

УДК 821.161.1-32

*Е.А. Иваньшина, Ю.М. Ярмонов***ОППОЗИЦИЯ «ЖИЗНЬ – ТЕАТР» В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА**

Статья посвящена рассмотрению нескольких рассказов А.П. Чехова, в которых актуализируется проблема соотношения жизни и театра. Речь в основном идёт о театрализации / детеатрализации социальной и профессиональной жизни чеховских персонажей-врачей («Цветы запоздалые», «Ионыч», «Палата № 6», «Скучная история», «Попрыгунья»), для которых профессия становится способом социального самоутверждения по отношению к той среде, с которой они коммуницируют. В статье прослеживается логика взаимодействия мотивов, втянутых в семантическое поле театра и образующих комплекс театральности как ролевого проживания жизни. В этот комплекс попадают мотивы болезни, смерти, кладбища и денег. Авторы статьи показывают, как реализуется этот комплекс в каждом конкретном рассказе и как он связывает несколько рассказов в единый сюжет, в рамках которого жизнь и театр конфликтуют («Цветы запоздалые», «Моя жизнь», «Попрыгунья»), сливаются до полного неразличения или меняются местами («Ионыч») или, наоборот, отделяются друг от друга («Скучная история»). Кроме театральности, на которую обрекает персонажей профессия, в статье уделяется внимание «любительскому театру», который представлен обывательской или околотеатральной средой и который осмысливается как выражение претензий на элитарность (Туркины, Ажогини). Этот любительский театр навязывает герою свои правила, удерживает в своей орбите и в определённых случаях изолирует. Системным для рассмотренных рассказов является осознание социальной среды как заряженного театральностью механизма, который подчиняет персонажей своим законам, постепенно вытягивает их из естественной жизни и переформатирует жизнь в комплекс мертвящих ритуалов. Особое место в означенном контексте занимают рассказ «Палата № 6» и повесть «Моя жизнь», где нежелание исполнять социальные ритуалы получает ответную реакцию театрализованной среды. Семантическое поле театра рассматривается в статье как пограничное: его сюжетная актуализация сигнализирует о переходе из статуса «живого» в статус «мёртвого»; в основе театральности как способа проживания жизни лежит создание условных границ. Такое осмысление отражает специфику чеховской версии метафоры «жизнь – театр» и определяет научную новизну статьи.

Ключевые слова: театр, театральность, переход, доктор, болезнь, кладбище, смерть.

Как показывают наблюдения, театр и жизнь в мире чеховских персонажей сосуществуют в пределах человеческой жизни. Единое жизненное пространство осознаётся (больше в кругозоре автора, чем персонажей) как неоднородное: с одной стороны, есть просто скучная жизнь, которую проживают персонажи; с другой стороны, они склонны – осознанно или спонтанно – превращать эту скучную жизнь в театральное действие. Под театральностью мы в данном случае подразумеваем условность, демонстративность поведения, в которых замешаны определённые амбиции. Цель данной статьи – показать, как проявляется театральность в жизни чеховских персонажей, из чего складывается комплекс театральности в чеховских рассказах. Нас интересуют случаи эксплицирования театральности в обыденной жизни.

В рассказе «Смерть чиновника» (1883) театр как таковой становится местом, где случается происшествие, приведшее впоследствии к смертельному финалу. Сидя во втором ряду кресел, экзекутор Червяков испытывает блаженство, глядя на сцену. Блаженство заканчивается, когда он чихает на лысину впереди сидящего генерала. Именно этот ранний рассказ наглядно демонстрирует ситуацию пересечения жизни и театра и их взаимной «иррадиации». Театр здесь, с одной стороны, создаёт возможность «неформального» контакта низшего чина с высшим (где ещё экзекутор может оказаться на расстоянии одного чиха от генерала?). С другой стороны, такой контакт переживается Червяковым как скандал, нарушающий границы дозволенного. Червяков расценивает собственное чихание как дерзость, нарушение иерархии. Уравнивая экзекутора и генерала как зрителей «Корневильских колоколов», театр обрекает Червякова на «расплату», которая отнимает у него жизнь. Анекдотичность фабулы позволяет проявить метафору «жизнь – театр», развёрнутую между двумя «точками», которыми являются момент чихания Червякова и момент его смерти, наглядно (происшествие в театре съедает жизнь Червякова). Представление, которое смотрят Червяков и Брижжалов, оказывается лишь фоном, на котором разворачивается другой спектакль, в котором роли заданы служебным положением персонажей. Червяков даже вне службы не выходит из своей служебной и «фамильной» роли, предписывающей ему пресмыкаться перед генералом, и не в состоянии «начхать» (то есть наплевать, но в пе-

реносном смысле¹⁾ на случившееся. Театр возникает там, где экзекутор искусственно создаёт действительную напряжённость между собой и генералом, пытаюсь снять напряжённость гипотетическую. Чих разрушает невидимую (но безусловную для самого Червякова) социальную границу, восстановление которой отнимает у него жизнь. Семантическое поле театра актуализируется в рассказе как пограничное и сигнализирует о переходе из статуса «живого» в статус «мёртвого».

Создание условных границ лежит в основе театральности как способа проживания жизни в мире чеховских персонажей. Однако другой стороной театральности является осознание условности этих границ, которое приходит к героям, оказавшимся «вблизи смерти». Возможно, поэтому семантическое поле театра в чеховских рассказах пересекается с семантическим полем болезни как пограничного состояния.

Театральность в чеховском мире обусловлена и социальной, и профессиональной «ролями». Обе актуальны в рассказе **«Цветы запоздалые»** (1882), где поле театральности образуется между мирами князей Приклонских и доктора Топоркова. Доктор раздражает княгиню тем, что «живет барин, в чертовски большом доме, ездит на паре, как бы в «пику» Приклонским, которые ходят пешком и долго торгуются при найме экипажа» [9. Т.1 С. 392]. Это не вписывается в их картину мира, где привилегии оправданы происхождением, а биографии предков являются авансом потомкам. Приклонские склонны к театральности, они ведут себя напыщенно, восторженно, живут иллюзиями и, по словам Калерии, «ломаются»; их поведение не соответствует их материальному положению. Театром, который сводит в одном пространстве князей и плебея, становится болезнь Егорушки и Маруси. Доктор в сцене посещения больных ведёт себя профессионально. Но и профессиональное поведение Топоркова театрально, только он играет в своём амплуа – дорогого доктора: не скоро отзывается на приглашение, кашлем даёт знать о своём приходе, проходит к больному генеральским шагом, никому не кланяясь и ни на кого не глядя, даёт понять, что его время – деньги. Выдерживая своё амплуа, Топорков демонстрирует превосходство над Приклонскими; его учёность поднимает его над происхождением. И Маруся как главная зрительница этого представления влюбляется в доктора и сама рада возвысить его в своих и материнских глазах.

Когда позднее Маруся приходит к нему на приём и видит текучку пациенток перед кабинетом, повествователь начинает «редактировать» мысли влюблённой девушки: «"Как всё это похоже на шарлатанство!" – подумала бы Маруся, если бы не была занята своей думой» [9. Т.1. С. 421]. Но она видит в докторе не шарлатана, а натурщика для образа великого полководца. «Топорков никогда не рисовался, да и едва ли он умел когда-нибудь рисоваться, но все позы, которые он когда-либо принимал, выходили у него как-то особенно величественны» [9. Т. 1. С. 421]. Эти позы обеспечивает ему та социальная роль, которой он сумел добиться тяжёлым трудом. Величественная поза доктора стилистически не очень вяжется с денежным обрамлением «портрета»: «Около руки его, упиравшейся о стол, валялись десяти- и пятирублевки, только что полученные от пациенток» [9. Т. 1. С. 421].

У доктора и Приклонских разное отношение к деньгам: он умеет зарабатывать и не стесняется этого, а они (мать и дочь), испытывая нужду, презирают деньги. Поведение женщин Приклонских демонстрирует стыдливое отношение к деньгам: они считают денежный интерес низостью, не совместимой с благородством. Промежуточным «звеном» в системе персонажей рассказа является брат Маруси Егорушка. «Я с удовольствием променял бы свое княжество на его голову и карман» [9. Т. 1. С. 402], – говорит он о Топоркове. Деньги и болезнь – составляющие того театрального представления, которое разыгрывается в сюжете рассказа. Можно сказать, что болезнь здесь обменивается на деньги, и каналом, через который этот обмен осуществляется, является доктор. Приклонские стыдятся всего, что касается денег, и приписывают свой стыд доктору. Но для Топоркова пересчитывать деньги – часть профессии, которая его кормит, доведённый до автоматизма ритуал. А профессия вкупе с деньгами, которые она приносит, – инструмент вытеснения памяти о низком происхождении и о том пути, который он представляет как пробивание лбом туннеля к жизни. То есть деньги для Топоркова – инструмент компенсации всё того же социального стыда. Маруся оправдывает социальные привычки доктора: после второго визита она думает, что благородный доктор и подлые деньги существуют параллельно, что Топорков обирает бедных больных неосознанно, так как не понимает жизни. Однако, пытаюсь отделить героическую фигуру от низкого фона, княжна заблуждается: именно презираемые ей деньги составляют смысл

¹ В буквальном смысле он это и сделал: чихнул и обрызгал генерала. Объяснения перед Бризжаловым придают спонтанному чиханию каламбурный (двойной) смысл.

коммуникации между доктором и пациентками. В этом признаётся себе сам Топорков, когда уже тяжелобольная Маруся открывает ему свои чувства: «Неужели только для пятирублевки и барынь он прошел ту трудовую дорогу? Да, только для них... [9. Т. 1. С. 430]. Деньги являются главным мотиватором ролевой игры, которая ставит барьер между разорившимися князьями и разбогатевшим плебеєм – барьер поверх другого барьера, которым является происхождение. И только болезнь Маруси становится силой, разрушающей этот барьер. Будучи сначала причиной коммуникации семейства Приклонских с Топорковым, болезнь затем становится поводом к коммуникации с доктором для влюблённой княжны, которая не может заговорить о своих чувствах; только прогрессирующий недуг Маруси даёт ей право ходить к доктору «без церемоний».

Мотив денег сплетается в рассказе с мотивом стыда. Сначала стыд – привилегия женской части семейства Приклонских, живущих, словно во сне, мечтающих о великом будущем Егорушки или вспоминающих славное прошлое семьи (этим воспоминаниям подвержен и слуга Никита) и стыдящихся разговоров о деньгах как низкой стороне жизни. Во время второго посещения доктора чувство стыда вызывает в Марусе необходимость раздеться и доведённая до автоматизма бесцеремонность, с которой Топорков приближается к её телу. Стремительно съедаемая болезнью жизнь освобождает её от ложного стыда и толкает к признанию, и момент признания становится тем толчком, который, отняв последние силы у княжны, пробуждает рефлексию доктора о собственной жизни. Признание Маруси является кульминацией рассказа: оно приводит к тому, что Топорков начинает иначе смотреть на тот жизненный фон, который сам так долго создавал. Оно вдруг обесценивает те ценности, которым он подчинил свою жизнь. Воспоминания о бедности оказываются радостными, а победа над ней вдруг начинает выглядеть бессмысленной. «Пятирублевки и десятирублевки, и ничего больше! Наука, жизнь, покой – всё отдано им. А они дали ему княжескую квартиру, изысканный стол, лошадей, всё то, одним словом, что называется комфортом» [9. Т. 1. С. 430]. Вытесненное прошлое вдруг видится счастливым, а нынешняя комфортная жизнь – *страшной, невылазной грязью*. Теперь уже не Маруся, а доктор стыдится своих денег, как будто её стыд перешёл к нему. Стыд лишает доктора его превосходства и обесценивает деньги как единственный смысл коммуникации с пациентами. Как только доктор открывает в себе чувство стыда, заканчивается профессиональный театр ради денег. Теперь не Маруся отделяет своего героя от низкого фона, а он поднимает её над грязью собственной жизни: «Он подался вперед и поднял Марусю с грязи, на которой она лежала, поднял высоко, с руками и ногами... – Не лежи здесь! – сказал он и отвернулся от дивана» [9. Т. 1. С. 430]. Топоркову на несколько дней открывается солнце настоящей жизни², и даёт ему это солнце неизлечимо больная Маруся. Доктор и пациентка спасают друг друга. Но это солнце кратковременно, после смерти Маруси театр возобновляется, доктор снова зарабатывает бумажки, которые радостно тратит живущий с ним Егорушка.

В рассказе «**Ионыч**» (1898) фабула «Цветов запоздалых» развёрнута иначе. Доктор Старцев похож на доктора Топоркова, но показан на другой стадии своего жизненного пути. Читатель знакомится со Старцевым в самом начале его медицинской карьеры, когда он «был только что назначен земским врачом и поселился в Дялиже, в девяти верстах от С.» [9. Т. 10. С. 24] Эти девять вёрст, отделяющих Дялиж от города С., – символическое расстояние, отделяющее доктора от того театра городской жизни, в котором он осваивается к финалу рассказа. Парадным входом в этот театр со стороны зрителей становится для Старцева знакомство с семейством Туркиных, от которого он первое время уклоняется. Это семейство выполняет функцию «аттракциона», «назначенного» общественным мнением разнообразить жизнь, противостоять её скуке. «Функция Туркиных – служить очагом культуры и задавать в губернском масштабе некий стандарт благополучной интеллигентной жизни, противопоставляемый ужасам «нижнего мира» – обывательской тупой бездуховности <...> Их музыка, литература и интеллектуальное времяпрепровождение явно входят в тот же ряд аксессуаров красивой жизни, что и уют гостиной, светская беседа, вкусная еда» [10. С. 218]. Культура Туркиных «противопоставлена “жизни” и тому искусству, в котором присутствует жизнь»; это бутафория, муляж, изготавливаемый специально для домашнего употребления [10. С. 218]. Дело не в том, что Туркины не талантливы, но при этом воображают себя артистами, а в том, что они «завершены» в своих домашних ритуалах и навязывают себя городу в качестве несменяемого репертуара. Туркины символизируют «перерождение невинных привычек в механические позы и маски» [10. С. 208], «дурную завершенность» реальности, застывшей в разыгрывании готового сценария. Доктор сначала попадает в этот любительский театр как зритель, но незаметно становит-

² О солнце в финалах чеховских произведений пишет Л. Карасёв [4. С. 211-219].

ся частью ритуала, имитирующего спонтанную жизнь [10. С. 209]. Точкой входа в «верхний» туркинский мир для доктора-плебея могла бы стать женитьба на Екатерине Ивановне, которая так и не состоялась. «Попытка героя войти в этот мир <...> терпит неудачу, наталкиваясь на автоматизм, ничтожество интересов и пустоту; он ищет живого, а находит мёртвое» [10. С. 213].

Между знакомством и несостоявшейся женитьбой расположена ключевая сцена рассказа – кладбищенская. Подобно тому как во второй главке Вера Иосифовна заманивает Старцева в гости письмом в голубом конверте, Котик записочкой заманивает его на свидание в неподходящем месте в неподходящее время, и Старцев, хотя внутренне не согласен с такими координатами, приходит на кладбище в указанное время. Войдя в ворота, он сначала, проникшись печальной атмосферой, размышляет о тайне вечной жизни, потом о глухой тоске небытия; слушая бой часов, Старцев воображает себя мёртвым. Свидание назначено у памятника Деметти, актрисе итальянской оперы, которая умерла здесь во время гастролей. Эта конкретизация и проецирует на происходящее атмосферу театральности³. «Как продолжение параллели «жизнь – смерть» возникает параллель «жизнь – театр». Жизнь – театр, смерть – тоже театр» [1. С. 126]. Ю. К. Щеглов отмечает, что абзац о памятнике играет роль переходного звена «между грустно-лирической и патетической частями кладбищенской сюиты» [10. С. 224]. Во второй части этой сюиты в воображении Старцева оживают мёртвые женщины («<...> прошелся по боковым аллеям, со шляпой в руке, поджидая и думая о том, сколько здесь, в этих могилах, зарыто женщин и девушек, которые были красивы, очаровательны, которые любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке» [9. Т. 10. С. 31-32]). В кладбищенской «декорации», освещаемый софитом луны, он представляет себя героем-любовником («перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным» [9. Т. 10. С. 32]). Эта часть кладбищенской сцены – пик чувственного горения и жажды жизни, которые потом уже, увы, не вернуться⁴. Если в первой части сцены Старцев понимает, что его приезд на кладбище на свидание некстати, то во второй части мысли доктора становятся такими же не соответствующими месту, как и само свидание. Символическое обладание прекрасными телами, превращающее происходящее на кладбище в фарс, вытеснится (из-за отказа, который Старцев получит у Котика) реальным обладанием другими «сокровищами», на зарабатывание которых и уйдёт жизнь.

Сцена на кладбище – текст в тексте: здесь в режиме ускоренной пародийной перемотки прокручивается и сюжет рассказа (в котором герой идёт на поводу у культуры эстеблшмента, принимает заданные правила игры, но затем снова возвращается на позиции здравого смысла), и фабула жизни доктора. Эта жизнь быстро «затухает», и её символом становится лампадка над входом в часовню Деметти⁵ («В городе уже никто не помнил о ней, но лампадка над входом отражала лунный свет и, казалось, горела» [9. Т. 10. С. 31]). Когда повзрослевшая и побитая жизнью Екатерина Ивановна обозначает возможность вернуться к прежним романтическим отношениям, огонёк в душе доктора гаснет, едва успев затеплиться. Чувства умерли, любовь к Екатерине Ивановне вытеснилась привязанностью к бумажкам, от которой в «Цветях запоздалых» Топоркова исцеляет любовь умирающей Маруси. Возможное в раннем рассказе невозможно в позднем. Посещение кладбища и мотив затеплившегося и тут же погасшего огонька (объединяющего душу Старцева с лампадкой на памятнике) позволяет соотнести доктора с умершей оперной певицей. Старцев умирает не буквально, а символически, погружаясь в работу (как певица на гастролях), обменивая лучшее в себе на «бумажки» и убивая наживой то искусство, которое он делает своей профессией⁶.

Отправляясь на кладбищенское свидание, доктор ещё не понимает, зачем он это делает и к чему поведёт роман с Екатериной Ивановной. Здравый смысл предостерегает его от женитьбы: «"Остановись, пока не поздно! Пара ли она тебе? Она избалована, капризна, спит до двух часов, а ты дьячковский сын, земский врач..."» [9. Т. 10. С. 32], но после свидания события начинают развиваться в сто-

³ «Театральность – с отрицательными коннотациями фальши, штампа, работы на публику – является довольно заметным лейтмотивом, сопровождающим сюжетную линию Туркиных» [10. С. 221].

⁴ В том, что «беспрецедентный чувственный пафос этого пассажа вырастает на хтонической основе», что доктор «не остаётся глух к голосу земли», Ю.К. Щеглов видит проявление живого начала его натуры, идущего от мужицких корней, а сам мотив «любви на кладбище» возводит к культурной традиции [10. С. 225].

⁵ От ассоциаций, связывающихся с мотивом Деметти, К. Щеглов делает переход к архифабульному ядру рассказа: «живые чувства увядают в столкновении с неодолимой пошлостью существования» [10. С. 224].

⁶ В контексте представлений традиционной культуры Старцев – «мнимый доктор» [6. С. 168-169].

рону сватовства. Объяснившись, он получает отказ. Екатерина Ивановна в сцене объяснения плачет, а Старцеву такой исход его любви видится «глупеньким концом, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле» [9. Т. 10. С. 34]. В этом спектакле он по всем правилам сыграл роль жениха, но его партнёрша, похоже, на этот раз не играла, о чём говорят слёзы на её глазах. Она говорит ему, что *пустая, бесполезная жизнь*, которую она ведёт, *стала для неё невыносима*.

Обиженный Старцев женится на профессии, которая становится его «бронёй» во враждебном мире. Внешне он как будто становится частью театрализованной среды, но на самом деле занимает пограничное положение по отношению к ней, обусловленное всё той же профессией⁷. И коммуникация его со средой ограничивается профессиональной сферой и оборотом денег.

Нарастающее равнодушие к врачебной практике, угасание желания помогать людям [1. С. 126] роднит Старцева с доктором Рагиным («Палата №6», 1892). Как и Старцев, Рагин невысокого мнения об окружающей среде. Но, в отличие от Старцева, который занимает своё профессиональное место в социуме, Рагин вообще уклоняется от профессиональных обязанностей, и деньги его тоже не интересуют⁸. Применительно к Рагину можно говорить о детеатрализации жизни как об отказе от ролевого поведения. Но, если перефразировать известную фразу, находясь в театре, нельзя быть свободным от театра. Мотив денег в «Палате № 6» связан не с темой стыда, как в «Цветах запоздалых», и не с темой жизненного горения / угасания, как в «Ионыче», а с темой профессионального долга, который Рагин перестал выполнять. Он мнимый доктор, изо дня в день осознанно нарушающий правила профессиональной «игры». Медицину он считает бесполезным делом, в науку не верит. Незачем мешать людям сходить с ума и умирать, незачем облегчать их страдания. Смерть – нормальный и законный конец каждого, а страдания ведут человека к совершенству и наполняют жизнь единственным смыслом. Такая философия приводит его к уклонению от должности: он не ходит в больницу и совсем не имеет практики. Границу, разделяющую пациентов палаты для душевнобольных и врачей, он объявляет условностью и утверждает, что не имеет значения, где жить: на свободе, в тюрьме или в палате № 6. На вопрос Громова «<...> почему же мы сидим, а вы нет?» [9. Т. 8. С. 95] Рагин отвечает: «Раз существуют тюрьмы и сумасшедшие дома, то должен же кто-нибудь сидеть в них. Не вы – так я, не я – так кто-нибудь третий» [9. Т. 8. С. 96]. Этот период общения с Громовым как с равным является переходным: общаясь с ним, доктор выходит из профессиональной роли и признаёт условность границы, разделяющей его и Громова. На какое-то время палата для душевнобольных становится для него театром, куда он ходит послушать прекрасные рассуждения Громова и пофилософствовать с ним. Такое нарушение ритуала воспринимается системой (частью которой в силу должности значится Рагин) как инакомыслие и подавляется тем же способом, что и во все времена: система подавляет инакомыслие и изолирует нарушителей [10. С. 211]. Когда заигравшийся Рагин получает громовскую «роль» и оказывается в его «шкуре» (и в одной с ним палате), его физическое естество не справляется с несвободой, отказывается осмыслить её как необходимость (именно это он советовал Громову). История доктора – вариант *горя от ума*. Резолюция Рагина стоит ему жизни. Но врач и больной здесь не меняются местами. По мнению Р.Г. Назирова, в «Палате № 6» смещается традиционная фабула о мудрости безумца [7. С. 115]; чеховский рассказ завершает традицию, занимая по отношению к ней ироническую позицию.

В повести «Моя жизнь» (1896) в положении изгоя оказывается Мисаил Полознев, из идейных соображений отказавшийся от респектабельной карьеры и выбравший простой физический труд. Консервативный и деспотичный Полознев-старший олицетворяет неизменность и неподвижность того круга⁹, вырваться из которого стремится сын, а затем и дочь. Ажогин в городе выполняют ту же функцию, что и Туркины в рассказе «Ионыч», то есть являются очагом местной культуры. У них устраиваются любительские спектакли, которые терпеть не может старший Полознев, отец Мисаила и Клеопатры, и которые, наоборот, любит Мисаил. Но существенным фактом является то, что сам Мисаил не играет в ажогинском театре, а участвует в спектаклях как подсобный рабочий: «Я любил наши спектакли, а особенно репетиции, частые, немножко бестолковые, шумные, после которых нам всегда давали ужинать. В выборе пьес и в распределении ролей я не принимал никакого участия. На мне лежала закулисная часть. Я писал декорации, переписывал роли, суфлировал, гримировал, и на меня было возложено также устройство разных эффектов вроде грома, пения соловья и т. п. Так как у

⁷ Отсюда и прозвище «поляк надутый». Доктора, как известно, традиционно воспринимались как «чужие» [5. С. 225]. О пограничном положении врачей подробнее см.: [3; 6].

⁸ Деньги «спрятаны» в фамилию доктора. Рага у Даля – деньги [2. Т. 4. С. 3].

⁹ Попавшим в заколдованный круг ощущает себя и Рагин.

меня не было общественного положения и порядочного платья, то на репетициях я держался особняком, в тени кулис, и застенчиво молчал» [9. Т. 9. С. 201]. Ни Мисаил, ни его сестра Клеопатра органически не могут играть (единственный выход на сцену Клеопатры заканчивается крахом), потому что равны себе и не способны лицемерить. Они полностью отдают себя своей жизни, несут её тяжёлый груз; их можно отнести к персонажам «нижнего» мира, наделённым земной тягой (прозвище Клеопатры – Египетская)¹⁰. У них есть талант любить, но их избранники сходятся с ними лишь на время и от скуки, их приносит в жизнь Полозневых словно ветром.

У Мисаила благодаря доктору Благово завязывается роман с Марией Викторовной, и поначалу местом свиданий для них становится кладбище, так как Мисаил трудится в кладбищенской церкви: «Она почти каждый день после обеда приезжала на кладбище и, поджидая меня, читала надписи на крестах и памятниках <...> – Кроме кладбища, мне теперь положительно негде бывать, – говорила она мне со мехом. – Город прискучил до отвращения. У Ажогиных читают, поют, сюсюкают, я не переносу их в последнее время; ваша сестра – нелюдима, m-lle Благово за что-то ненавидит меня, театра я не люблю. Куда прикажете деваться?» [9. Т. 9. С. 235-236]. Интересно, что кладбище, куда приходит Мария Викторовна, чтобы посмотреть на *настоящую трудовую жизнь*, которую ведёт Мисаил, в повести становится альтернативой именно театру (ср. с соотносённостью кладбища и театра в «Ионыче»). В финале повести Мисаил встречается на кладбище с Анютой Благово, которая, давно тайно любя его, наблюдает за ним на расстоянии, потому что Мисаил выпал из её круга и осуждён общественным мнением. Кладбище – единственное место, где можно не притворяться, что они не знакомы.

Между тем Мария Викторовна, пожив с Мисаилом *настоящей трудовой жизнью*, снова возвращается к Ажогиным, которых ранее отвергла, выбрав Мисаила. Мисаил неоднократно замечает, что, разделив с ним его жизнь, она играет: то в мешаночку («В простеньком шерстяном платье, в косыночке, со скромным зонтиком, но затянутая, стройная, в дорогих заграничных ботинках – это была талантливая актриса, играющая мешаночку» [9. Т. 9. С. 242]), то в ямщика, то в школу. Его трудовую жизнь она тоже воспринимает как игру: «– А вы, сознайтесь, не вполне еще освоились с вашей новой ролью, – сказала она мне однажды. – Рабочий костюм стесняет вас, вам неловко в нем» [9. Т. 9. С. 236]. Её брак с Мисаилом – тоже игра, у которой есть начало и конец. Когда начинается эта игра, Мисаилу кажется, что жизнь, точно воздушный шар, уносит его бог знает куда. Потом, когда Маша отдаляется от него и становится ближе доктору Благово, он осмысливает их встречу и понимает, что супружество для неё – лишь эпизод, «каких будет немало в жизни этой живой, богато одарённой женщины. Всё лучшее в мире <...> было к её услугам и получалось ею совершенно даром, и даже идеи и модное умственное движение служили ей для наслаждения, разнообразия её жизнь» [9. Т. 9. С. 262]. Сам же он ощущает себя «лишь извозчиком, который довёз её от одного увлечения к другому» [9. Т. 9. С. 262]. Играет и доктор Благово. Неслучайно важное место в жизни Маши и доктора занимают переодевания: переходя от роли к роли, они переодеваются из одного костюма в другой.

В рассказе «Скучная история» (1889) безнадежно больной доктор, знающий свой диагноз и отпущенный срок, приближаясь к неизбежному финалу, продолжает доигрывать те роли, которых требует его положение. Эти роли вступают в конфликт с физическим естеством человека, которое всё меньше соответствует исполняемому амплуа. Естество сопротивляется тем правилам, которые диктует положение. Размышляя о прожитой жизни, Николай Степанович колеблется между двумя жанрами: некрологом и исповедью. Герой некролога – заслуженный профессор, тайный советник и кавалер многих русских и иностранных орденов, фанатик науки и заботливый семьянин. Герой исповеди – больной, несчастный старик, теряющий память, страдающий бессонницей, стыдящийся своей бедности, сдающий позиции на службе и в семье. В соответствии с разными жанровыми требованиями образ героя расслаивается: заслуги записываются на счёт имени (третье лицо) и вместе с ним отчуждается, всё прочее – груз тяжких дум – остаётся с человеком (первое лицо). «Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я сам» [9. Т. 7. С. 252]. И дома, и на университетской службе Николай Степанович ежедневно отыгрывает заданные положением ритуалы. Каждый день, словно по звонку, повторяется одно и то же (разговоры с женой о деньгах, чтение лекций, приём посетителей, работа дома в присутствии Кати, обед с семьей, время, проведённое у Кати, возвращение домой, бессонница). Жизнь Николая Степановича напоминает театр. Он воображает себя востребованным в этом театре и дорожит своей принадлежностью к учёному сообществу.

¹⁰ Отсутствием этой «земной тяги» доктор Благово отличается от доктора Старцева и, наоборот, склонностью к безответственному резонёрству схож с доктором Рагиным. Мисаил для него – как Громов для Рагина.

С театром жизнь Николая Степановича сравнивает и Катя. Будучи поклонницей театра как высшей формы искусства и публичной деятельности, она видит своего опекуна лишним человеком и советует ему уйти из семьи, университета и уехать за границу: «А чтобы размножить этих докторов, которые эксплуатируют невежество и наживают сотни тысяч, для этого не нужно быть талантливым и хорошим человеком. Вы лишний.» [9. Т. 7. С. 283]. Но она же говорит, что нет такого актёра, который смог бы сыграть Николая Степановича [9. Т. 7. С. 298].

Николай Степанович, наоборот, высказывается о театре негативно: «Я никогда не разделял театральные увлечения Кати. По-моему, если пьеса хороша, то, чтобы она произвела должное впечатление, нет надобности утруждать актеров: можно ограничиться одним только чтением. Если же пьеса плоха, то никакая игра не сделает ее хорошею» [9. Т. 7. С. 269]. Кто же он сам: актёр, с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, доигрывающий в чужой (плохой, скучной) пьесе или успешный, талантливый автор собственной жизни? «Я получил больше, чем смел мечтать. Тридцать лет я был любимым профессором, имел превосходных товарищей, пользовался почетною известностью. Я любил, женился по страстной любви, имел детей. Одним словом, если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остается только не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески» [9. Т. 7. С. 284]. Посвятивший свою жизнь медицине, внушающий себе, что он хозяин в науке, верящий, что *только ею одною человек победит природу и себя*, развенчанный король (каковым он себя ощущает на профессиональной сцене) перед лицом надвигающейся смерти находит мужество расстаться с этой верой как с последним предрассудком. Когда природа отбирает те авансы, которые раздавала молодости, угасающая жизнь цепляется за последнюю возможность отделиться от театра.

В рассказе «**Попрыгунья**» (1892) происходит то же, что и в «Скучной истории»: жизнь вытесняется театром, оставляя себе небольшое пространство умирания. К театру здесь тяготеет героиня, Ольга Ивановна. Она выходит замуж за *простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека*, каким в её понимании является доктор Дымов. В театрализованной жизни Ольги Ивановны доктору отводится роль рабочего сцены или «задника», как и Мисаилу Полозневу в повести «Моя жизнь». Как и Мисаил, Дмитрий Дымов живёт настоящей жизнью. *Настоящий* – слово, значение которого в чеховском мире расщепляется: в лексиконе Марии Викторовны Должиковой и Ольги Ивановны оно означает нечто необыкновенное и возвышенное, тогда как в лексиконе персонажей, честно занимающихся своим делом, оно подразумевает, наоборот, нечто простое и естественное. Пока жена развлекается, декорирует себя и быт, флиртует с художником Рябовским, Дымов работает, занимается наукой, увлекается и заражается от своих больных настоящими болезнями, которые он выдаёт ей за неопасные. Он великодушно угощает её гостей, деликатно не замечает её измены. В то время как у неё праздник, у него тяжёлые трудовые будни. Когда же наконец праздник наступает у Дымова, когда он торжественно сообщает жене, что защитил диссертацию, она не находит слов, чтобы поговорить с ним об этом, разделить его радость, только переспрашивает: «Защитил?» «Видно было по его блаженному, сияющему лицу, что если бы Ольга Ивановна разделила с ним его радость и торжество, то он простил бы ей всё, и настоящее и будущее, и всё бы забыл, но она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр и ничего не сказала» [9. Т. 8. С. 24]. Театр в этой сцене дымовского торжества ставится в ситуацию его очередного соперника. В театре жены ему нет места. Единственное, что может заставить её остаться с ним, – его болезнь. Как и в «Цветах запоздалых», болезнь и смерть здесь даёт толчок к пересмотру ценностей. Дымов умирает героической, преждевременной смертью, преображаясь из маленького человека в Героя [8. С. 140]. Но и маленький человек, и герой – это роли, на которые назначают Дымова окружающие его люди (артистическая среда и коллеги, чьи мнения противоположны). Дымов – обыкновенный человек, которого хотят видеть необыкновенным¹¹.

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что *оппозиция* «жизнь – театр» является у Чехова системной и реализуется как авторская версия *метафоры* «жизнь – театр». Внутри этой метафоры происходит «расщепление»: с одной стороны, жизнь подвергается театрализации, обретает форму ритуалов, которые навязывает профессиональная или любительская среда. С другой стороны, жизнь сопротивляется ритуалам. Актуализация театральных мотивов сигнализирует о переходе из статуса «живого» в статус «мёртвого» (редко наоборот). Степень сопротивления жизни театру повышается в переходной «зоне болезни».

¹¹ Главная ошибка героини «Попрыгуньи» заключается не в том, что она «прозевала» в своей жизни настоящего божьего избранника, а в её неумении полюбить «обыкновенного человека» [8. С. 279].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богданова О. В. Образ доктора Старцева в рассказе А. П. Чехова «Ионыч» // Вестник Брянского университета. 2016 (2). С. 124-127.
2. Даль В.И. Толковый словарь. В 4-х т. Т.4. М.: ГИХЛ, 1935. 706 с.
3. Иваньшина Е.А. На пересечении границ: врач в русской литературе // Характерологические стратегии в русской литературе. Воронеж: Научная книга. С. 46-155.
4. Карасёв Л.В. Достоевский и Чехов: неочевидные смысловые структуры. М.: Изд. дом ЯСК, 2016. 336 с.
5. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского времени («Свое» и «чужое» в истории русской культуры) // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 222-232.
6. Ларионова М.Ч. Рассказ А. П. Чехова «Ионыч» в свете русской традиционной культуры // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. № 4 (30). С. 164-173.
7. Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. 208 с.
8. Савинков С. В., Фаустов А. А. Аспекты русской литературной характерологии. М.: Изд-во Кулагиной-Intrada, 2010. 332 с.
9. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1974-1982. Т. 1: [Рассказы. Повести. Юморески], 1880-1882. 1974. 708 с.; Т. 7: [Рассказы. Повести], 1888-1891. 1977. 735 с.; Т. 8: [Рассказы. Повести], 1892-1894. 1977. 528 с.; Т. 9: [Рассказы. Повести], 1894-1897. 1977. 544 с.; Т. 10: [Рассказы, повести], 1898-1903. 1977. 496 с.
10. Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Щеглов Ю.К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 207-241.

Поступила в редакцию 27.04.2018

Иваньшина Елена Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы

E-mail: sergiencou@yandex.ru

Ярмонов Юрий Михайлович, аспирант кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы

E-mail: yuarmonov@inbox.ru

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет»
394043, Россия, г. Воронеж, ул. Ленина, 86

E.A. Ivanshina, Yu.M. Yarmonov

OPPOSITION "LIFE–THEATRE" IN THE STORIES OF A.P. CHEKHOV

The paper deals with some stories by A.P. Chekhov, which actualize the problem of theatre and life correlation. We are mainly talking about theatricalization/de-theatricalization of social and professional lives of Chekhov's characters-doctors ("Belated flowers", "Ionitch", "Ward No. 6", "A boring story", "The Grasshopper"), whose occupation is converted into the method of self-affirmation in regard society they are communicating with. The paper detects the logic of collaboration of motives that are engaged in the semantic space of theatre and that are making a theatrical complex as a role model. This complex includes plots of illness, death, cemetery and money. The authors of the paper describe the implementation of this complex in each story and how it connects several stories for unitary plot which shows a conflict between life and theatre ("Belated flowers", "My life", "The Grasshopper"), merge to a complete lack of distinction of those ones or their exchange ("Ionitch"), or their separation ("A boring story"). Besides theatricality which is condemned the characters by their occupation, the paper pays attention to a "community theatre" that is presented by philistine or near-bohemian society and that is comprehended as expression of the claim to elitism (the Turkins, the Azhogins). Such community theatre imposes its rules, holds the characters down in its space and even isolates them. A systematic sign of considered stories is awareness of social environment as a charged theatrical mechanism that subordinates characters, draws them out of their natural lives and turns the life into a complex of deadening sacramental. The stories "Ward No. 6" and "My life" take an important place in this context. In these stories reluctance to obey the social sacramental gets a theatrical environment reply. A semantic space of theatre is considered as border one in the paper: its plot actualization reports on the transition of "alive" to the "dead". The basis of theatricality (as way to live) is invention of conditional boundaries. Such comprehension reflects the specifics of Chekhov's metaphor "life is a theatre" and determines the scientific novelty of the paper.

Keywords: theatre, theatricality, transition, doctor, illness, cemetery, death.

REFERENCES

1. Bogdanova O.V. Obraz doktora Startseva v rasskaze A. P. Chekhova «Ionych» [The image of doctor Startsev in A.P. Chekhov's story "Ionych"] // Vestnik Bryanskogo universiteta [Bulletin of Bryansk University]. 2016 (2). S. 124-127.
2. Dal' V.I. Tolkovyy slovar' [Explanatory dictionary]. V 4-kh t. T.4. M.: GIKHL, 1935. 706 s.
3. Ivan'shina Ye.A. Na peresechenii granits: vrach v russkoy literature [At the border crossing: doctor in Russian literature] // Kharakterologicheskiye strategii v russkoy literature [Character strategies in Russian literature]. Voronezh: Nauchnaya kniga [Scientific book]. S. 46-155.
4. Karasov L.V. Dostoyevskiy i Chekhov: neochevidnyye smyslovyye struktury [Dostoevsky and Chekhov: non-obvious semantic structures]. M.: Izdatel'skiy dom YASK [Publishing house Languages of Slavic culture], 2016. 336 s.
5. Lotman Yu.M., Uspenskiy B.A. «Izgoy» i «izgoynichestvo» kak sotsial'no-psikhologicheskaya pozitsiya v russkoy kul'ture preimushchestvenno dopetrovskogo vremeni («Svoye» i «chuzhoye» v istorii russkoy kul'tury) ["Outcast" and "rogue" as a socio-psychological position in the Russian culture mainly pre-Petrine time ("Their" and "foreign" in the history of Russian culture)] // Lotman YU. M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury [History and typology of Russian culture]. Spb.: Iskustvo [Art]-SPB, 2002. S. 222-232.
6. Larionova M. CH. Rasskaz A. P. Chekhova «Ionych» v svete russkoy traditsionnoy kul'tury [A. P. Chekhov's story "Ionych" in the light of Russian traditional culture] // Problemy istorii, filologii, kul'tury [Problems of history, philology, culture]. 2010. № 4 (30). S. 164-173.
7. Nazirov R. G. Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let: Sbornik statey [Russian classical literature: a comparative-historical approach. Research of different years: Collection of articles]. Ufa: RIO BashGU [Editorial and publishing Department of the Bashkir University], 2005. 208 s.
8. Savinkov S. V., Faustov A. A. Aspekty russkoy literaturnoy kharakterologii [Aspects of Russian literary characterology]. M.: Izd-vo Kulaginoy [Kulagina Publishing House]-Intrada, 2010. 332 s.
9. Chekhov A. P. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem [Complete works and letters]: V 30 t. Sochineniya [Compositions]: V 18 t. M.: Nauka [Science], 1974-1982. T.1: [Rasskazy. Povesti. Yumoreski [Tales. Stories. Humoresques]], 1880-1882. 1974. 708 s.; T. 7: [Rasskazy. Povesti [Tales. Stories]], 1888-1891. 1977. 735 s.; T. 8: [Rasskazy. Povesti [Tales. Stories]], 1892-1894. 1977. 528 s.; T. 9: [Rasskazy. Povesti [Tales. Stories]], 1894-1897. 1977. 544 s.; T. 10: [Rasskazy, povesti [Tales. Story]], 1898-1903. 1977. 496 s.
10. Shcheglov YU. K. Molodoy chelovek v dryakhleyushchem mire (Chekhov, «Ionych») [A young man in a senescent world (Chekhov, "Ionych")] // Shcheglov YU. K. Proza. Poeziya. Poetika. Izbrannyye raboty [Prose. Poetry. Poetics. Selected works]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye [New literary review], 2012. S. 207-241.

Received 27.04.2018

Ivanshina E.A., Doctor of Philology, Professor at Department of theory, history and method of studying Russian and Literature

E-mail: sergiencou@yandex.ru

Yarmonov Yu.M., postgraduate student at Department of theory, history and method of studying Russian and Literature

E-mail: yyarmonov@inbox.ru

Voronezh State Pedagogical University

Lenina st., 86, Voronezh, Russia, 394043