

МЕЖДУ ГАМЛЕТОМ И ДОН КИХОТОМ (к вопросу о театральной и литературной пародии в рассказе А.П. Чехова "Барон")

AMONG HAMLET AND DON QUIXOTE
(About theatre and literature parody in story
"Baron" by A.P. Chekhov)

E. Ivanshina
Y. Yarmonov

Annotation

The article on the material of the story "Baron" raises one of the aspects of the relationship between art and life in the works of Anton Chekhov. During the analysis of the story the clothing of the character is actualized, which is an allegorical props, referring to various literary contexts, allowing you to enter the hero in a certain literary series (Bashmachkin, "underground", don Quixote). Particular attention is paid to the ingenious position, which is allocated to the theater prompter and which allows him to combine the functions of actors and spectators in one person. The hero of the story, despite all his parody, transforms the ordinary place in which he serves, because he plays the role of guardian of the memory of the ideal theater. But, once on stage just for a moment, he was like touching my dream, he is "burnt". In Chekhov's works there is a similar situation: the protagonist, who wants to become a part of the theatrical world, fails in his aspirations.

Keywords: theatre, occupation, allegorical props, case, scandal, underground, parody.

Иваньшина Елена Александровна
Д.филол.н., профессор,
Воронежский государственный
педагогический университет
Ярмонов Юрий Михайлович
Аспирант,
Воронежский государственный
педагогический университет

Аннотация

В статье на материале рассказа "Барон" поднимается один из аспектов проблемы соотношения искусства и жизни в творчестве А. П. Чехова. В ходе анализа рассказа актуализируется одежда персонажа, которая представляет собой аллегорический реквизит, отсылающий к различным литературным контекстам, позволяющим вписать героя в определённый литературный ряд (Башмачкин, "подпольщик", Дон Кихот). Особое внимание уделяется тому остроумному положению, которое отведено театральному суфлёру и которое позволяет ему совмещать функции актёров и зрителей в одном лице. Герой рассказа, не смотря на всю свою пародийность, преобразует обыденность места, в котором служит, поскольку играет роль хранителя памяти об идеальном театре. Но, оказавшись на сцене лишь на мгновение, он, словно прикоснувшись к своей мечте, "сгорает". В произведениях Чехова неоднократно встречается подобная ситуация: протагонист, желающий стать частью театрального мира, терпит крах в своих стремлениях.

Ключевые слова:

Театр, служба, аллегорический реквизит, футляр, скандал, подполье, пародия.

Вопрос об отношениях между театром и жизнью начинает осмысливаться ещё в раннем творчестве А. П. Чехова. Одним из примеров выступает рассказ "Барон", опубликованный в "Мирском толке" в 1882 году.

Герой рассказа не имеет собственного имени. По словам повествователя, "прошло уже двадцать лет с тех пор, как его стали дразнить "бароном"..." [8, с. 454]. Прозвище носит иронический характер. Носящий звание барона относится к низшей степени именованного дворянства; иногда барон, баронство берётся в значении дворянства, рыцарства вообще [3, с. 51]. Служебная обязанность чеховского героя заключается в чтении текста актёрам из суфлёрской будки. Этот герой принадлежит не к дворян-

ству или к рыцарству, а к театру, который поднимает его над обыденностью и придаёт смысл его существованию. Барон не имеет ничего в жизни вне театра: его "можно видеть только в трёх местах: в кассе, в суфлёрской будке и за сценой в мужской уборной. Вне этих мест он не существует и едва ли мыслим..." [8, с. 453]. Применительно к чеховскому персонажу именованное его бароном является указанием на роль, вне которой он тоже не существует, поэтому и не имеет другого имени.

Постоянное пребывание в театре как будто превращает главного героя в часть театрального пространства, причём не только физического, но и ментального. Барон настолько вписан в это пространство, настолько неотъемлем от него, что даже его одежда представляет собой

аллегорический реквизит, который выполняет функции не одежды, а театральной памяти. "По правилу аллегорического реквизита, вещь как раз должна быть вырвана из органического контекста; перенесенная в другой контекст, она превращается в мнемонический знак, актуализирующий культурную память как память о тексте, из которого она пришла; образы памяти вторгаются в со-зерцаемую картину, постепенно вытесняя ее из поля зрения. Аллегорическая "вещь" – цитата, интертекстуальная отсылка" [5, с. 223]. М. Ямпольский отмечает, что во Франции и Англии между 1830 и 1860 годами сложился театральный миф, в котором театр предстает как место хаотического нагромождения атрибутов и масок минувших времен, как костюмерная ролей, отыгранных в феодальную эпоху. В связи с этим представлением М. Ямпольский приводит высказывание Теофиля Готье, так определяющего характер времени: "Наши времена обвиняют <...> в том, что они не имеют своего собственного лица и вдохновляются модами прошлого; при этом забывают, что их оригинальность как раз состоит в том, что они являются карнавалом минувших эпох. Это эпоха пародий" [9, с. 21]. Одежда барона для самого барона – овеществлённые и собранные на его теле–вешалке* роли, которые самому ему сыграть не довелось.

** Сравнение тела с вешалкой эксплицировано: "Коричневый сюртук без пуговиц, с лоснящимися локтями и подкладкой, обратившейся в бахрому, – замечательный сюртук. Он болтается на узких плечах барона, как на поломанной вешалке" [452]. С вешалки, как известно, и начинается театр.*

Этот знаковый гардероб разбирается на вещи, которые используются как цитаты: старый сюртук "облекал когда-то гениальное тело величайших комиков" [8, с. 452], бархатная жилетка найдена "в номере, в котором жил могучий Сальвини" [8, с. 452], галстук выкроен из остатков плаща, "которым когда-то покрывал свои плечи Эрнесто Росси" [8, с. 453]. Изъятые из первоначальных театральных контекстов, снятые с плеч великих актёров, все эти предметы, собранные вместе, составляют подобие лавки старьёвщика. Такая лавка, как пишет М. Ямпольский, сама по себе является магическим театром, вызывающим тени прошлого; время лавок старья связано с областью памяти [9, с. 38]. Одежда барона так же связана с памятью, как деньги пушкинского скупого рыцаря, который носит тот же титул. В пушкинском бароне давно распознан не жадина, но поэт, для которого каждый грош в его подвале – жизненная история. То же можно сказать о гоголевском Плюшкине, чей образ близок к образу старьёвщика как символического воплощения поэта или художника. Барон носит на себе не одежду, а символические вещи, в которых материализуются призраки театра. "От моего галстука пахнет кровью короля Дункана!" – говорит герой [8, 453]. Заимствуя вещи великих актёров, он переносит на себя (причём переносит буквально) их роли, живёт в их облачении. Барон пред-

ставляет собой человека в театральном футляре. Функцию футляра выполняют и одежда, и суфлёрская будка.

Но для читателя чеховского рассказа одежда барона отсылает не к тем ролям, которые являются частью его кругозора, а к известным литературным сюжетам, из которых сделан рассказ и которые являются частью кругозора читателя.

К нетеатральной реальности из облачения барона имеют отношение только калоши, которые используются вместо сапог и нужны для того, чтобы не простудить старческих ревматических ног героя. Только ноги не вписываются в театральный центон. Вместе с упоминанием сапог, которые бережёт персонаж, и ролей, которые он переписывает для кого-то, обувь барона, возможно, является косвенной отсылкой к гоголевской "Шинели", герой которой носит "обувную" фамилию. Барон, по сути, похож на Башмачкина: подобно тому, как Башмачкин живёт в мире–тексте, барон живёт в мире–театре. У обоих в этом мире нет выраженной "первоичной" позиции, оба скрыты от реальности: Башмачкин за буквами, которые он переписывает, барон – в суфлёрской будке. К гоголевскому герою нас отсылает и набросок портрета барона: "У него большая угловатая голова, кислые глаза, нос шишкой и лиловатый подбородок" [8, с. 452]. Применительно к Башмачкину употребляются слова с теми же "приблизительными" суффиксами ("несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат" [2, с. 109]). Над бароном и издеваются, как над Башмачкиным: "Заставить его переписать роль и не заплатить ему – тоже можно. Всё можно! Он улыбается, извиняется и конфузится, когда наступают ему на ногу. Побейте его публично по морщинистым щекам, и, ручаюсь вам честным словом, он не пойдет с жалобой к мировому. Оторвите от его замечательного, горячо любимого сюртука кусок подкладки, как это сделал недавно *jeune premier*, он только замигает глазками и покраснеет. Такова сила его забитости и смирения! Его никто не уважает. Пока он жив, его выносят, когда же умрет, его забудут немедленно. Жалкое он создание!" [8, с. 454].

Можно было бы отнести к нетеатральной реальности спирт, который употребляет барон, но и тот казённый, хранится в шкафу, запираемом бутафором, а шампанское герой находит на доньшках стаканов и бутылок в актёрских уборных. У напитков, употребляемых бароном, та же функция, что и у предметов его гардероба: они позаминствованы из театрального мира.

История жизни барона – история его сложных взаимоотношений с этим миром. Когда-то он намеревался стать артистом и, по словам повествователя, обладал необходимыми данными: "Таланта было много, желания... но не хватило пустяка: смелости" [8, с. 454]. Не решаясь

выйти на сцену, опасаясь неприятия зрителя, осмеяния, от откладывал "на потом" свой дебют: "Ему вечно казалось, что они, эти головы, которыми усеяны все пять ярусов, низ и верх, захохочут и зашикают, если он позволит себе показаться на сцене. Он бледнел, краснел и немел от ужаса, когда предлагали ему подебютировать" [8, с. 454]. Этот страх перед смеющимися и шикающими головами напоминает страх Башмачкина, который тот испытывает при необходимости "переменить кое-где глаголы из первого лица в третье" [2, с. 112].

История барона рассказана таким образом, что мы ощущаем иронию его положения в мире*.

** Это положение можно сравнить с той профессиональной позицией, которую занимает ещё один литературный персонаж - пушкинский гробовщик, не принадлежащий в полной мере ни миру мёртвых, ни миру живых [1, с. 48]. В профессиональной фабуле суфлёра остроумно смешаны позиции актёров и зрителей.*

Из-за нерешительности в молодости герой как будто наказан судьбой: он все время находится в театре, но не может выйти на сцену, потому что его время прошло; актёра в нём видят лишь "новички", принимая его собственный облик за роль:

"— Bravo! Bravo! – говорят они. Вы прелестно загримировались! Какая у вас смешная рожица! А где вы достали такой оригинальный костюм? Бедный барон! Люди не могут допустить, что он имеет собственную физиономию!" [8, с. 453]

Он боялся, что его засмеют на сцене – теперь над ним потешается любой, кто захочет "попробовать своё остроумие" [8, с. 454]. Остроумным и каламбурным является само положение в театральном мире старого суфлёра. Пространственное положение суфлёрской будки – между сценой и зрительным залом – обрекает её обитателя на раздвоение. Он представляет собой пограничный феномен, совмещающая в себе и актёра, и зрителя. Барон счастлив, ведь "... его не выгонят из театра за неимение билета: он должностное лицо. Он сидит впереди первого ряда, видит лучше всех и не платит за свое место ни копейки..." [8, с. 454–455]. Если одежда барона – одежда актёров, то место впереди первого ряда – это место привилегированного зрителя*.

** Вспомним фильм Б. Бертолуччи "Мечтатели", герои которого живут в мире кино (замещают реальность кинематографом) и всегда садятся в кинотеатре на места в первом ряду, чтобы между ними и той реальностью, в которую они погружены, никого не было.*

Находясь в своей суфлёрской будке, он, с одной стороны, актёрствует, а с другой – остаётся зрителем: жестикуют, ругается, размахивает руками, краснеет, бледнеет, зачастую поправляет актёров. Барон не просто является частью театра, он его олицетворённый двойник,

пародия и парадокс. Можно сказать по-другому: он дух театра, его призрак и сторож (суфлёрская будка – подобие собачьей конуры). Театр принято сравнивать с зеркалом, и барон – зеркало этого зеркала, то есть удваивающая феномен театра пародия.

Может показаться, что за годы унижений и насмешек этот безымянный человек попросту стал безликим. Однако в случае с бароном не имеет собственного лица – показатель не несчастья, а слияния с тем миром, которому он целиком принадлежит. Как и Башмачкин, он с неподдельной любовью относится к своему месту в этом мире: "...Обязанность свою исполняет он прекрасно. Перед спектаклем он несколько раз прочитывает пьесу, чтобы не ошибиться, а когда бьёт первый звонок, он уже сидит в будке и перелистывает свою книжку. Усердней его трудно найти кого-либо во всём театре" [8, с. 455]*.

** Ср. с характеристикой Башмачкина: "Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, - нет, он служил с любовью" [с. 111].*

Он настолько пропитан любовью к театру, что не может контролировать эмоции, когда видит прекрасную игру ("...отрывает глаза от своей книжки и перестаёт шептать..." [8, с. 455]) или, наоборот, игру плохую. Иначе и быть не может, потому что положение суфлёра и та палитра невидимых ролей, к которым он причастен, делает его арбитром игры.

Переписывание и перечитывание ролей (очевидно, он читает их и про себя, и вслух) – то занятие, которое ставит суфлёра в ещё одно пограничное положение – между сценой и собственно литературой. Эти две сферы – литература и актёрская игра – в театре существуют неразрывно, и позиция суфлёра, подсказывающего актёрам слова ролей, – позиция, которую занимает литература в театре. Возможно, поэтому, создавая рассказ о суфлёре, Чехов воспроизводит остроумную позицию героя, создавая остроумный текст, отсылающий к различным литературным источникам, текст-цетон, сравнимый с костюмом героя.

Кроме театра другой жизни у героя нет. Как было сказано выше, он нигде не мыслим, нежели как в помещениях театра. В его остроумной профессиональной позиции театр и жизнь сливаются. При этом в мире театра (как бы ни был сам герой рад этому факту) он может рассчитывать лишь на "подпольное" положение, так как фактически его владением, его баронским наделом оказывается только суфлёрская будка, где никто над ним не потешается, а, наоборот, где он оценивает чужую игру и воспринимает её как личное оскорбление или личный успех. Суфлёрская будка – чрево театра и его сердце. Но она же делает её обитателя подпольным человеком как в буквальном, так и в переносном смысле.

Можно сравнить Барона с подпольным героем Ф. М. Достоевского. "Подпольщику" сорок лет, двадцать из них он провёл в "подполье"* . Чеховский герой своё прозвище носит тоже около двадцати лет** .

* "Я уже давно так живу - лет двадцать" [4, с. 453].

** "Прошло уже двадцать лет с тех пор, как его начали дразнить "бароном", но за все эти двадцать лет он ни разу не протестовал против этого прозвища" [8, с. 454].

У обоих нет имени. Практически всю свою предыдущую жизнь "подпольный человек" подвергался насмешкам и издевательствам со стороны окружающих, как и барон, который становится объектом насмешек, когда выходит из своей будки. Барона можно поставить и в один ряд с Чацким, потому что его скандальная выходка делает его "лишним", несоответствующим тому месту, которое отведено ему в театре. Человек, терпящий насмешки и унижения в свой адрес, объявляется "скандалистом", когда во время представления наполовину вылезает из своей будки, потому что не способен вынести фальши актёров. Лишним его объявляет повествователь: "Напрасно терпят этого чудака. Если бы его выгнали, то публике не пришлось бы быть свидетельницей скандала, который произошёл на этих днях" [8, с. 455].

"Скандал предполагает выход из системы и взгляд на неё со стороны, он диктует поведение, которое предполагает незнание или игнорирование её правил. Можно сказать, что скандал является реализацией принципа острашения" [7, с. 9]. В чеховском рассказе скандалом становится выход (точнее, полу-выход) суфлёра из будки: его видят не зрители, а актёры (зрители только слышат его голос). Этот выход героя за отведённые ему суфлёрской должностью рамки является, безусловно, разрушительным для системы "театр". Но, если посмотреть на ситуацию с позиции барона, учинённый суфлёром скандал является реакцией на тот сбой, который возник в этой системе из-за несоответствия актёра роли Гамлета ("Гамлета дали играть мальчишке, говорящему жидким тенором, а главное – рыжему. Неужели Гамлет был рыж? <...> Ему страстно хотелось повыщипать из рыжей головы все волосы до единого. Пусть Гамлет будет лучше лис, чем рыж! Шарж – так шарж, чёрт возьми!" [8, с. 456]). То есть суфлёр в данном скандале и представляет ту самую норму, которая, будучи нарушенной, утверждает себя путём трансгрессии. Интересно, что, определяя скандал, Н. Брукс приводит в пример именно Гамлета: "Скандалист как бы не знает приличий или "забыл" о них, – он часто использует маску безумца (вспомним Гамлета)" [7, с. 9]. И именно Гамлет становится причиной выходки ("вылазки") барона, в чьё сознание такой Гамлет не вписывается. Скандал вызван завистью и злостью, перемешанных с переживанием за театральное искусство: "...Хоть бы раз в жизни ему посчастливилось пройтись по сцене в принцессовой куртке, вблизи моря, около скал..." [8, с. 456]. Барон

начинает делать актёру замечания, прерывает игру и, выскочив из будки, сам произносит слова роли. В этот момент герой как бы выходит из подполья и становится актёром. Это его дебют и одновременно служебное несоответствие. Это компенсация за годы невидимой суфлёрской службы. Суфлёр переходит грань и на несколько мгновений присваивает роль Гамлета, перенимая её у рыжего актёра, который тоже не соответствует той роли, которую исполняет: " – Хорош Гамлет! – бранился он. – Нечего сказать! Ха-ха! Господа юнкера не знают своего места! Им следует за швейками бегать, а не на сцене играть! Если бы у Гамлета было такое глупое лицо, то едва ли Шекспир написал бы свою трагедию!" [8, с. 456] Суфлёр разоблачает ложного Гамлета подобно тому, как сам Гамлет у Шекспира разоблачает плохого актёра: "Беседуя с актёрами, рыжий Гамлет был ужасен. Он ломался, как тот "дюжий длинноволосый молодец" – актер, о котором сам Гамлет говорит: "Такого актёра я в состоянии бы высечь"" [8, с. 457]. В ходе пересказа скандальной выходки суфлёра происходят перекодировки: Барон сравнивает актёра в роли Гамлета с актёром, о котором высказывается Гамлет внутри пьесы как зритель. Суфлёр присваивает роль Гамлета и как актёра, и как зрителя.

С другой стороны, следует отметить, что барон не только "подпольный человек", но и "мечтатель". Сцена для него, подобно мнимой возлюбленной героя "Белых ночей", становится объектом мечтаний: "Если даже мечты заставляют таять не по дням, а по часам, то каким огнём сгорел бы лысый барон, если бы мечта приняла форму действительности" [8, с. 456]. На мгновение мечта барона стала явью. Вероятно, в тот момент он забыл, что стар и лыс. И этого мгновения хватило, чтобы "сгореть", ведь теперь его придётся выгнать из театра.

В творчестве А. П. Чехова часто возникают ситуации, когда герой или героиня, очарованные миром искусства, пытаются стать его частью, но эта попытка оборачивается крахом. Театральный мир представляет собой нечто завершенное, доступное другим людям только в качестве зрелища. У состоявшихся актёров, как правило, нет никакой предыстории, как будто они пришли в этот мир уже таковыми, со всеми своими талантами и пороками. Особым же достает роковое разочарование, так как мир театра не щадит никого. Но относится ли это к герою данного рассказа?

"Рыцарский" титул героя в сочетании с такой одеждой отсылают к ещё одному знаковому литературному персонажу, который символизирует "рыцарство, живущее второй, посмертной жизнью в сознании потомства" [6, с. 331]. Это Дон Кихот. Подобно Дон Кихоту, представляющему идеальный рыцарский роман и живущему в нём буквально, барон представляет идеальный театр. С. Г. Боча-

ров пишет о Дон Кихоте: "Он совершает роман, как жизнь, и он живёт, как в романе" [1, с. 6]. Театр для барона – то же, что рыцарский роман для героя Сервантеса: как сознание Дон Кихота преобразует мир в рыцарский роман, так сознание барона преобразует мир в театр; как Дон Кихот – живое доказательство тождества мира с книгой, так барон – живое доказательство тождества мира с театром; как Дон Кихот – зеркало рыцарства, так и барон – зеркало театра. Для обеих персонажей "нет перехода из реального мира в иллюзию, так как нет <...> такого различия и такого противопоставления" [1, с. 10].

Поэтому жалеть о том, что Дон Кихот или барон живут выдуманной жизнью, что они не имеют собственного лица – значит не понимать их предназначения.

Театр в этом раннем чеховском рассказе, с одной стороны, изображён как вполне обычное место службы, в котором выстроена та же иерархия, что и в любом другом департаменте. С другой стороны, маленький человек, коим является в театре безымянный старый суфлёр, хранит память об идеальном театре, который он воплощает в одном лице. Это и есть подлинное лицо театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: "Советская Россия", 1985. – 296 с.
2. Гоголь Н. В. Собр. Соч.: В 9-ти тт. Т.3. М.: "Русская книга", 1994. – 560 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь. М.: Художественная литература, 1935. Т.1. – 724 с.
4. Достоевский Ф. М. Собр. соч. : В 15-ти тт. Т.4. Л.: "Наука", 1989. – 784 с.
5. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М.: "ГИХЛ", 1961. – 368 с.
6. Семиотика скандала. М.: "Европа", 2008. – 584 с.
7. Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Сочинения: В 18-ти тт. Т. 1. – М.: "Наука", 1974. – С. 452–458.
8. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. – М.: "Ad Marginem", 2000. – 288 с.

© Е.А. Иваньшина, Ю.М. Ярмонов, (sergiencou@yandex.ru), Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»,



Воронежский государственный педагогический университет