

Сценические нарративы в юмористической пьесе А.П. Чехова «Медведь»

Ярослав Е. Красников

*Институт театрального искусства им. И.Д. Кобзона, Москва, Россия;
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, yar-krasnikov@yandex.ru*

Аннотация. В статье вводится понятие «сценический нарратив», которое определяется как история действующего лица драмы, рассказываемая им в момент присутствия на сцене. Категория специфицируется и подразделяется на: интригообразующие, автономные и вставные сценические нарративы. Материалом исследования выступает текст пьесы А.П. Чехова «Медведь». Показано, что предлагаемая категория может быть полезна при исследовании композиции, сюжета и системы персонажей драматургического текста. В процессе комплексного анализа нарративных реплик персонажей выявляются свойственные им картины мира, этосы и стратегии наррации, а также определяется место сценических нарративов в архитектурном целом пьесы «Медведь». Доказывается, что сопоставление сценических нарративов позволяет уточнить характеры героев-рассказчиков, а также более убедительно определить всю систему персонажей. Полученные выводы могут быть экстраполированы на драматургию Чехова зрелого периода, а сама технология анализа сценических нарративов может быть успешно применена при исследовании иных текстов драмы.

Ключевые слова: поэтика драмы, драматургия Чехова, сценический нарратив, наррация в драматургии, нарратология

Для цитирования: Красников Я.Е. Сценические нарративы в юмористической пьесе А.П. Чехова «Медведь» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 51–59. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-51-59

Staged narratives in A.P. Chekhov's humorous play "The Bear"

Yaroslav E. Krasnikov

*I.D. Kobzon Institute of Theatre Arts, Moscow, Russia;
Russian State University for the humanities, Moscow, Russia,
yar-krasnikov@yandex.ru*

Abstract. The article introduces the concept of "staged narrative", which is defined as the story of a character in drama, recited by him at the moment of his presence on stage. The category is specified and divided into: intrigue-forming, autonomous and incorporated staged narratives. The research material is the text of A.P. Chekhov's play "The Bear". It is shown that the suggested category can be useful in study of composition, plot and the character system of a dramatic text. In the process of a comprehensive analysis of the characters' narrative replicas, their characteristic worldviews, ethos and strategies of narrative are revealed, and the place of stage narratives for clarifying the characters of the storytelling heroes, as well as to define more convincingly the entire character system. The obtained conclusions can be extrapolated to Chekhov's dramaturgy of the mature period, and the very technology of analyzing stage narratives can be successfully applied in the study of other drama texts.

Keywords: poetics of drama, dramaturgy of Chekhov, staged narrative, narration in drama, narratology

For citation: Krasnikov, Ya.E. (2024), "Staged narratives in A.P. Chekhov's humorous play 'The Bear'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 51–59, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-3-51-59

Исходя из родовой природы драматургии, произведения которой характеризуются отсутствием обособленной фигуры нарратора (в отличие от текстов эпики, где рассказчик, выполняющий посреднические функции между автором и читателем, является принципиальным конституирующим признаком рода), применение нарратологического аппарата к текстам пьес оказывается крайне затруднительным. Поэтому исследований, рассматривающих драматургические тексты через призму нарратологии, не так много.

Вместе с тем очевидно, что драма как гибридный дискурс включает в себя не только реплики, относящиеся к перформативному речевому регистру, который является доминантным и определяющим для данного рода литературы [Тюпа 2013, с. 33]. Инкорпори-

рованными в текст пьесы становятся также нарративные высказывания. Такие реплики, представляющие собой рассказ о событиях, случившихся в мире героев, и звучащие из уст действующих лиц драмы в процессе сценического действия, нами было предложено называть «сценическими нарративами» [Красников 2022]. Классифицируя их, можно выделить три основных типа: интригообразующие (проясняющие предысторию действующих лиц и мотивы их поступков, формирующих сюжетную интригу текста), автономные (опосредованно связанные с магистральным сюжетом, демонстрирующие преимущественно характер героев), а также вставные сценические нарративы (композиционно обособленные случаи «текста в тексте»: письма, литературные произведения героев и т. п.).

Драматургия А.П. Чехова во многих отношениях явилась новаторской для своего времени. Имея за плечами большой опыт в качестве писателя-прозаика, он нередко прибегал к помощи эпических техник в драме. Так, Ю.В. Доманским было обнаружено, что в ряде чеховских пьес ремарки способны быть «гарантом наличия в драме значимого нарратива, совпадающего по временному критерию с чисто эпическим нарративом» [Доманский 2014, с. 45]. Помимо паратекста, нарратив оказывается значим и в репликах действующих лиц. Одним из наиболее заметных векторов экспериментирования Чехова в драматургии оказывается увеличение доли сценической наррации в произносимых героями монологах.

При исследовании сценических нарративов эффективным оказывается путь установления нарративной картины мира говорящего, нарративной стратегии и этоса высказывания. В вопросе классификации вышеназванных категорий работа ориентируется на нарратологическую школу профессора В.И. Тюпы, в частности его учебное пособие «Введение в сравнительную нарратологию»¹, монографию «Горизонты исторической нарратологии» [Тюпа 2021]; коллективный труд «Тезаурус исторической нарратологии» под редакцией В.И. Тюпы, включающий нижеупомянутые статьи ([Агратин 2022; Корчинский 2022]).

Выбранная для анализа пьеса А.П. Чехова «Медведь» (1888) специфицирована в авторском жанровом подзаголовке как «шутка в одном действии»² и относится к ряду одноактных комедий,

¹ Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.

² Чехов А.П. Медведь: шутка в одном действии // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 11: Пьесы, 1878–1888. М.: Наука, 1976. С. 293–311. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

близких к поэтике его ранних юмористических рассказов. Однако уже в этой пьесе мы прослеживаем черты, специфичные для зрелой драматургии Чехова: стремление героев самовыразиться посредством рассказывания историй; желание быть услышанным; тяга к повторению уже озвученных эпизодов из прошлого и т. п.

Каждый из героев этой пьесы имеет собственную предысторию, которую раскрывает перед читателем и слушающими его героями. Специфика юмора состоит в том, что характер действующего лица и его мировоззрение во многом определяются не его позицией в современности, а его прошлым опытом.

Так, лакей Лука, рассуждая о вдовстве и самовольном заточении главной героини Поповой, в первом явлении пьесы приводит в пример свое поведение после смерти супруги. С точки зрения места в сюжете данную реплику стоит отнести, согласно предложенной нами классификации, к автономному сценическому нарративу, так как роль говорящего в развитии действия невелика, а также поскольку героем истории выступает старуха – внесценический персонаж, уже почивший в мире героев. Рассказ о ней не связан напрямую с происходящими на сцене событиями, а является иллюстрацией своей позиции в споре лакея с хозяйкой.

Упоминание Лукой собственного прошлого контрастирует с трауром «вдовушки» Поповой и демонстрирует различное поведение двух героев после смерти супругов. Для старика было важно не душевное переживание, а лишь внешнее соблюдение приличий, что эксплицировано в содержании его реплик («погоревал, поплакал с месяц, и будет с нее», «старуха того не стоит», с. 295) и имплицитно подчеркнуто краткостью его речи.

Дискутируя о целесообразности отречения от мирских удовольствий и необходимости в добровольной аскезе, Попова делится, в свою очередь, историей о жизни после смерти мужа. Озвучиваемые ею в первом явлении обстоятельства прекрасно известны слушающему Луке («ты знаешь», с. 295; «для тебя не тайна», с. 296 – подчеркивает она). Данный монолог необходим в большей степени для читателя, он экспонирует предысторию и делает понятными мотивы дальнейшего поведения героини, в связи с чем будет относиться к интригообразующим сценическим нарративам.

Рассказ о смерти мужа и декларированный отказ от прежней жизни озвучиваются Поповой с позиции ролевого сознания и в рамках императивной картины мира, где наивысшей ценностью является моральный долг («я дала себе клятву...», с. 296). Нарратив героини построен в «регулятивной стратегии» [Тюпа 2021, с. 200–209], так как он содержит в себе «пороговое» событие, смерть мужа, после которого жизнь перестала быть прежней («Тебе кажется, что

я жива, но это только кажется!», с. 296), пропитан этосом сверхличного долженствования, а также основывается на интриге назидательного наставления («я буду верна до могилы и докажу ему, как я умею любить», с. 296).

Дальнейший пересказ истории замужества Поповой звучит уже в восьмом явлении и обращен к непрощенному гостю Смирнову, кредитору ее покойного мужа. Сценический нарратив становится распространенным аргументом в споре о верности, цель которого доказать превосходство женщины. Звучащая повторная история обрастает новыми подробностями, превращаясь в исповедальный нарратив обманутой, но по-прежнему верной вдовы. Выстраивая рассказ в рамках императивной картины мира, героиня произносит свой монолог в модальности авторитарного убеждения. А как известно, «оно обладает для верующего сознания неопровержимостью абсолютной истины» [Корчинский 2022, с. 80]. Итогом речи является вывод о ее своеобразном моральном превосходстве («И, несмотря на все это, я любила его и была ему верна...», с. 304).

Анализируя природу комического в водевилях Чехова, современные исследователи отмечают, что в сюжете данной пьесы «абсурдный план зиждется на контрастных убеждениях героев, а также на том, как быстро и с какой легкостью эти убеждения теряют свою силу» [Калашников, Громов 2022, с. 39]. Поэтому мы можем утверждать, что юмористический эффект пьесы-шутки во многом достигается за счет того, что сценический нарратив, звучащий из уст героини в рамках модальности убеждения и воспринимающийся весьма правдоподобно в начале пьесы, полностью опрокидывается ее последующим поведением.

Своеобразным антагонистом Поповой в пьесе выступает «нестарый помещик» Смирнов (с. 294), цели которого далеки от ее следования эфемерному долгу верности. Насущным вопросом для него является возврат денег, некогда одолженных мужу главной героини. За свое бесцеремонное поведение он впоследствии и будет назван медведем.

Страстно желая, чтобы собеседница вошла в его положение, Смирнов в четвертом явлении делится историей своих злоключений. Данный сценический нарратив стоит отнести к интригообразующим, так как озвученные в нем события тесно связаны с сюжетной интригой водевиля.

Рассказанная Смирновым история о попытках вернуть деньги состоит из ряда происшествий и выстроена в «авантюрной стратегии» [Тюпа 2021, с. 209–219]. Нарратив пропитан этосом желания и отличается повышенной эмоциональностью говорящего, замет-

ной как в интонации (восклицания, риторические вопросы), так и в разнообразии эмфатических пунктуационных знаков. Событийность, как и свойственно нарративам такого типа, определяется здесь «стечением обстоятельств, произвольной игрой случая»³. Итог истории парадоксально неожидан – герой «ночевал черт знает где» (с. 299), – что типично для окказиональной картины мира и жанра анекдота, к которому восходит данная стратегия.

Нарратив Смирнова строится на кумулятивной интриге [Тюпа 2021, с. 147]. С утра герой поочередно наведывался ко всем задолжавшим ему, никто, конечно, деньги не вернул, в итоге – он «измучился, как собака» (с. 299), что, по его словам, было замечено встретившимися на пути, а в последнем оплоте надежды, доме Поповых, он терпит окончательное фиаско – его, как выражается герой, «угощают “настроением”» (с. 299). Особенно ярко кумулятивное нагнетание эпизодов заметно в пятом явлении, где история, звучащая для читателей повторно, сопровождается ростом внутреннего недовольства героя. Своеобразной сюжетной катастрофой этой событийной цепи становится безучастное отношение Поповой, знаменующее крушение его последних надежд.

Оказавшись в безысходном положении – «впору вешаться» (с. 300), – Смирнов решает остаться и заполучить свои кровные деньги во что бы то ни стало. Дальнейшее поведение позволяет отнести его к категории «героя-плута, который действует исходя из сложившихся в данный момент обстоятельств <...> не ограничивая себя дихотомической альтернативой между добром и злом» [Агратин 2022, с. 210]. В связи с чем не только сценические нарративы героя, но и его характер в целом будут относиться к авантюрному типу.

История взаимоотношений Смирнова с прекрасным полом ретроспективно преподносится в восьмом явлении в автономном сценическом нарративе, выстроенном также в авантюрной стратегии. Подвиги героя в амурных делах представляются чередой непредсказуемых случайностей, свойственных окказиональной картине мира («три раза я стрелялся», «двенадцать женщин я бросил», «девять бросили меня», с. 303 и т. п.). Авантюрная стихия игры, даже азарт, подчеркиваются еще одной любопытной деталью. В.Г. Одинокоев отмечает: «Откуда, например, появились эти цифры “двенадцать” и “девять”, которые дают в сумме число “двадцать один” (карточное “очко”)? Ну конечно, из “подсознания” заядлого карточного игрока» [Одинокоев 2008, с. 54]. Учитывая любовь Чехова к изображению игр на сцене и разного рода аллюзиям на них

³ Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. С. 67.

[Головачева 2022, с. 102–115], данное предположение видится нам весьма резонным. Что, в свою очередь, только добавляет красок к образу героя-авантюриста.

В данном сценическом нарративе обращают на себя внимание «эдакие воспоминания или автоаттестации <...>, которые иначе как похвалой не назовешь» [Ахметшин 2018, с. 101]. Смирнов как нарратор предстает эгоцентрическим субъектом, целью произнесения монологов которого является самоактуализация, соответствующая нарративному этосу желаний. Пережитый героем событийный опыт формирует устойчивое убеждение в необходимости держаться от прекрасного пола подальше. Однако его демонстративная уверенность, как будет понятно в финале пьесы, не проходит проверку временем.

Нарратив о любовных перипетиях Смирнова в десятом явлении отчасти повторяет сказанное ранее, но также и обрастает новыми подробностями. К «заслугам» на любовном фронте добавляется влюбленность в хозяйку дома – новое сердечное приключение, случившееся, по словам героя, как и положено событиям в окказиональной картине мира, «вдруг» (с. 310). Что становится своеобразным поворотным пунктом в сюжете всего водевиля.

Поначалу коммуникативная структура «Медведя» представляет жесткую оппозицию – «попеременно звучат жалобы Поповой на покойного мужа и Смирнова – на кредиторов» [Степанов 2005, с. 248]. Главные герои комедии существуют словно в двух взаимонепроницаемых мирах, где каждый эгоцентрично озабочен собственными проблемами. Формально диалогическая речь представляет собой чередование монологов, разбитых на части вторжениями собеседников. Попова и Смирнов не только имеют противоположные точки зрения, отстаиваемые ими в бескомпромиссном споре (который едва ли не привел к дуэли), но и строят свои нарративные реплики, как было подробно отмечено выше, в принципиально различных стратегиях. Сценические нарративы о предыдущих романтических отношениях героев имеют контрастное положение в композиции пьесы: псевдо-назидательный монолог оставленной вдовы Поповой появляется в начале текста, в то время как бахвалистый нарратив о победах и поражениях на любовном поле Смирнова звучит уже ближе к концу произведения.

В финале комедии, как и свойственно жанру, парадоксальным образом оба действующих лица «начинают звучать в одной тональности и в унисон» [Иванова 2016, с. 29], отступают от своих ярких убеждений и сливаются, как подчеркнуто в ремарке, в «*продолжительном поцелуе*» (с. 311).

Литература

- Агратин 2022 – *Агратин А.Е.* Идентичность нарративная // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 209–213.
- Ахметшин 2018 – *Ахметшин Р.Б.* Забытое свойство медведя // Поэзия филологии. Филология поэзии. М.: Изд. А.Н. Кондратьев, 2018. С. 100–107.
- Головачева 2022 – *Головачева А.Г.* «Чайка» А.П. Чехова: Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.
- Доманский 2014 – *Доманский Ю.В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: ГЦТМ им. Бахрушина, 2014. 119 с.
- Иванова 2016 – *Иванова В.Н.* Синергия музыкальных форм и литературного жанра в одноактной драматургии А.П. Чехова // Человек. Культура. Образование. 2016. № 4 (22). С. 20–37.
- Калашников, Громов 2022 – *Калашников С.Б., Громов А.В.* Игровое начало водевилей А.П. Чехова в контексте абсурдистской традиции // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2022. № 3 (47). С. 35–46.
- Корчинский 2022 – *Корчинский А.В.* Модальность нарративная // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 79–81.
- Красников 2022 – *Красников Я.Е.* Сценическая наррация // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 115–118.
- Одинокоев 2008 – *Одинокоев В.Г.* Одноактные пьесы А.П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Свадьба»: динамика действия и структура диалога // Сибирский филологический журнал. 2008. № 3. С. 52–60.
- Степанов 2005 – *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
- Тюпа 2013 – *Тюпа В.И.* Дискурс/Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
- Тюпа 2021 – *Тюпа В.И.* Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.

References

- Agratin, A.E. (2022), "Narrative identity", in Tyupa, V.I., ed., *Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury)* [Thesaurus of historical narratology (based on the material of Russian literature)], Editus, Moscow, Russia, pp. 209–213.
- Akhmetshin, R.B. (2018), "The forgotten feature of the bear", in *Poeziya filologii. Filologiya poezii* [Poetry of philology. Philology of poetry], Izdatel' A.N. Kondrat'ev, Moscow, Russia, pp. 100–107.

- Domanskii, Yu.V. (2014), *Chekhovskaya remarka: nekotorye nablyudeniya* [Chekhov's stage directions. Some observations], Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei imeni A.A. Bakhrushina, Moscow, Russia.
- Golovachëva, A.G. (2022), "Chayka" A.P. Chekhova: *Poetika. Problematika. Literaturno-teatral'nyi kontekst* ["The Seagull" by A.P. Chekhov. Poetics. Problems. Literary and theatrical context], INFRA-M, Moscow, Russia.
- Ivanova, V.N. (2016), "Synergy of musical forms and literary genre in A.P. Chekhov's one-act dramaturgy", *Chelovek. Kul'tura. Obrazovaniye*, vol. 22, no. 4, pp. 20–37.
- Kalashnikov, S.B. and Gromov, A.V. (2022), "The play-based origin of A.P. Chekhov's vaudevilles in the context of the absurdist tradition", *Vestnik MGPU. Seriya: Filologiya. Teoriya yazyka. Yazykovoye obrazovaniye*, vol. 47, no. 3, pp. 35–46.
- Korchinskii, A.V. (2022), "Narrative modality", in Tyupa, V.I., ed., *Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury)* [Thesaurus of historical narratology (based on the material of Russian literature)], Editus, Moscow, Russia, pp. 79–81.
- Krasnikov, Ya.E. (2022), "Staged narration", in Tyupa, V.I., ed., *Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury)* [Thesaurus of historical narratology (based on the material of Russian literature)], Editus, Moscow, Russia, pp. 115–118.
- Odinokov, V.G. (2008), "A.P. Chekhov's one-act plays 'The Bear', 'The Proposal', 'The Wedding'. The dynamics of action and the structure of dialogue", *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 3, pp. 52–60.
- Stepanov, A.D. (2005), *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [Chekhov's communication issues], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Tyupa, V.I. (2013), *Diskurs/Zhanr* [Discourse/Genre], Intrada, Moscow, Russia.
- Tyupa, V.I. (2021), *Gorizonty istoricheskoi narratologii* [Horizons of historical narratology], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Ярослав Е. Красников, Институт театрального искусства им. И.Д. Кобзона, Москва, Россия; 127427, Россия, Москва, ул. Ботаническая, д. 21;

аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; yar-krasnikov@yandex.ru

Information about the author

Yaroslav E. Krasnikov, postgraduate student, I.D. Kobzon Institute of Theatre Arts, Moscow, Russia; 21, Botanicheskaya St., Moscow, Russia, 141446;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; yar-krasnikov@yandex.ru