что их свекор Дюдя, как трактирщик в «Старосте» (1885) или барышни в «Ночи на кладбище» (1886), короткими откликами всего лишь помогает собеседнику продолжать рассказывать, женщины-персонажи в «Бабах», участвуя в *событии рассказывания* как слушатели, заодно позволяют читателям воображать более пространственную картину. Таким образом, имеющие расширенное поле зрения читатели могут занять место наблюдателя, отступившего на шаг. Читательское же любопытство к этим молчаливым слушателям удовлетворяется их ночным шепотом. Хотя этот шепот не текстуализирован до совершенности, становится

¹⁰⁹ Бердников Г.П. Чехов. М.: Молодая гвардия, 1974. С. 251-273.

¹¹⁰ Барлас Л.Г. Образ рассказчика в рассказе А.П. Чехова «Бабы» // Языковое мастерство А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1988. С. 115-122.

ясно, что не только у Матвея Саввича, но и у Варвары есть желание рассказывать свою историю: «И она [Варвара] стала рассказывать шепотом, как она по ночам гуляет с поповичем, и что он ей говорит, и какие у него товарищи, и как она с проезжими чиновниками и купцами гуляла» («Бабы»; 7, 350). Это новое *событие рассказывания* изменяет статус тихих персонажей-сослушателей на латентных рассказчиков. К тому же, с намеком того, что у самого тихого и оскорбленного персонажа Софьи же есть еще не открытая история, в произведении получается некое цепное обнаружение рассказчиков. Итак, в последующей утренней суетливой сцене читатели могут осознать этих женщин не просто бабами, составляющими бытовой деревенский пейзаж, а имеющими свою историю личностями.

Для пояснения авторского понимания человеческого общения через *событие рассказывания* сюжет рассказа «Студент» (1894) также заслуживает особого внимания. В этом рассказе в Страстную пятницу студент духовной академии по пути домой случайно встречает двух вдов и рассказывает им эпизод отречения апостола Петра.

Первоначально важно заметить, что несмотря на то, что все персонажи представляются христианами и главным сюжетом их разговора является евангельский эпизод, суть данного произведения далеко не заключается в религиозных просветлениях. Судя по тому, что после рассказывания первый замысел студента об отношении Василисы (слушателя) к апостолу Петру (герою в рассказе студента) развивается до сознания сцепления прошлого и настоящего времен и предчувствия вечности – одной из главных тем этого произведения является история и коммуникация. В этом смысле хронотоп рассказывания и участвующие в нем являются посредниками между разными временами.

Тут, хотя нельзя не согласиться с мнением В.И. Тюпы, что поздний чеховский нарратив, наделяя инстанцию адресата (т.н. «наррататора») свойствами свидетеля происходящего, вовлекает читателя в процесс и суть рассказывания студента

Великопольского,¹¹¹ нам кажется, что к читателям направлено не столько прямое переживание из библейского эпизода *как это воспринимают слушающие вдовы*, сколько интерес к эмоциональной реакции вдов и предчувствие связи между историями апостола и Василисы *как это воспринимается студентом при рассказывании*. Студент является не только отправителем *рассказанного события* (евангельского эпизода), но и получателем с точки зрения *события самого рассказывания* в такой мере, что он понимает не вербализированную жизненную историю Василисы как отчасти лежащую и в основе эпизода апостола Петра: «Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» («Студент»; 8, 309). В результате в этом произведении автор, представляя самого молчаливого персонажа, максимально успешно подчеркивает суть человеческого отношения, что напоминает нам высказывание Н.Я. Берковского: «Как нет у Чехова отдельно взятых человека и природы, так и сам человек у него всегда представлен в органических своих отношениях с другими людьми. Один персонаж у Чехова как бы вызывает другого, как цвет – дополнительный цвет к нему. Если продолжить уже однажды взятое нами сравнение, то нужно сказать, что бывают авторы, у которых люди в повести или в рассказе, как куклы в коробке, отделены друг от друга ватными прокладками, - живой связи между этими людьми нет. У Чехова по-иному. Между действующими лицами его рассказов – заполненные, оживотворенные промежутки. Чехов – несравненный мастер показывать, как один

¹¹¹ Оригинальные цитаты из В.И. Тюпы: «Он [поздний чеховский нарратив] вовлекает читателя в состав самого рассказываемого события, наделяя инстанцию адресата (т.н. «наррататора») свойствами свидетеля происходящего» (Тюпа В.И. Функция читателя чеховском нарративе // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 169-170). Так как в моем исследовании слово «рассказывание» используется в плане речевой деятельности персонажей, а не в плане авторской творческой деятельности, мне пришлось заменить выражение ученого «рассказываемое событие» на более конкретное указание как «рассказывание студента Великопольского» чтобы избежать терминологической путаницы.

человек изменяется в присутствии другого, как люди окрашивают друг друга, исподволь дают один другому направление, поощряют или ограничивают»¹¹².

Позднее в 1898 г., как известно, 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»¹¹³ и рассказчик одной истории является слушателем другой истории, а слушатель – рассказчиком. Несмотря на то, что с учетом ясной цикличности естественным кажется их обобщение таких тем, как *футлярность* или *беликовщина*, нас больше интересуют изображенное в каждом произведении событие рассказывания и образы рассказчиков-слушателей, т.е. обрамляющая история, организованная на человеческом желании рассказывать.¹¹⁴

На самом деле, кроме трех главных рассказов и двух маленьких рассказов о жене старосты Мавре и о любви красивой Пелагеи и повара Никанора, в этой трилогии подразумевается огромное количество рассказов, которые еще не текстуализированы. Героями их рассказов могут быть все, с покойного коллеги,

¹¹² Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 941.

¹¹³ Сухих И.Н. «Маленькая трилогия» (проблема цикла) // Сборники А.П. Чехова. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 139.

¹¹⁴ Поэтому, когда П.М. Бицилли сопоставляет данную композицию трилогии с композицией «Записок охотника» Тургенева или более архаического «Декамерона» Боккаччо, то только в том смысле, что эти произведения состоят из разных вставных историй (Бицилли П.М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 650). Точнее сказать, «Записки охотника» не основываются на *событии рассказывания* в качестве обрамляющей истории как в чеховской трилогии. А в «Декамероне», кроме того, что рассказчики принимают эстафету по очереди, тщательного внимания каждому рассказчику не уделяется. К тому же как произведение XIV века это произведение включает в себя ренессансное предисловие автора, которое прямо показывает цель и смысл самого произведения.

отчужденного родного брата, любимой женщины в прошлом до проходящей мимо прислуги. В тексте зачастую изображаются как рассказчики в свободное время с удовольствием хотят рассказать какую-либо историю, любопытствуют о чужих историях, просят друг друга рассказать более интересную историю, иногда стесняются рассказывать и ищут подходящий момент для рассказывания, обсуждают героев в рассказе бурным тоном и порой даже самого рассказывающего, и наконец после рассказа задумываются еще о какой-нибудь истории; словно они охотятся за рассказами. Скорее для наших рассказчиков рассказывать и слушать – это уже основа и опора жизни. А.П. Чехов пишет по этому поводу следующее:

Было похоже, что он хочет что-то рассказать. У людей, живущих одиноко, всегда бывает на душе что-нибудь такое, что они охотно бы рассказали. В городе холостяки нарочно ходят в баню и в рестораны, чтобы только поговорить, и иногда рассказывают банщикам или официантам очень интересные истории, в деревне же обыкновенно они изливают душу перед своими гостями. Теперь в окна было видно серое небо и деревья, мокрые от дождя, в такую погоду некуда было деваться и ничего больше не оставалось, как только рассказывать и слушать. («О любви»; 10, 67)

...только тогда Иван Иванович приступил к рассказу, и казалось, что его слушали не один только Буркин и Алехин, но также старые и молодые дамы и военные, спокойно и строго глядевшие из золотых рам. («Крыжовник»; 10, 57)

Судя по всему, в итоге мы можем сказать, что в установке подобного цикла важное место занимает изображение человека как существа, не только имеющего желание рассказывать, но и живущего в *событии рассказывания*. Со следующего раздела мы рассматриваем каким образом *событие рассказывания* приобретает свое воплощение в драматических произведениях, опирающихся преимущественно на диалоги как речевые акты.

2.2. Понимание коммуникации действующих лиц в драмах А.П. Чехова

Для исследования особенности сценического изображения *события рассказывания* сначала нужно рассмотреть каково до сих пор было отношение исследователей к коммуникации чеховских персонажей. На самом деле что касается новаторства построения речи персонажей в чеховских пьесах, центром внимания долгое время являлась и считалась именно новизна в структуре сценического диалога. По этому поводу многие исследователи выражали мнение, что чеховские персонажи не являются полноценными горячими участниками диалога. Они полностью не вовлечены 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. В результате в мировой литературе А.П. Чехов главным образом считался одним из предшественников *театра абсурда*.

Как и следует ожидать, целый ряд диалогоцентричных исследований структуры чеховских пьес дает понятие о том, что автор имел полностью пессимистическое представление о возможности коммуникации. 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 настоятельным 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.

2.2.1. Понимание 1: Монологизация диалогов

Потеря коммуникативной цели в диалогах чеховских драм впервые замечена в театре. По словам театроведа А.П. Мацкина, впервые эту особенность чеховских реплик заметил Вл.И. Немирович-Данченко, который на тот момент имел опыт инсценировки романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».¹¹⁵ С помощью мемуаров актера А.Д. Дикого, очевидца процесса репетиций МХТ, А.П. Мацкин противопоставляет принципы двух авторов: «пьесы Чехова с их атмосферой обособленности и замкнутости человека, с их глубоко запрятанной лирикой и уклоном в самонаблюдение построены по *монологическому принципу*, романы Достоевского с их непрекращающимся диспутом идей, с их многоплановостью действия и автономным положением героев, не сливающихся с автором и часто противостоящих ему, построены по *диалогическому принципу*».¹¹⁶ Также театральный критик А.Р. Кугель, имея в виду, в частности, поздние пьесы автора, отметил, что с точки зрения структуры вопроса-ответа герои А.П. Чехова ведут «особый диалог». По его словам, «стоя в стороне от жизни, подчиняясь ее течению, эти пассивные натуры больше разговаривают про себя, чем для дела», и таким образом «речи действующих лиц в пьесах Чехова приближаются к форме

¹¹⁵ Тут интересно отметить, что при инсценировке романа Вл.И. Немирович-Данченко, полагая, что «в общем сцена не может дать тонких впечатлений как чтение», не опирался на чисто драматическую манеру. Отказываясь от мысли сохранить фабулу романа, предполагаемую уже всем известной, он разбил ее на 21 сцену. Затем по предложению В.В. Лужского было решено ввести чтеца, который «повествовал о ходе событий; осуществлял связи между сценами; комментировал действие по ходу сцены, усиливая общее эмоциональное впечатление» (Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2002. С. 204-207). То есть голос нарратора в эпических произведениях дословно перенесен в речи персонажей. По словам М.Н. Строевой, «один из рецензентов «Братьев Карамазовых» тонко заметил, что здесь у актеров появился особый элемент «чтения», словно они все время ощущали, что не просто играют пьесу, а как бы читают отрывки из романа. Этот элемент «чтения» давал актеру свободу владения образом, дарил ту творческую раскованность, которая как бы ставила актера выше образа» (Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского 1898-1917. М.: Наука, 1973. С. 258). Интересно, что М.Н. Строева считала это не вмешательством нарратора (одного из видов выражений авторской воли) в мир персонажей, а свободой актеров.

¹¹⁶ Мацкин А.П. Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973. С. 92-94.

монолог».¹¹⁷

Монологичность реплик, потерявших коммуникационную цель, не была чужда символистам, противостоявшим натуралистическому реализму того времени. Их интерес находился не столько в коммуникационном отношении между персонажами, сколько в музыкальном качестве слова (частые моменты молчания, паузы, повтор стихотворных цитат, ритмо-слоги, запев песенки) как медиума «от реального к реальнейшему» (*a realibus ad realiora*).¹¹⁸ Важным считалось не самовыражение *персонажей*, а самовыражение *автора*.¹¹⁹ Всякое авангардистское понимание А.П. Чехова также сосредоточено было на его музыкальности.¹²⁰

¹¹⁷ Кугель А.Р. Русские драматурги: очерки театрального критика. М.: Мир, 1934. С. 123-124.

¹¹⁸ В целом оценка А.П. Чехова со стороны символистов двойка. Неприязнь старших символистов к А.П. Чехову хорошо описана во многих работах (Капустин Н.В. З. Гиппиус о Чехове (К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века») // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 176-188). В.Е. Хализев объясняет причину этой неприязни «несовместимостью наследия автора» и «самой его личности с атмосферой «серебряного века» (Хализев В.Е. Чехов в XX веке: *contra et pro* // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 13). Но был и другой взгляд: А. Белый, признаваясь в том, что после смерти А.П. Чехова никакая попытка мистических реалистов не удалась, определяет «субстанцию чеховского творчества» «опрозраченным реализмом, произвольно сросшимся с символизмом». А А. Блок признавался в симпатии к пьесе А.П. Чехова: «Я не досидел Метерлинка и Гамсуна, к Ревизору продирался все-таки сквозь полувековую толщу, а Чехова принял всего, в пантеон своей души, и разделил его слезы, печаль и унижение» (Блок А. Собрание сочинений: В 8-х томах. Т. 8. Письма: 1898-1921. М.; Л.: Художественная литература, 1963. С. 281, 283).

¹¹⁹ Основываясь на оценках ценителей-символистов, продолжалось исследование, которое уподобляет чеховскую драму ритуальному действию, житнетворчеству, мифу. (Собенников А.С. Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика «Новой драмы» (проблема художественного символа). Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.01. – Томск, 1985). Не только связь с символистами, но и собственно авторская схема символов и метафор привлекала исследователей. В этом направлении «Три сестры» занимают особенное место (См. Ахметшин Р.Б. Метафора движения в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» - 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 33-43; Одесская М.М. «Три сестры»: Символико-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» - 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 150-158).

¹²⁰ «Секрет чеховского настроения скрыт был в ритме его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки» (Мейерхольд В.Э. К истории и технике театра (1907) // В.Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Ч.1. С. 122).

Понятие о монологичности чеховских диалогов также влияло на понимание характеров персонажей. Современники автора чувствовали изолированность и одинокость персонажей, а также пессимистическое авторское понимание человеческого существа. Например, Д.П. Святополк-Мирский, хотя он пишет, что чеховский диалог, «с удивительной справедливостью распределяя внимание зрителя между всеми действующими лицами», «делает невозможным моноцентрическое построение и уравнивает всех персонажей», приходит к выводу, что все это направленно на изображение изолированных персонажей. С учетом того, что идеальная демократия между персонажами совпадает с принципами Московского Художественного театра, где стремились создать труппу без звезд, в которой все актеры были бы одинаково прекрасны, ученый приводит к выводу, что чеховский диалог является самой идеальной формой, выражающей одну из главных мыслей автора: «мысли о непроницаемости и странности всех человеческих существ, которые не могут и не хотят понять друг друга».¹²¹ Поэтому для него «нота мрака, отчаяния и безнадежности еще сильнее звучит в пьесах Чехова, чем в рассказах»¹²². Одним словом, с его точки зрения именно форма диалога есть эффективный способ выразить невозможность настоящего диалога.

После ранних эскизных замечаний о пониженной чуть не до нуля коммуникационности, среди большинства многих советских социально-культурных критических отзывов возобладала более конкретная характеристика – а именно, о терявших коммуникационную цель диалогах в плане родовой особенности драмы; эта идея проведена А.П. Скафтымовым. Отчетливо резюмируя связь между особенностями чеховских реплик и отсутствием драматического конфликта, А.П. Скафтымов понимает черты чеховских диалогов как способ выразить внутренние конфликты действующих лиц. По его мнению, разорванность, непоследовательность и изломанность тематических линий

¹²¹ Святополк-Мирский Д.П. Чехов <Фрагмент> (1926) // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 189-190.

¹²² Святополк-Мирский Д.П. Там же. С. 190.

диалогической ткани пьесы у А.П. Чехова эффектно действует для выражения общей картины «внутренних несовпадений между всеми лицами». Через обзор внешне наложенных кусочков и отрезков разговоров в 3-ем акте «Вишневого сада» А.П. Скафтымов довольно подробно перечисляет некоторые важные черты чеховских диалогов. Во-первых, он отмечает неожиданные и ни на кого не рассчитанные высказывания, которые больше всего обращены внутрь и поэтому построены в тонах лирической медитации. Даже иногда непосредственно обращенное высказывание совсем не входит в общую связь разговора. Во-вторых, ответы часто совсем не захватывают эти обращенные высказывания, и скользят вяло или совсем проходят мимо. Иногда эти ответы, обходя прямую реакцию на данное высказывание, показывают уклончивость. В-третьих, А.П. Скафтымов добавляет к чертам чеховских диалогов многократную изменчивость эмоционального тона речи, которая обнаруживается даже в одном предложении.¹²³ Тут ясно, что новая манера составления диалогов приводит внешний конфликт к внутреннему конфликту, который требует глубокого психологического анализа. Далее, такое понятие как *провал коммуникации* или *глухой диалог* стало основным термином при изучении чеховских диалогов.

Западные исследователи, которые находились под влиянием экзистенциализма и абсурдизма, усиленных так называемым «лингвистическим поворотом», начали толковать черты чеховских диалогов как «болтовню». Их диалоги толковались в философском смысле как манера стоять лицом к бессмысленному миру и преодолевать его пустоту. В основе этого направления Л. Ельницкая четко пишет, что «*болтовня* персонажей Чехова, будучи пародией на речь-коммуникацию, характеризуется избыточностью информации (что придает содержанию качество расплывчатости и неопределенности), наличием *темных мест*, намекающих на непроявленность смысла... *Болтовня* служит для того, чтобы прятаться от жизни в слова либо искусственно возбуждать себя словами, создавая иллюзию деятельности. *Болтовня* предстает также инструментом

¹²³ Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» Чехова (1946) // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 763-768.

перевода прежде живого смысла в категорию мертвого». «Если в мире Пушкина жизнь в ее вечной изменчивости потенциально могла спасти, то у Чехова жизнь предстает пространством хаоса, бессмыслицы, вечного несовпадения людей. Порча жизни предопределяет неполноценность человека, выражающуюся в неполноценности его речи. Или возможна обратная связь: порча языка ведет к изменению и распаду жизни. И реальность, и языковой инструментарий у Чехова поставлены под знак вопроса».¹²⁴ Таким образом, А.П. Чехов, предшествуя западноевропейскому направлению абсурдизма почти на одно поколение, помог расцвету русских абсурдистов, которые появились слишком рано для благодатного признания современников, и сам стал одним из признанных родоначальников театра абсурда¹²⁵, характеризуемого понятием *трагедия языка* (Э. Ионеско).¹²⁶ Известно, что в данном ракурсе пьеса «Три сестры» часто сравнивалась с пьесой «В ожидании Годо» С. Беккета, имеющей одну и ту же обстановку *ожидания*.¹²⁷

Затем, при наступлении периода так называемого постмодернизма, исследователи и авторы постмодернистских текстов, несмотря на глубокую разницу в мировоззрении с А.П. Чеховым¹²⁸, апеллируют к А.П. Чехову как предтече и опираются на его антидогматизм, релятивизм и, разумеется, коммуникативные неудачи его персонажей.

¹²⁴ Ельницкая Л. «Болтовня» как речевой дискурс в русской литературе (от Пушкина до Чехова) // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / Под общ. ред. И.Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2008. С. 95-96.

¹²⁵ Кошелев В.А. «... Лег на диван и ... помер»: Чехов и культура абсурда // Литературное обозрение. 1994, № 11-12. С. 6-7); Венцлова Т. О Чехове как представителе реального искусства // Собеседники на пиру (1997). М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 33-47.

¹²⁶ Ионеско Э. Трагедия языка (1958) // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: Изд-во «ГИТИС», 1992. С. 134-137.

¹²⁷ Клуге Р.-Д. О смысле ожидания: Драматургия Чехова и «В ожидании Годо» Беккета) // Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 140-145.

¹²⁸ Петухова Е.Н. Чехов в восприятии постмодернистов // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 290-297.

2.2.2. Понимание 2: Диалогизация монологов

Тем не менее некоторые ученые придерживаются иного мнения о изображении коммуникации между персонажами в пьесах А.П. Чехова. Обратим внимание на замечание В.Е. Хализева.¹²⁹ Ученый, подчеркивая идиллическую атмосферу в «Вишневом саде», обращает внимание на замечание А.П. Скафтымова, который считал, что в «Вишневом саде» господствует атмосфера «взаимной расположенности, доброты и сердечности», а персонажам присущи отзывчивость, «внимание к другим людям», стремление «к душевному общению».¹³⁰ Напоминая большую редкость такого вида положительных оценок о коммуникационных отношениях между чеховскими персонажами, В.Е. Хализев придает этому уникальному замечанию социально-культурное значение, опираясь на мнение Д.С. Лихачева: «Бытовая демократия всегда была более сильна в России, чем на Западе. Несмотря на крепостное право! Помещики, особенно их дети, часто дружили с дворовыми. Были и няньки и дядьки из крестьян».¹³¹

По большому счету, не возражая на подобное толкование, мы предлагаем сосредоточиться на одном из примеров, введенных В.Е. Хализевым в упомянутую статью. Это диалог между старым Фирсом и иностранкой-гувернанткой Шарлоттой, который был удален из финала второго акта по просьбе режиссера К.С. Станиславского, думавшего, что этот диалог никак не давался актерам.

Ш а р л о т т а (Ищет).

Вот веер... А вот платочек... духами пахнет.

Пауза.

¹²⁹ Хализев В.Е. Идиллическое в «Вишневом саде» А.П. Чехова // Известия РАН. Серия литературы и языка. М.: Наука, 2005. № 4. С. 3-11.

¹³⁰ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 356, 360.

¹³¹ Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. Л.: Советский писатель, 1989. С. 514.

Больше ничего нет. Любовь Андреевна постоянно теряет. Она и жизнь свою потеряла. (Тихо напевает песенку.) У меня, дедушка, нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне кажется, [что] я молоденькая... (Надевает на Фирса картуз; тот сидит неподвижно.) О, я тебя люблю, мой милый господин! (Смеется.) Ein, zwei, drei! (Снимает с Фирса картуз, надевает на себя.) Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я [, одетая как мальчик,] прыгала salto mortale и разные штучки, тому подобное. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю... (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю.

Ф и р с. Мне было лет 20 или 25, идем это я [и сын], да сын отца дьякона, да повар Василий, а тут как раз вот на камне человек сидит... чей-то чужой, незнакомый... Я отчего-то оробел и ушел, а они без меня взяли и убили его... Деньги у него были.

Ш а р л о т т а. Ну? Weiter.

Ф и р с. Потом, значит, понаехал суд, стали допрашивать... Забрали... И меня тоже... Просидел в остроге [два] года два... Потом ничего, выпустили... Давно было.

Пауза.

Всего не вспомнишь...

Ш а р л о т т а. Тебе умирать пора, дедушка. (Ест огурец.)

Ф и р с. А? (Бормочет про себя.) И вот, значит, поехали все вместе, а там остановка... Дядя прыгнул с телеги... взял куль... а в том куле опять куль. И глядит, а там что-то – дрыг! дрыг!

Ш а р л о т т а (смеется, тихо). Дрыг, дрыг! [(Ест огурец.)]

(Другие редакции и варианты «Вишневого сада»; 13, 329-330)

Мы обращаем внимание на то, что теплая атмосфера в диалоге между двумя одинокими в мире людьми основывается не на успешном обмене репликами в смысловом взаимопонимании, а на их со-бытии и рассказывании каждым своей истории. Один персонаж для другого становится слушателем, не столько

реагирующим на реплики собеседника, сколько просто присутствующим рядом с ним.

Такой наш взгляд поддерживается и С.Т. Вайманом, который также отвергает подчеркнутый пессимизм в авторском понимании человека и возможностей человеческой коммуникации, исходящий из монологизирования диалогов речи чеховских персонажей. По его словам, нельзя забывать, что так называемые монологичные реплики у А.П. Чехова, какими бы они ни выглядели прерывными и изолированными, «всецело принадлежат родному контексту, питаюсь от его корней и восходя к его полноте».¹³² Отмечая малопродуктивность исследования, сосредоточенного на концепции монологизирования чеховских диалогов, он пишет, что «гораздо важнее другое: попытаться теоретически уловить летучий «аномальный» очерк чеховского диалога».¹³³ Как он особенно отмечает о диалоге в «Трех сестрах»: «Естественно, это – диалог своих, – людей близких, с полуслова друг друга понимающих, – по крайней мере, во всем, что касается общей атмосферы дома, семьи, сугубо частных отношений. Кажется, без особых усилий реплики эти можно бы склеить в монолог. И весьма вероятно, что это совпало бы с авторским замыслом: по всему видно, Чехов как раз и хотел показать чарующую «родственность» сестер – созвучие их друг другу. И потому диалог этот вовсе не монологичен: он – образ монолога, образ смысловой связи – непрерывности «созвучных» отношений, – общего семейного взгляда на вещи».¹³⁴ Проще сказать, нужно более глубокое понимание того, почему «они [чеховские персонажи] с такой отважной безмерностью повествуют о себе, как в пору повествовать только о другом». «Это – момент бескорыстной человеческой контактности: мой внутренний мир собеседует с твоим внутренним миром, и

¹³² Вайман С.Т. Диалог в чеховской драме // Драматический диалог. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 155.

¹³³ Вайман С.Т. Там же. С. 156.

¹³⁴ Вайман С.Т. Там же. С. 156.

вовсе не обязательно, чтобы при этом твой отклик на мое слово был вокализован».¹³⁵

Соглашаясь с подчеркиванием изображения А.П. Чеховым подобного рода коммуникации, мы считаем, что в объяснении оригинальности чеховского мировоззрения надежным ключом служит не столько понятие монологизации диалогов, сколько понятие диалогизации монологов.

Для пояснения нашей точки зрения поначалу нужно отметить, что в общем монолог имеет двоякую характеристику: с одной стороны, монолог, опираясь на продвижение эмоций и смену тем целого произведения, «напрягает основную пьесную драматическую линию, создает места эмоциональных *взрывов*, укрепляет силовые точки драматизма, завязывает или развязывает драматические узлы»¹³⁶, с другой стороны, монолог так самостоятелен, что «характеризуясь независимостью ведения речи от сиюминутных реакций воспринимающего», «обычно более пространен и сложно организован, нежели реплики диалога, как правило, связанные с недомолвками и редуцированием грамматических форм».¹³⁷ На основе данных черт обычно в драме классицизма и романтизма монологи использовались в самые важные моменты для эффективной передачи авторского намерения. А потом с возникновением реалистической и психологической драмы монолог постепенно терял свою ведущую роль для нарастающего требования высшей правдоподобности.

На первый взгляд, нам трудно сказать, что А.П. Чехов был исключением в тенденции исчезновения сценических монологов. И так, если мы считаем только монологи в традиционном смысле, то, по словам А.А. Аникста, в «Трех сестрах» и «Вишневом саде» вообще отсутствует традиционный монолог, произносимый персонажами в одиночестве.¹³⁸ По этому поводу более подробно Э.А. Полоцкая

¹³⁵ Вайман С.Т. Там же. С. 158.

¹³⁶ Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. С. 15-17.

¹³⁷ Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 186.

¹³⁸ Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. С. 629.

пишет, что в «Чайке», «Дяде Ване» (соответственно – и в «Лешем») насчитывается по одному монологу наедине, в «Трех сестрах» – два монолога Андрея и один Чебутыкина. По ее словам, в 1902 г. Чехов простился с традиционным монологом в пьесе «О вреде табака», написанной целиком в жанре «сцены-монолога». В «Вишневом саде» все монологические реплики произносятся в присутствии других лиц или даже обращены к ним прямо».¹³⁹

Но на самом деле А.П. Чехов совсем не отказался от монологов. Как П. Сонди очень правильно отмечает, в чеховских драмах монолог возникает в пространстве диалога.¹⁴⁰ В таком же смысле В.Е. Хализев также отмечает, что для Чехова характерны монологи в их разговорно-диалогическом облики.¹⁴¹ По поводу этой некоей *диалогизации монолога* более подробное объяснение дает М.О. Горячева. Она отмечает, что несмотря на то, что «основная тенденция в эволюции техники драмы состоит в уменьшении роли монолога и совершенствовании диалога, придании ему разговорно-естественной формы», А.П. Чехов «модернизировал в своих пьесах прежде всего именно монолог, создав его особые типы и сильно расширив сферу его употребления». По мнению ученого, «именно монолог – преобразенный и усовершенствованный – становится главным структурным элементом новаторской техники словесного ряда чеховской драмы».¹⁴²

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

¹³⁹ Полоцкая Э.А. «Вишневый сад» - Жизнь во времени. М.: Наука, 2004. С. 217.

¹⁴⁰ Szondi P. Theory of the Modern Drama. Univ. of Minnesota Press, 1986. pp. 7-41.

¹⁴¹ Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 210.

¹⁴² Горячева М.О. «Три сестры» - пьеса монологов // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 54-62.

зрения классифицирует монологи обычно по определенным функциям¹⁴³, - как П. Пави разделял их на «технический монолог (монолог-рассказ)», «лирический монолог» и «монолог-размышление (монолог-принятие решения)»¹⁴⁴, - нетрудно отметить, что повествовательность в речи чеховских лиц не может только оцениваться критерием только *техническим*. Выше упомянутые диалогизированные монологи Фирса и Шарлотты никак не могут считаться *технически* монологом-рассказом, включающим в себя так называемые *элементы повествования*¹⁴⁵.

В следующей части нашего исследования при кратком анализе «Трех сестер» и «Вишневого сада», мы рассмотрим, каким образом в драмах А.П. Чехова находит воплощение *человек-нарратив*, который носит в себе историю, всегда выходящую за границы развертывания сюжета произведения, и его общение, которое устроено на событиях рассказывания и слушания.

¹⁴³ 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).

¹⁴⁴ 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.

¹⁴⁵ См. раздел 1.1. настоящей работы по поводу *элементов повествования*.

2.3. Изображение коммуникации *людей-нарративов*

(на материале пьес «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903))

С сомнением относясь к долговременному главенству мнения о том, что чеховские персонажи преимущественно представляют изолированность человеческих существ и невозможность коммуникации между ними, мы предлагали считать одни и те же аспекты чеховских реплик – диалогизацией монологов в гораздо большей степени, чем монологизацией диалогов. А именно такая точка зрения совпадает с выше исследованным нами интересом А.П. Чехова к изображению *события рассказывания*. Соответственно, вернее сказать, что в чеховской драме коммуникация не столько разрушается, сколько расширяет свою границу.

Итак, в этом разделе через анализ сценического изображения *события рассказывания* в двух последних пьесах А.П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад» мы рассматриваем, каким образом автор представляет общество *людей-нарративов* и их коммуникацию.

Поначалу нам нужно заметить, что две последние пьесы, в заглавиях которых отражено внимание А.П. Чехова к коллективу, составу группы людей и их судьбе, показывают его своеобразное понимание слова *современник*, являющегося субъектом так называемого исторического сознания. Именно в образах интеллигентов в губернском городке, покинувших Москву и переживающих минорную жизнь с исчезающей мечтой вернуться обратно («Три сестры»), и очаровательной аристократки и ее поклонников разных сословий в имении, где будет продан сад («Вишневый сад»), современники автора могли найти свое отражение. Особенно это касается «Трех сестер»: чувство объединенности и некая ответственность интеллигентных людей за судьбу общества не ограничены в социо-историческом смысле, а уходят глубоко на психологический уровень. «Герои пьесы воспринимают как тяготеющий над ними Рок, – это не столько Судьба, сколько их собственная психология,

страдания созданы самими же героями, их нелепостью, жестокостью, и дело не в загадочных «условиях» русской жизни, а в несостоятельности и душевной дряблости русских людей, в их врожденной «чеховщине»¹⁴⁶. А их «чеховщину», связанную с мотивами птичьего полета (пространство) или смены сезонов (время), следует тут толковать как экзистенциальную тревогу человеческих существ. Их речи главным образом не основываются на конкретном намерении высказывания говорящего и четком улавливании и сиюминутной реакции слушающего. А скорее само собрание этих людей уже является значимым событием, то есть оно инсценирует *событие рассказывания*.

Что касается авторского внимания к коллективу как предмету художественного изображения в последних пьесах А.П. Чехова, надо еще заметить, что если в «Трех сестрах» хотя бы были такие персонажи, которые не включаются в Ольгину категорию *своих людей*¹⁴⁷ (таковы Наташа и Соленый), то в «Вишневом саде» невозможно найти персонажей, являющихся «чужими». Даже о Шарлотте и Яше автор уже в первом акте не раз уточняет, что они не чужды обществу «Вишневого сада» и уже давно знакомы с остальными персонажами. («Шарлотта всю дорогу говорит, представляет фокусы. И зачем ты навязала мне Шарлотту...» (текст Ани, только что приехавшей из Парижа; 13, 201); «И не узнаешь вас, Яша. Какой вы стали за границей» (текст Дуняши; 13, 202); «Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться...» (текст Вари к приехавшему из Парижа Яше; 13, 212)). В конечном счете мощная обширность вишневого сада, как бы включающего в себя все сословия и поколения, символически подчеркивается в связи с текстом Трофимова «Вся Россия – наш сад!».

«Три сестры» и «Вишневый сад» обе пьесы начинаются с воспоминания общей памяти персонажей. Тут особого внимания заслуживает тот факт, что

¹⁴⁶ Бушканец Л.Е. «Три сестры» и «чеховщина» // Чеховиана. «Три сестры» - 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 305-316.

¹⁴⁷ Из текста Ольги к Наташе в «Трех сестрах»: «Полно, у нас все свои» (13, 136).

автор в их первых актах показывает, каким образом общая память действует на поведения персонажей и атмосферу на сцене.

В «Трех сестрах» первый акт начинается текстами Ольги¹⁴⁸, которая в день именин младшей сестры Ирины вдруг стала описывать тот день ровно год назад, когда умер отец, генерал Прозоров. Несмотря на многократные прерывания текстами сестер и гостей, ее речь доходит до времени отъезда из Москвы 11 лет назад, когда их мать была жива. Хотя персонажи-слушатели сначала слегка упрекали ее за напрасное напоминание, со временем они эмоционально оказываются под влиянием ее рассказа. Со временем счастливое время вспоминается еще и Ирине («Сегодня утром вспомнила, что я именинница, и вдруг почувствовала радость, и вспомнила детство, когда еще была жива мама» (13, 120)), Маше («В прежнее время, когда был жив отец, к нам на именины приходило всякий раз по тридцать-сорок офицеров, было шумно, а сегодня только полтора человека и тихо, как в пустыне... Я уйду... Сегодня я в мерлехлюндии, невесело мне, и ты не слушай меня» (13, 124)), и Чебутыкину («Милая, деточка моя, я знаю вас [Ирину] со дня вашего рождения... носил на руках... я любил покойницу маму...» (13, 126)). К их частным воспоминаниям добавляется аристократическое детство хотевшего работать Тузенбаха, у которого была мать, которая всегда смотрела на капризничавшего сына «с благоговением». Далее в конечном счете, после посещения офицера Вершинина, усиливающего напоминание того московского времени трех сестер, на сцене повторяется детская насмешка над Андреем, «влюбленным скрипачом» и «влюбленным профессором», – как в Москве сестры дразнили Вершинина «влюбленным майором». То есть прошлое повторяется на сцене.

Вспоминание прожитого вместе времени и его влияние на нынешнее время инсценированы еще в первом акте «Вишневого сада». В начале этого акта, когда прибывает Раневская, как бы она является медиумом их воспоминания, не только она сама, но и подряд все окружающие ее персонажи, принимая ее в восторге,

¹⁴⁸ Напомним, что Ольга Прозорова является единственным женским персонажем, который никак не связывается с мужскими персонажами по любовному отношению.

вспоминают прошлые дни. Несмотря на высказывания, отвлекающие их от погружения в воспоминания, например, над такими срочными темами как продажей сада или свадьбой Вари и Лопахина, это ностальгическое настроение продолжается до такого уровня, что наконец Раневская видит свою покойную маму среди вишневых деревьев («Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (Смеется от радости.) Это она» (13, 210)).

На фоне подчеркнутой общей истории нам представлены люди, рассказывающие свою жизнь и ищущие слушателей своих историй. Приведем в пример «Трех сестрах». Андрей, как Астров в разговоре с няней в первом акте «Дяди Вани», рассказывает о себе полуглухому Ферапонту: говорит о провале мечты стать московским профессором и огорчении внутри себя, о чувстве отчуждения в отношениях с женой и боязни сестер; Маша рассказывает как она вышла замуж за Кулыгина и какие неделикатные и грубые люди окружают ее; Вершинин рассказывает свою мучительную семейную жизнь; Ирина, каждый день измотанная на изменяющейся работе, объясняет данную жизнь постоянным отдалением от мечты. Причем повествования их частных историй нередко повторяются. Например, Маша говорит Вершинину, что она вышла замуж за Кулыгина, которого в то время она считала самым умным человеком. Но это не является первым звучанием истории о ее свадьбе, так как уже в первом акте Ирина замечает: «Маша сегодня не в духе. Она вышла замуж восемнадцати лет, когда он казался ей самым умным человеком. А теперь не то. Он самый добрый, но не самый умный» (13, 134-135). История Вершинина, рассказанная перед Машей, уже также рассказана в первом акте Тузенбахом: «Да, ничего себе, только жена, теща и две девочки. Притом женат во второй раз. Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет. Жена какая-то полоумная, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу. Я бы давно ушел от такой, но он терпит и только жалуется» (13, 122). 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*.

Приведем один из самых показательных примеров, где событие рассказывания и слушания выдвигается на передний план. В третьем акте «Трех сестер» Маша рассказывает любовную историю в присутствии слушателей Ирины и Ольги, которые, видимо, уже знают о ее тайне. С учетом того, что слова Маши не должны выражаться покаянием с взрывом эмоции¹⁴⁹, в этой картине значительную роль играет присутствие ее слушателей: Ирина молчит, а Ольга повторяет «Не слышу, все равно» за ширмой. Хотя обычно из-за их пассивных реакций с точки зрения диалогичности этот эпизод зачастую цитируется как показательный пример «глухого диалога», т.е. «провала коммуникации», композиция целой картины может поясняться по-другому с помощью понятия «событие рассказывания», синтезирующего в себе все истории сестер. Пока Маша рассказывает свою историю, зрители могут смотреть на замолкнувшую Ирину, только что рассказавшую о своей непосильной работе и безнадежном будущем, и Ольгу – старую деву, так уставшую от многих дел, что ей не до любви, только слушающую истории младших сестер. В этом смысле можно сказать, что чувство изолированности дано персонажу, тогда как чувство человеческой однородности дано читателям/зрителям. То есть А.П. Чехов дает зрителям не сочувствовать персонажам, а наблюдать их всех и слушать все их истории, отступив на шаг. Подобное толкование может применяться ко всем эпизодам, которые обычно считались доказательством провала коммуникации. Именно на данном изображении слушателя, носящего собственную историю и окруженного чужими историями, основывается богатство и насыщенность смыслов драматургии А.П. Чехова. В этом плане многие моменты, которые обычно казались представляющими изолированность человека и невозможность коммуникации, могут позволять себе другое истолкование. Посмотрим речь

¹⁴⁹ См. раздел 1.1. настоящей работы по поводу разницы между мнениями автора и театральных людей о том, как играть Машу в этой картине.

пьяного Чебутыкина, который вдруг напоминает чувство бессилия перед умирающим пациентом и ощущение обмана в разговоре в кружке интеллигентных людей. В этой картине нужно заметить, что утаенное место для грустного бормотания не найдено самим Чебутыкиным, а скорее заранее подготовлено находившимися на сцене до его вступления персонажами, которые в этой суматохе пожара заметили, что старый холостяк и военный врач, два года не пивший, сегодня вдруг «как нарочно» взял и напился (Кулыгин «идет в угол к шкапу», а Ольга с Наташей «идет в глубину комнаты» (13, 160)).

В «Вишневом саде» таким же образом тонко изображено *событие рассказывания* между *людьми-нарративами*. Обратим внимание на картину начала второго акта. Иностранная гувернантка Шарлотта на фоне треугольника комических персонажей рассказывает свое неизвестное происхождение и жизнь в странствиях. Как мы уже анализировали, в поисках подходящего собеседника она повторяет эту историю Фирсу в третьем акте.¹⁵⁰ В этот раз, несмотря на то, что смысловое содержание ее речи вряд ли успешно передалось полуглухому старику, на ее обращение Фирс реагирует по-своему очень адекватно, т.е. рассказыванием своей жизненной истории. Соответственно в «Вишневом саде» жизненная история главного героя Раневской, которая уже в первом акте известна стала через так называемые *элементы повествования* в основном в речах Лопухина (про молодые дни Раневской), Ани (про смерть сына Раневской и ее парижскую жизнь), во втором акте еще раз целиком повествуется из ее уст в присутствии Лопухина и Гаева. Отложив срочные меры для спасения сада, предназначенного к продаже, она начинает рассказывать свою историю, так называемые «свои грехи». Так как уже в первом акте ясно стало, как Лопухин и Гаев по-другому вспоминают ее прошлое, их молчаливое слушание насыщает эту картину разнообразными оттенками.

К тому же, что касается «Вишневого сада» очень характерно, что автор не только представляет своих персонажей как *частные истории*. В то же время он

¹⁵⁰ О удаленном эпизоде диалога между Фирсом и Шарлоттой см. подраздел 2.2.2. настоящей работы.

старается представлять как сами персонажи понимают друг друга как *истории*. Персонажи могут не стесняться делать такие советы не столько по поводу поведения собеседника в данный момент, сколько по поводу целой жизни персонажа-собеседника: «Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить» (текст Лопехина к Дуняше; 13, 198); «Правда, дядечка, вам надо бы молчать. Молчите себе, и все». (текст Вари к Гаеву; 13, 213) и «Если будешь молчать, то тебе же самому будет покойнее». (текст Ани к Гаеву; 13, 213); «Владеть живыми душами – ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней... <...> Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом. Поймите это, Аня» (текст Трофимова к Ане; 13, 227-228); «Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза» (текст Трофимова к Раневской; 13, 233); «И, наверное, ничего нет смешного. Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного» <...> «Жениться вам нужно, мой друг» (текст Раневской к Лопехину; 13, 220); «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться!» (текст Раневской к Трофимову; 13, 234-235) и т.д. Персонажи видят друг в друге скопленное время, восходящее часто к их предкам. Собственно говоря, эта позиция их отношений также является одной из важных причин того, почему в «Вишневом саде» не может существовать антагонист. В результате эта пьеса является символом огромного пространства коммуникации, где люди понимают друг друга как историю.

Заключение.

Наша работа начиналась с размышления о том, что в отличие от того, – в целом бесспорного, – подхода, при котором новаторство чеховской драматургии понимается, как правило, как постепенное системное освобождение от канонов традиционной драмы, данное исследование необходимо проводить прежде всего под знаком предположения, что обращение А.П. Чехова к форме драмы являлось естественным проявлением внутреннего требования его собственного развития, его мировоззрения. Предполагая, что долговременный опыт в прозе позволял автору иметь четкое осознание коллизии между автором и героем и влиял на нравственную позицию А.П. Чехова как автора-драматурга, мы сосредоточились на вопросе о том, каким образом рассматривалась так называемая *чеховская полифония*. В этом процессе мы могли отметить, что до сих пор в понимании полифонии чеховской драмы 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 понимание чеховской полифонии было проведено преимущественно на основе смыслового массива в паратексте, т.е. авторской инструкции. При предположении того, что чеховская полифония в драме должна ориентироваться прежде всего на существовании множества повествующих субъектов, *единственных свидетелей пережитого ими-в-себе времени*, предметом нашего исследования стала повествовательная деятельность действующих лиц А.П. Чехова.

Отличая *элементы повествования* в традиционном смысле от предмета нашего исследования, повествования действующих лиц у А.П. Чехова, мы обращали внимание на то, что строение нарратива чеховской драмы основывается не только на авторском намерении, основанном на принципе *прямого подражания*, но и на повествовательной деятельности каждого персонажа. Тут важно, что значительное внимание автора на способность каждого человека осмыслить собственную жизнь в нарративной форме нашло точку

соприкосновения с психологическим термином начала XX века *фабуляция* (Пьер Жане). Подобное понятие, собственно говоря, только после середины XX века могло начинаться глубоко обсуждаться в нарративной психологии и нарративной психиатрии под названием «Рассказанный Я» или «Я как нарратив». Предполагая, что человеческое существо не является готовым с рождения, но реконструируемым жизненной историей, представляющей собой влияние каждого мгновения, данные дисциплины заново оценивали значение *индивида*. Перспективы расширения и углубления нашего исследования заключаются именно в том факте, что вышеупомянутое уважение к повествовательной деятельности каждого человека как единственного свидетеля пережитого им времени не только определяет характеристику творчества А.П. Чехова, но и некую его врачебную нравственность. 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,¹⁵¹ А.П. Чехов подчеркнул полезность учить будущих врачей так, чтобы они не только лечили своих пациентов, а именно слушали их.¹⁵² По этому поводу нетрудно вспомнить персонажей-врачей в произведениях А.П. Чехова, которые не столько лечат больных, сколько 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

¹⁵¹ Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Московского университета, 1979. С. 87-97.

¹⁵² 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).

фактором при вылечивании больных, тем более психиатрических.¹⁵³ 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. То есть именно такое же отношение имелось в художественном творчестве доктора А.П. Чехова. 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*. На основе данного понимания мы пытались анализировать ряд чеховских пьес (<Безотцовщина>; «Иванов»; «Леший»/«Дядя Ваня»; «Чайка») в плане появления повествующих лица на сцене и развития его изображения.

Итак, предполагая, что начало направления творчества автора в целом лежит в понимании каждого человека как носителя собственной истории, мы анализировали некоторые прозаические произведения А.П. Чехова 90-х годов в форме *рассказа в рассказе*, в котором содержится не только вставная история, но и само изображение *события рассказывания* (М.М. Бахтин), которое, на наш взгляд, имеет более важное значение. То есть автор скорее требует от зрителя не сочувствовать определенному персонажу, но с определенной психологической дистанции наблюдать всю ситуацию *события рассказывания* в целом. Затем мы рассматривали, каким образом *событие рассказывания* приобретает свое

¹⁵³ 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).

воплощение в драматических произведениях, опирающихся преимущественно на диалоги как речевые акты. Для этого, поднимая вопрос об общепринятом понятии, называемом *монологизацией диалогов* чеховских персонажей, мы предлагали другой ракурс: взглянуть на то же самое явление как *диалогизацию монологов*. Чеховские монологи, сохраненные в диалоге в трансформированном виде, склоняясь не столько к традиционным функциям монологов, сколько к частному повествованию, на сцене образуют момент, нехарактерный для драматических жанров: *событие рассказывания*, обусловленное рефлексивной идентификацией персонажа-рассказчика и настоятельным требованием присутствия персонажа-слушателя. В этом смысле «Три сестры» и «Вишневый сад» могли рассматриваться как символ своего рода коммуникативного пространства *людей-нарративов*. В этом заключается суть диверсификационности драматического изображения мира А.П. Чехова, названного Д.П. Мирским «лоскутным одеялом»¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Святополк-Мирский Д.П. Чехов <Фрагмент> (1926) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 189-190.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Сочинения и письма А.П. Чехова

1. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30-х томах. М.: Наука, 1974-1983.
2. *Чехов А.П.* Переписка А.П. Чехова: В 2-х томах. М.: Худ. лит., 1984.
3. *Чехов А.П.* Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер: В 3-х томах. М.: Мир, 1934.

II. Критика и исследования

1. *Аникст А.А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972.
2. *Аристотель* Поэтика / Аристотель. Сочинения в 4 т. Т.4. М.: Мысль, 1983.
3. *Ахметшин Р.Б.* Метафора движения в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» - 100 лет. М.: Наука, 2002.
4. *Балухатый С.Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927.
5. *Барлас Л.Г.* Образ рассказчика в рассказе А.П. Чехова «Бабы» // Языковое мастерство А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1988.
6. *Бахтин М.М.* <Автор и герой в эстетической деятельности> (1920-1924) // М.М. Бахтин. Собр. соч. Т.1. М.: Русские словари языки славянской культуры, 2003.
7. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского (1929) // М.М. Бахтин. Собр. соч. Т. 6. М.: Русские словари языки славянской культуры, 2002.
8. *Бахтин М.М.* Слово в романе (1934-1935) // М.М. Бахтин. Собр. соч. Т.3. М.: Языки славянских культур, 2012.
9. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе (1937-1938) // М.М. Бахтин. Собр. соч. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012.
10. *Berwick D.M.* What 'Patient-Centered' Should Mean: Confessions of an Extremist // Health Affairs Vol. 28, № 4 (2009).
11. *Bentley Eric* The Life of the Drama. New York: Atheneum, 1974.
12. *Бердников Г.П.* Чехов. М.: Молодая гвардия, 1974.
13. *Берковский Н.Я.* Чехов, повествователь и драматург (1962) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010.

14. *Берковский Н.Я.* Чехов от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969.
15. *Бицилли П.М.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010.
16. *Блауберг И.И.* (Отв.ред.) Поль Рикер – философ диалога. М.: ИФРАН, 2008.
17. *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т.8. Письма: 1898-1921. М.; Л.: Худож. лит., 1963.
18. *Bordwell D.* Narration in the Fiction Film. Univ. of Wisconsin Press, 1985.
19. *Боцановский Вл.* Чехов и символисты // Чеховский юбилейный сборник. М.: Типография И.Д. Сытина, 1910.
20. *Бунин И.А.* Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1960.
21. *Бурно М.Е.* А.П. Чехов и гипноз // журнал «Психотерапия» № 4 (52), 2007. М.: Гениус Медиа.
22. *Booth Wayne C.* The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961.
23. *Brenner G.* Chekhov's Neglected Psychodrama: Ivanov / Pacific Coast Philology, Vol. 24, № 1/2 (Nov., 1989).
24. *Бушканец Л.Е.* «Три сестры» и «чеховщина» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002.
25. *Бырдина Г.В.* Речевая структура диалога в прозаическом и драматургическом текстах // Текст в лингводидактическом аспекте: Материалы научно-практического семинара. Калининград: Изд-во Калининградского государственного университета, 2003.
26. *Бьёрнсон Б.* «Банкротство» // *Bjørnson B.M.* Three dramas. The Editor; The Bankrupt; The King. Работы Бьёрнстjerne Бьёрнсона в проекте «Гутенберг» – URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/7844>. Дата обращения: 20.01.2014.
27. *Бялый Г.А.* Современники // Чехов и его время. М.: Наука, 1977.
28. *Вайман С.Т.* Диалог в чеховской драме // Драматический диалог. М.: Едиториал УРСС, 2003.
29. *Венцлова Т.* О Чехове как представителе реального искусства // Собеседники на пиру (1997). М.: Новое литературное обозрение, 2012.
30. *Виленкин В.Я.* Вл.И. Немирович-Данченко: Очерк творчества / Отв.ред. П.А. Марков. М.: Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко, 1941.
31. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4-х томах. Т. 1. М.: Искусство, 1968.

32. *Гитович И.Е.* Пьеса прозаика: феномен текста // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002.
33. *Головачева А.Г.* «Хотел взять форму «Мертвых душ»...» (о «повествовательности» «Чайки») // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в меняющемся мире. М.: Рос. гос. б-ка., 1993.
34. *Горячева М.О.* «Три сестры» - пьеса монологов // Чеховиана. «Три сестры» - 100 лет. М.: Наука, 2002.
35. *Горячева М.О.* Любил ли Чехов театр // Философия Чехова. Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008.
36. *Горячева М.* «Театральный роман», или Любил ли Чехов театр? // Журнал «Нева» 2009, № 12. – URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/go10.html>. Дата обращения: 21.04.2014.
37. *Громов М.П.* О гоголевской традиции у Чехова // Чехов и литература народов Советского Союза: Сборник. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1982.
38. *Громов М.П.* Чехов. М.: Молодая гвардия, 1993.
39. *Громова М.И.* Русская драматургия конца XX-начала XXI века. М.: Флинта, 2005.
40. *Дмитриева Н.А.* Роль театра в судьбе произведений Чехова // Дмитриева Н.А. Послание Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2007.
41. *Доманский Ю.В.* «Оба улыбнулись» (о возможностях нарратива в драматургическом роде литературы) / 2011. № 1-2. Весна-осень. Междисциплинарный журнал «NARRATORIUM» – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027598> – Дата обращения: 06.04.2014.
42. *Ельницкая Л.* «Болтовня» как речевой дискурс в русской литературе (от Пушкина до Чехова) // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / Под общ. ред. И.Л. Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2008.
43. *Ждан А.Н., Федунина Н.Ю.* Пьер Жане (к 140-летию со дня рождения) // Вестник МГУ. Сер. 14. «Психология». 1999, № 4.
44. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

45. Журавлева А.И., Макеев М.С. Открытый текст. Эстетика Бахтина и проблемы современной интерпретации классической драмы (1997) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1997, № 4.
46. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX-XX веков // Вестник Самарского государственного ун-та. Литературоведение. 2001 № 1 (19). – URL: <http://weblib.ssu.samara.ru/DLib/vestnik/documents/200110602.html> – Дата обращения: 12.10.2013.
47. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988.
48. Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь: Тверской государственный университет, 2001.
49. Изотова Н.В. Воспроизведенные диалоги персонажей в прозе А.П. Чехова // А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. Сб. материалов Международной научной конференции. Ростов н/Д: НМЦ «ЛОГОС», 2010.
50. Ионеско Э. Трагедия языка (1958) // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: Изд-во «ГИТИС», 1992.
51. Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр II. Тверь, 2001.
52. Ищук-Фадеева Н.И. Новации новой драмы Чехова: к проблеме «точки зрения» в драматическом тексте // Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко / ред.-сост. В.И. Тюпа, О.В. Федунина. М.: Издательство Кулагиной-Intrada, 2010.
53. Йенсен П.А. Проблема изменения и времени у Толстого и Чехова. К постановке вопроса // История и повествование: сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
54. Капустин Н.В. З. Гиппиус о Чехове (К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века») // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М.: Наука, 2007.
55. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Московского университета, 1979.
56. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989.
57. Катаев В.Б. Истинный мудрец // Философия Чехова. Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008.
58. Катаев В.Б. Чехов в XX веке: покорение планеты // Чеховиана: Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011.

59. *Kearney R.* On Paul Ricoeur. The Owl of Minerva. England: Ashgate, 2004.
60. *Киселева Н.В., Фролов В.А.* Основы системы Станиславского. Ростов н/Д: Изд. Феникс, 2000.
61. *Клуге Р.-Д.* О смысле ожидания: Драматургия Чехова и «В ожидании Годо» Беккета // Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992.
62. *Костелянец Б.О.* Драма и действие. Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова. М.: Совпадение, 2007.
63. *Кошелев В.А.* «... Лег на диван и ... помер»: Чехов и культура абсурда // Литературное обозрение. 1994, № 11-12.
64. *Кугель А.Р.* Русские драматурги: очерки театрального критика. М.: Мир, 1934.
65. *Куренная Н.М.* Время в творчестве А.П. Чехова // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. М.: Институт славяноведения РАН, 2009.
66. *Лихачев Д.С.* Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. Л.: Советский писатель, 1989.
67. *Логинов В.А.* А.П. Чехов – диагност в медицине и литературе. М.: Издательство МГУ, 2010.
68. *Лотман Л.М.* Драматургия 60–70-х годов / История русской литературы: В 4-х томах. Т. 3. Расцвет реализма. Л.: Наука, 1982.
69. *Magarshack D.* Chekhov the Dramatist. New York: Hill and Wang, 1960.
70. *Мацкин А.П.* Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973.
71. *Маяковский В.В.* Два Чехова (1914) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГА, 2002.
72. *Меве Е.Б.* Медицина в творчестве и жизни А.П. Чехова. Киев: Здоровье, 1989.
73. *Meyerhoff Hans* Time in Literature. Univ. of California Press, 1955.
74. *Мейерхольд В.Э.* К истории и технике театра (1907) // В.Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968.
75. *Милых М.К.* Структура диалога и типология реплик (на материале повести «Моя жизнь») // Проблемы языка и стиля А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1983.
76. *Мирский М.Б.* Доктор Чехов. М.: Наука, 2003.

77. Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г-не Чехове (1890) // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГА, 2002.
78. Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого (1936) // Немирович-Данченко Вл.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989.
79. Одесская М.М. «Три сестры»: Символично-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» - 100 лет. М.: Наука, 2002.
80. Оклот М. Между болтовней и жестом: post-scriptum к «отрицательной» поэтике Чехова // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. СПб.: ИД «Петрополис», 2010.
81. Орлова Е.И. Образ автора в литературном произведении. М.: 2008. Официальный сайт факультета журналистики МГУ – URL: <http://www.journ.msu.ru/study/handouts/texts/> – Дата обращения: 03.03.2012.
82. Основин В.В. Драматургия Л.Н. Толстого. М.: Высшая школа, 1982.
83. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
84. Павлов А.М. «Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня») / 2011, № 1-2. Весна-осень. (Междисциплинарный журнал «NARRATORIUM» – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027601> – Дата обращения: 24.03.2014).
85. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982.
86. Паперный З.С. Стрелка искусства: О Чехове. М.: Современник, 1986.
87. Петухова Е.Н. Чехов в восприятии постмодернистов // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. СПб.: ИД «Петрополис», 2010.
88. Платон III книга «Государства» / Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 3. М.: Мысль, 1994.
89. Полоцкая Э.А. А.П. Чехов: движение художественной мысли. М.: Сов. писатель, 1979.
90. Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2000.
91. Полоцкая Э.А. «Вишневый сад» - Жизнь во времени. М.: Наука, 2004.
92. Потапенко И.Н. Несколько лет с А.П. Чеховым // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1960.

93. *Путченков Д.* Введение в поэтику чеховского диалога: пьеса «Иванов» // Мир искусств: Альманах. СПб., 2001. Вып. 4.
94. *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова (1998) / пер. с англ. Ольги Макаровой. М.: Независимая газета, 2005.
95. *Рикер П.* Путь признания (2004) / пер. с фр. И.И. Блауберг, И.С. Вдовиной. М.: Российская политическая энциклопедия, 2010.
96. *Рикер П.* Повествовательная идентичность // Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью. М.: Academia, 1995.
97. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. М.: Академический проект, 2008.
98. *Родина Т.М.* Достоевский. Повествование и драма. М.: Наука, 1984.
99. *Роскин А.И.* А.П. Чехов: статьи и очерки. М.: Гос. изд. худ. лит., 1959.
100. *Россолимо Г.И.* Воспоминания о Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1960.
101. *Роткова М.Л.* Романное повествование в «Белой гвардии» и его драматургические эквиваленты в «Днях Турбиных» М. Булгакова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского (Серия Философия). Нижний Новгород: Изд-во ННГУ. 2004.
102. *Святополк-Мирский Д.П.* Чехов <Фрагмент> // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010.
103. *Скафтымов А.П.* Драмы Чехова. Предисловие, подготовка текста и примечания А.А. Гапоненкова // Журнал «Волга» 2000, № 2-3. – URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/2-3/skaftym.html>. Дата обращения: 06.05.2014.
104. *Скафтымов А.П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972.
105. *Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972.
106. *Скафтымов А.П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова (1946) // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010.
107. *Собенников А.С.* Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика «Новой драмы» (проблема художественного символа). Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.01. – Томск, 1985

108. *Собенников А.С.* Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. Иркутск: Иркутский гос. ун-т, 1989.
109. *Соболев Ю.В.* Антон Чехов. Неизданные страницы. М.: Северные дни, 1916.
110. *Szondi P.* Theory of the Modern Drama. Univ. of Minnesota Press, 1986.
111. *Сперантов В.В.* Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII–начала XIX века (К типологии литературных направлений) // PHILOLOGICA. 1998. Том 5. № 11/13.
112. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.
113. *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского 1898-1917. М.: Наука, 1973.
114. *Сухих И.Н.* «Маленькая трилогия» (проблема цикла) // Сборники А.П. Чехова. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990.
115. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007.
116. *Сушков Б.Ф.* Чехов и Художественный театр. Чехов и русская интеллигенция. Тула: Гриф и К. 2010.
117. *Тамарли Г.И.* Чехов и Лорка // Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1993.
118. *Тамарченко Н.Д.* Эпос и драма как «формы времени» (К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. Т. 53. № 1.
119. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. М.: РГГУ, 1999.
120. *Труфанова Е.О.* Я-нарратив и его автор. Я как нарратив: история концепции // Философия науки. Вып. 15: Эпистемология: актуальные проблемы. М.: ИФ РАН, 2010.
121. *Тюпа В.И.* Очерк современной нарратологии // журнал «Критика и семиотика». Вып. 5, 2002.
122. *Тюпа В.И.* Функция читателя чеховском нарративе // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. СПб.: ИД «Петрополис», 2010.
123. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции (1970) // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
124. *Федунина Н.Ю.* Проблема памяти в трудах П. Жане // Библиотека портала РФФИ. «Ученые записки кафедры общей психологии МГУ», 2002. С. 183-193. – URL: rfbr.ru/rffi/ru/books/o_17846. Дата обращения: 10.12.2013.

125. *Хализов В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986.
126. *Хализов В.Е.* Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1988.
127. *Хализов В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999.
128. *Хализов В.Е.* Идиллическое в «Вишневом саде» А.П. Чехова // Известия РАН. Серия литературы и языка. М.: Наука, 2005.
129. *Хализов В.Е.* Чехов в XX веке: contra et pro // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011.
130. *Chatman S.* Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1990.
131. *Чистюхин И.Н.* О драме и драматургии. Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2002.
132. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
133. *Чуковский К.И.* О Чехове: Человек и мастер (1967). М.: Русский путь, 2008.
134. *Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966.
135. *Шах-Азизова Т.К.* Русский Гамлет («Иванов» и его время) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977.
136. *Шах-Азизова Т.К.* Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 342.
137. *Шах-Азизова Т.К.* Полвека в театре Чехова. 1960-2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
138. *Шкловский В.Б.* А.П. Чехов <Глава из книги> // А.П. Чехов : pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010.
139. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.
140. *Щепкина-Куперник Т.Л.* О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1986.
141. *Щукин С.Н.* Из воспоминаний об А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Серия Литературных Мемуаров. М.: Художественная литература, 1960.
142. *Эсалнек А.Я.* Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. М.: Флинта, 2004.
143. *Esslin Martin* The Field of Drama, London: Methuen, 1987.