

УДК 821.161.1-32

ЖИЗНЬ И ТЕАТР В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ»

ЯРМОНОВ Юрий Михайлович,

аспирант кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы,
Воронежский государственный педагогический университет

АННОТАЦИЯ. В статье на материале рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья» актуализируется проблема театральности, которая подразумевает в данном случае представление персонажей о жизни как театральном действе. Показано, как театральность проникает в реальную жизнь, поглощает её и в конечном счёте губит. Особое внимание уделяется организации театрального пространства, в которое героиня рассказа превращает свою семейную жизнь. Научная новизна статьи заключается в попытке осмысления проблемы театрализации бытового поведения на материале «Попрыгуньи».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театральность, игра, сцена, декорации, жесты, фразы, обыденный, реальность.

LIFE AND THEATER IN A.P. CHEKHOV'S STORY "THE GRASSHOPPER"

YARMONOV Yu. M.,

Post- Graduate Student of the Department of Theory, History and Teaching Methodology
of Russian Language and Literature,
Voronezh State Pedagogical University

ABSTRACT. The article, based on the plot of A.P. Chekhov's story "The Grasshopper", actualizes the problem of theatricality, which implies a theatrical performance. The article shows how theatricality penetrates into real life, absorbs it and eventually kills. Particular attention is given to the organization of the theater space, into which the heroine of the story transforms her family life. The scientific novelty of the paper is to comprehend the problem of theatricalization of everyday behaviour based on "The Grasshopper".

KEY WORDS: theatricality, play, stage, scenery, gestures, phrases, commonness, reality.

С незапамятных времен принято сравнивать мир сцены с реальным, и зачастую люди относятся к театру как к жизни. «Весь мир – театр, в нем женщины, мужчины, все актеры», – написал У. Шекспир, вложив эти слова в уста Жака в комедии «Как вам это понравится».

В творчестве А.П. Чехова можно выделить ряд произведений, в которых ставится проблема различия театра и жизни, экспансии театрального пространства за пределы сцены. Между тем для писателя грань между театром и жизнью принципиальна, и он актуализирует её, изображая героев, пытающихся превратить мир вокруг в сцену. Ярким примером актуализации такой грани является сюжет рассказа «Попрыгунья» (1892). Здесь автор показывает читателю театральность в её негативном, пошлом, обывательском ракурсе.

Понятие театральности в литературоведении все чаще становится предметом пристального научного осмысления и является одним из наиболее дискуссионных в современных исследованиях по теории и истории литературы [1]. Сама эта проблема чаще всего сводится либо к исследованию поэтики драмы как рода литературы, либо к выявлению драматургических элементов в произведении, не являющемся собственно драматическим, либо к исследованию способов воплощения драматического текста на сцене, либо к выявлению тематических реминисценций, связанных с образами театра и театральными понятиями в тексте литературного произведения [1]. Но идея театральности раскрывается прежде всего в концептуальной посылке произведения и опирается на представления о жизни как некоем действе, организованном по законам социального, психологического или эстетического представления [1]. Цель данной статьи – выявить от-

ношение А.П. Чехова-художника к жизни, которая организуется как театральное представление, то есть к театральности как форме самореализации, которая рождается на стыке реальной жизни и игры и всегда предполагает наличие режиссёра, исполнителей и зрителей. Речь пойдёт о театральности как модусе поведения, о перенесении сценических самопрезентаций за пределы театрального пространства, об актерствовании во внехудожественной реальности, о театральном хронотопе вне театра.

Тот факт, что в начале XIX в. грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена, отмечает Ю. М. Лотман. Выделяя бытовое и ритуальное поведение как две поведенческие формы, характерные для коллективов с относительно развитой культурой [3], учёный замечает, что в XIX веке «театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей» [2].

А. П. Чехов, чья жизнь была тесно связана с театром, располагает театр за чертой реальной жизни, изображая его как периферийный мир со своей манерой бытия. Следует отметить, что условно можно поделить произведения писателя, связанные с театром, на два типа: во-первых, это театр, изображенный изнутри, где представлен быт театральной труппы; во-вторых, это театральный мир, который видит простой обыватель. В первом случае театр предстает как рутинная, в которой погрязли участники труппы. Любопытно, что и здесь Чехов не возвышает театр над реальной жизнью, а только изображает его как обыкновенную человеческую профессию. Человек же, связанный с театром только как зритель, не видя трудностей закулисной жизни, оправдывает смысл существования сценического искусства, воспринимая романтическую или трагическую постановку как жизненную правду и пытаясь найти параллели со своей собственной жизнью. Как правило, жизнь при таких сравнениях

проигрывает искусству, кажется недостаточно красивой, слишком обыкновенной. Зачастую героини чеховских произведений «уходят» в театр, подобно тому, как уходят в монастырь, покидают реальный мир и, пытаясь слиться с миром искусства, в большинстве случаев превращают свою жизнь в трагедию.

Чехов-художник всегда очень внимателен к эффектам театрализации как проявлениям игры, ведущейся персонажами в их повседневной жизни (жесты, освещение, декорации, костюмы). Театр – это место, в котором людям наглядно демонстрируют интерпретацию их повседневности. Необходимо эффекта восторга и сопереживания актеры достигают благодаря своему таланту лицедейства, основанного, в первую очередь, на харизме. Впечатление, которое производит театр на человека на протяжении всей своей истории, позволило перенести массу элементов сценического пространства в реальную жизнь. Например, это касается жестикологии или декламации, которые разрушают границу между обычной жизнью или театром.

В художественной литературе (как и в реальной жизни) нередко встречаются персонажи, чья манера поведения сродни театральному действу. Такие герои либо просто играют выдуманную для себя роль перед окружающим миром, либо воспринимают мир как сцену и пытаются все вокруг превратить в декорации. В рассказе Чехова «Попрыгунья» (1892) находят отражение все указанные аспекты. Оппозиция жизни и театра проявляется здесь в первую очередь в контрастном различии характеров и мировосприятия главных героев: врача Дымова, имеющего чин титулярного советника, и его супруги Ольги Ивановны.

Само название «Попрыгунья» уже дает коннотативную оценку главной героине. Очевидно, что Чехов, ссылаясь на басню Крылова «Стрекоза и Муравей», хочет подчеркнуть главную черту своей героини – легкомысленность.

Рассказ начинается с описания свадебного торжества словами: «На свадьбе у Ольги Ивановны были все ее друзья и добрые знакомые» [4, с. 7]. Исключив из этого предложения упоминание о муже и его друзьях, автор сразу показывает читателю, чьи интересы будут превалировать в супружеской жизни молодоженов. Первой фразой Ольги Ивановны становится: «Посмотрите на него: не правда ли в нем что-то есть?» [4, с. 7]. Этот вопрос сразу дает повод задуматься о качествах героини. Возможно, она просто сама не понимает, что её восхищает в супруге, но затем повествователь объясняет, что таким образом она пытается просто оправдаться в глазах знакомых в том, что стала женой «очень обыкновенного и ничем не замечательного человека» [4, с. 7]. Затем приводится описание самого Осипа Степановича Дымова, его регалий и образа жизни; мы узнаем, что это человек, полностью посвящающий себя профессии, работающий в двух больницах. Повествователь не без иронии подводит итог этому описанию следующими словами: «Вот и все. Что еще можно про него сказать?» [4, с. 7]. Затем даётся описание друзей Ольги Ивановны, которые аттестованы как «не совсем обыкновенные люди» [4, с. 7] и среди которых есть представители искусства: артист, художник, виолончелист, литератор и пр. Автор уже здесь проводит черту между обыкновенной реальностью и миром искусства, внося такую деталь, как «приказчицкая борода» Дымова, которая, если бы он был писателем или художником, делала бы его «похожим на Зола». Ольга Ивановна ценит своего мужа не за то, что он

представляет собой в реальной жизни, она пытается представить его в другом, артистическом контексте.

Дымов, наоборот, переводит знакомых жены в тот реальный контекст, который знаком ему. Так, при знакомстве с художником Рябовским он говорит: «Очень рад. Со мной курс кончил тоже некто Рябовский...» [4, с. 9]. Любопытно, что в одном мире есть «некто Рябовский», который является соратником Дымова, а в «периферийном» для обычного человека пространстве есть Рябовский, который по сути должен стать его врагом. Если попробовать развить мысль о мире искусства как о пространстве, где все воспринимается наоборот, то становится ясно, почему высокий и широкоплечий Дымов казался незаметным и маленьким в глазах друзей его супруги.

Организация художественного пространства играет очень важную роль в данном произведении. Чехов демонстрирует различие между внутренними мирами героев, описывая постоянное стремление Ольги Ивановны заполнить все вокруг атрибутикой своего мировоззрения: «в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамках и без рам, а около рояли и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий... в столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы... в спальне она, чтобы было похоже на пещеру, задрапировала потолок и стены темных сукном, повесила над кроватями венецианский фонарь, а у дверей поставила фигуру с алебардой...» [4, с. 9]. В этом проявляется театральность поведения героини. Она стремится все вокруг превратить в декорации. Из-за недостатка денег ей приходится «пускаться на хитрости» [4, с. 9] при переделке нарядов, дабы всегда блистать в новых (это напоминает потребность театральной труппы в новых костюмах для разных постановок).

В то же время пространство Дымова скрыто от читателя и персонажей рассказа. Он не относится критично к искусству, хоть и не понимает его («...если одни умные люди посвящают им [пейзажам, операм – Ю.Я.] всю свою жизнь, а другие умные люди платят за них громадные деньги, то, значит, они нужны. Я не понимаю, но не понимать не значит отрицать» [4, с. 10-11]).

Ольга Ивановна превращает их с мужем дом и жизнь в театр, создаёт декорации и режиссирует спектакль, в котором Дымов отводится второстепенная роль человека, который появляется на сцене, чтобы «со своею добродушною кроткою улыбкой» [4, с. 11] сказать: «Пожалуйте, господа, закупить» [4, с. 11]. Или же супруга обращает всеобщее внимание на его лоб, просит Дымова покрутиться (как будто он – часть реквизита). И весь рассказ построен так: мир Ольги Ивановны представлен (и её окружению, и читателю) как театральная сцена зрителю, в то время как мир Дымова находится «за кулисами».

Несмотря на такое, казалось бы, небрежное отношение к мужу, Ольга Ивановна сильно переживает, молится по ночам и боится потерять его, когда узнает, что он порезался, производя вскрытие. Из-за такой переменчивости поведения главной героини читателю тяжело составить свое окончательное представление о ней. Автор как бы манипулирует читательским восприятием, заставляя его «прыгать» вместе с главной героиней от одной оценки к другой. В такой «прыгучести» героини также проявляется театральность её характера,

связанная с чрезмерной впечатлительностью. В каждом своем знакомом она видит гения, стоит тому получить хоть малую известность. Эта деталь ее характера приводит рассказ к кульминации. Видя в Рябовском гениальную творческую личность, она изменяет с ним Дымову.

Важно обратить внимание на диалоги Ольги Ивановны и её любовника, которые также преисполнены театральности:

« – Я чувствую себя в вашей власти. Я раб. За чем вы сегодня так обворожительны?...

– Я безумно люблю вас... – шептал он, дыша ей на щеку. – Скажите мне одно слово, и я не буду жить, брошу искусство... – бормотал он в сильном волнении. – Любите меня, любите...

– Не говорите так, – сказала Ольга Ивановна, закрывая глаза. – Это страшно. А Дымов?

– Что Дымов? Почему Дымов? Какое мне дело до Дымова? Волга, луна, красота, моя любовь, мой восторг, а никакого нет Дымова... Ах, я ничего не знаю... Не нужно мне прошлого, мне дайте только одно мгновение... один миг!» [4, с. 16].

В театре жизни героини Рябовский занимает роль героя-любовника, соблазнителя. Примечательно, что, во-первых, диалоги с Дымовым несут в рассказе обыденный характер, все его реплики лишены высокопарности, и, сравнивая сказанное Дымовым с объемом слов других персонажей, можно заметить, что он практически не говорит, не выражает своей позиции, является персонажем второго плана (каким его и сделала Ольга Ивановна). Во-вторых, важной деталью приведённого фрагмента является то, что Рябовского не заботит прошлое, ему нужен только «миг»; вероятно, он забывает сказать, что и к будущему относится так же, как и к прошлому. И главная героиня дает ему этот «миг», после чего отношение любовника к ней меняется. Не меняется лишь форма объяснений, напоминающая драматическую постановку с непременными рыданиями, криками, угрозами броситься в реку или сойти с ума. Особенно мелодраматична финальная экспрессивная реплика героини:

« – Ну, убейте, убейте меня! – крикнула Ольга Ивановна. – Убейте!» [4, с. 19].

Если обратить внимание на речь повествователя в диалогах персонажей, то мы видим, что после реплик Дымова повествователь всегда употребляет только глагол *сказал*, и только приближаясь к трагическому финалу своей жизни он позволит себе *засмеяться*. В то же время практически во всех случаях слова Ольги Ивановны и Рябовского комментируются словами *бормотал*, *простономал*, *шептал*, *процедил*, *вздохнула*, *крикнула*. Это ещё сильнее оттеняет тот контраст, который создаёт автор, чтобы подчеркнуть «обыкновенность» мира Дымова и «необыкновенность» мира представителей искусства.

Несмотря на стремление главной героини стать частью мира, к которому принадлежит Рябовский, она остается вне его границ. Мы постоянно видим, что все окружающие прочат ей успех в музыке, искусстве, на сцене, если она только не растратит свой потенциал. Она пытается превратить жизнь в спектакль, где она была бы главной героиней, но ей так и не удается стать «примой». Но она отделяет себя и от обыденного мира, в котором живет Дымов.

Примером такого отделения и неудачи при вступлении в мир искусства является фрагмент рассказа, когда Ольга Ивановна индифферентно реагирует на новость о защите диссертации мужа (она отказывается разделить его радость и «реальный» успех), а затем сама становится на место своего суп-

руга в сцене, когда приходит с этюдом к Рябовскому и застаёт его уже с другой женщиной. Иными словами, она отказывается от радостей обычной жизни и пытается стать частью мира искусства, но там отвергают уже ее саму. После этого Ольга Ивановна разочаровывается в мире лицедейства, и это можно воспринимать как её возвращение в реальную жизнь.

Но она явно опаздывает с возвращением, так как застаёт мужа умирающим от дифтерита. Переживания о супруге заставляют её на время забыть о том, что она вне сцены. Так она впервые в рассказе называет его по имени, хотя ранее стеснялась это делать:

«Ольга Ивановна всегда звала мужа, как всех знакомых мужчин, не по имени, а по фамилии; его имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало гоголевского Осипа и каламбур: «Осип охрип, а Архип осип». Теперь же она вскрикнула:

– Осип, это не может быть!» [4, с. 26]

Но сразу после этого она случайно видит свое отражение в зеркале, которое повествователь передает так: «С бледным, испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке, она показалась себе страшной и гадкой» [4, с. 27]. Если вернуться к тезису о том, что в реальности все выглядит с точностью наоборот относительно театрального пространства, то Ольга Ивановна, став теперь представителем мира «обыкновенных» людей, видит себя совершенно иначе, нежели раньше.

И только в последней, восьмой главе раскрывается подлинный образ Дымова, что позволяет рассматривать его не как «реквизит» (на фоне которого играет Ольга) или статиста, а как подводную часть айсберга, скрытого от глаз читателя на протяжении всего произведения. Коростелев, единственный упомянутый в рассказе товарищ главного героя, говорит следующую фразу: «Тех, кто на рожон лезет, по-настоящему под суд отдавать надо» [4, с. 27]. Таким образом он описывает случай, из-за которого теперь умирает его друг, который и полез на рожон. То есть до этого момента читатель проживал только историю Ольги Ивановны, наполненную декорациями, высокопарными речами, ахами и вздохами, а теперь эта история меркнет перед открывшейся жизнью обыкновенного врача, рисквавшего своей жизнью ради других.

С момента заболевания Осипа все представители мира искусства перестают появляться в поле зрения, и мы уже читаем рассказ о Дымове, образ которого вырастает в словах Коростелева:

«...если всех нас сравнить с ним, был великий, необыкновенный человек! Какие дарования! Какие надежды он подавал нам всем! – продолжал Коростелев, ломая руки. – Господи боже мой, это был бы такой ученый, какого теперь с огнем не найдешь. Оська Дымов, Оська Дымов, что ты наделал! Ай-ай, боже мой!...

– А какая нравственная сила! – продолжал он, всё больше и больше озлобляясь на кого-то. – Добрая, чистая, любящая душа – не человек, а стекло! Служил науке и умер от науки. А работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил, и молодой ученый, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти... подлые тряпки!» [4, с. 30].

Теперь Ольга видит, какой человек всё это время жил рядом с ней, находясь у неё в тени, и понимает, кого она проглядела: «Стены, потолок, лампа и

ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: “Прозевала! Прозевала!”» [4, с. 30].

Заканчивается произведение фразой Коростелева:

«– Да что тут спрашивать? Вы ступайте в церковную сторожку и спросите, где живут богаделки. Они и обмотают тело и уберут – всё сделают, что нужно» [4, с. 31].

Автор, вероятно, пытается сказать читателю, что финал для всех уготован один (и он циничен и прост), несмотря на все надежды, которые ты подавал, или же на те произведения искусства, которые ты подарил человечеству.

Стоит отметить, что в конце XIX – начале XX веков проблема интеллигенции была довольно широка обсуждаема. И Ольга, и все её «искусственное» окружение со своей игрой представляют собой не-

сколько карикатурный образ такого интеллигента, который, по утверждению Горького, «может говорить и думать, но не делать». Монолог Коростелева о роли Дымова можно воспринимать как резонёрский. Здесь автор, вероятно, передает свое мнение о реальном величии человека.

А.П. Чехов в данном произведении проводит грань между реальным миром, который люди, относящие себя к богеме, могут не замечать, но который гораздо важнее другого мира, чьи декорации, пафос и благородные речи закрывают от нас простую, серую, но настоящую реальность. Если же жизнь воспринимать как театр, то с уверенностью можно сказать, что самая важная составляющая этого театра находится за кулисами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Легг, О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX вв. : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук [Текст] / О.О. Легг. – СПб., 2004. – 21 с.
2. Лотман, Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века [Текст] / Ю. М. Лотман // Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. – Таллин, 1992. – С. 269-287.
3. Лотман, Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века [Текст] / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб.: «Искусство - СПб», 2002. – С. 233-254.
4. Чехов, А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Сочинения: В 18-ти тт. Т. 8. [Текст] / А. П. Чехов. – М.: Наука, 1977. – 528 с.