

А.Е. Агратин

**«Игра в событие»:
к вопросу о повествовательной
идентичности чеховского героя
(на примере рассказов «После театра»
и «Попрыгунья»)**

В статье рассматривается проблема повествовательной идентичности чеховского героя на примере типологически сходных произведений («После театра» и «Попрыгунья»). Персонаж, пытаясь найти собственное «я», воспринимает жизнь сквозь призму шаблонных нарративных моделей, позаимствованных, как правило, из литературы и ведущих либо в мир грёз, либо к столкновению с реальностью.

The paper deals with the problem of narrative identity of the Chekhov's character as a case study of typologically similar works («After the Theatre» and «The Grasshopper»). In attempt to find their «selves», the characters experience life through the prism of formulaic narrative patterns borrowed usually from literature and leading to the world of dreams or to the collision with reality.

Ключевые слова: А.П. Чехов; нарратив; повествовательная идентичность; сюжет; «игра в событие».

Keywords: A.P. Chekhov; narrative; narrative identity; plot; «event game».

Чеховский герой чаще всего рассматривается исследователями как «средний человек» [3: с. 45], лишённый выдающихся черт, пассивный, нравственно слабый, не способный на поступок. По мнению Э.Я. Фесенко, «само слово “герой” применимо к» подобной фигуре «лишь как литературоведческий термин» [8: с. 524].

«Неопределённость» персонажа в произведениях писателя напрямую зависит от степени его самосознания, на что обращает внимание С.В. Тихомиров [6]. Участник повествуемой истории у Чехова не всегда понимает, кем ему быть. Поэтому он ориентируется на известные образцы. Справедливо замечание И.В. Мартыновой о том, что «чеховские герои начинают действовать, любить, страдать так, как будто они — герои прочитанных романов» [4: с. 21].

Приведённое выше наблюдение свидетельствует о несамостоятельности чеховского героя в поиске собственного «я». Данный тезис находит убедительное подтверждение в рассказах «После театра» (апрель 1892) и «Попрыгунья» (январь 1892).

Первое из названных произведений было опубликовано позже второго, но работу над ним Чехов начал ещё в 1880-х годах, видимо, в процессе

написания романа, который должен был состоять из «<...> отдельных законченных рассказов, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц» [1: П., т. 3, с. 77–78]. Небольшая история о впечатлениях молодой девушки, на первый взгляд, не имеет решающего значения для исследователя, однако тот факт, что писатель собирался включить «После театра» в крупный повествовательный текст, свидетельствует о важной роли произведения в формировании стратегий чеховского нарратива. С нашей точки зрения, рассказ повлиял, в частности, на повествовательную структуру «Попрыгуньи». Данную гипотезу подтверждают типологические связи двух произведений, о чём и пойдёт речь в настоящей статье.

Надя Зеленина, главная героиня произведения «После театра», вспоминает увиденные на сцене образы из «Евгения Онегина» и хочет воспроизвести сюжет знаменитого романа в стихах: она «поскорее села за стол, чтобы написать такое письмо, как Татьяна» [1: С., т. 7, с. 32]. Надя настолько увлечена знаменитым литературным сюжетом, что сквозь его призму воспринимает знакомых мужчин, как бы помещая их в любовное повествование: «Она знала, что её любят офицер Горный и студент Груздев, но теперь, после оперы, ей хотелось сомневаться в их любви», поскольку «Онегин интересен тем, что совсем не любит, а Татьяна очаровательна, потому что очень любит» [1: С., т. 7, с. 32]. При этом Горный предстает гением, который «наверное был бы знаменитым музыкантом», но тщательно скрывает свой талант, чтобы находиться среди обывателей, «где холодное высокомерие и равнодушие считаются признаком хорошего воспитания и благородного нрава» [1: С., т. 7, с. 33].

Так же Ольга Ивановна из «Попрыгуньи», хоть и без опоры на конкретный литературный материал, но всё же наделяет художника Рябовского исключительными качествами, свидетельствующими, как и у Горного, о его причастности к тайнам искусства: «Думала она <...> о том, что рядом с нею, облокотившись о борт, стоит настоящий великий человек, гений, божий избранник...» [1: С., т. 7, с. 15]. Любопытно, что Дымову Ольга Ивановна до измены тоже присваивает внешние признаки неординарного, словно сошедшего со страниц романа героя, в котором «есть что-то сильное, могучее, медвежье» [1: С., т. 7, с. 8].

В обоих произведениях героини создают «авантюрную картину мира» [7: с. 154], где каждому, будто в игре, отведена своя роль. По сути, вся жизнь для Нади и Ольги Ивановны — не более чем увлекательная история.

Героиня рассказа «После театра» в письме к Горному интерпретирует прошлое и настоящее в духе романного сюжета: «Правда, вы увлеклись мною и вы думали, что встретили во мне ваш идеал, но это была ошибка <...>» [1: С., т. 7, с. 32]. Надя сочиняет «сценарий» будущего, точнее — излагает три его версии. Первая носит драматичный характер: «Мне тяжело оставить маму и брата, а то бы я надела монашескую рясу и ушла, куда глаза глядят. А вы бы стали свободны и полюбили другую». Вторая — трагический: «Ах, если бы я умерла!» [1: С., т. 7, с. 33]. Третья — идиллический: «Скоро весна, лето, ехать с мамой

в Горбики, приедет в отпуск Горный, будет гулять с нею по саду и ухаживать <...> Ей страстно захотелось сада, темноты, чистого неба, звезд» [1: С., т. 7, с. 34].

Чехов подчёркивает фиктивность представлений девушки: они основаны на «классических», шаблонных нарративах и слишком легко варьируются. Кроме того, героиня без труда переходит от одного повествования к другому, предоставляя себе полную свободу в рамках приятной и ни к чему не обязывающей «игры в событие». Вначале мыслями Нади владеет Горный, однако очень скоро она забывает его и решает проявить чувство к другому ухажёру: «Нет, буду лучше любить Груздева, — решила Надя и разорвала письмо» [1: С., т. 7, с. 34].

В рассказе «Попрыгунья» используется более сложная система «правил» для «игры в событие». Подобно Наде Зелениной, Ольга Ивановна последовательно романтизирует прошлое. Знакомство с Дымовым предстаёт в виде повествования о неожиданно вспыхнувшем чувстве: «Мой Дымов врезался по самые уши <...> в один прекрасный вечер вдруг — бац! сделал предложение <...> Я всю ночь проплакала и сама влюбилась адски» [1: С., т. 7, с. 8].

Настоящее адаптируется к авантюрному нарративу, причём в этом Ольге Ивановне помогает Рябовский, активно поддерживающий её иллюзии. «Ты меня любишь? Да? Да? О, какая ночь! Чудная ночь!» — произносит художник, словно убеждая героиню в том, что между ними происходит нечто удивительное, таинственное. «Да, какая ночь!» — вторит Рябовскому Ольга Ивановна, «глядя ему в глаза, блестящие от слез» [1: С., т. 7, с. 16].

Будущее, как и в рассказе «После театра», предусматривает различные альтернативы. Одна из них — путь к наивысшему, непреходящему счастью, которое будет длиться вечно: Ольга Ивановна «думала о том, что бессмертна и никогда не умрет <...> ожидают её успех, слава, любовь народа...» [1: С., т. 7, с. 15]. Аналогично повествование о долгожданной свободе от мучительных отношений с художником: «<...> и всё время она думала о том <...> как весной или летом она поедет с Дымовым в Крым, освободится там окончательно от прошлого и начнет новую жизнь» [1: С., т. 7, с. 26].

Чаще же Ольга Ивановна рисует другую, пессимистическую перспективу, сходную с планами Нади Зелениной отправиться в монастырь или погибнуть. Героиня, поссорившись с любовником, «думала о том, что хорошо бы отравиться, чтобы вернувшийся Рябовский застал её мертвою» [1: С., т. 7, с. 19]. Кроме того, Ольга Ивановна «оставляла ему письмо, в котором клялась, что если он сегодня не придет к ней, то она непременно отравится» [1: С., т. 7, с. 23]. Иногда печальный исход истории видится настолько уместным, что героиня призывает к его осуществлению: «Ну, убейте, убейте меня!» [1: С., т. 7, с. 19].

В нарративе Ольги Ивановны довольно эффектно сочетаются разные временные планы. Например, героиня подчёркивает, что её счастье растёт от безоблачного настоящего к необыкновенному будущему: «Настоящее было прекрасно, а на смену ему приближалась весна, уже улыбавшаяся издали и обещающая тысячу радостей. Счастью не будет конца!» [1: С., т. 7, с. 12]. Судьба Рябовского, с точки

зрения героини, тоже подчиняется принципу градации: «Всё, что он создал до сих пор, прекрасно, ново и необыкновенно, а то, что создаст он со временем <...> будет поразительно, неизмеримо высоко <...>» [1: С., т. 7, с. 15].

Воображаемый универсум Ольги Ивановны столь же хрупок, как и фантазии Нади Зелениной. «Игра в событие» отличается максимальной условностью, которая выражена в неправдоподобной, искусственной репрезентации прошлого и настоящего, в антиномичности версий будущего, схематизме повествовательных техник.

Виртуальность повествуемого мира позволяет Ольге Ивановне беспрепятственно «переключаться» между нарративами. Вначале воображение героини занято сценой самоубийства, «потом же она <...> вообразила, как она сидит неподвижно рядом с Дымовым и наслаждается физическим покоем и чистотой и как вечером сидит в театре и слушает Мазини» [1: С., т. 7, с. 19].

Попытки Нади Зелениной и Ольги Ивановны придать своему существованию узнаваемые контуры знакомых, клишированных историй могут быть рассмотрены как поиск повествовательной идентичности, то есть, по определению П. Рикёра, «такой формы идентичности, к которой человек способен прийти посредством повествовательной деятельности». Субъект в процессе обнаружения «самости» пользуется «лингвистическим опосредованием» — нарративом, мыслит о себе как о другом, осуществляет «идентификацию с другим» [5]. Эти же процессы хорошо описаны в современной науке, часто избирающей в качестве своего объекта «сознание, изучаемое через формы его овнешнения» [2: с. 82], одной из которых является «ментальное представление об определенном событии, действии» [10: с. 113]. Рикёр отмечает не только объективную необходимость, но и опасность экзистенциальной операции по созданию собственного «я». Она нередко «порождает колебания между соперничающими способами идентификации, которым подвержена сила воображения», приводящая «субъекта к тому, что он сталкивается с угрозой утраты идентичности» [5].

Такой угрозе отчасти подвержена Надя из произведения «После театра». Девушка примеряет разные «маски» (счастливой и несчастной возлюбленной, монахини, самоубийцы), среди которых она, конечно, рискует затеряться. Однако героиня не использует их на практике (действие рассказа не выходит за порог Надиной комнаты) и уберегает себя от разочарований.

Иначе обстоят дела в произведении «Попрыгунья». Невзирая на то, что Дымов, исполняя все прихоти Ольги Ивановны, обеспечивает достаточно комфортные условия для «игры в событие», непредвиденные беды периодически нарушают её ход. Однажды «Дымов заразился в больнице рожей, пролежал в постели шесть дней <...>». В другой раз герой «два пальца порезал» во время процедуры вскрытия. В финале рассказа Дымов серьёзно заболевает. Ольга Ивановна боится и недоумевает. Героиня не может объяснить происходящее посредством повествовательных формул и в буквальном смысле не находит слов для решения этой задачи: «Nature morte, порт... <...> спорт... курорт... А как Шрек? Шрек, грек, врек... крек» [1: С., т. 7, с. 29].

Вместе с тем героиня возвращается к прежней модели повествовательной идентичности. Она не раскаивается, а жалеет, что не заметила прямо рядом с собой идеального персонажа для своей истории (на это, в частности, обращает внимание А.П. Чудаков [9: с. 215]): ведь врачи «видели в нём (Дымо́ве. — А.А.) будущую знаменитость [1: С., т. 7, с. 30].

Таким образом, поиск собственного «я» при помощи нарративных образцов оказывается безуспешным для чеховского героя. Он увлекается «игрой в событие» и, с одной стороны, уходит в мир грёз («После театра»), с другой — сталкивается с жизнью, всегда более сложной, чем повествование о ней («Попрыгунья»). В то же время писатель делает важное художественное открытие: стереотипные литературные сюжеты, которыми руководствуется персонаж, в контексте чеховской прозы дезонтологизируются, а значит, больше не выступают в качестве фактов изображённой действительности и ограничиваются сознанием героя. Писатель ставит вопрос о состоятельности традиционных форм наррации, утрачивающих авторитет к концу XIX века.

Библиографический список

Источники

1. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983. (При цитировании произведений А.П. Чехова в скобках указываются серия сочинений (С.), писем (П.), номер тома, номер страницы.)

Литература

2. Бубнова И.А., Красных В.В. Человек и его образ мира как объект интегративных исследований: традиции и инновации // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2014. № 4. С. 80–88.

3. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1989. 261 с.

4. Мартынова И.П. Проза А.П. Чехова 90-х годов и традиции русского классического романа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. М., 1986. 24 с.

5. Рикёр П. Повествовательная идентичность // Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. М.: Academia, 1995. С. 19–37. URL: <http://www.litmir.me/br/?b=83233&p=1> (режим доступа свободный).

6. Тихомиров С.В. Формы сознания героев в произведениях А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Московский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. М., 1987. 185 с.

7. Тюпа В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

8. Фесенко Э.Я. Русская литература XIX века в поисках героя. М.: Академический проект, 2013. 524 с.

9. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 290 с.

10. Шевченко И.С. Концепты коммуникативного поведения в когнитивно-дискурсивной парадигме // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2014. № 1. С. 110–120.

References

Istochniki

1. *Chexov A.P.* Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t. M.: Nauka, 1974–1983. (Pri citirovanii proizvedenij A.P. Chexova v skobkax ukazy'vayutsya seriya sochinenij (S.), pisem (P.), nomer toma, nomer straniczy'.)

Literatura

2. *Bubnova I.A., Krasny'x V.V.* Chelovek i ego obraz mira kak ob''ekt integrativny'x issledovanij: tradicii i innovacii // Vestnik MGPU. Ser. «Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie». 2014. № 4. S. 80–88.

3. *Kataev V.B.* Literaturny'e svyazi Chexova. M.: Izd-vo Moskovskogo un-ta, 1989. 261 s.

4. *Marty'nova I.P.* Proza A.P. Chexova 90-x godov i tradicii russkogo klassicheskogo romana: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01; Moskovskij gos. un-t im. M.V. Lomonosova. M., 1986. 24 s.

5. *Rikyor P.* Povestvovatel'naya identichnost' // Rikyor P. Germenevtika. E'tika. Politika: Moskovskie lekcii i interv'yu. M.: Academia, 1995. S. 19–37. URL: <http://www.litmir.me/br/?b=83233&p=1> (rezhim dostupa svobodny'j).

6. *Tixomirov S.V.* Formy' soznaniya geroev v proizvedeniyax A.P. Chexova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01; Moskovskij gos. un-t im. M.V. Lomonosova. M., 1987. 185 s.

7. *Tyupa V.I.* Diskursny'e formacii: Oчерki po komparativnoj ritorike. M.: Yazy'ki slavyanskoj kul'tury', 2010. 320 s.

8. *Fesenko E.Ya.* Russkaya literatura XIX veka v poiskax geroya. M.: Akademicheskij proekt, 2013. 524 s.

9. *Chudakov A.P.* Poe'tika Chexova. M.: Nauka, 1971. 290 s.

10. *Shevchenko I.S.* Koncepty' kommunikativnogo povedeniya v kognitivno-diskursivnoj paradigme // Vestnik MGPU. Ser. «Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie». 2014. № 1. S. 110–120.