



УДК 821.161.1.09-32+929Чехов

Театральность в рассказе А. П. Чехова «Ионыч»

А. С. Смирнов

Смирнов Александр Семенович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской филологии, Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Беларусь, smialex8@mail.ru

В статье рассматриваются особенности организации художественного пространства чеховского рассказа. Выявляются два ключевых хронотопа: Дом и Сад. Анализируются особенности структуры хронотопа Дом. Показывается определяющее воздействие хронотопа Дом на героев, главной чертой которых становится театральность как имитация жизни.

Ключевые слова: «Ионыч», художественное пространство и время, хронотоп, дом, сад, театральность.

Поступила в редакцию: 08.04.2020 / Принята: 28.04.2020 / Опубликована: 31.08.2020

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution License (CC-BY 4.0)

Theatricality in the Story by A. P. Chekhov *Ionych*

A. S. Smirnov

Alexander S. Smirnov, <https://orcid.org/0000-0002-7487-5892>, Yanka Kupala State University of Grodno, 22 Ozheshko St., Grodno 230023, Belarus, smialex8@mail.ru

The article discusses the features of how the artistic space of Chekhov's story is organized. Two key chronotopes are identified: Home and Garden. The structural features of the chronotope of the House are analyzed. It is shown how the chronotope of the House exercises the determining influence on the characters, for whom theatricality as an imitation of life becomes their main feature.

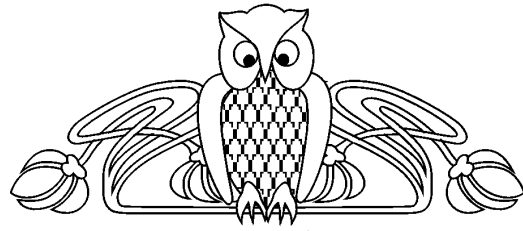
Keywords: *Ionych*, artistic space and time, chronotope, home, garden, theatricality.

Received: 08.04.2020 / Accepted: 28.04.2020 / Published: 31.08.2020

This is an open access distributed under the terms of Creative Commons Attribution License (CC-BY 4.0)

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-3-300-303>

Театральность в «Ионыче» отчетливо распадается на два взаимосвязанных изобразительных плана. С одной стороны, она подразумевает насыщенность рассказа собственно темой театра (увлечение старшего Туркина любительскими спектаклями). С другой стороны, применительно к рассказу театральность означает изображение человеческой жизни как утратившей естественный ход и способность к свободному развитию и подчиняющейся различного рода внешним сценариям. Например, феномен театральности в



«Ионыче» тесно связан с особенностями хронопической организации рассказа. Рассмотрение этой связи требует предварительного изложения ряда обстоятельств.

Важность учета пространственной организации рассказа для понимания его смысла становится наглядной, например, при сопоставлении свиданий Старцева и дочери Туркиных. Оба свидания, разделенные в рассказе четырьмя годами, происходят по одной и той же особо артикулируемой Чеховым схеме: начинаются в доме, продолжаются в саду и завершаются возвращением в дом. Однако существенно, что в каждом случае инициаторами перемещений из дома в сад и обратно выступают разные персонажи.

При первом свидании Старцев приглашает Котика: «Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдёмте в сад!»¹. В конце свидания инициатива переходит к ней и направление движения меняется на противоположное: «...она вдруг встала и пошла к дому, <...> побежала в дом» (30). При втором свидании все происходит с точностью до наоборот. «Она <...> ждала, что он предложит ей пойти в сад, но он молчал. <...> «Я с таким волнением ожидала вас сегодня. Ради бога, пойдёмте в сад»» (37–38). И при конце свидания уже «он встал, чтобы идти к дому» (39). Подобные перемещения героев однозначно маркируют *Дом* и *Сад* как два противоположные типа пространства.

Дом и *Сад* Чехов сводит в начале рассказа в рамках одного предложения, контекст которого, хотя и не содержит их открытого противопоставления, но, тем не менее, даёт для него основания, укрепляющиеся по мере развертывания повествования: «В их большом каменном доме было просторно и летом прохладно, половина окон выходила в старый тенистый сад» (24).

Всего лишь одно чеховское определение к слову «дом» – *каменный* – в рамках оппозиции *Дом* – *Сад* позволяет реконструировать и другие их свойства, где к пространственным характеристикам добавляются соответствующие им временные, что превращает *Дом* и *Сад* из локусов в хронотопы. *Каменный Дом* и «деревянный» *Сад* соотносятся как *неизменное* и *изменяющееся* (определение «старый» включает *Сад* во временную линейную последовательность), *константное* и *развивающееся*, *замкнутое* и *разомкнутое* и, наконец, по совокупности характеристик, – как *мертвое* и *живое*.



Именно поэтому в сценах свиданий «живому» герою невозможно высказывать свои чувства в «мертвом» пространстве *Дома* и необходимо переместиться в «живой» *Сад*. По замечанию М. М. Бахтина, «хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен»². «Ионыч» в полной мере подтверждает справедливость этого утверждения.

В рассказе актуализируется еще одно значение слова «дом» – семья. Анализируя двойственный образ *Дома* (как помещения, так и семейства Туркиных), необходимо учитывать замечания Ю. М. Лотмана о синонимичности разнородных элементов художественного текста. В основу параллелизма автором «кладется сопоставление лексических (и иных семантических) единиц, которые на уровне первичной (лингвистической) структуры могут заведомо не являться эквивалентными. <...> Затем строится вторичная (художественная) структура, в которой эти единицы оказываются в положении взаимного параллелизма, и это становится сигналом того, что в *данной* системе их следует рассматривать в качестве эквивалентных»³. В «Ионыче» свойства *Дома* и внешне не эквивалентные им характеристики каждого из Туркиных, тем не менее, очевидно синонимичны.

«Домашность» является семантической доминантой как коллективного образа Туркиных, так и каждого из них в отдельности. При всех субъективных отличиях все они – своего рода синонимичные друг другу конструкции, на разные лады воплощающие одну и ту же общую для них тему театра.

«Иван Петрович <...> устраивал любительские спектакли, <...> сам играл старых генералов и при этом кашлял очень смешно» (24). Невинное на первый взгляд амплу «старого генерала» дважды связывает Туркина со смертью. Во-первых, генерал – это человек, сделавший войну (а значит, и смерть) своей профессией. Во-вторых, указание на возраст изображаемых Туркиным генералов заставляет вспомнить мысль М. М. Бахтина об устойчивом культурном стереотипе старости как образа смерти («характерный образ пляшущей старости (почти п л я ш у щ е й с м е р т и)» (разрядка автора. – А. С.))⁴. Кашель, хотя и «очень смешной», как симптоматическое проявление болезни также укрепляет ассоциативную связь театральных пристрастий Ивана Петровича со смертью.

Чтение вслух своих романов Верой Иосифовной вызывает у слушателей эффект, также почти открыто ассоциируемый Чеховым со смертью: «... в мягких, глубоких креслах было *покойно*, <...> в голову шли <...> *покойные* мысли» (26).

В характеристике игры Котика на рояле также присутствуют имплицитные семантические доминанты *Дома*. «Екатерина Ивановна <...> обеими руками ударила по клавишам; и потом

тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; <...> она упрямо ударяла все по одному месту, <...> и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться» (27). Тема неизменности подчеркивается через многократные (синонимичные неопределенно множественному) повторения слов (ударила, опять, сыплются).

Описания всех Туркиных имеют и еще более выраженный непосредственно пространственный компонент, напрямую связывающий героев с *Домом*. Так, например, Чеховым подчеркивается пристрастие Ивана Петровича к *любительским* спектаклям, которые, в отличие от профессиональных, ставятся на домашней, а не театральной (т. е. принадлежащей «большому миру», внешней по отношению к дому) сцене.

Показательна судьба сочинений Веры Иосифовны, которые, как и спектакли ее мужа, не покидают пределов дома: «... я нигде не печатаю. Напишу и спрячу у себя в шкапу» (26). Выражаясь «пространственным» языком, романам внутри замкнутого пространства *Дома* уготовано еще одно замкнутое пространство – шкаф.

Сочинениям Веры Иосифовны полотномановски эквивалентно музыкальное образование Котика, полученное также в дважды огражденном от «большого» мира *Доме*. «Вы где учились музыке? <...> В консерватории? – Нет, в консерваторию я еще только собираюсь, а пока училась *здесь*, у мадам Завловской. – Вы кончили курс в здешней гимназии? – О нет! <...> Мы приглашали учителей *на дом*» (27).

Чеховым акцентируется не только пространственная, но и временная составляющая образов Туркиных, которая также соответствует хронологическому аспекту хронотопа *Дом*.

Иван Петрович, «законсервированный» в остановившемся времени *Дома*, несмотря на проходящие за его стенами годы, не подвергается никаким возрастным изменениям. Однообразные остроты (больше напоминающие театральные реплики в повторяющихся сценах спектакля жизни), с которыми он появляется перед читателем, все те же и в конце рассказа. Герой все тот же даже внешне: «Иван Петрович *не постарел, несколько не изменился и по-прежнему* все острит и рассказывает анекдоты» (41).

Веру Иосифовну затронули только внешние перемены (ко времени второго свидания Котика и Старцева она «уже сильно постаревшая» (36)), между тем, подобно супругу, сущностью она так же неизменна. Это подчеркивают дословные совпадения авторских характеристик разных по времени занятий героини. В начале рассказа сообщается, что «Вера Иосифовна <...> писала повести и романы и охотно читала их вслух своим гостям» (24). В конце рассказа замечается: «Вера Иосифовна читает гостям свои романы по-прежнему охотно» (41). При первом визите



Старцева она «читала о том, чего никогда не бывает в жизни» (26), и точно этими же словами (37) характеризуется ее опус, исполняемый при последнем визите Ионыча.

Замкнутость *Дома* приводит к подмене в нем и в его обитателях подлинной жизни ее имитацией. Именно поэтому в рассказе существенное значение приобретает тема театра, включающая в себя дополнительные коннотации бессобытийного существования героев в режиме итерации.

Одним из первых конститутивных взаимосвязь событийности как выхода за установленные границы (в широком смысле) постулировал Ю. М. Лотман, определявший событие в тексте как «перемещение персонажа через границу семантического поля»⁵, «всегда нарушение некоторого запрета»⁶, «пересечение <...> запрещающей границы»⁷ и указывавший, что «перемещение героя *внутри* отведенного ему пространства событием не является»⁸ (курсив автора. – А. С.). Примечательно в этой связи, что центростремительное воздействие *Дома* на персонажей столь велико, что обнаруживается даже в единичных (в нарративном пространстве) случаях их физического выхода за пределы своего жилища, т. е., по Лотману, за пределы отведенного им пространства. Исключая Котика (о ней подробнее ниже), старших Туркиных вне их дома Чехов показывает в рассказе (символически равном всей их жизни) всего лишь дважды, и оба раза их внезаходимость по отношению к *Дому* вовсе не влечет за собой отказа от норм и форм театрально-домашнего поведения: фактичность – «первое основное условие событийности»⁹ не сопровождается результативностью – вторым основным ее условием. «Как-то зимой *на улице* его [Ионыча] представили Ивану Петровичу; поговорили о погоде, о театре, о холере, последовало приглашение» (24–25). Набор и порядок обсуждения затронутых тем выдают дежурный характер разговора, когда подлинный интерес к собеседнику подменяется механическим соблюдением этикетного сценария знакомства: сначала обсуждается нейтральная для каждого из героев тривиальнейшая из тем – погода, затем следует близкий Ивану Петровичу театр, потом близкая доктору Старцеву холера. В финале рассказа Иван Петрович *на вокзале* провожает Котика с матерью в Крым театрально-домашней фразой-репликой «Прощайте, пожалуйста!» (40), уже звучавшей (иными словами, отрепетированной) в рассказе (33).

Увлечение любительскими спектаклями Ивана Петровича пронизывает повседневную жизнь его дома, превращенную в перманентное представление. Туркины, как указано при их авторском представлении читателю, «принимали гостей радушно и *показывали* им свои таланты» (24). Два из трех появлений в рассказе Павы, вначале «мальчика лет четырнадцати» (28), а потом «молодого человека с усами» (39), – это «изображения» мелодраматической сцены «Умри, не-

счастливая!». Романы Веры Иосифовны не случайно определяются Чеховым как описывающие то, «чего никогда не бывает в жизни» (26, 37).

Театральное поведение Котика с влюбленным в нее Старцевым. При первом свидании, когда тот настойчиво вызывал ее в сад, «она пожалала плечами, как бы недоумевая и не понимая, что ему нужно от нее» (29). О театральной природе ее жестов свидетельствует загодя заготовленная записка с приглашением на свидание. А ее монолог и отказ Старцеву прямо характеризуются Чеховым как «глупенький конец, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле» (34).

Даже прогулка Старцева по ночному кладбищу, формально не имеющему никакого отношения к дому Туркиных, скорее напоминает проход актера по сцене среди декораций, имитирующих реальность и подменяющих одно другим (театральное *qui pro quo*). «*Кладбище обозначилось* вдали темной полосой, как *лес* или *большой сад* <...> Он *вообразил* самого себя мертвым <...> Ему *показалось*, что *кто-то* смотрит на него <...> Перед ним *белели* уже не куски мрамора, а *прекрасные тела* <...> И точно опустился *занавес*, луна ушла под облака» (30–31).

Несмотря на родственную и «хронотопическую» принадлежность Котика семейству Туркиных, уже при первом ее предстании читателю Чехов отделяет героиню от ее родителей и приобщает ко времени «большого» мира («выражение у нее было *еще* *детское* и талия тонкая, нежная; и девственная, *уже* *развитая* грудь, красивая, здоровая, говорила о *весне*, настоящей *весне*» (25)), предвосхищая ее скорый выход за пределы *Дома*, результатами чего становятся многочисленные трансформации Котика, недоступные старшим Туркиным.

Во-первых, Чехов меняет наименование вернувшейся из Москвы героини, специально оговаривая, что «уже это была Екатерина Ивановна, а не Котик» (37) – домашнее прозвище показательно сменяется официально-деловым.

Во-вторых, именно пребывание в «большом» мире «оживляет» Екатерину Ивановну, ставшую инициатором перехода из дома в сад при втором свидании.

В-третьих, приобщение ко времени «большого» мира запустило механизм возрастных изменений внешности героини. За четыре года отсутствия она лишилась «прежней свежести и выражения детской наивности» (37), а к концу рассказа «заметно постарела» (41).

Наконец, в-четвертых, приобщение к общечеловеческому миру позволило Екатерине Ивановне увидеть в истинном свете свои и матери таланты. «Я тогда <...> воображала себя великой пианисткой. Теперь все барышни играют на рояле, и я тоже играла, как все, и ничего во мне не было особенного; я такая же пианистка, как мама писательница» (38). В признании героини стадильность времени («тогда – теперь») тоже не случайна.



Если личностное развитие Екатерины Ивановны происходит, условно говоря, от *Дома* к *Саду*, то деградация Ионыча пространственно локализована в прямо противоположном направлении. Именно *Дом* (не только конкретный – Туркиных, но как символ театральной имитации подлинной жизни) становится той силой, которая и фигурально выражаясь, и в прямом смысле слова притягивает к себе героя и губит его человеческую сущность.

На протяжении всего рассказа пространственным эквивалентом постепенной деградации Старцева служит сокращение символического расстояния между местом проживания героя и губернским городом С., где находится дом Туркиных. Приближение Старцева к городу и *Дому* происходит с изменением способа его передвижения.

Вначале Старцев ходил пешком: после первого посещения Туркиных «пройдя девять верст, <...> он не чувствовал ни малейшей усталости, а напротив, ему казалось, что он с удовольствием прошел бы еще верст двадцать» (28).

Во втором разделе рассказа Старцев перемещается на паре лошадей, а в четвертом у него уже тройка. И хотя фактическое расстояние между Дялижем и С., разумеется, не меняется, но очевидно, что символическая дистанция между ними сокращается, так как уменьшается время на ее преодоление (определения расстояния в единицах не длины, а времени нередки в обыденной речи в выражениях вроде «отсюда до вокзала десять минут»).

С появлением тройки в жизни героя показательно изменяется и его имя. Если у дочери Туркиных после возвращения из «большого» мира домашнее прозвище сменяется на официальное наименование, то у Старцева «приближение» к *Дому* вызывает противоположное изменение официального именования (Дмитрий Ионыч Старцев) на домашнее (Ионыч).

Финальная стадия деградации Ионыча в пятом разделе рассказа также соотнесена Чеховым с *Домом*. Не случайно в небольшой по объему характеристике опустившегося героя приобретению домов уделяется особое внимание. Здесь Ионыч, можно сказать, становится символически тождественным всей семье Туркиных начала рассказа. У него уже «два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий» (40), словно получая от автора по одному дому «за» Ивана Петровича и Веру Иосифовну и пока еще не ку-

пленный дом «за» Котика, которая начинала как «домашний» персонаж, но сумела преодолеть центростремительное притяжение *Дома*.

Приобщение Ионыча к хронотопу *Дом* влечет за собой полное усвоение героем его свойств: постоянство (косность), неизменность (агрессивный отказ от развития) и как итог – стагнация и омертвление. Характерное для эпических произведений прошедшее время глаголов заменяется в последнем разделе настоящим (настоящим продолженным), символизирующим превращение времени из стадияльного линейного в циклическое постоянное и неизменное: «По вечерам он играет в клубе в винт и потом сидит один за большим столом и ужинает. Ему прислуживает лакей Иван, *самый старший* и почтенный, <...> и уже *все* <...> *знают*, что он любит и чего не любит» (41). Здесь же, правда, в сильно редуцированном виде представлена и тема театра в характеристике Ионыча: «...когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками <...>, кажется, что едет не человек, а языческий бог» (40).

Предпринятый анализ чеховского «Ионыча» показал определяющее воздействие пространственно-временных характеристик *Дома* на героев, в силу чего подлинная жизнь последних подменилась ее театральной имитацией.

Примечания

- 1 Чехов А. Ионыч // Чехов А. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. Т. 10. М. : Наука, 1986. С. 29. В дальнейшем все цитаты из рассказа приводятся в тексте по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив в цитатах за исключением особо оговоренных случаев принадлежит нам.
- 2 Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. С. 235.
- 3 Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. СПб. : Искусство-СПб, 1998. С. 56.
- 4 Бахтин М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1990. С. 528.
- 5 Лотман Ю. Указ соч. С. 224.
- 6 Там же. С. 226.
- 7 Там же. С. 228.
- 8 Там же.
- 9 Шмид В. Нарратология. М. : Яз. слав. культуры, 2003. С. 15.

Образец для цитирования:

Смирнов А. С. Театральность в рассказе А. П. Чехова «Ионыч» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 3. С. 300–303. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-3-300-303>

Cite this article as:

Smirnov A. S. Theatricality in the Story by A. P. Chekhov *Ionych*. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2020, vol. 20, iss. 3, pp. 300–303 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-3-300-303>