



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. А. Е. Агратин
г. Москва, Россия

ИДЕНТИЧНОСТЬ ГЕРОЯ В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА 1880–1887 гг.

Аннотация: Проблема идентичности героя лишь косвенно затрагивалась исследователями чеховской прозы. Тем не менее в произведениях 1880–1887 гг. она является доминантной. Персонаж выбирает один из трех типов самопозиционирования, которые различаются по степени широты/узости формируемых его условий: внеконтекстуальный, нестрого контекстуальный (ситуативный) и строго контекстуальный (нарративный). Образ «я» может быть чрезвычайно устойчивым, не зависеть от обстоятельств («Тссс!», «Унтер Пришибеев»). Нередко герой вынужден отказаться от избранной роли, если контекст ее реализации меняется на инвариантном уровне («Несчастье», «Репетитор»). Наконец, изображенный субъект может представить себя участником какой-либо истории («Тряпка», «Тяжелые люди»). Ни один из типов идентичности не позволяет персонажу обрести «самость», поскольку он вынужден всякий раз смотреть на себя с точки зрения другого, т. е. по определению ненадежной точки зрения.
Ключевые слова: А. П. Чехов, идентичность, герой, роль, «самость», нарративная идентичность.

Информация об авторе: Андрей Евгеньевич Агратин — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, ул. Академика Волгина, д. 6, 117485 г. Москва, Россия.
E-mail: andrej-agratin@mail.ru

Дата отправки статьи: 17.04.2017

Дата публикации: 15.09.2017

Персонаж ранней прозы А. П. Чехова пытается ответить на вопрос «Кто я?» Весьма характерным примером, подтверждающим данный тезис, может послужить рассказ «Упразднили!», главный герой которого узнает страшное известие: чин прапорщика больше не существует. Вывертов с изумлением произносит: «Кто же я теперь такой есть?» [11, т. 3, с. 224]. Выясняется, что чинов также лишились землемер Катавасов, майор Ижица и даже статский советник Ягодышев. Будучи не в силах больше переживать экзистенциальную катастрофу, Павел Игнатъич решает написать «какому-нибудь высокопоставленному лицу прошение», триумфально увенчав его подписью, реабилитирующей самосознание адресанта: «...и подпишусь: прапорщик такой-то... пра-пор-щик... Понимаешь? Назло! Пра-пор-щик... Пускай! Назло!» [11, т. 3, с. 228]. Таким образом, писатель проблематизирует феномен идентичности.

Термин «идентичность», используемый в настоящей работе, до сих пор не получил исчерпывающей дефиниции. Впервые он возникает в философских трактатах

XVII–XVIII вв. [5, с. 155], однако осознаваемой единицей научного дискурса становится в 50-х гг. XX в. Речь идет прежде всего об исследованиях Э. Эриксона [14]. Под идентичностью американский психолог понимал осмысление субъектом целостности и единственности своего «я», а также причисление себя к той или иной социальной группе. Со временем термин существенно увеличил спектр своих значений, который включает самоопределение, самобытность, постоянство во времени, тождественность и т. д. [6, с. 14]. Произведения Чехова, в чем мы убедимся далее, в полной мере иллюстрируют приведенный выше перечень. Поэтому в статье термин «идентичность» употребляется универсально — для объединяющей характеристики целого ряда однородных явлений. Также следует подчеркнуть, что мы отталкиваемся в первую очередь от специфики чеховского творчества — понятийный аппарат психологии применяется лишь по необходимости и служит решению собственно литературоведческих задач. Представленные ниже обобщения и выводы основаны исключительно на анализе рассказов писателя, выбор которых определен наличием в них соответствующей проблематики¹.

Как показывает предпринятое нами исследование прозы Чехова, идентичность персонажа всегда подразумевает некоторый минимальный контекст ее реализации. В зависимости от степени широты/узости этого контекста можно выделить три основных типа идентичности.

Первый тип назовем универсальным, или внеконтекстуальным. Герой постулирует свою тождественность с какой-либо ролью вне зависимости от обстоятельств.

Чрезвычайно часто персонаж Чехова представляет себя исключительным человеком — варьируются лишь формы исключительности (ученый, образованный, талантливый, просто особенный и непонятый).

Так, в «Письме к ученому соседу» Семи-Булатов полагает, что «много произвел открытий своим собственным умом» [11, т. 1, с. 14–15]. Они, однако, крайне сомнительны: «...солнце в день Св. Пасхи <...> производит своим чудным мерцанием игривое впечатление», «...собаки весной траву кушают подобно овцам...» [11, т. 1, с. 15]. Однако герой несколько не сомневается в собственных достижениях, призывая адресата к сотрудничеству. Подобного же рода «просвещенный» субъект изображен писателем в произведении «Общее образование»: немец Осип Францыч, который «кончил курс в уездном училище и глуп, как тетерев <...> философствовать и читать сентенции считает своим неотъемлемым правом» [11, т. 1, с. 150]. «Гордый человек» из одноименного рассказа, не гнушающийся пить коньяк с обидчиками, заявляет: «Никому никогда не уступлю! Никому! Понимаю себе цену» [11, т. 1, с. 379].

Распространен у Чехова герой, примеряющий «маску» великого писателя. Краснухин из рассказа «Тсс!» — «газетный сотрудник средней руки», однако в своем воображаемом мире он несчастный гений, который самоотверженно работает всю ночь, преодолевая «гнетущую тоску» [11, т. 5, с. 405] и усталость. Краснухин явно преувеличивает значимость факторов, мешающих полностью отдаться вдохновению, — героя беспокоит любая мелочь: запах, доносящийся с кухни, тихое чтение молитвы. Иван Егорович думает, что не сможет уснуть, завершив «каторжную работу», однако «спит <...> до двенадцати или до часу дня, спит крепко и здорово». И вряд ли представления

¹ В статье рассматриваются произведения 1880–1887 гг.: мы ориентируемся на периодизацию творчества Чехова, предложенную А. П. Чудаковым, который рассматривает 1888 г. как переломный в творческой эволюции писателя [12, с. 61].

газетчика изменятся, особенно если он дорастет «до известного писателя, редактора или хотя бы издателя» [11, т. 5, с. 406]. Пациент из рассказа «Драматург», подобно Краснухину, считает, что посвятил жизнь серьезному и ответственному делу, просто меняя в переводных пьесах иностранные фамилии на русские. «Но трудно! Ох, как трудно!» — восклицает «тусклая личность» [11, т. 5, с. 669].

Роль художника чрезвычайно «прочная», смерть — единственный опасный для нее «контекст». От назойливой Мурашкиной («Драма») можно избавиться, лишь убив ее, в чем и убеждается Павел Васильевич. Лядовский из «Хороших людей» считает себя выдающимся литератором. Герой «искренно веровал в свое право писать и в свою программу, не знал никаких сомнений и, по-видимому, был очень доволен собой», даже когда испортились его отношения с сестрой и та ушла из дома. До могильной плиты Лядовский «все писал свои фельетоны, возлагал венки, пел «Gaudeamus», хлопотал о «кассе взаимопомощи сотрудников московских повременных изданий» [11, т. 5, с. 422]. Только смерть от воспаления легких останавливает газетчика.

Сословное самосознание чеховского героя также следует отнести к внеконтекстуальному типу идентичности. Сладострастная помещица Стрелкова в рассказе «Барыня» проявляет известного рода интерес к крестьянину Степану. Отец и брат героя довольны таким положением дел, поскольку получают от Елены Егоровны деньги и возможность бесплатно рубить лес на территории поместья. Жена Степана Марья против походов супруга, плачет и просит его отказать Стрелковой. Муж не хочет нарушать клятву верности, однако под давлением родных продолжает подчиняться прихотям госпожи. Барыня оказывается источником семейной трагедии: конфликт между героями приводит к тому, что Степан убивает вначале брата, а потом в порыве гнева и Марью. Но Елена Егоровна даже не задумывается о своей вине, «барская кровь» [11, т. 1, с. 267] отменяет любые доводы рассудка и нравственности. Лишь капризное возмущение охватывает Стрелкову: «Ужасный народ! — зашептала она. — Ах, какой народ! Негодяи! Хорошо же! Я им покажу! Они узнают теперь, что я за птица!» [11, т. 1, с. 272]. Попутно отметим, что рабская идентичность чеховского персонажа не менее устойчива, чем барская. Не случайно Червяков («Смерть чиновника») до последнего вздоха предан амплу «маленького человека».

Герой в произведениях писателя может и не являться представителем какого-либо сословия или элитарной группы — иногда он просто хочет им стать.

Зазубрин из произведения «Герой-барыня» рассказывает историю полковника Конвертова, который всю жизнь жаждал получить генеральский чин. В глубокой старости он достигает желаемого, однако момент триумфа длится недолго: Петра Петровича разбивает паралич, и новоиспеченный генерал отправляется «со своей старухой в Тифлис на покой». Очевидно, что достижение Конвертова фиктивно, однако лелеемую долгие годы мечту старик превращает в мираж, предметное воплощение которого — красная подкладка: «Идет по Тифлису, растопыривает фалды, как крылья, и показывает публике красноту. Знай, мол, кого видишь!» Вдовица, ухаживающая за Петром Петровичем после смерти его жены, отпарывает красную подкладку («на кофту») и пришивает на ее место «серенькую сарпинку», а обладатель высокого чина по-прежнему «выворачивает перед публикой свое пальто», ничего не замечая из-за плохого зрения [11, т. 2, с. 151–152].

Увлечен охотой за титулами герой рассказа «Лев и солнце». Куцын коллекционирует орден: он «имел две медали, Станислава 3-й степени, знак Красного Креста и знак

«Общества спасания на водах». Приезд персидского сановника Рахат-Хелама вселяет в персонажа надежду на получение ордена Льва и Солнца, которого он «желал страстно, безумно» [11, т. 6, с. 395]. После продолжительного общения со знатным гостем, прогулок с ним по городу и многочисленных намеков Куцын принимает долгожданную награду и потом ходит в тридцатипятиградусный мороз, «распахнувши на груди шубу», чтобы всем бросался в глаза орден (напрашивается аналогия с поведением Петра Петровича, демонстрировавшего красную подкладку). Героя настигает разочарование, ведь «никто не попадаетея навстречу и не видит на его груди Льва и Солнца». Тем не менее Степан Иванович не отвергает привычных фантомов — в противном случае он бы потерял себя: «...ему хотелось теперь получить сербский орден Такова. Хотелось страстно, мучительно» [11, т. 6, с. 399].

В двух последних рассказах, изображающих персонажей, общественный статус которых не подкрепляется ничем, кроме иллюзии (Конвертов и Куцын живут как будто «в условном наклонении»), писатель наиболее остро ставит вопрос о состоятельности рассматриваемого типа идентичности.

Не только в общественной, но и в семейной жизни чеховский герой обнаруживает чрезвычайно устойчивые модели самопозиционирования. В «Последней могикианше» изображен покорный муж, готовый исполнить любое приказание жены, причем в какой-то другой ипостаси он себя не видит. Лысов из рассказа «Отрава», «идеалист до конца ногтей», абсолютно уверен, что «женился не на деньгах, а на девице» [11, т. 5, с. 7], хотя несколько раз пытается получить у доктора четыреста рублей по исполнительному листу, который ему дал отец супруги. Петя в сценке «Жених» прощается с Варей крайне романтично: «Прощай! Я так несчастлив! Ты оставляешь меня на целую неделю! Для любящего сердца ведь это целая вечность!» [11, т. 2, с. 76]. После отхода поезда герой досадует, что не успел взять с невесты расписки за получение двадцати пяти рублей — недоверие к Варе не мешает персонажу считать себя почти родным для нее человеком.

В отдельную группу выделим рассказы Чехова, в которых персонаж избирает роль несправедливо осужденного. Градусов, главный герой произведения «Из огня да в полымя» видит себя не оскорбителем Деревяшкина, а учителем жизни. Даже когда Досифей Петрович, поддавшись уговорам Калякина, извиняется перед пострадавшим, он невольно начинает опять обижать собеседника: «Я извиняюсь... <...> Извините... Хочешь, чтоб я тебе «вы» говорил, изволь, буду... <...> Мне наплевать... Я, брат, не злопамятен. Шут с тобой...» [11, т. 3, с. 59]. Образумить Градусова невозможно, что и констатирует в финале соборный настоятель: «Ничего с этим дураком не поделаешь!.. Не понимает!» [11, т. 3, с. 61]. Помоев («Интеллигентное бревно») не может понять, что плохого он сделал, ударив Григория в нос гребенкой, когда тот не сумел ее найти в правом кармане сюртука, куда барин ему и указал. Более того, Архип Елисеич предлагает судье наказать крестьянина: «Посади этого Гришку под арест, и... и все!» [11, т. 4, с. 35]. В одном ряду с рассмотренными персонажами окажется и «злоумышленник» Денис Григорьев, не видящий ничего преступного в отвинчивании гаек из железнодорожных рельсов.

Внеконтекстуальная идентичность реализуется у чеховского персонажа и в более частных формах. Унтер Пришибеев выполняет функцию жандарма всегда, словно по инерции, даже когда в этом нет никакой необходимости. «Маску» неудачника предпочитают персонажи рассказов «Нытье» и «Мелюзга». Честно исполняющими свои

обязанности видят себя члены санитарной комиссии («Надлежащие меры»), с аппетитом съевшие яблоки с «заразой» [11, т. 3, с. 65]. Амплуа утонченного ценителя искусства выбирает Полуехтов («О драме»). Герой с легкостью прерывает высокий разговор о театре, чтобы выпороть племянника, а затем как ни в чем не бывало возвращается к интеллектуальной беседе с Финтифлеевым. Николай Андреич, который постоянно напоминает читателю о своей неуравновешенности («Из записок вспыльчивого человека»), так и не проявляет ее, а в конечном итоге женится на Вареньке, искренне бесившей его в продолжение всего рассказа. Лихарев («На пути») предстает в собственных глазах философом, увлеченным очередной идеей. Персонаж устремляется в угольные шахты генерала Шашковского. Его не останавливает ни сообщение Иловайской о том, что «уголь отвратительный, никто его не покупает» [11, т. 5, с. 476], ни мольба дочери Саши вернуться домой к дяде, где елка, Степа и Коля.

По верному замечанию А. Д. Степанова, «социальная роль» для героя Чехова — «вторая натура» [8, с. 227]. Универсальный тип идентичности предполагает, что персонаж превращает «я-для-другого» (характер) в «я-для-себя» (личность)². Изображенный субъект удовлетворен самоидентичностью («idem», по терминологии П. Рикера [5, с. 6]), основанной на присвоении себе неизменяемых признаков (талантливый писатель, любимый муж, несправедливо осужденный и пр.). «Самость», «ipse» [5, с. 6], принципиально ему недоступна.

Второй тип идентичности — ситуативный, или нестрого контекстуальный. Здесь роль, исполняемая персонажем, определена некоторым набором условий, допускающих вариации. Герой отказывается от нее, когда условия трансформируются на базовом (инвариантном) уровне.

В сценке «Ушла» жена выступает против лжи и воровства. Решение Софи Окуровой выйти замуж за миллионера Трамба героиня оценивает как неприемлемое: «Ни за что бы не вышла за такого субъекта! Будь он хоть миллионер!» [11, т. 2, с. 33]. Однако новость о том, что деньги, которыми ее обеспечивает супруг, добыты далеко не честным путем, заставляют возмущенную жену пойти на попятную. Чехов иронично замечает, что она «ушла» от мужа «в другую комнату» [11, т. 2, с. 34]. Героиня сохраняет свою идентичность до тех пор, пока не сделает шаг от теории к практике, от слова к делу.

Писателем-либералом представляет себя директор железной дороги в рассказе «Ревнитель». Герой принимается за статью «Несколько слов в защиту печати». Однако чтение «Нового времени» и «Голоса» заставляет автора уничтожить начатый труд: критика в собственный адрес развеивает симпатии директора — он без всякого сожаления расстаётся с выбранным амплуа и составляет «приказ по линии»... В этом приказе рекомендовалось не выписывать «некоторых» газет и журналов» [11, т. 2, с. 57]. Свободолюбие персонажа распространено лишь на те случаи, когда он сам не является его жертвой.

Юный педагог Егор Зиберов из произведения «Репетитор» кичится превосходством над малолетним Петей Удодовым, с радостью убеждаясь, что тот ничего не выучил. Зеркало, в которое смотрится репетитор, дает трещину в тот момент, когда он обнаруживает в себе неспособность решить задачу, вызвавшую трудности у «двенадцатилетнего мальчугана» [11, т. 2, с. 336]. «Имидж» учителя окончательно дискредитирует отец Пети, легко справившийся с упражнением при помощи счет. Егор уверен в себе, только если ответ на поставленный вопрос точно известен ему самому.

² О разграничении категорий «характер» и «личность» у Чехова см. подробнее: [10].

Природа ситуативной идентичности наиболее убедительно показана Чеховым в рассказах о супружеской измене.

Выходцев («На даче») — «человек семейный и положительный» [11, т. 5, с. 153], но остается таковым до получения письма с приглашением на свидание. Герой, преодолевая многочисленные сомнения, решает изменить жене. В конце выясняется, что любовное послание — розыгрыш супруги, которая таким образом выгнала Павла Ивановича из дома, чтобы спокойно помыть полы. Жена разоблачает роль верного мужа, исполняемую только в изоляции от внешних воздействий.

Софья Петровна («Несчастье»), подобно Выходцеву, пытается быть «нравственной и чистоплотной» [11, т. 5, с. 252]. Пробуждение чувства к Ильину полностью опровергает привычное мнение героини о себе: «Она задыхалась, сгорала со стыда, не ощущала под собой ног, но то, что толкало ее вперед, было сильнее и стыда ее, и разума, и страха...» [11, т. 5, с. 259].

Чеховский герой, пересекая предел идентичности, теряет себя не навсегда. Когда условия вновь складываются благоприятно, персонаж возвращает привычный образ «я».

Понимаев из рассказа «Либерал» не желает расписываться в поздравительном листе, адресованном начальнику, даже портит подпись, уже оставленную сослуживцем Везувиным. Неожиданное появление Велелептова и его просьба изобразить паровоз заставляет «либерала» смутиться — отказ выполнить прихоть начальника звучит неловко, неуверенно: «Не умею... Забыл, вашество... — пробормотал он. — Не могу и не желаю» [11, т. 2, с. 297]. Однако снисходительность Велелептова — на следующий день он слегка пожурил подчиненного и похлопал его по плечу — возвращает Понимаеву его прежний облик: «Понимаев засмеялся от удовольствия. Даже пискнул по-птичьи — так ему было приятно! Но скоро лицо его изменилось... Он нахмурился и осклабился презрительной улыбкой». Снова герой сообщает всем окружающим о своей протестной позиции: «Счастье твое, что я тогда был выпивши!.. Счастье твое, а то бы... Помнишь, Везувию, как я его отщелкал?» [11, т. 2, с. 299]. Обязательным условием «либерализма» Понимаева является расположение к нему начальника — того самого начальника, против которого выступает бунтарь.

Итак, нестрого контекстуальный тип самопозиционирования подразумевает «нащупывание» субъектом своей «самости». Перед нами герой «рассказа-открытия» [2, с. 30], осознавший несовпадение «я-для-себя» и «я-для-другого». Такой герой будет отличаться, с одной стороны, от персонажа, чересчур уверенно трактующего свою идентичность, свободного от ситуативных ограничений (Мурашкина, унтер Пришибеев и др.), с другой — от «хамелеона», который вообще не задает вопроса «Кто я?» и органично подстраивается под различные обстоятельства, полностью замещая «эго» той или иной моделью поведения («Двое в одном», «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Вверх по лестнице»).

Третий тип идентичности назовем нарративным, или строго контекстуальным³. Чеховский герой представляет себя участником какой-либо истории. В отличие от ситуации, она состоит из элементов, которые значительно хуже варьируются, т. е. из событий — единичных, хронологически координированных изменений в жизненном потоке⁴.

³ Первая попытка его изучения на материале произведений писателя была предпринята автором этих строк [1].

⁴ Подробнее о критериях событийности см.: [13, с. 14–19; 9, с. 148–149].

В этом плане нарратив⁵ героя о будущем наиболее хрупок, поскольку все формирующие его события воображаемы, но сохраняют при этом свою конкретность, незаменимость.

Кокин из произведения «Тряпка» мечтает о том, как пойдет на обед к советнику Блудыхину, станет участником романтической истории с участием Клавдии Васильевны, которую он по окончании вечера проводит до дома. Непредвиденная случайность перечеркивает надежды Пантелея Диомидыча: его не пускают на праздник, потому что Блудыхину не понравилась статья одного из корреспондентов «Гусиного вестника» и советник распорядился закрыть дверь для всех сотрудников издания. Эффектная роль франта оказывается неуместной, бессмысленной: Кокину «было стыдно, противно. Противны были ему и его запах духов, и новые перчатки, и завитая голова. Так бы он и ударил себя по этой голове!» [11, т. 4, с. 245].

Иллюзорна история об оскорбленном герое-романтике, принадлежащая студенту в «Тяжелых людях». Петр, поссорившись с отцом, убегает из дома и дает волю фантазии: он пойдет в Москву пешком и «где-нибудь под Курском или под Серпуховом <...> свалится и умрет. Его труп найдут, и во всех газетах появится известие, что там-то студент такой-то умер от голода». Согласно другому «сценарию» студент должен превратиться в участника «всевозможных дорожных приключений», попасть «в большой помещичий дом, где, узнав, кто он, поят и кормят его, играют ему на рояли, слушают его жалобы, и в него влюбляется хозяйская дочь-красавица» [11, т. 5, с. 326–327]. В реальности Петр не только не покидает отца, но и прощается с ним перед отъездом, и даже принимает деньги, из-за которых и поругались персонажи в начале рассказа.

Обманутый муж («Мститель») выбирает оружие в магазине. Сигаев не знает, кого же из троих «героев» драматичной истории следует убить (жену, любовника или себя). Перебрав в голове несколько вариантов сюжета мщения, персонаж решает не лишать жизни никого из участников «треугольника»: «Буду казнить их презрением и подниму скандальный бракоразводный процесс...» [11, т. 6, с. 329–333]. В результате визит в оружейный магазин теряет всякий смысл. Федор Федорович, стараясь хоть как-то оправдать свое пребывание в «Шмукс и К^о», покупает сетку для ловли перепелов. Событийный контекст ненадежен. Формируемая им роль колеблется в таком широком диапазоне, что «оскорбленный муж» [11, т. 6, с. 333] рискует перевоплотиться в мирного любителя перепелиной охоты.

Иногда герой так увлекается выдуманной историей, что не сразу осознает ее фиктивный характер. К Марье Андреевне из рассказа «Комик» приходит актер Воробьев-Соколов и долго не решается что-то сказать. *Ingénue* предполагает, что он хочет сделать ей предложение. И если вначале это раздражает героиню, то через несколько

⁵ Под термином «нарратив» («повествование») мы понимаем не только словесный рассказ, но и невербальные, а также имплицитные формы презентации событий. Последние чаще всего относятся к сфере ментальной деятельности героя (М.-Л. Рьян [17], А. Палмер [16]), который сочиняет историю, однако не рассказывает ее: такой нарратив реконструируется из совокупности реплик персонажа, произнесенных вслух или мысленно, из фрагментов косвенной и несобственно-прямой речи, из текста нарратора, в котором мир изображается с точки зрения героя, и, наконец, из самого хода событий, изображенных в литературном произведении, если их причинно-следственная связь подразумевает наличие «персонажного» повествования (герой поступил так или иначе, потому что действовал согласно своему представлению о прошлом и/или будущем). Мы, вслед за Дж. Брунером, не проводим строгих различий между «нарративным способом мышления» и «формами нарративного дискурса»: для нас важно «не то, как нарратив построен текстуально, а скорее то, как он используется в качестве ментального инструмента конструирования реальности» [15, с. 5–6; перевод наш. — А. А.].

минут она уже подумывает о браке с комиком. Роль невесты (жены) чрезвычайно привлекательна для Марьи Андреевны. Ключевое событие, которое призвано обеспечить ее этой ролью, — предложение — не происходит: выясняется, что Иван Акимович пришел к знакомой ради выпивки. Ingénue не может сию минуту выйти из образа новобрачной и модифицирует его — теперь она обманутая невеста. Об этом свидетельствует первая реакция героини на просьбу ее посетителя: «Ingénue покраснела, нахмурилась...». Однако спустя мгновение она «спохватилась и выдала комику рюмку водки» [11, т. 2, с. 318], сообразив, что никакой невесты нет, как и самой сцены признания.

Похожий случай показан в произведении «Беззаконие». Мигуев, найдя на крыльце дома узел с младенцем, приходит к выводу, что горничная Агния, с которой он вступил в связь, привела свою угрозу в исполнение. Мигуев выбирает роль раскаявшегося грешника: «Пускай говорят, что хотят <...> Пойду сейчас, стану на коленки и скажу: “Анна Филипповна!” Она баба добрая, поймет... И будем мы воспитывать...» [11, т. 6, с. 251]. Герой приходит к жене и честно признается ей в измене. Однако через несколько минут Семен Эрастыч узнает от дворника Еромолая, что ребенок был оставлен на крыльце прачкой Аксиньей. Мигуев тут же забывает историю о неверном супруге, избравшем путь искупления.

Проецируемый в будущее образ «я» мы также наблюдали в рассказах «Герой-барыня» и «Лев и солнце», но там фантом, завладевший персонажем, не очерчивался в сюжетные формы (речь шла о получении титула или должности вообще, когда-нибудь).

Строго контекстуальный тип идентичности может потерять свои исходные признаки, когда нарративный азарт героя пересечет собственные пределы. В «Интригах» рассказывается о планах Шелестова относительно предстоящего заседания. Ряд эпизодов проносится в его воображении. Персонаж «придет на заседание позже всех. Он войдет в залу бесшумно, томно проведет рукой по волосам и, не поглядев ни на кого, сядет у самого краешка стола». Затем произнесет блестящую речь, разоблачит вероломных врагов: «Он будет излагать, а его партия аплодировать и торжествующе потирать руки». Герой станет председателем и прогонит всех неугодных [11, т. 6, с. 360–363]. Несмотря на столь красочный сюжет, доктору не избежать столкновения с неприглядной действительностью: «...хочет он сделать лицо томным и интересным, а оно не слушается и становится кислым, тупым, как у озябшего дворняжки-щенка» [11, т. 6, с. 363]. Герой приспособливает мир к «романтическому» нарративу и в результате спасает образ окруженного недругами бунтаря: «Глядит Шелестов на это свое лицо, злится, и ему начинает казаться, что и оно интригует против него. <...> кажется ему, что интригуют и шуба, и калоши, и шапка. <...> Все сговорилось и все интригует» [11, т. 6, с. 364]. Персонаж приближается к другому типу идентичности — универсальному, при котором нет нужды в нарративе и все вокруг подходит для утверждения избранной роли.

Повествование о прошлом крепко «приковывает» персонажа к его миражам. Герой как будто не сочиняет историю, а воспроизводит в памяти уже произошедшее, испытывая эффект оперирования готовым «жизненным» материалом. Персонажу невдомек, что референт нарратива, строго говоря, всегда виртуален [9, с. 143]. Самим актом рассказывания — эксплицитного или имплицитного — герой создает диегетический мир, лишь условно тождественный реальному, а зачастую совершенно отличный от него.

Митя Кулдаров («Радость») обнаруживает свое имя в газете и сообщает всем о приобретении неожиданной славы. Известность героя довольно спорна: он в нетрезвом

состоянии упал под лошадь. Но юноша не замечает негативного содержания заметки — в противном случае «событие» обесценилось бы, как и роль знаменитости.

«Хорошенькая дамочка» из рассказа «Загадочная натура» делится с попутчиком историей своей жизни. Героиня именует себя «страдалицей во вкусе Достоевского» [11, т. 2, с. 90]: «Родилась я в бедной чиновничьей семье. Отец добрый малый, умный, но... дух времени и среды <...> Он пил, играл в карты... Мать же... Да что говорить! Нужда, борьба за кусок хлеба, сознание ничтожества... Мне нужно было самой пробивать себе путь... Уродливое институтское воспитание, чтение глупых романов, ошибки молодости, первая робкая любовь...». Брак с «богатым стариком-генералом», состоявшийся якобы вопреки желанию несчастной девушки, — «самопожертвование, самоотречение» ради семьи [11, т. 2, с. 90–91]. На первый взгляд смерть старика должна была избавить «дамочку» от участия в псевдодраматичной истории. Но она не намерена покинуть полюбившееся амплу: на вопрос собеседника о том, какое новое «препятствие» встало на ее пути, героиня отвечает: «Другой богатый старик...» [11, т. 2, с. 91–92].

Событийный контекст имеет еще одно важное свойство — временная завершенность: он существует до тех пор, пока разворачивается повествование. Конечно, одну и ту же историю можно рассказывать снова и снова или все время держать ее «в уме», но скорее всего известный и многократно передуманный сюжет рано или поздно наскучит, а значит, и порождаемая им роль покажется мнимой.

В «Рассказе без конца» Васильев пытается покончить жизнь самоубийством, рассматривая себя в качестве трагического героя. Смерть жены — финальная точка его жизни, воспринимаемой как череда потерь: «Первая глава: весна, любовь, медовый месяц... мед, одним словом; вторая глава: искание должности, ссуда денег под залог, бедность, аптека и... завтрашнее шлепанье по грязи на кладбище» [11, т. 5, с. 17]. Через год история неизбежной гибели несчастного мученика теряет свою свежесть, выхолащивается: «Удивительное дело! Казалось бы, вечна, неизгладима и неприкосновенна должна быть печать, налагаемая на человека его муками. И что же? Эта печать изнашивается так же легко, как и дешевые подметки. Ничего не осталось, хоть бы тебе что! Словно я тогда не страдал, а мазурку плясал» [11, т. 5, с. 19].

Итак, уже в ранней прозе писатель поднимает проблему повествовательной идентичности, которая займет центральное место в философских дискуссиях XX в. (П. Рикер [4; 5], А. Макинтайр [3]). Перед нами последняя попытка чеховского героя «разглядеть» свою «самость», добиться компромисса между «ipse» и «idem», динамикой и постоянством «я»⁶. Однако и здесь он терпит неудачу: событийный контекст по определению виртуален, изменчив, полностью зависит от акта наррации — «посредника», которого не требуют другие типы идентичности. Вместе с тем именно повествовательная идентичность, являющаяся, по сути, результатом имажинативной деятельности героя, может стать объектом его рефлексии — точно так же художник способен в какой-то момент взглянуть на свое творение как бы со стороны.

Рябович из произведения «Поцелуй» приходит в гости к фон Раббеку вместе с другими офицерами. Перемещаясь по дому, герой нечаянно оказывается в «совершенно темной комнате» [11, т. 6, с. 411], где его по ошибке целует девушка, очевидно, пришедшая на свидание с возлюбленным. «Приключение» надолго остается в памяти Рябовича и приводит к трансформации его идентичности. «Самый робкий, самый скромный и самый бесцветный офицер во всей бригаде» [11, т. 6, с. 409] чувствует

⁶ Как отмечает П. Рикер, «подлинная природа нарративной идентичности... раскрывается только в диалектике самости и тождественности» [5, с. 172].

себя «обыкновенным человеком» [11, т. 6, с. 419], которому доступны удовольствия, радость, свобода. Рябович «прозревает», когда на следующий год вновь приезжает Местечки. Герой выходит на улицу и созерцает молчаливую природу, лишенную всякой «повествовательности»: «Вода бежала неизвестно куда и зачем. Бежала она таким же образом и в мае; из речки в мае месяце она влилась в большую реку, из реки в море, потом испарилась, обратилась в дождь, и, быть может, она, та же самая вода, опять бежит теперь перед глазами Рябовича... К чему? Зачем?» [11, т. 6, с. 696]. Персонаж тоскует по утраченным иллюзиям, но теперь вряд ли к ним вернется. Он «лег в постель и назвал своей судьбе <...> не пошел к генералу» [11, т. 6, с. 696]. Рябович подвергает свою идентичность философской рефлексии и находит в себе смелость от нее отказаться, причем не под влиянием экзогенных факторов, а по собственной инициативе. В этом плане «Поцелуй» предвосхищает такие произведения, как «Страх», «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека».

Подведем итоги. Чехов художественно осмысляет три типа идентичности. Прежде всего, это универсальная идентичность, которая актуализируется в любом контексте (иными словами, обходится без него): где бы герой ни очутился, он не изменит представлению о себе, даже если ему придется заплатить за свое «упорство» жизнью («Драма»). Ситуативный тип самопозиционирования реализуется лишь на некотором участке действительности. Вероятность того, что персонаж его покинет, довольно мала, поскольку жизнь чеховского обывателя протекает в небольшом уютном мирке, как правило, домашнем, семейном («Ушла», «Несчастье»). Тем не менее на страницах произведений писателя такое событие происходит, и «автопортрет» героя разрушается. Формируя нарративную идентичность, субъект заключает себя в тесный автобиографический «коридор», к тому же вторичный по отношению к реальности, воображаемый. Стоит слегка нарушить его границы, и «я» персонажа будет безвозвратно потеряно, именно поэтому он, с одной стороны, довольно быстро сходит с «маршрута» из-за непредвиденных обстоятельств («Тряпка»), с другой — старается ни на миллиметр не отступать от него, не замечая ничего вокруг («Загадочная натура»).

Ни один из типов идентичности не позволяет персонажу обрести «самость», поскольку он вынужден всякий раз видеть себя сквозь призму другого — в его функции выступает либо социальная (прапорщик, ученый, писатель и т. д.), либо сюжетная роль (романтик-бунтарь, роковой неудачник и др.). В заключение приведем слова Ж.-П. Сартра, наиболее точно, на наш взгляд, описывающие когнитивную «ловушку», в которую попадает чеховский герой. По мнению философа, познавать себя — «это фатальным образом значит смотреть на себя с точки зрения другого, т. е. с точки зрения неизбежно ложной» [7, с. 112].

В прозе 80-х гг. Чехов ставит вопрос о подлинности и незыблемости человеческого «я» — вопрос, который получит широкое освещение в зрелом творчестве писателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Агратин А. Е.* Повествовательные стратегии в прозе А. П. Чехова 1888–1894 гг.): дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2016. 196 с.
- 2 *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 326 с.
- 3 *Макинтайр А.* После добродетели: Исследования теории морали. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2000. 384 с.

- 4 *Рикер П.* Повествовательная идентичность // Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. М.: Academia, 1995. С. 19–37. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php (дата обращения: 01.04.2017).
- 5 *Рикер П.* Я-сам как другой. М.: Изд-во гуманитарной лит., 2008. 416 с.
- 6 *Сапожникова Р. Б.* Анализ понятия идентичность: теоретические и методологические основания // Вестник ТГПУ. 2005. № 1. С. 13–17.
- 7 *Сартр Ж.-П.* Трансцендентность эго. набросок феноменологического описания // Логос. 2003. № 2(37). С. 86–121.
- 8 *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
- 9 *Тюпа В. И.* Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
- 10 *Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 135 с.
- 11 *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
- 12 *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
- 13 *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- 14 *Эриксон Э.* Идентичность: юность и кризис. М.: Флинта, 2006. 342 с.
- 15 *Bruner J.* The Narrative Construction of Reality // Critical Inquiry. 1991. Vol. 18. № 1. P. 1–21.
- 16 *Palmer A.* Fictional Minds. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. 276 p.
- 17 *Ryan M.-L.* Embedded Narratives and Tellability // Style. 1986. Vol. 20. № 3. P. 319–340.

© 2017. **Andrey E. Agratin**
Moscow, Russia

THE CHARACTER'S IDENTITY IN THE PROSE OF A. P. CHEKHOV OF 1880–1887

Abstract: Only indirectly researchers of Chekhov's prose used to address the issue of character's identity. Nevertheless, it is a dominant subject in the works of 1880–1887. The character chooses between three types of self-positioning, differing in the degree of latitude/narrowness of the conditions it generates: non-contextual, non-strictly contextual (situational) and strictly contextual (narrative). The image of “I” can be extremely stable, irrespective of circumstances (“Shh!”, “Sergeant Prishibeyev”). However hero is often bound to abandon the chosen role, if the context of its implementation changes at an invariant level (“A Misfortune”, “The Tutor”). Finally, depicted subject can present himself as a participant of a story (“Rag”, “Heavy People”). None of the types of identity allows the character to find “self”, because he has to look at himself from the point of view of the other — thus from a priori unreliable point of view.

Keywords: A. P. Chekhov, identity, character, role, “self”, narrative identity.

Information about the author: Andrey E. Agratin — PhD in Philology, Senior Lecturer, Pushkin State Russian Language Institute, Akademika Volgina, 6, 117485 Moscow, Russia. E-mail: andrej-agratin@mail.ru

Received: April 17, 2017

Date of publication: September 15, 2017

REFERENCES

- 1 Agratin A. E. *Povestvovatel'nye strategii v proze A. P. Chekhova 1888–1894 gg.* [Narrative strategies in the prose of A. P. Chekhov 1888–1894 years]. Dissertation candidate of Philology. Moscow, MPGU Publ., 2016. 196 p. (In Russian)
- 2 Kataev V. B. *Proza Chekhova: problemy interpretacii* [Chekhov's prose: problems of interpretation]. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 1979. 326 p. (In Russian)
- 3 Mcintyre A. *Posle dobrodeteli: Issledovaniia teorii morali* [After virtue: Studies of the theory of morality]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ.; Yekaterinburg: Delovaia kniga Publ., 2000. 384 p. (In Russian)
- 4 Ricoeur P. Povestvovatel'naia identichnost' [Narrative identity]. *Germenevtika. Etika. Politika: Moskovskie lekcii i interv'iu* [Hermeneutics. Ethics. Politics: Moscow lectures and interviews]. Moscow, Academia Publ., 1995, pp. 19–37. Available at: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php (accessed 01 April 2017). (In Russian)
- 5 Ricoeur P. *Ia-sam kak drugoi* [Oneself as another]. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury Publ., 2008. 416 p. (In Russian)
- 6 Sapozhnikova R. B. Analiz poniatiia identichnost': teoreticheskie i metodologicheskie osnovaniia [Analysis of the concept of identity: theoretical and methodological grounds]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2005, no 1, pp. 13–17. (In Russian)
- 7 Sartre J.-P. Transcendentnost' ego. Nabrosok fenomenologicheskogo opisaniia [The transcendence of the ego. A sketch of the phenomenological description]. *Logos*, 2003, no 2(37), pp. 86–121. (In Russian)
- 8 Stepanov A. D. *Problemy kommunikacii u Chekhova* [Problems of communication in Chekhov's prose]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2005. 400 p. (In Russian)
- 9 Tiupa V. I. *Diskursnye formacii: Oчерki po komparativnoi ritorike* [Discourse formations: Essays on comparative rhetoric]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2010. 320 p. (In Russian)
- 10 Tiupa V. I. *Hudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [The art of Chekhov's story]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1989. 135 p. (In Russian)
- 11 Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.* [Collected works and letters: In 30 vols.] Moscow, Nauka Publ., 1974–1983. (In Russian)
- 12 Chudakov A. P. *Poetika Chekhova* [Poetics of Chekhov]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 291 p. (In Russian)
- 13 Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2003. 312 p. (In Russian)
- 14 Erikson E. *Identichnost': iunost' i krizis* [Identity: youth and crisis]. Moscow, Flinta Publ., 2006. 342 p. (In Russian)
- 15 Bruner J. The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, 1991, vol. 18, no 1, pp. 1–21. (In English)
- 16 Palmer A. *Fictional Minds*. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004. 276 p. (In English)
- 17 Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability. *Style*, 1986, vol. 20, no 3, pp. 319–340. (In English)