

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

# ПОСЛЕДНЯЯ ПЬЕСА ЧЕХОВА В ИСКУССТВЕ XX-XXI ВЕКОВ

Коллективная монография



Москва  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина  
2015

УДК 821.161.1.09 + 792.2  
ББК 83.3(2=411.2)52 + 85.33  
Ч-56

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный музей  
имени А. А. Бахрушина»

Редакционная коллегия:

А. Г. Головачёва, В. В. Гульченко (главный редактор), Ю.В. Доманский (ответственный редактор)

**Ч-56** **Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков:** Коллективная монография / редкол.: В.В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. – «Бахрушинская серия». – 240 стр., ил.

В настоящем издании публикуются материалы международной научно-практической конференции «Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков», проведенной 22-23 августа 2014 года в Москве, в рамках научно-выставочного проекта ГЦТМ им. А.А. Бахрушина «Вишневый сад продан».

ISBN 978-5-9906482-4-1

УДК 821.161.1.09 + 792.2  
ББК 83.3(2=411.2)52 + 85.33  
ISBN 978-5-9906482-4-1

© Авторы статей, 2015  
© ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Комедия «Вишневый сад» была и остается самой *колдовской* пьесой Чехова, как колдовское озеро в другой его драме, обладающее неизбывной, избыточной притягательностью. Вопросов в ней всегда больше, чем ответов — и чем дольше живет это произведение, тем таинственней и загадочней оно становится. Сценическая практика способствует, как может, поиску ответов, но и оставаясь на бумажных страницах (а теперь еще и в электронном виде), пьеса продолжает возбуждать все растущее к себе любопытство. Об этом, в частности, свидетельствует и данная конференция, которая специально была назначена на 22-е августа — день, когда имение Гаевых было выставлено на торги и продано и куплено внутри своего, так сказать, круга: хищный купец Дериганов не добрался до этой добычи, а великодушный Лопухин, увы, потерпел поражение, победив...

Десять лет назад вышел фундаментальный том Чеховианы, подготовленный в год «двойного» столетия: столетия памяти А. П. Чехова (1904–2004) и столетия последней его пьесы, век назад получившей первое сценическое воплощение на сцене МХТ. В этот том под названием «Звук лопнувшей струны» вошли труды многих теоретиков литературы и драмы, а также практиков — писателей, драматургов, режиссеров, актеров — тех, кто так или иначе прошел реальные Чеховские университеты. Нынешний сборник материалов одной локальной конференции по той же пьесе тоже является по-своему юбилейным: ведь он посвящен 111-й годовщине купли-продажи вишневого сада. В том, что поводом к юбилею стала уже не сама пьеса, а событие пьесы, определяющее и итожащее ее сюжет, есть, конечно же, некоторое «вольномудство» со стороны организаторов конференции, которое легко оправдать хотя бы уже и тем, что речь все-таки идет о театре, где сам элемент импровизации привносит в происходящее ощущение новизны. С другой же стороны, совершенно конкретный фабульный ход позволяет, что называется, свежим глазом взглянуть на потаенные возможности пьесы, продолжающей свою жизнь в движении.

Существующий в динамике развития культуры текст пьесы продолжает обогащаться и видоизменяться за счет постоянно обновляющегося ее контекста — и в переводах на другие языки, и в периодически возникающих адаптациях и вариациях — от произведений отечественных авторов (в данном сборнике речь, в частности, идет о романе Андрея Геласимова «Год обмана», романе Виктора Пелевина «Жизнь насекомых» и его статье «Джон Фаулз и трагедия русского либерализма», повести Фридриха Горенштейна «Маленький вишневый садик», рассказе «Урюк» казахского автора Дукенбая Досжана, пьесах «Ложь» Александра Афиногенова и «Половчанские сады» Леонида Леонова, «Сад» Владимира Арпо, «Русское варенье» Людмилы Улицкой, стихотворении Максима Амелина «Frankfurt am Main — [Baden-Baden] — Strasbourg» и др.) до произведений Дж. Голсуорси. Заметно эволюционирует и само отношение к героям этой пьесы, размываются границы между привычным их делением на первых и второстепенных. Все чаще заходит речь об отсутствии главных героев вообще или о замене одних главных на других, причем эта тенденция распространяется не только на теорию, но и, что не менее, если не более, важно — и на практику.

Сюжет «Вишневого сада» не столько всеохватен, сколько всепроникающ, т. е. он, прежде всего, вертикален, он содержит в себе ценнейшие породы где-то на очень большой глубине залегающих смыслов.

В «Вишневом саде», по мысли одного из авторов настоящего сборника А. Голомба, «имеется такая главенствующая тема: это тема “упущения” (недостижения, пропуска) чего-либо. <...> Важно отметить, что остальные темы при интерпретации могут рассматриваться как подчиненные этой всеохватной сверхтеме; недостигнутые цели и упущенные возможности встречаются повсеместно: потеря имения, гибель Гриши в предыстории, судьба Фирса в финале, утрата рецепта вишневого варенья, легкость, с которой приходят и уходят деньги (вспомним золотой, который дает Прохожему Раневская, или неожиданное открытие глины в имении Пищика, а также другие большие и малые “денежные” дела), поезд, который проспал в первом акте Лопехин; потеря галош Трофимова и находка чьих-то чужих галош; удар палкой, полученный Лопехиным, хотя и предназначенный Варей Епиходову; “двадцать два несчастья” этого последнего; несостоявшееся брачное предложение (Лопехин и Варя) и т. д., и т. п.» Эта множественность фабульных мотивов и сюжетных ситуаций экстраполируется, в частности, на положение и судьбы героев пьесы. Отсюда все растущее любопытство к отдельным персонажам и их поступкам, или к определенным группам персонажей (в данном случае, Лопехину, Варю, Пищику, Фирсу, Яше в отдельности и группе Грядущего хама вместе и др.), или, наконец, к персонажам внесценическим (давний обожатель Раневской и главный соперник Лопехина на торгах Дериганов, ярославская бабушка, Прохожий, сын Раневской Гриша, ее парижский «милый друг», дочь Пищика Дашенька), или к внесценическим событиям и происшествиям, возьмем хотя бы те же торги, в реальности происходящие поблизости в городе параллельно основному действию; или даже к отдельным вещам и предметам, например, «многоуважаемому шкафу» (Ю. В. Доманский), и обстоятельствам — функции холода в данной пьесе (Ж. Баню), «последняя минутка Раневской» (А. Г. Головачёва). Это и побуждает проводить подобные конференции в формате «Чехов крупным планом», где исследовательская энергия участников нацелена на детальное, можно сказать, пошаговое путешествие по сюжету. Это распространяется и на анализ отдельных постановок «Вишневого сада» — например, через призму Фирса (у Г. Е. Холодовой) или с учетом фактора этнических меньшинств в современной Германии (у В. И. Максимова и А. М. Варениковой), где тот же Фирс в берлинском спектакле оказывается... ученым из Стамбула, изгнанным из страны в 1980-е годы. «У Чехова, конечно, — как пишут авторы, — социальные группы в пьесе противостоят друг другу только на самом поверхностном уровне. У Чехова нет позитивистской идеи поведения человека в соответствии с его сословной принадлежностью. Каждый герой Чехова не продукт среды, а контраст ей» и т. д. и т. п.

Поиск в произведениях Чехова современных мотивов был и остается тяжелейшим и труднейшим для любого театрального режиссера занятием; внешняя атрибутика связей с реальностью (сегодняшние костюмы, прически, слова, мелодии и проч. и проч.) могут приблизить нас к Чехову в той же степени, в какой и отдалить. Творческую победу дарует остроумное или хотя бы просто умное обнаружение смыслов. Как говорится в другой пьесе Чехова:

«М а ш а . Все-таки смысл?

Т у з е н б а х . Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?» [С XIII, 147]

Современная сценическая практика с исчерпывающей, можно сказать, наглядностью демонстрирует плюсы и минусы взаимодействия авторов многочисленных спектаклей с автором пьесы, где у первых далеко не всегда обнаруживаются художественные резоны для внесения серьезных изменений в букву и дух первоисточника. Подобные поступки невольно ассоциируются с покусанием Лопехина с топором на вишневый сад.

В эпоху глобализации всего, в том числе и мировой культуры, видоизменяется и, можно сказать, тоже укрупняется место Чехова в ней. Делается еще более очевидной его всемирность, выявляется с еще большей убедительностью универсальность его сценического языка, оказавшего огромное влияние на развитие драмы XX века.

Проблема времени буквально «живет» в устах героев «Вишневого сада», пишет А. Д. Жилина, обратившая внимание на заикленность чеховских персонажей на прошлом времени: лишившись прошлого, все они становятся «недотепами». Заикленность эта, вообще свойственная многим героям и других пьес (от Марины с Вафлей — до сестер Прозоровых), здесь, в «Вишневом саду», проявляется с особенной настойчивостью, они, можно сказать, буквально вцепляются в него. Оно, прошлое, много необходимей и желанней других времен всем обитателям Сада — уже чем они точно и безоговорочно владеют, так это своим прошлым временем, и трагически пасуют перед будущим. Об этом уже много написано и сказано, но хочется вновь напомнить известные, ключевые, слова режиссера А. Эфроса: «В чём, так сказать, основная проблема “Вишневого сада”? В том, что жизнь — как вихрь. А люди не успевают за этим вихрем. Вихрь сбивает людей, уносит их. Вихрь всегда над нами. Мы следы этого вихря, которому название: время. Время безжалостно, стремительно, беспощадно. Оно меняется и меняет нас, так же как вулкан меняет рельеф земли. И люди всегда перед вулканом, в общем, бессильны. Вулкан перестраивает рельеф земли. Чехов почувствовал в те годы, что рельеф земли изменяется. И написал об этом пьесу. В этой пьесе прошлое России, настоящее России того времени — и будущее. И всё это связано»<sup>1</sup>.

На трагедийное звучание последних минут пребывания персонажей пьесы в саду, в частности, на «еще одну минутку» Раневской, обращает внимание А. Г. Головачёва: «Последняя минутка Раневской застывает, растягивается и перерастает в Вечность. Отсюда уже один шаг от понятия время до понятия Времена». Надо ли говорить, что в сценической реальности эта самая «минутка» может длиться много дольше реальной, как и посчитанные ранее Е. М. Гушанской «12 минут» физического пребывания героев в 4-м акте<sup>2</sup>: время здесь предельно укрупняется, рапидно замедляет неумолимый свой ход — и сам факт физического замедления, застывания тоже становится элементом трагедии, настигшей и поразившей героев, попавших под дамоклов меч неумолимо меняющегося Времени. Именно с самим неостановимым ходом времени, а не друг с другом, конфликтуют здесь чеховские герои, пишет А. А. Кириллов, указывая на сновидческую природу пьесы. Для Чехова, резюмирует он, «в реальном времени Фирс уже давно умер, задолго до начала действия пьесы. То, что его забыли, — еще одно доказательство “вывихнутого века”, времени, которое с продажей вишневого сада окончательно утратило иллюзорность».

Феномен ускоренного времени, «времени с двойным измерением, в котором пребывает чеховский персонаж — в обычном и природно-циклическом» (Л. В. Карасёв), в «Вишневом саду» усиливается еще и за счет «подозрительно быстрого» старения персонажей, включая даже древнего 87-летнего Фирса. Возникает своего рода конфликт двух этих измерений, где время выигрывает время у... Времени. «Перед нами прием, к которому, по мнению исследователя, Чехов более нигде не прибегает, и это показывает, какое значение Чехов придавал теме преодоления смерти».

С Фирсом, как с главным героем времени с двойным измерением, связано и рассмотрение его в свете народной культуры, где возникает возможность сравнения его с домовым

<sup>1</sup> Анатолий Эфрос. О Чехове и о нашей профессии // Чеховиана: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». «Звук лопнувшей струны». М., 2005. С. 301-302.

<sup>2</sup> Гушанская Е. М. «Вишневый сад» — место и время // Наследие А. П. Чехова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 83-84.

(И. В. Бобякова). С этой точки зрения, смерть героя как раз и воспринимается «циклически»: «с уходом Фирса погибает и то прошлое, которое он символизирует, однако будущее непременно наступит». Будущее-то, конечно, наступит, но, увы, уже в другом, следующем цикле жизни, а не здесь, где несчастного Фирса попросту забыли в заколоченном доме «те самые люди, которые размышляли о гордом человеке и плакали о вишневом саде, — пишет, говоря о самоидентификации героев пьесы, М. А. Волчкевич. — Надо признать, что в таком искаженном масштабе зрения, когда все уже потеряно (или, наоборот, будет приобретено, как в случае с Лопахиным), среди разговоров о великанах, чудесном мире, нежном прекрасном саде и новой жизни, действительно, трудно разглядеть другого человека как такового».

Трагизм положения героев, по мнению Н. М. Щаренской, связан не только с утратой Сада, но что не менее важно, с утратой Дома: бездомным персонажам уготовано пребывать в непрерывном движении — по сути, бродяжничать, подобно свалившемуся на их бедные головы Прохожему, «человеку без дома». Дом выступает в пьесе Чехова не просто как часть дворянской усадьбы, но и как «пространство бытия человека», считает В. В. Кондратьева, исследующая в своей статье компоненты этого топоса — дом и сад — с точки зрения мифопоэтики: «за пределами дома находится промежуточное пространство, которое существует на границе миров. Оно еще свое, но уже не полностью. Вспомним, что в традиции народной культуры враждебность мира по отношению к человеку нарастает по мере удаления от жилой части дома. Двойственность, переходность, пограничность характерны для сада». Дом сопоставим с Садам, но не равновелик ему. Символика Дома уступает символической Сада. Наверное поэтому этот Сад полон призраков. «Вишнёвый сад, по мнению О. В. Спачиль, — это отчий дом, укрытие, убежище, место раздумий и романтических встреч, место последнего пристанища на земле — кладбище, неразрывно связанное с идеей о возрождении, браке, воскресении в новом качестве. Вишнёвый сад — зримое напоминание об утраченном рае, его прообраз». Кроме того, Сад — не только метафора рая, идиллический локус, — как указывает М. Ч. Ларионова, — «в силу амбивалентности архаического мышления сад — это и “иной” мир, откуда вышел человек и куда он вернется. При этом в древних культурах в саду обитают не только праведники, но и все умершие. Это “тот свет” в широком смысле...» Но этот Сад, по мысли автора, существует в циклическом времени традиционной культуры, где «смерти нет, есть круговорот жизни. И вишневый сад жив, пока жива хоть одна вишневая косточка».

Растущая по мере развития действия угроза утраты Дома так или иначе связана с мотивом рассеянности, свойственной, по наблюдению В. В. Прозорова, ряду персонажей: «Рассеянность — это и немотивированная разбросанность, меланхоличная житейская зыбкость и неустойчивость, нелепое ротозейство и привычная (часто трогательная) “недотёпистость”. А ещё это и рассеянный образ нескладной, расплывчатой, неустроенной жизни...» Одним из важнейших свойств этой рассеянности являются диалоги Лопухина и Раневской, которая чаще всего остается в позиции «некой вневходимости», то есть присутствуя — отсутствует, что лишь подчеркивает их параллельное существование «на разных этажах мироощущения».

Открытым продолжает оставаться вопрос вопросов, заданный Н. И. Ищук-Фадеевой: «что считать катастрофой “Вишневого сада”? Если точкой отсчета брать спасение имущества, то есть экономическую категорию (долги), то это, безусловно, катастрофа. Если же точкой отсчета брать спасение души, то есть нравственную категорию (Долг), то катастрофой было бы сохранение сада. Такова трагикомическая ирония чеховской пьесы». Ждет своих новых ответов и еще один масштабный вопрос, поднятый в нашей статье: кто, в конце концов, уничтожает вишневый сад?.. Материалы конференции, публикуе-

мые в данном сборнике, показывают, что очередные ответы будут порождать все новые вопросы. Так, например, остается не до конца разгаданной, по мнению Ю. Н. Борисова, загадка несбывшейся любви Лопахина и Вари. Все большее внимание к себе начинает привлекать счастливый несчастливец Пищик с его склонной к философствованию дочерью Дашенькой (статья В. Я. Звизняцкого). Нуждается в дальнейшем изучении тема бездетности чеховских героев, поднятая в еще одном эссе Ж. Баню. А сколько сюжетов и тем остались за пределами внимания – от лирической клоунессы Шарлотты до фигуры таинственного Прохожего и его функции в сюжете этой трагикомедии. Исследователи, думается, чаще будут обращаться и к фигуре Лопахина, зачисленного еще самим автором в главные герои. Вариации и адаптации пьесы, такие, например, как пародийно-абсурдистский «Вишневый ад» Вагрича Бахчаняна (2005) или совершенно экзотическое для нас сочинение Джанет Сазман «Свободное государство, или Южно-африканский взгляд на чеховский “Вишневый сад”» (2000), тоже по-своему помогают постигать тайны первоисточника, расширяют наши представления о нем. И т. д. и т. п. Одним словом, продолжение следует. На этом и зиждется бессмертие последней пьесы Чехова – пьесы-завещания, пьесы-загадки, пьесы-отчаяния и пьесы-надежды.

*В. В. Гульченко*

\*\*\*

Произведения А. П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 т. (М.: Наука, 1974-1983). В тексте в квадратных скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» – письма, римской цифрой – том, арабской – страница.

# ИНТЕРПРЕТАЦИИ

HARAI GOLOMB

Tel-Aviv

## MISSED TARGETS, MISSED OPPORTUNITIES: (MISS)INTERPRETATIONS OF *THE CHERRY ORCHARD*

A Summary of a Paper which missed the Conference in Moscow,  
August 2014<sup>3</sup>

This paper was supposed to offer a unified vision of *The Cherry Orchard*, an attempt to capture an overriding superordinate thematic and structural principle that governs its world of ideas and composition.

This play — arguably, more than other plays by Chekhov — is characterised by a dense network of multiple thematic focuses, and it is difficult to determine which of them is more ‘important’ or dominant than others, i.e., what the play is “about”.<sup>4</sup> Among the play’s thematic clusters, vying for centrality, one could mention social ones (notably relationships between classes and trends of change in social hierarchies), generational ones (relationships between parents and children, and generally between the older and the younger), financial, educational–cultural, ecological–environmental ones, psychological ones between and within personages (notably self-centredness vs. altruism, problems of memory and forgetfulness), etc.

All these themes, and other ones, seem to maintain some equilibrium in the play, which prevents any of them to gain clear predominance over others. A case can be made for characterising this play as an epitome of Chekhovian ‘democratic’ or ‘egalitarian’ treatment of themes, complementing his well-earned reputation in the ‘egalitarian’ treatment of personages in his last plays, never giving one or even two characters the role of THE ‘heroes’ of the play.

The paper would also propose a structuralist-inspired methodology for determining a theme’s prominence/centrality *vis-à-vis* other themes: the centrality of a theme is directly proportionate with its superordinating function. In other words, if Themes A and B can be subsumed, as

---

<sup>3</sup> If the author had not missed the opportunity to present the full paper in the conference, he would have substantiated his general claims with a considerable number of detailed analyses.

<sup>4</sup> By the way, the preliminary question of whether, when, and how, there is a point in an attempt to identify one major dominant theme, or even a thematic cluster, in a work of art in general, and in Chekhov in particular, is a theoretical one, and was not going to be addressed in this paper. Assuming that such an attempt is legitimate and worth making — this is claimed here at least for *The Cherry Orchard* — the paper would try to address the challenge of how to make it and what would be the result of this endeavour for this play.



subordinates, under a superordinate Theme C, and C cannot be perceived as subordinate to A or B, then C is more central than A and B, and the work (story, play etc.) is first and foremost “about” C.

In the case of *The Cherry Orchard*, the paper would claim, there is such a superordinate theme: it is the theme of “missing” — missed targets, opportunities, etc., an effect that everything slips through one’s fingers and basically nothing is under control. The point is that all other themes can be subsumed as subordinated to this overarching super-theme: missed targets and opportunities can be found everywhere: the loss of the estate, the drowning of Grisha in the play’s exposition, the fate of Firs at its end, the loss of recipe for the cherry comfiture, the easy-come-easy-go function of money (consider Ranevskaia’s gold coin and Pishchik’s sudden discovery of clay in his estate and other matters of money, big and small), the train missed by Lopakhin at the beginning of the play, Trofimov’s lost galoshes found to be someone else’s, Varia’s hitting Lopakhin with the stick meant for Yepikhodov, the latter’s “22 disasters” (slapstick-styled and others), the missed wedding proposal (Lopakhin and Varia), etc., and maybe above all, everyone’s failure to identify, and respond to, the negligence and irresponsibility of the estate owners, especially the calamity-generator and disarmingly lovable Ranevskaia. I deliberately sampled here an arbitrary catalogue ranging between the most trivial and unimportant and the most crucially important events in the play. All other themes, without exception, are subordinated to this super-theme, which is present everywhere, and not vice versa.

More specifically, I claim that *The Cherry Orchard* is NOT first and foremost ABOUT social classes and the change in hierarchy between old land-gentry and new money-oligarchs. True, all these social themes are prominent in *The Cherry Orchard*; moreover, social thematics is the hallmark of this play in contrast to all other major Chekhov plays, where it is not so prominent. *The Cherry Orchard*, then, is indeed a social play, but it is not a PREDOMINANTLY social play. It is predominantly a play about missing, in the senses proposed here; ‘missing’ is the genus, of which social, family, love, parenthood etc. are species: ‘missing’ is the organising theme, whereas other themes are organised by it.

In this sense, interpretations of the play that try to place other themes, notably the social ones, at the top of the structural and thematic hierarchy are ‘misinterpretations’; not because these themes are absent from the play, but because they are not AS central to it as some scholars have us believe. Instead of such interpretations, the present one can be called “miss-interpretation”.

Last but not least, a decisive component of the play that is crucial for determining this prominence of the “missing” theme is its ending. In my book about Chekhov’s poetics I demonstrate how Chekhov constructs this *finale* with a considerable number of potential endings (I count eleven of them). If he had chosen to end the play with one of the alternatives that he does supply in the text before its ending, it would have been a different play; each such potential ending gives prominence to a different theme, and could tilt the balance in its favour. The appearance of Firs and the words he utters, especially the very last word (variously rendered *duffer*, *nincompoop*, *bungler*, etc., in different English translations), tilt the precarious balance in favour of the “missing” themes.

Finally still, it is remarkable, and very characteristic of Chekhov, that a play whose main theme is sloppiness, irresponsibility, losing things through one’s fingers, etc., is one of the most perfectly meticulous and responsible artistic texts ever composed. In Chekhov’s structuration nothing is left to chance, and he is in full control of his artistic universe, from its tiniest detail to its overall ideas and effects. This is one of the seeming paradoxes, typical of this play in particular and of the Chekhov phenomenon in general.

## НЕДОСТИГНУТЫЕ ЦЕЛИ, УПУЩЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ: (НЕДО)ТРАКТОВКИ «ВИШНЁВОГО САДА»

Краткое изложение доклада, возможность прочесть который на конференции в Москве в августе 2014 года автор упустил<sup>5</sup>.

В данном докладе автор хотел бы предложить единую интерпретацию «Вишневого сада», в которой был бы выражен доминирующий тематический и структурный принцип, охватывающий как идейные, так и композиционные аспекты пьесы.

Для «Вишневого сада» характерна – возможно, в большей степени, чем для других чеховских драм – плотная сеть многочисленных тематических средоточий, не дающих возможности решить, какой смысл существеннее или главнее; другими словами, не позволяющих ответить на вопрос, «о чем» написана эта пьеса<sup>6</sup>. Среди тематических кластеров, претендующих на центральное место, можно выделить социальные (в особенности классовые отношения и сдвиги в общественной иерархии), поколенческие (отношения отцов и детей, и шире – старших и младших), финансовые, культурно-образовательные, относящиеся к экологии и проблемам окружающей среды, психологические отношения (как внешние – между героями, так и внутренние, личные; особенно выделяются противопоставления самопоглощенности и альтруизма, проблемы памяти и забывчивости) и мн. др.

Все эти и иные темы, по-видимому, находятся в состоянии равновесия, которое не дает ни одной из них явного преимущества перед другими. Исходя из этого, можно предположить, что пьеса представляет собой совершенный образец чеховского «демократического» или «эгалитарного» подхода к тематике, и тем самым дополнить хорошо известное положение о том, что для Чехова в поздних пьесах характерно «эгалитарное» отношение к персонажам: здесь ни один герой (или даже пара героев) не является «главным».

<sup>5</sup> Если бы автор не упустил возможность представить полный вариант этого доклада на конференции, он дополнил бы общие тезисы подробным анализом пьесы.

<sup>6</sup> Замечу, что логически предшествующий этому тезису вопрос о том, следует ли определять главную доминирующую тему (или тематический кластер) в художественных произведениях вообще, и в чеховских в частности, и как и когда это делать, имеет теоретический характер и потому не обсуждается в данной работе. Предполагая, что подобное определение обоснованно и необходимо – как это предполагается здесь, по крайней мере, для «Вишневого сада», – автор доклада пытается решить только вопрос о том, как это возможно сделать и каков будет результат подобной попытки для данной пьесы.

В докладе также была бы предложена определенная, восходящая к структурализму, методология для определения того, какая из тем оказывается «выдвинутой» («центральной») на фоне других: центральное положение темы прямо пропорционально ее функции главенства. Другими словами, если темы А и В могут быть включены в одну категорию, все члены которой подчинены теме С, а тема С не может рассматриваться как подчиненная А или В, то С оказывается ближе к центру, чем А и В, и тогда произведение (рассказ, пьеса и т. д.) оказывается «посвящено» в первую очередь теме С.

В «Вишневом саде», как было бы показано в докладе, имеется такая главенствующая тема: это тема «упущения» (недостижения, пропуска) чего-либо. Не достигаются поставленные цели, упускаются возможности и т. д. Все проскальзывает между пальцами, практически ничего нельзя удержать под контролем. Важно отметить, что остальные темы при интерпретации могут рассматриваться как подчиненные этой всеохватной сверхтеме: недостиженные цели и упущенные возможности встречаются повсеместно: потеря имения, гибель Гриши в предыстории, судьба Фирса в финале, утрата рецепта вишневого варенья, легкость, с которой приходят и уходят деньги (вспомним золотой, который дает Прохожему Раневская, или неожиданное открытие глины в имении Пищика, а также другие большие и малые «денежные» дела), поезд, который проспал в первом акте Лопахин; потеря галош Трофимова и находка чьих-то чужих галош; удар палкой, полученный Лопахиним, хотя и предназначавшийся Варей Епиходову; «двадцать два несчастья» этого последнего; несостоявшееся брачное предложение (Лопахин и Варя) и т. д., и т. п. Может быть, ярче всего эта тема проявляется в том, что все герои не могут ни понять, ни правильно отреагировать на неосмотрительность и безответственность владельцев имения, в особенности Раневской — виновницы происходящих несчастий, которая обезоруживает окружающих своим обаянием. Я специально даю здесь образец «случайного каталога», в котором перемешаны самые банальные и маловажные случаи с наиболее существенными событиями пьесы. Все другие темы без исключения подчинены этой сверхтеме, которая присутствует повсеместно — именно так, а не наоборот.

Более частный тезис моей работы состоит в том, что «Вишневый сад» НЕ ЯВЛЯЕТСЯ пьесой, в которой говорится в первую очередь о социальных классах и сдвиге в иерархии, когда на смену дворянам-землевладельцам приходят новые капиталисты. Безусловно, все эти темы играют важную роль в «Вишневом саде». Более того, социальная тематика отличает данную пьесу от других главных чеховских драматических сочинений, где общественные проблемы не столь важны. Действительно, «Вишневый сад» — это социальная пьеса, но это не социальная пьеса ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ. В ней преобладает тема «упущения» в том смысле, как это было определено выше: «упущение» есть родовое понятие, по отношению к которому социальные, семейные, любовные, родительские и прочие проблемы оказываются видовыми: «упущение» — это организующая тема, в то время как другие темы организованы ею.

Если исходить из этих тезисов, то те интерпретации пьесы, в которых в структурной и тематической иерархии выдвигаются на первый план другие темы, в особенности социальные, можно назвать «недо трактовками» ('misinterpretations') — не потому, что эти темы отсутствуют в пьесе, но потому что они не столь значимы, как полагают исследователи.

Последнее, но не самое маловажное, положение. Решающую роль для доминирования темы «утраты» играет финал пьесы. В моей книге о поэтике Чехова показано, как писатель конструирует этот финал с помощью набора потенциальных окончаний (я насчитал их одиннадцать). Если бы Чехов решил завершить пьесу одним из этих альтернативных финалов, помещенных в текст еще до ее конца, то перед нами была бы другая пьеса. Каждый из этих потенциальных финалов выдвигает на первый план свою тему и в случае реали-

зации нарушил бы баланс в ее пользу. Появление Фирса и слова, которые он произносит, особенно последнее («недотепа»), смещает шаткое равновесие в сторону темы «утраты».

В заключение надо сказать, что примечательной и очень характерной для Чехова чертой оказывается то, что пьеса, главной темой которой является небрежность, безответственность, «ускользание сквозь пальцы» и т. д., сама по себе являет пример крайне тщательной и ответственной работы над текстом, какой только можно найти в мировой литературе. Чехов ничего не оставляет на волю случая, он обладает всей полнотой власти над своим художественным миром — от мельчайших деталей до всеохватных идей и сил. Таков один из кажущихся парадоксов, типичных и для этой пьесы и для феномена чеховского творчества в целом.

*Перевод с английского Андрея Степанова.*

Н. И. ИЩУК-ФАДЕЕВА<sup>7</sup>

Тверь

## «ВИШНЁВЫЙ САД» КАК ДОКУМЕНТ КУЛЬТУРЫ ПОКАЯНИЯ

Чем больше вдумываешься в тайну «Вишневого сада», тем больше испытываешь искушение задать еретически-банальный вопрос: о чем эта комедия? Давно уже было отмечено, что в качестве создателя эпитафии «дворянским гнездам» Чехов должен был опоздать на несколько десятков лет. В качестве провидца он оказывался не по-чеховски мрачным. Не исключено, что в своем «завещании» он не только оставлял нам в наследство Россию как вишневый сад, но и пытался, поставив диагноз, предложить свое лечение болезни, оказавшейся едва ли не смертельной для некогда здоровой страны.

Сила «Вишневого сада», как уже отмечалось и в американском чеховедении, лежит не в мелодраматическом сюжете о продаже дорогого старого дома, но в понимании того, как маленькая женщина, Раневская, может хорошо перенести случившееся, — осознание этого невероятного факта лишь постепенно выявляет и углубляет вначале такой неясный образ, комипатетический, как обозначил его Джордж Стайн, автор классического труда «The Dark comedy». Кто такая Раневская? Foolish? Звучит резко и непривычно, но если и допустить восхождение образа Раневской к маске шута, то это еще больше усложняет ситуацию, так как образ шута, в свою очередь, восходит к личности Сократа. В неизменно рваном хитоне, босой, нищий и свободный, Сократ был славой и позором Афин, их символом: Афины его породили — они его убили, ибо боялись, что иначе он убьет их, — недаром Ницше называет сократическим тот тип культуры, где ирония подрывает веру. Именно Сократ становится персонификацией трагикомического, которое в Возрождении раздвоится, и «двуликий Янус» трагикомедии будет представлен у Шекспира двумя образами — Лира и шута.

Все еще более усложнится в XIX веке: мир, человек, жанр... Теперь «шутотом может быть каждый (Everyman), независимо от того, является ли он героем “центра сцены” или просто наблюдателем»? Шут теперь может явиться в виде обаятельной легкомысленной женщины в парижском туалете, которая немотивированно — с точки зрения здравого смысла — отказывается от относительного достатка во имя права остаться бедной. Что это — безумие или мудрость? Или мудрость безумия?..

<sup>7</sup> Нина Ивановна Ищук-Фадеева (1950–2014) должна была участвовать в данной конференции. Ею была названа тема доклада — «Дискредитация “резонера” в поздней драматургии Чехова». Но этому не суждено было случиться: 21 июня Нины Ивановны не стало. Отдавая дань светлой памяти о ней, мы сочли возможным поместить в данном сборнике ее текст о «Вишневом саде», впервые опубликованный в газете «Культура» (4 июня 1994 г. С. 4.), в подборке «Чехов и XX век». — *Редколлегия.*

22 августа — «роковой день», к которому стянуты все сюжетные нити «Вишневого сада». Само понятие «роковой день» идет от трагедии. И катастрофа разражается. Но уже 23 августа выясняется, что это самый лучший выход из ситуации, которая казалась тупиковой, это счастливый финал: все повеселели, Любовь Андреевна лучше выглядит, потому что лучше спит, Аня, Гаев — все довольны. Тогда что считать катастрофой «Вишневого сада»? Если точкой отсчета брать спасение имения, то есть экономическую категорию (долги), то это, безусловно, катастрофа. Если же точкой отсчета брать спасение души, то есть нравственную категорию (Долг), то катастрофой было бы сохранение сада. Такова трагикомическая ирония чеховской пьесы.

Трагикомическая ирония не ограничивается эстетическим аспектом — это практическая философия, философия в действии, это действительное осуждение мира, выраженное в иронической форме бездействия, осуждающей и действие, несущее зло, и мир, преклоняющийся перед действием.

Герой, трагикомический ироник, обладая огромной душевной силой, идет на катастрофу, если в этой гибели видит залог будущей победы.

Спасение не в сохранении, а в разрушении — парадокс, который понятен Раневской. Ей, как и, например, шекспировскому Гамлету, тоже дана встреча с призраком: сразу после гаевской реплики о долгах Любовь Андреевна видит призрак своей матери. Призрак Раневской ничего не говорит и ничего не требует. Он так же загадочен, как сама Раневская. И совершенно непонятно: явление призрака в разговоре о долгах означает требование уплатить долги или оплатить Долг?..

Загадочность призрака идет от его «загадочной» природы. Загадочность героини во многом обусловлена «глухим диалогом» как основы эстетики речевой сферы чеховской драматургии, что было весьма необычным для профессиональной сцены, но традиционным для русского непрофессионального театра, или пратеатра, то есть юродства. Высказывания юродивого всегда кратки и невразумительны, часто прерываемы молчанием, которое воспринимается более содержательным, нежели слова. «“Молчание юродивого” — это своеобразная “автокоммуникация”, речь-молитва, обращенная к себе и к богу» [Панченко 1976: 123]. О молчании как единственной награде за несостоявшуюся судьбу мечтает и просит Елена Андреевна. Молчанием отвечает Раневская на все деловые предложения Лопухина.

Самоубийственное поведение Раневской — не акт ли ее покаяния, не попытка ли разрешить неразрешимую антиномию долгов и Долга перед ближними?..

Решительное нежелание Раневской спасти то, что надо еще **искупить**, — свидетельство ее твердой и сознательной позиции: позиции грешницы, ищущей веру. В этом смысле особенно знаменательным становится чтение на балу у чеховской грешницы поэмы о грешнице А. К. Толстого. Атмосфера бала («Народ кипит, веселье, хохот»), общая для обоих сюжетов, с обычными разговорами (о «торговле, мире и войне»), пронизана близкой атмосферой ожидания некоей новой жизни — пророка в поэме, кто «проповедует прощение, велит за зло платить добром», и пророка в комедии, кто должен принести весть о вишневом саде, о «жизни, молодости, счастье» Раневской, о саде-России — продан он с молотка или будет цвести вечно... Толстовская грешница обрела веру, а Раневская?.. На смену смутному и греховному языческому миру грядет христианство, а если христианство, в свою очередь, стало «греховным» и не спасает — кого ждать Раневской? Придет ли мессия?.. Как ответ на невысказанный вопрос является Лопухин, он — пророк нового времени...

Исповедальность, свойственная чеховским героям, есть более или менее скрытое покаяние. И Раневская здесь не исключение. Раневская молчит, но кается, ибо именно этим особенным способом — через покаяние — хочет избежать самоубийства души.

80-е годы XX века в России прошли под знаком покаяния, когда, например, исповедальность «Исповеди на заданную тему» была заявлена в названии, но не реализована и оказалась по-своему предварена талантливым «Покаянием» Т. Абуладзе. Нельзя, однако, забывать, что «культура вины» (выражение Р. Эллиота), культура покаяния как единственная возможность обрести веру и Бога, была уже давно предложена Чеховым в его «Вишневом саде». Предложена, но не понята.

### **Литература**

*Панченко А.М.* Смех как зрелище // *Лихачёв Д.С., Панченко А.М.* Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976.

**GEORGES BANU**

Paris

## **LA BEAUTE ET LE GEL**

C'est en fleurs que la cerisaie accueille les maîtres comme si, par sa splendeur même, elle exaspérait l'impensable du sacrifice que Lopakhine, obstinément, envisage comme seule chance de survie. Qui a vu les cerisiers au Japon comprendra l'étendue du désastre auquel les maîtres ne parviennent pas à se résigner. Comment se sauver sans elle ? A ce prix – là il n'y a pas de sauvegarde à admettre, mourrons ensemble ! Double disparition...c'est ce que le refus d'entendre raison de Lioubov ou Gaev clame en secret. Non – dit, qu'il nous faudrait écouter. Ils ne se "souviennent" pas du passé, ils l'ont, à l'heure où le soleil se lève, vivant sous leurs yeux, et le verger sublime semble être la victime qui n'a pour défense que sa beauté extrême, Iphigénie habillée de blanc !

Mais Iphigénie menacée. Par le vieillissement des arbres d'abord, mais aussi, intuition de génie, par le gel qui les grille. Dès l'arrivée du I – er acte, tout le monde remarque le froid qui règne... " il fait moins de trois degrés et la cerisaie est en fleurs". Dans un livre consacré justement au *Cerisier* on peut lire : " il fleurit tôt et craint, à ce moment – là, les gelées " (*Le Cerisier*, Nathalie Tordjman, ed. Actes Sud, 1999 , p. 75). Et ainsi à la fameuse lettre de Tchekhov qui place sa *Cerisaie* sous le signe des dames en blanc parmi les arbres blancs – véritable photographie " surexposée " comme Tchekhov, lui – même amateur de photos, a dû en voir souvent – nous pouvons ajouter un troisième blanc, le blanc du givre, de " la gelée blanche " qui tue les fleurs des arbres épanouis. Sous la beauté, la mort !

Tchekhov, en amateur averti de Shakespeare, emprunte le procédé favori de celui qui pratique la concordance entre l'état des êtres et la météorologie : vases communicants sensibles. Dans *la Cerisaie*, subtilement, le même échange s'instaure, il conforte l'isotopie des personnages et du monde placés également sous le signe du froid. Froid extérieur, froid intérieur, froid qui s'empare des protagonistes en proie à l'inquiétude et s'imisce insidieusement partout. Quand Ania est partie pour ramener sa mère rétive " il faisait froid ", mais à Paris aussi, plus surprenant qu'en Russie, à cette époque de l'année, le Carême, " il fait froid, il neige ". Comment ne pas assimiler le froid du départ et le froid de l'arrivée à un même symptôme de l'inquiétude que Tchekhov généralise. Lui, le médecin sait à quel point le vieillissement s'accompagne d'une baisse de la température interne de l'homme et entraîne la requête perpétuelle d'un surplus de chauffage. Mais le sentiment du froid explique aussi ces " frissons " dont se plaignent aussi bien Lioubov et Ania, preuve d'un véritable ralentissement du circuit sanguin sous la menace des dangers qui pèsent sur elles. Varia a aussi " les mains gelées ", tandis que Douniacha qui repère toutes les manifestations sensibles des maîtres déclare " se sentir ", elle aussi, par un flagrant effet mimétique, " toute refroidie " et Epikhodov , en manque d'amour, cherchera plus tard remède pour que " son cœur se réchauffe ". Et comment ne pas se souvenir ici que la tradition du kabuki veut que lorsqu'un onnagata entre en scène l'acteur



doit plonger sa main dans un seau d'eau glacée afin que le partenaire qui joue l'amant ressente sur le plateau, physiquement, l'impératif de " réchauffer " sa partenaire.

Au IV – ème acte, le froid fait retour . C'est Yacha qui en fait le constat prosaïque : " ils n'ont pas chauffé ", mais il s'agit aussi d'un autre froid, le froid de la fin que les romains avaient érigé en figure de la finitude. Frigorifiés, ils sont tous, à l'exception de Pitchtchik qui, excité par le miracle qu'il a tant attendu et est enfin arrivé – la venue des anglais qui ont loué ses terres riches en caolin – se plaint en invoquant une " chaleur " que lui seul éprouve. Tchekhov fait du " froid " la réaction physique des victimes qui s'accordent ainsi au froid du dehors. Froid qui précède le grand froid dont Tchekhov envisageait la généralisation dans le projet de sa prochaine pièce qui devait se dérouler au Pôle Nord parmi les glaciers et les banquises. L'hypothermie de *la Cerisaie* n'est que le signe annonciateur de la glaciation à venir !

Tchekhov, avant Beckett ou Ionesco, a eu l'intuition de la circularité qu'il inscrit de manière plus subtile, moins flagrante, que ses successeurs modernes dans l'organisation même de *la Cerisaie* : le froid initial et le froid final la bordent. Ce froid – là n'a plus à voir seulement avec la météorologie dont, par ailleurs, on ne peut même plus mesurer le désordre car " le thermomètre est cassé ". En échange, le thermomètre de l'âme, lui, fonctionne toujours et il confirme le refroidissement généralisé. Firs mourant ne ressent-il pas aussi le froid et le fidèle serviteur ne regrette-t-il pas l'insouciance de Gaev qui ne saura jamais s'en protéger correctement ? Proust aimait sa pelisse, à la mode aussi bien à Paris qu'en Russie, mais Firs le sait : le temps de la pelisse est révolu, c'est le temps du manteau qui est venu. Le froid est là.

## **LA MORT DE L'ENFANT, PROPOS SUR UN MOTIF, EN APPARENCE, MARGINAL**

Faire des enfants, c'est avoir confiance dans le monde.  
*Alessandro Barico – Sin sangue*

Aucun de ces « hommes inutiles », de ces êtres rongés par l'ennui et le mal de vivre, êtres dépourvus d'horizon, emportés par la dérive d'un quotidien qui engloutit tout espoir, bref ces Ivanov et ces Platonov, précurseurs des personnages « antonioniens » et de leur ennui, n'enfantent pas. Ils n'ont pas assez de « confiance dans le monde », et Tchekhov le confirme en les rendant muets sur le sujet – comme s'il était entièrement étranger à leur condition – et en leur retirant toute perspective de filiation. Ni l'un, ni l'autre ne peuvent s'envisager comme pères, et parce que cela s'avère être impensable, Tchekhov scelle leur enfermement, les voue à l'échec ultime sur fond de sécheresse affective autant que d'échec intellectuel. Il n'y a pas de place pour l'enfant auprès d'eux, arbres secs. Mais également êtres lucides : avoir un enfant aurait pu entretenir des illusions, cultiver de faux espoirs ou attester un certain désir d'insertion grâce au respect des normes sociales. Non, ils ne se trompent pas sur eux-mêmes et Tchekhov leur reconnaît ainsi une intransigeance qui les honore : ils ne s'imaginent pas dans un rôle qui ne saura jamais le leur. La paternité ne les concerne pas. Ils le savent et ils l'admettent.

Le premier enfant dans le théâtre de Tchekhov est un enfant mort. Enfant naturel de cette fugitive qu'est Nina et de Trigorin, amant indécidé qui abandonne la jeune femme conquise le temps d'un été sur les bords d'un lac. La précarité du couple ainsi les conditions de vie de la mère chargée de l'enfant expliquent, en partie, le décès de celui – ci. Motivations concrètes, de société qui méritent d'être prises en compte sans pour autant s'y satisfaire. Pourquoi

Tchekhov introduit-il cet épisode auquel il réserve, tout de même, un statut marginal ? Tandis qu'Arkadina, sa maîtresse se trouve hors d'âge et son enfant, Kostia, voue un ressentiment explicite à Trigorine, l'écrivain désabusé se livre, avec Nina, à une relation qui le conduira vers une paternité qui contrarie son statut, ses hésitations et son refus de choisir. Il ne semble pas avoir reconnu l'enfant...qui meurt. Enfant non – désiré ! Enfant qui accroît, exacerbe même la crise du couple illicite. Il ne semble pas avoir bénéficié d'un statut autre auprès de sa mère car comment interpréter, question essentielle, son silence, lors du retour au IV – ème acte, sur sa maternité. Kostia apprend par la rumeur l'existence et la mort de l'enfant mais Nina, elle, n'en parle pas. Quel sens accorder à ce mutisme ? Pourquoi, en énumérant ces épreuves, reste – t – elle muette sur sa maternité malheureuse ? Est-ce qu'elle l'interprète comme sanction divine et, en pécheresse croyante, l'assume et préfère la garder pour soi ? S'agit – il d'une culpabilité intériorisée dont Nina n'entend pas faire état devant Kostia ? Ou, plus grave encore, d'une mère dénaturée qui met au – dessus de l'enfant mort sa médiocre « vocation » de comédienne qu'elle entend poursuivre ? Si Tchekhov fournit l'information concernant le décès passé sous silence par le père, et, encore plus, par la mère entend-t-il le réduire au statut d'accident courant ou invite-t-il à interroger ce silence partagé ? Un enfant meurt et aucun des parents n'en parle. Est-il perçu, par les deux, comme punition ou comme constat de séparation imposée, au – delà d'eux, par le destin lui – même. Parce que l'enfant n'a pas survécu, leur relation ne pouvait non plus survivre. Leur silence, aveu, par défaut, d'un échec partagé. Ce dont on ne peut pas parlé, on le tait !

Dans *Oncle Vania*, ni mort, ni vivant il n'y a pas d'enfant. Monde stérile, monde de l'extinction ou des illusions, monde sans vie à venir... La détresse qui s'empare de ces êtres réunis un été et dispersés ensuite provient aussi de leur infécondité. Personne n'engendre ici...et personne ne déplore même ce manquement comme si pareille hypothèse leur semblait être totalement inconcevable. Désertification des âmes...c'est ce dont Tchekhov dresse le constat clinique.

L'envers et l'endroit ou *Oncle Vania* et *Trois sœurs*. D'un côté point d'enfant et nul ne le regrette, de l'autre les enfants arrivent et tout le monde le déplore. Tchekhov rend « féconde » cette lady Macbeth qu'est Natacha qui instrumentalise les enfants dans son appétit de mainmise sur la maison des sœurs, « royaume » qu'elle souhaite s'approprier par désir de pouvoir autant que de revanche sociale. Bobik sert d'alibi flagrant et...exaspérant dans la campagne amorcée par Natacha : l'enfant est une arme ! Au nom de Bobik, on interdit l'arrivée des masques, sans qu'à peine une heure plus tard, elle se lance dans une promenade nocturne avec son amant...elle invoque, dans l'acte suivant, la prolifération de la famille pour réorganiser l'espace et chasser la nounou...les enfants, les enfants, Tchekhov parvient à les rendre détestables ! Ils survivent ici et André signe sa défaite en promenant la poussette de ces progénitures à identité incertaine. Si Nina reste silencieuse, Natacha se montre insupportablement bavarde : Tchekhov expose l'arc des extrêmes. L'enfant que l'on oublie, l'enfant que l'on impose, jeu des contraires que l'on suit à travers la fameuse tétralogie. Il faut rajouter, comme troisième terme, l'enfant absent... *la Mouette*, *Oncle Vania*, *Trois sœurs*. En creux, se devine la déclinaison du motif.

L'enfant mort se trouve au cœur même de *la Cerisaie*. Ici une rivière, véritable Styx, traverse la propriété et c'est elle qui va emporter le corps de Gricha, le fils de Lioubov Andreevna.

“ Ania, pensive : Il y a six ans, mon père est mort. Un mois plus tard, dans la rivière, mon frère Gricha se noyait. Un beau petit garçon de sept ans. Maman n'a pas pu supporter, elle est partie, partie sans un regard en arrière...elle frissonne) Comme je la comprends, si elle savait ”. Lioubov, perplexe, dans un premier temps s'interroge : “ Mon Gricha...Mon petit garçon...Mon fils...Mon petit garçon...noyé. Pourquoi ? Pourquoi, mon ami ? ” Plus tard, elle verra dans la noyade de son fils la punition pour ses amours adultères et sa liberté qui brise les convenances de son monde. L'amour se paye au prix de la mort d'enfant...

“Lioubov : O mes pêchés...J’ai toujours répandu l’argent sans retenue, comme une folle et j’ai épousé un homme qui ne savait faire que des dettes. Il est mort au champagne – il buvait horriblement – alors, pour mon malheur, je deviens amoureuse d’un autre, nous nous mettons ensemble – et alors, là je reçois mon premier châtement, comme un coup sur la tête – ici, dans cette rivière... mon petit garçon s’est noyé, et je suis partie à l’étranger, partie pour de bon, pour ne plus jamais revenir, jamais revoir cette rivière ... ”

Lioubov va fuir la propriété habitée par une conscience tragique dont l’écho reviendra au II - ème acte dans le fameux monologue, qui rappelle celui de Winnie dans *Oh les beaux jours*, le monologue traversé par l’imploration du pardon pour “ les pêchés ” de sa vie. Elle assimile la noyade de Gricha à la sanction divine et en cela Tchekhov rejoint Ibsen du *Petit Eyolf*. Nina a fui le lac et son enfant s’est éteint, au loin, à la ville, tandis que Lioubov, par contre, a fui à la ville, à Paris, le plus loin possible, la propriété où Gricha a perdu la vie : double fuite qui s’achève par le même retour au lieu des origines. Mères sanctionnées, mères adultères, mères complémentaires !

Comment ne pas rappeler le dernier « numéro » de Charlotte qui, au moment du départ, simule, avec sa voix de ventriloque, un enfant vivant qui n’est qu’un enfant de chiffons, un enfant d’illusion bouffonne. Tchekhov retourne ainsi le motif de l’enfant mort...enfant fantôme et/ou enfant de foire. Comme Shakespeare, toujours, Tchekhov, lui aussi, joue des contrastes et relie le drame au farce. La vie, à jamais, contiendra les deux.

Dans l’œuvre ultime de Tchekhov l’enfant se noie, comme dans une pièce de Maeterlinck. Et ainsi par le traitement de l’enfant mort qui le rattache au réalisme d’Ibsen autant qu’au symbolisme de Maeterlinck, à la culpabilité familiale compréhensible comme à l’intervention divine mystérieuse, Tchekhov confirme sa position au carrefour des deux courants écartelés de la fin du XIX – ème siècle. Dans son théâtre ils se retrouvent, un instant, réconciliés.

Souvent, ces derniers temps , de Langhoff à Pintilié et tant d’autres Gricha est présent sur le plateau, comme une figure échappée de *la Classe morte* de Kantor. Soit un mannequin l’évoque, soit un enfant, pareil à un fantôme qui s’incarne, erre dans les lieux : ici Gricha ne disparaît pas, bien au contraire, se constitue en véritable sceau de mémoire. Deuil ineffaçable, tâche impardonnable, Gricha subsiste et le théâtre décide de rendre « visible » cette présence invisible qui hante la cerisaie. Son cycle s’achève, dans un très beau spectacle de Claudiu Goga, en Roumanie, sous le signe de la présence conjointe, double, de Firs qui se meurt et de Gricha qui survit. Naufrage dont ces deux morts vivants sont les ultimes témoins. Leur disparition commune consacre la chute de la cerisaie. Double achèvement.

**ЖОРЖ БАНЮ**

Париж

## **КРАСОТА И ЗАМОРОЗКИ**

Вишневый сад встречает своих хозяев в цвету, он как будто бы самим своим великолепием подчеркивает немыслимость жертвы, которую Лопахин упрямо называет единственным спасением.

Кто видел вишневые деревья в Японии, поймет масштаб катастрофы, с которой хозяева сада не могут смириться. Как спастись самим, если не спасется сад? Защита такой ценой неприемлема, умрем вместе! Двойное исчезновение... Это то, к чему тайно взывают Любовь Андреевна или Гаев, отказываясь слушать разумные доводы. То не-высказанное, что мы должны услышать. Они не «вспоминают» о прошлом, прошлое – живое – у них перед глазами с того момента, как восходит солнце, и прекрасный сад кажется жертвой, у которой нет иной защиты, кроме невероятной красоты – Ифигения, облаченная в белые одежды!

Но это Ифигения, находящаяся под угрозой. Угрозой старения деревьев прежде всего; а также – гениальное предчувствие – угрозой внезапного мороза. С момента прибытия в первом акте все отмечают царящий вокруг холод... «мороз в три градуса, а вишня вся в цвету». В книге о вишневых деревьях читаем: «Вишня цветет рано, и в момент цветения она боится заморозков» [Tordjman 1999: 75]. И к знаменитому письму Чехова, располагающего «Вишневый сад» под знаком дам в белых платьях среди белых деревьев (самый настоящий «передержанный» фотографический снимок – Чехов, сам любитель фотографии, должно быть, часто такие видел), мы можем добавить еще один оттенок белого: белизну инея, изморози, убивающей цветы распутившихся деревьев. За красотой – смерть!

Чехов, будучи знатоком и поклонником Шекспира, заимствует его любимый прием, основанный на установлении соответствия между состоянием человека и погодными явлениями: чувствительные сообщающиеся сосуды. Холод снаружи, холод внутри, холод, который завладевает главными героями, охваченными тревогой, и коварно распространяется повсюду. Когда Аня уехала, чтобы вернуть свою упрямую мать, «было холодно», но, что еще удивительнее, и в Париже в это время, на Страстной неделе, «холодно, снег». Как не сопоставить холод отъезда и холод прибытия с одним и тем же симптомом беспокойства, которому Чехов придает более широкое толкование? Он, будучи врачом, знает, в какой мере старение сопровождается понижением температуры тела человека и влечет за собой постоянное требование дополнительного тепла. Ощущение холода объясняет также дрожь, на которую сетуют Любовь Андреевна и Аня, – подтверждение действительно замедленной циркуляции крови в ситуации нависшей над героинями угрозы. У Вари тоже «руки заколечены», тогда как Дуняша, которая улавливает все присущие господам

проявления чувства, заявляет, что она тоже «похолодела вся», а Епиходов, тоскующий по любви, будет чуть позже искать способ «согреть сердце»<sup>8</sup>. И как не вспомнить здесь, что традиция театра Кабуки требует, чтобы, когда онагата выходит на сцену, актер опустил руку в ведро с ледяной водой, пока его партнер, играющий любовника, не почувствует физически, на подмостках, требование «согреть» свою партнершу.

В четвертом акте холод возвращается. Яша прозаически замечает: «Не топили сегодня», — но речь идет также и о другом холоде, холоде конца. Замерзли все, за исключением Пищика, который возбужден приходом долгожданного чуда — англичан, арендовавших его земли, богатые белой глиной, и охает, ссылаясь на жару, которую он один только и чувствует. У Чехова замерзание становится физической реакцией жертв, которая согласуется, таким образом, с холодом внешним, холодом снаружи. Холод, предшествующий большему холоду, — о его распространении он скажет, создавая план своей следующей пьесы, действие которой должно происходить на Северном полюсе среди вековых льдов. Гипотермия «Вишневого сада» не что иное, как предвестник грядущего обледенения!

Чехов, еще до Беккета и Ионеско, интуитивно почувствовал определяющую жизнь повторяемость и ввел ее в композицию произведения, сделав это более тонко, чем его последователи: начальный холод и финальный холод окаймляют действие. Этот холод связан уже не только с метеорологией, тем более что больше невозможно измерить природные отклонения от нормы, так как «разбит градусник». Зато «градусник» души работает всегда, и он подтверждает распространяющееся охлаждение. Не холод ли чувствует умирающий Фирс, когда он, преданный слуга, переживает по поводу беспечности Гаева, который никогда не сможет толком защитить себя от мороза? Пруст любил свою шубу, шубы были в моде как в Париже, так и в России, но Фирс знает: время шубы прошло, пришло время пальто. Холод остается.

## СМЕРТЬ РЕБЕНКА: К ВОПРОСУ О МОТИВЕ, НА ПЕРВЫЙ ВЗГЛЯД — ВТОРОСТЕПЕННОМ

Рожать детей — значит верить в этот мир.  
Алессандро Барикко. «Без крови» (*Senza sangue*)

Никто из этих «беспольных людей», мучимых тоской, погруженных в меланхолию, этих созданий, жизнь которых лишена перспектив, дрейфующих в поглощающей надежде обыденности, — одним словом, этих Ивановых и Платоновых, предшественников тоскующих героев Антониони, — никто из них не имеет детей. У них недостаточно «веры в мир», что Чехов подтверждает, не давая этим персонажам возможности говорить о детях — как если бы такой предмет разговора был им абсолютно чужд в их состоянии, — и лишая их возможности продолжения рода. Ни тот, ни другой не могут представить себя в роли отца, и поскольку отцовство для них немислимо, Чехов окончательно закрывает их от мира, обрекает их как на абсолютную эмоциональную опустошенность, так и на интеллектуальный провал. Рядом с ними нет места ребенку, они — высохшие деревья. Но вместе

<sup>8</sup> Имеются в виду слова из романа «Спрятался месяц за тучку» (музыка Александра Дюбюка, слова Василия Чувеского), который исполняет Епиходов: «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви». — *Здесь и далее прим. ред.*

с тем они люди здравомыслящие: иметь ребенка для них — все равно что питать иллюзии, возвращать ложные надежды или демонстрировать свое желание стать частью общества благодаря соблюдению социальных норм. Нет, они не ошибаются на свой счет, и Чехов признает за ними также принципиальность, которая делает им честь: они не примеряют на себя чужие роли. Отцовство не имеет к ним отношения. Они это знают и принимают.

Первый появившийся в чеховском театре ребенок — ребенок мертвый<sup>9</sup>. Внебрачный ребенок беглянки Нины и Тригорина, любовника, не способного сделать окончательный выбор, бросившего молодую женщину, чье сердце он покорил однажды летом на берегу озера. Ненадежность сложившихся между ними отношений, а также условия, в которых вынуждена жить женщина с ребенком, объясняют отчасти эту смерть. Таковы конкретные социальные причины, которые необходимо учитывать, не сводя, тем не менее, все только лишь к ним одним. Почему Чехов включает в пьесу этот эпизод, хотя и отводит ему второстепенную роль? В то время как Аркадина, его любовница, — женщина без возраста, и ее ребенок, Константин, выражает по отношению к Тригорину нескрываемую враждебность, разочарованный писатель выстраивает с Ниной отношения, которые должны привести его к отцовству, то есть тому, что противоречит его положению, его нерешительности, его отказу сделать выбор. Создается впечатление, что отец ребенка не признал... и ребенок умер. Ребенок не-желанный. Ребенок, который усиливает, даже обостряет кризис незаконного союза. Похоже, и с матерью ему повезло не больше, потому что как иначе интерпретировать — и это важнейший вопрос — ее почти полное молчание о своем материнстве после возвращения в четвертом акте. Константин вначале узнает о существовании и о смерти ребенка от других, что же касается Нины — она об этом впрямую ничего не говорит. Что значит это молчание? Почему, перечисляя выпавшие на ее долю испытания, она не упоминает свое несчастное материнство? Может быть, она видит в этом наказание свыше и, будучи верующей грешницей, принимает его и предпочитает о нем молчать? Идет ли речь о скрытой греховности, в которой Нина не желает признаваться перед Константином? Или, что еще страшнее, о женщине, лишенной материнских чувств, ставящей выше смерти ребенка свое сомнительное актерское «призвание», которому она намеревается следовать? Если Чехов дает информацию, касающуюся смерти, так, что мы не слышим ни слова ни от отца, ни — что еще более удивительно — от матери<sup>10</sup>, не намеревается ли он придать этому событию статус обычного, рядового происшествия? Или он приглашает задаться вопросом о значении этого обоюдного молчания? Ребенок умер, и никто из родителей об этом не говорит. Что они оба видят в этой смерти? Наказание или признание неизбежного разрыва, на который их обрекает сама судьба? Как не выжил ребенок, так не выживут и их отношения. Их молчание — заочное признание обоюдной неудачи. Молчат о том, о чем невозможно говорить!

В «Дяде Ване» ребенка нет вообще — ни живого, ни мертвого. Пустой, угасающий мир, где живут иллюзиями, мир без будущей жизни... Бесплодие — источник тоски, овладевающей этими людьми, собравшимися вместе однажды летом и сразу же разошедшимися каждый своей дорогой. Здесь никто не рождает детей<sup>11</sup> и никто даже не сожалеет о том, что их нет, как будто подобное допущение кажется им совершенно невыносимым. Опустошенные души... вот что лежит в основе сделанного Чеховым медицинского заключения.

«Дядя Ваня» и «Три сестры» — миры-антиподы. В одном случае — никаких детей и никакого сожаления по поводу их отсутствия, в другом — дети появляются, и все об этом сожалеют. Чехов наделяет способностью рожать Наташу, эту леди Макбет, которая ис-

<sup>9</sup> Строго говоря, до этого были маленький сын Платонова и «ребеночек» Маши и Медведенко.

<sup>10</sup> Слова Нины о «постоянном страхе за маленького» лишь косвенно касаются этого.

<sup>11</sup> Исключение составляют только «деточки», которых прижила с любимым человеком бежавшая от Телегина его жена.

пользует детей, удовлетворяя собственное желание захватить дом сестер — «королевство», которым она хочет завладеть, движимая жадной властью и стремлением восстановить социальную справедливость, взять своего рода социальный реванш. В развернутой Наташей кампании Бобик служит алиби явным и... раздражающим: ребенок — это оружие!

Именем Бобика запрещено впускать ряженных, хотя примерно час спустя его мать отправится на ночную прогулку со своим любовником; в следующем действии она сошлется на то, что семья разрастается, чтобы перераспределить пространство и выгнать няню... дети, дети — Чехов умудряется сделать их ненавистными!

Здесь они выживают, и Андрей расписывается в своем поражении, катая детскую коляску с неизвестно чьим потомством. Если Нина молчит, то Наташа невыносимо болтлива: Чехов показывает две крайности. Ребенок, о котором забывают, ребенок, которого навязывают, — игра противоположностей, за которой мы следим на протяжении всей знаменитой тетралогии. Необходимо добавить, как третий тип присутствия ребенка в чеховском тексте, еще один образ: ребенок, которого нет... «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры». Постепенно мотив угасает.

Умерший ребенок — в самом центре «Вишневого сада». Здесь река — настоящий Стикс — пересекает имение, и именно она заберет тело Гриши, сына Любви Андреевны.

«А н я (задумчиво). Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик. Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки... (Вздрагивает.) Как я ее понимаю, если бы она знала!» [С XIII, 202]

В первом акте Любовь Андреевна в растерянности и недоумении спрашивает: «Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой друг?» [С XIII, 211]. Позже она увидит в гибели сына наказание за неверность и за свою свободу, которая разрушает устои этого мира. Плата за любовь — гибель ребенка...

«Л ю б о в ь А н д р е в н а . О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, — он страшно пил, — и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, — это было первое наказание, удар прямо в голову, — вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки...» [С XIII, 220]

Любовь Андреевна бежит из имения, где все проникнуто сознанием трагедии: оно отзовется эхом во втором действии, в ее знаменитом монологе, напоминающем монолог Винни в «Счастливых днях», монологе, пронизанном мольбой о прощении за «грехи» ее жизни. Она уподобляет гибель Гриши божьей каре, и здесь Чехов перекликается с Ибсеном, с его «Маленьким Эйольфом». Нина убежала от озера, и ее ребенок умер вдалеке, в городе, тогда как Любовь Андреевна, напротив, искала спасения в городе, в Париже, бежала так далеко, как только возможно, от имения, где не стало Гриши: двойное бегство, которое в обоих случаях заканчивается возвращением в родные места. Матери поневоле, неверные матери, матери по совместительству!

Как не вспомнить последний «номер» Шарлотты, в момент отъезда изображающей голосом чревовещательницы живого ребенка, который на самом деле — ребенок из тряпок, ребенок, рожденный шутовским воображением! Чехов, таким образом, выворачивает наизнанку мотив, превращая мертвого ребенка в призрачного ребенка и / или ребенка ярмарочного, балаганного. Чехов, как и Шекспир, играет на контрастах и соединяет драму с фарсом. Жизнь навсегда вберет в себя и то, и другое.

В последней пьесе Чехова ребенок тонет, как в пьесе Метерлинка. Мотив мертвого ребенка, связывающий его как с ибсеновским реализмом, так и с символизмом Метерлинка, выводящий на разговор как об очевидной виновности семьи, так и о мистическом,

божественном вмешательстве, в очередной раз подтверждает, что чеховский театр находится на пересечении двух разнонаправленных течений конца XIX века. В его театре они на мгновение сходятся.

У современных режиссеров – от Лангхоффа до Пинтилие и многих других – Гриша часто присутствует на сцене как образ из «Умершего класса» Кантора. Он напоминает то ли манекен, то ли ребенка, блуждает, подобный призраку, обретшему плоть: здесь Гриша не исчезает, напротив, становится настоящим оттиском памяти. Непреходящий траур, непрощенный грех, Гриша продолжает существовать, и театр решает сделать «видимым» это незримое присутствие – призрак, не покидающий вишневый сад. В очень хорошей постановке румынского режиссера Георгия Клаудиу эти блуждания заканчиваются под знаком совместного, двойного присутствия Фирса, который умирает, и Гриши, который выживает. Крушение, которому эти два живых мертвеца последние свидетели. Их общее исчезновение сливается с падением вишневого сада. Двойная гибель.

### **Литература**

*Tordjman Nathalie. Le Cerisier. Actes Sud. 1999. – Торджман Натали. Вишневое дерево. Actes Sud. 1999.*

*Перевод с французского Екатерины Калининой.*



**В. В. ПРОЗОРОВ**

Саратов

## **«ВСЁ КАК СОН»: МОТИВ РАССЕЯННОСТИ В КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»**

Окрашенное грустным лиризмом сюжетное пространство чеховской комедии неразлучно в нашем восприятии с представлением о рассеянности и о прихотливо сложном синонимическом спектре этого понятия. Семантические горизонты «рассеянности» в «Вишнёвом саде» дают нам повод размышлять и о досадной, неведь откуда подкрадывающейся сонливости, и об ослабленном, несфокусированном внимании и странной забывчивости. Рассеянность — это и немотивированная разбросанность, меланхоличная житейская зыбкость и неустойчивость, нелепое ротозейство и привычная (часто трогательная) «недотёпистость». А ещё это и рассеянный образ нескладной, расплывённой, неустроенной жизни...

Рассеянность царит в самой атмосфере сценической жизни обитателей вишнёвого сада с их легко вспыхивающей и столь же быстро угасающей сентиментальностью, с их то и дело возобновляемыми знаками взаимной душевной расположенности, с их частыми, но по большей части незлобными передразниваниями, с их невольной способностью беспечно уноситься мыслями от неминуемо набегающих трудных забот.

Рассеянность прописана в неторопливой, но событийно насыщенной пространственно-временной поэтической композиции комедии. В статье «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” А. П. Чехова» А. П. Скафтымов писал: «Диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий» [Скафтымов 2007: 327].

Самое начало пьесы... Зябкое предчувствие утра: «Уже май, цветут вишнёвые деревья, но в саду холодно». Около двух часов ночи. Лопахин «зевает и потягивается». Машинально перелистывает книгу: «Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» [С XIII, 197, 198]. Входит рассеянный конторщик Епиходов. Откровенно комический персонаж, он живёт в полном согласии с присвоенным ему амплуа ротозея и неудачника, несуразно рассуждает, невпопад действует и постоянно попадает впросак... Появляется Раневская с семнадцатилетней Аней и гувернанткой Шарлоттой Ивановной. Аня: «*Поправляет волосы.*) Я растеряла все шпильки... *(Она очень утомлена, даже пошатывается.)*» [С XIII, 200].

Делясь в свою очередь горькими мыслями о взаимоотношениях с Ермолаем Лопахиним, Варя сокрушённо заключает: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон...» [С XIII, 201]. Блики жизни, разрозненные бытовые случайности, душевная смута, досада... «Каждый носит в себе свою драму» [Скафтымов 2007: 377].

Хорошо понимая безысходность мнимых «связей» с Лопахиным, Варя пробует счлрониться в тени неведомой, спасительно пригрезившейся ей Аниной судьбы: «Хожу я, душечка, цельный день по хозяйству и всё мечтаю. Выдать бы тебя за богатого человека, и я бы тогда была покойней, пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы всё ходила по святым местам... Ходила бы и ходила. Благолепие!..» И в ответ Аня, думая о чём-то своём и никак не реагируя на её фантазии, прекраснодушно и рассеянно переключает разговор: «Птицы поют в саду». И тут же спохватывается: «Который теперь час?» [С XIII, 202]. Жизнь – на зыбкой грани рассеянной мечтательности и привычного опыта...

Старческая забывчивость и рассеянность – у Фирса. Хотя именно он всегда начеку. В глазах дряхлого слуги по-детски неразумно рассеян его хозяин: «Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!» [С XIII, 209] или «А Леонид Андреич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... *(Озабоченно вздыхает.)* Я-то не поглядел... Молодо-зелено!» [С XIII, 254].

Сонливость простодушного Симеонова-Пищика искупается его терпеливым ожиданием и напористым поиском денег. В этом отношении он полная банальная противоположность хозяевам вишнёвого сада.

Рассредоточен не только в бытовом смысле (безнадежно разыскивает свои калоши в последнем акте), но и в собственных умозрительных построениях вечный студент и скиталец Петя Трофимов. Во втором действии на просьбу Раневской продолжить «вчерашний разговор» он с привычной горячностью принимается рассуждать сперва о физиологическом несовершенстве человека, потом о «человечестве», которое «идёт вперед, совершенствуя свои силы». Затем патетически переходит на тему о том, что «громадное большинство» интеллигенции «ничего не делает и к труду пока не способно». Констатация этой безрадостной мысли (почти автопародии) приводит чеховского героя к гневным обличениям тех, кто «называют себя интеллигенцией». Петя сокрушается по поводу дурного пристрастия интеллигентов к важным философствованиям и тут же принимается рассуждать про тяжкую участь рабочих. Трофимов словно бы и не замечает, что рисует собственный портрет: «И, очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим». Следует откровенное признание: «Я боюсь и не люблю очень серьёзных физиономий, боюсь серьёзных разговоров». И снова внезапное «серьёзное» риторическое одушевление: «Укажите мне, где у нас ясли, о которых говорят так много и часто, где читальни?» Петины страдательно-обличительные инвективы выстраиваются в суровый приговор: «Есть только грязь, пошлость, азиатчина...» И опять он спохватывается: «Лучше помолчим!» [С XIII, 223].

Садится солнце, Гаев в привычной для него сентиментальной манере тихо медитирует: «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью...» Но в отличие от филиппик Пети возвышенная поэтическая декламация Гаева (в который уже раз!) не воспринимается всерьёз. Варя «умоляюще» прерывает дядю.

Между тем, Петя Трофимов – герой такой же прекраснодушный, как и Гаев, но куда более умозрительно чёрствый и не менее словоохотливый: «Вперед! Мы идём неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!» [С XIII, 227] или знаменитое «Мы выше любви!» [С XIII, 223]. Эти и другие подобные речи говорит он, оставшись наедине с Аней. Риторический гипноз его приходится юной Ане впору.

«Все эти люди похожи на лунатиков», – скажет И. Ф. Анненский о героях другой пьесы Чехова, посвящённой судьбам сестёр Прозоровых [Анненский 1979: 83]. Безупречно точно распространяется эта характеристика и на персонажей «Вишнёвого сада».

Знаками глухого и никем уже не замечаемого беспамятства являются обозначенные в самом начале второго действия «старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка» и «большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами». Характерны и авторские ремарки: «все сидят задумавшись» [С ХШ, 215]; «Все сидят, задумались. Тишина» [С ХШ, 224]. Недвижное молчание... Оцепенение... Рассеянность... Любовь Андреевна раздражённо говорит брату: «Зачем так много пить, Лёня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?» [С ХШ, 218]. Всё не то, всё не так... Читатель погружается в атмосферу странной, тревожной и несуразной жизни.

Но мотивное средоточие грустной, шемящей душу рассеянности, определяющей «подводное» сюжетное направление пьесы, связано прежде всего с переживаниями самой Любви Андреевны Раневской. Её возвращением из Парижа в собственное имение открывается пьеса. Её отъездом из родного гнезда в Париж она заключается. С первого по четвертое действие, с мая по октябрь, провела она на родине. Шесть лет назад, после смерти мужа и гибели сына, она уехала, «без оглядки» оставила свой вишнёвый сад. Растроганно, с рассеянной непосредственностью говорит она о радости возвращения: «Видит Бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, всё плакала. *(Сквозь слёзы.)* Однако же надо пить кофе» [С ХШ, 204]. Раневскую Чехов в письме к О. Л. Книппер-Чеховой от 14 октября 1903 года характеризовал так: Любовь Андреевна «умна, очень добра, рассеянна; ко всем ласкается, всегда улыбка на лице» [П XI, 273].

Среди встретивших Раневскую — Ермолай Лопахин. Он, по словам автора пьесы, «мягкий человек» [П XI, 290], «порядочный человек во всех смыслах» [П XI, 291]. Он давно, безнадежно и шемяще возвышенно в неё влюблён и не скрывает своего обожания: «Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде <...> люблю вас, как родную... больше, чем родную» [С ХШ, 204]. Реакция Раневской рассеянная, она словно бы не слышит его признания...

Главное испытание для читателя чеховской комедии — уклончиво-рассеянные реакции хозяйки вишнёвого сада на все настойчивые увещевания Лопахина. «Я вас не совсем понимаю, Ермолай Алексеич!», — спохватывается Раневская, не вслушиваясь сколько-нибудь внимательно в отчаянный монолог Лопахина о неминуемом приближении аукциона, на котором будет решена судьба владельцев вишнёвого сада [С ХШ, 205].

Лопахин предлагает чётко выстроенный выход из, казалось бы, тупиковой ситуации. В разумных рассуждениях-доводах Ермолая Алексеевича — правда реальных жизненных обстоятельств. Нужны лишь известные усилия. Надо, в частности, «вырубить старый вишнёвый сад»... Прежняя рассеянность вдруг исчезает. Раневская реагирует мгновенно: «Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете» [С ХШ, 205]. Это реакция на ужасную наивность и неловкость Лопахина: предложить то, о чём и помышлять негоже!

Но Лопахина не сбить: «Решайтесь же! Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет» [С ХШ, 205]. В ситуации полнейшего коммуникативного тупика на помощь Раневской и согласному с ней Гаеву нечаянно приходит Фирс. Он припоминает, как «в прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили...» [С ХШ, 206]. Гаев по привычке пробует уговорить разговорившегося Фирса, тот, не слыша, продолжает свои воспоминания об особом «способе» переработки «сушеной вишни». И Раневская, как будто бы позабыв о нелепом лопахинском ультиматуме, с рассеянной благодарностью переключает внимание на бормотания Фирса: «А где же теперь этот способ?» Но Лопахин не сдаётся. Он пробует увлечь её светлой перспективой развития дачного дела. Его не прерывают, дослушивают, но возмущённый ответ Гаева «Какая чепуха!» — это и её солидарный с братом ответ. Лопахин, уходя, вновь напоминает про свой проект: «Ежели надумаете насчёт дач и решите, тогда дайте знать, я взаимы тысяч пятьдесят до-

стану. Серьёзно подумайте» [С XIII, 209]. Говорит он в пустоту. Его идея для обитателей имения фантастически миражна, а в точном переводе на бытовой язык даже неприлична...

Во втором действии Любовь Андреевна также рассеянно слушает побуждающего её к спасительной инициативе Лопихина. Ермолай Алексеевич в полной растерянности: «Простите, таких легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, странных, я ещё не встречал». В доказательство этой, как крик души, оценки Раневская, словно бы очнувшись, по-детски непосредственно спрашивает: «Что же нам делать? Научите, что?» Как будто это не Лопихин с душевным упрямством пробует достучаться прежде всего до неё, использует весь ему доступный и для него совершенно очевидный арсенал аргументов. И это уже не просто обычная с её стороны рассеянность. Это продолжаемый ею разговор с позиций некой **внеаходимости**. Лопихин и Любовь Андреевна ведут свои диалоги (с её стороны по видимости и по сути рассеянные), обитая на разных этажах мироощущения. Он, движимый глубокой привязанностью к ней, опирается на рассудительные основания. Раневская при этом живёт какой-то иной жизнью... Он в который раз пробует объяснить ей свой хорошо уже известный читателю комедии проект. Она слушает. Но очень трудно сказать, **что** именно она слышит. Его откровенно утилитарную тему она для себя закрывает просто: «Дачи и дачники – это так пошло, простите». И в этом «простите» – вся её правда. Лопихин в испуге, он впервые срывается: «Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!» Лопихин порывается уйти, но она «испуганно» его удерживает. Ей тревожно. Ей больно. Пусть побудет рядом: «С вами всё-таки веселее...» Странное слово – «веселее». Он для неё предлагает невозможное и сам не понимает, насколько он в своих проектах несообразен и даже... забавен, смешон. С ним веселее. И вдруг с тревожной печалью говорит она про своё тайное, страшное, греховное: «Я всё жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом» [С XIII, 219].

Лопихин: «Какие у вас грехи...» Уж он-то знает, что такое грехи в жизни предпринимательской, в близкой ему сфере купли-продажи. У неё свои представления о грехах, ей одной только до предельной остроты ведомые... Жизнь в её сознании мучительно расщепляется. С тревогой ждёт Раневская 22-го августа. Знает, что беда вот-вот случится. Предчувствует конец их любимого, освящённого памятью самых близких людей вишнёвого сада. И даже не помышляет о сопротивлении обстоятельствам...

Впрочем, они с братом касаются невероятных проектов, по-детски наивно витая в сказочных облаках: «Хорошо бы получить от кого-нибудь наследство, хорошо бы выдать нашу Аню за очень богатого человека, хорошо бы поехать в Ярославль и попытать счастья у тётушки-графини». Они заговаривают сами себя. Гаев: «Проценты мы заплатим, я убеждён... (*Кладёт в рот леденец.*) Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано! (*Возбуждённо.*) Счастьем моим клянусь!» [С XIII, 213]. Леденец – деталь комическая. Но смеховой эффект рассеян в общем эмоциональном тоне странного драматургического повествования.

У Раневской заметно отсутствие сосредоточенного внимания к собственным интересам, к прозе жизни, способной уберечь от разорения и гибели... Тревожная рассеянность Любви Андреевны – в бескорыстной внутренней свободе от экономических притязаний и хозяйственных притязаний. Она не понимает нового языка деловых отношений и состояний. Представления о выгоде повсеместны и обыденны, но она обыденности этой не замечает... Не потому, что выше или чище её. Просто часть этой жизни её не касается...

Что же составляет главное содержание её мучительной сердечной тревоги? Чем или кем она жива? Братом? Аней? Варей? Воспоминаниями детства и юности? Конечно. Но это только часть её душевной сосредоточенности. Есть нечто почти сокрытое от нас, затаённое и постоянно смущающее её душу...

Впервые неразлучная с ней **парижская тема** звучит в оценках Ани. Она делится с Варей впечатлениями о беспорядочной и призрачной парижской жизни. О Париже с Раневской — никто ни слова. Один Симеонов-Пищик все поинтересуется: «Что в Париже? Как? Ели лягушек?» И получит совсем короткий, едва ли не поддразнивающий ответ, намекающий на неуместность дальнейших расспросов: «Крокодилов ела» [С ХШ, 206].

Чуть позже Варя отпрёт их старинный шкаф и передаст маме две телеграммы. Раневская устало и нехотя спохватывается: «Это из Парижа. (*Рвёт телеграммы, не прочитав.*) С Парижем кончено...» [С ХШ, 206]. Никакой внешней реакции окружающих на её жест. Парижская тема в их доме закрыта. Словно существует некая предупредительная молчаливая конвенция на этот счёт. Она окружена предельно чутким вниманием родных и близких. Её всячески оберегают, стараются не потревожить, отвлечь от каких-то горьких переживаний. Потому и энергичный напор Лопахина с его проектом спасения их вишнёвого сада кажется им неуместным. Только Гаев позволит себе, обращаясь к Варе, так за глаза охарактеризовать сестру: «Она хорошая, добрая, славная, я её очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, всё же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в малейшем её движении» [С ХШ, 212]. Случайная свидетельница этих речей Аня с пылкой укоризной скажет дяде: «Что ты говорил только что про мою маму, про свою сестру? Для чего ты это говорил?» [С ХШ, 213]. Уточняющий риторический вопрос важен: дело ведь не в том, что Гаев сказал какую-то заведомую неправду. Невзначай и слишком уж откровенно коснулся он темы, запретной в этом доме. Гаев против своей воли оказывается немилосерден к страданиям сестры...

Сама она во втором действии в состоянии глубокого волнения, в присутствии Гаева и Лопахина, признаётся: после смерти мужа «на несчастье я полюбила другого» [С ХШ, 220]. И дальше следуют её откровения **о нём**. **Он** безжалостен и груб, **он** «измучил» её («Душа моя высохла»), **он** обобрал, «бросил, сошёлся с другой». Она «пробовала отравиться...»: «Господи, Господи, будь милостив, прости мне грехи мои!» [С ХШ, 220]. Утирая слёзы, она достаёт из кармана телеграмму: «Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться... (*Рвёт телеграмму.*)» [С ХШ, 229]. Ни Гаев, ни Лопахин в этот момент ей не собеседники. Она одна со своим горем, со своей нескладной судьбой. И со своей не утихающей страстью-болью-любовью. О Любви Андреевне А. П. Чехов писал: «Нет, я никогда не хотел сделать Раневскую угомонившеюся. Угомонить такую женщину может только одна смерть» [П XI, 285]. Общась с близкими ей людьми, она рассеянно воспринимает всё, что с ней здесь соприкасается, рассеянно вслушивается в разговоры о надвигающейся продаже вишнёвого сада, рассеянно включается сама в эти разговоры... Самые близкие чувствуют или смутно угадывают её боль.

Момент истины для Раневской наступает в третьем действии. Петя поднимает с полу очередную телеграмму из Парижа. Эти разбросанные, рассеянные по дому, то и дело попадающиеся ей на глаза телеграммы и её реакция на них — один из важнейших лейтмотивов «Вишнёвого сада». Она получает эти телеграммы ежедневно: «Этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо... Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него». Впервые вырывается у неё страстное, всю её объясняющее признание: «И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу». Весь мир для неё в рассеянии, есть только **он**, и тянет её **к нему** неудержимо, тянет вопреки любым разумным доводам... Неземная сила сердечного притяжения... Петя не в состоянии понять её и в привычной безоговорочной манере называет любимого ею человека «мелким негодяем, ничтожеством» [С ХШ, 234]. И тут она не выдерживает, позволяя себе по-настоящему зло рассердиться: «Надо быть

мужиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (*Сердито.*) Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чулак, урод...» [С XIII, 235]. В этих словах внезапно вырвавшаяся безжалостная насмешка, горькое презрение, душевное негодование. И отчаянная самозащита...

Гибель вишнёвого сада и расставание с ним тяжелы невыносимо... Но есть согревающая её страсть, есть тревожный и желанный свет впереди... И Гаев прав, замечая: «ты, Люба, как-никак, выглядишь лучше, это несомненно». И она отвечает: «Да. Нервы мои лучше. Это правда» [С XIII, 247]. При всех переживаниях от расставания с домом и садом, она в финале спокойнее, собраннее, предусмотрительнее, чем прежде. Снова жизнь её обретает смысл, пусть призрачный, пусть недолгий. Но ей есть ради кого жить. Она возвращается к нему. Она любит...

Трудно согласиться с таким исследовательским заключением: «“Вишнёвый сад” – комедия странная в том смысле, что она посвящена в большей степени рассуждениям о любви, нежели её переживаниям» [Ищук-Фадеева 2014: 73]. Переживания любви – трепетно воссозданный автором, едва ли не главный нерв драматургического сюжета пьесы (Лопухин – Раневская, Раневская – «дикий человек»).

В четвёртом акте комедии герои разъезжаются, рассеиваются по свету (в Париж, в Харьков, в Москву, в Яшнево, в близлежащий город, в неизвестность, в никуда...), но остаются такими же, как и прежде, нелепыми и странными в своих надеждах и мечтах. Раневская впервые здесь за старшую. Она ощущает непосредственную ответственность за происходящее. Она пробует решить судьбу Вари. Она думает о судьбе больного Фирса...

Раневская отчаянно подталкивает Лопухина к Варе, принуждая его к скорому объяснению. Лопухин застигнут врасплох. Он не может сосредоточиться на главном для себя – на объяснении с Любовью Андреевной. А тут она сама предлагает признаться в любви... к своей приёмной дочери. Лопухин в смятении: «Я сам тоже не понимаю, признаться. Как-то странно всё... Если есть ещё время, то я хоть сейчас готов... Покончим сразу – и баста, а без вас я, чувствую, не сделаю предложения» [С XIII, 250]. Последняя фраза – верх растерянности: всё не то и не так! не с Варей бы ему сейчас, в последние минуты, говорить о своих чувствах... Лопухин и Варя остаются вдвоём и ведут себя как два вконец потерянных и рассеянных человека. Варя «долго осматривает вещи»: «Сама уложила и не помню» [С XIII, 250]. Лопухин говорит о погоде, припоминая прошлогодний снег... В ней вроде бы тлеет ещё какая-то надежда. Он, втайне влюблённый в Раневскую, уже ни на что не уповает и мгновенно ускользает из сценического пространства, услышав, как кто-то его случайно окликает «со двора», «точно давно ждал этого зова» [С XIII, 251].

После обречённого на неудачу диалога Вари и Лопухина все начинают поспешно готовиться в путь. Как будто бы другого исхода последней их встречи никто, включая и Любовь Андреевну, не ожидал. На протяжении всей пьесы рассеянные, словно дети малые, в финале они странным образом сосредоточиваются и уходят, уезжают, исчезают...

Не суждено осуществиться и другой заботе Любови Андреевны: её тревожил больной Фирс. Аня уже справлялась о нём у лакея Яши и у Семёна Епиходова. Оба ответствовали уклончиво. Она уклончивости этой не почувствовала. Варя тоже спохватывалась и спрашивала о Фирсе у Ани. Оказалось, что если его и увезли в больницу, то не захватили сопроводительного письма к доктору. Аня посчитала, что письмо это «надо послать вдогонку» [С XIII, 246]. В ответ на тревогу Любови Андреевны Аня уверенно замечает: «Мама, Фирса уже отправили в больницу. Яша отправил утром» [С XIII, 249]. Любовь Андреевна по поводу Фирса вполне успокаивается... Злая воля лакея Яши и рассеянные хлопоты близких приводят к известному финалу...

Снова «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» [С XIII, 254], стук топора по вишнёвому дереву. И слова Фирса: «Про меня забыли...» [С XIII, 253]. Мотив тревожной рассеянности и забывчивости обретает в финале «Вишнёвого сада» гнетущее звучание... Такая вот печальная человеческая «комедия да и только», второе столетие притягивающая и покоряющая неопределённостью и нечёткостью едва различимых границ между смешным и грустным, между беззаботностью и тревогой, предусмотрительностью и беспечностью, живой энергией и многозначительной рассеянностью. «Всё как сон...»

### **Литература**

*Анненский И.* Книга отражений. М.: Наука, 1979.

*Ищук-Фадеева Н. И.* Парадоксы чеховского жанра: «Вишнёвый сад» // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии. Материалы Первых Международных Скафтымовских чтений. Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014.

*Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007.

**М. Ч. ЛАРИОНОВА**

Ростов-на-Дону

## **СИМВОЛИКА ПЬЕСЫ «ВИШНЁВЫЙ САД» В СВЕТЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Статья выполнена в рамках проекта «Русско-украинские культурные связи в XIX-XXI веках: история, проблемы, перспективы» Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Фундаментальные проблемы модернизации полиэтничного макрорегиона в условиях роста напряженности»*

Вишневый сад, как следует из названия чеховской пьесы, главный ее художественный образ. Он означает самого себя, то есть территорию с плодовыми деревьями, но и нечто большее, выходит за собственные пределы, в нем присутствует смысл, связанный с предметом, но не тождественный ему. Значение этого образа истолковывается в диапазоне от метафоры дворянского быта до судьбы всей России. Следовательно, это образ символический.

Однако чеховский символ существенно отличается от символа, например, символистов. А. Белый пронизательно заметил отсутствие в чеховских символах мистического опыта и их связь с реальностью [Белый 1904]. А. П. Чудаков назвал символизм Чехова «обыденным» [Чудаков 2004: 233]. Подчеркивая принципиальную разницу между символом символистов и Чехова, В. Б. Катаев пишет: «Для символиста видимая реальность — лишь “паутинная ткань явлений”, которая опутывает реальность высшую, мистическую. Для Чехова иной реальности, чем та, в которой живут его герои, просто не существует» [Катаев 1989: 248].

Как же зрители и читатели опознают в обычных предметах и явлениях символы? Один из возможных путей — диалог между тем, что предлагает писатель, и культурной памятью зрителя или читателя. А память эта формируется всей предшествующей традицией, начиная с мифа и ранних форм фольклора. По словам Е. Фарыно, за чеховскими образами и мотивами стоят «скорее мифологемы народной культуры, чем просто реалистические детали бытового уровня» [Фарыно 1999: 33].

К сожалению, современный человек живет в ситуации разрыва с традиционной культурой. Исходное, коренное значение символа от него может ускользнуть. Поэтому, как предлагал К. Г. Юнг, необходимо реконструировать изначальную подоснову образа путем обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам [Юнг 1991: 283]. Если исследователь воспринимает развитие искусства как непрерывный процесс, а каждое произведение не только дискретно, но и как существующее и осмыс-



ляемое в метатексте культуры, он неизбежно «прочитывает» символ не только синхронически, но и диахронически.

Существует устойчивое мнение, что символ иррационален и непостижим. Однако при обращении к фольклорно-мифологическим корням символа обнаруживается, что он четко структурирован и, следовательно, поддается логической интерпретации. Символ имеет инвариантное ядро, но в каждом конкретном случае он представляет собой вариант инварианта, причем его «прошлые» смыслы иногда нелегко восстанавливаются. Символ может иметь множество значений, но это множество значений имеет границы. Основу структуры и семантики символа, по нашему глубокому убеждению, составляют входящие в его состав мифологемы, то есть устойчивые мотивы и образы, восходящие к древнейшей художественной и нехудожественной практике. Можно даже говорить о «непроизводном» символе (например, круг), основывающем свою семантику на одной мифологеме, и «производном» символе, включающем несколько мифологем или несколько значений мифологемы, как они сформировались в культуре.

Символическое значение образа по имени «вишневый сад» складывается из нескольких мифологем: дерево, сад, вишня. Дерево в культурном сознании неизбежно связывается с мифологическим «древом жизни». Сад — это метафора рая, идиллический локус. Но в силу амбивалентности архаического мышления сад — это и «иной» мир, откуда вышел человек и куда он вернется. При этом в древних культурах в саду обитают не только праведники, но и все умершие. Это «тот свет» в широком смысле, неслучайно в сказках туда можно попасть как по высокому, до неба, дереву или стеблю, так и через колодец. Таким образом, сад имеет одновременно витальный и смертный смысл.

Вишня в славянской культуре связывалась с девичеством. На одном полюсе этой ассоциации — физиологическая невинность девушки, отсюда сорвать или раздавить вишню — метафора дефлорации; на другом — чистота и непорочность в онтологическом смысле. Символическое значение вишни особенно значимо на юге России, о чем хорошо знал Чехов и о чем неоднократно писал автор настоящей статьи.

Вырубка старого сада в финале пьесы в этом контексте тоже приобретает амбивалентный смысл. У многих славянских народов существовали магические действия, направленные на возобновление плодородия сада: неплодоносящим деревьям угрожали топором, разбрасывали в саду мусор, громко кричали, чтобы пробудить деревья от «сна», сжигали сухие ветки, оставляли несколько засохших и заброшенных деревьев, чтобы сад «не сплелся» [Агапкина 2009]. В циклическом времени традиционной культуры смерти нет, есть круговорот жизни. И вишневый сад жив, пока жива хоть одна вишневая косточка.

Символический уровень пьесы не исчерпывается только вишневым садом. Этот образ отбрасывает свет на другие, более или менее значимые, детали. Причем в силу амбивалентности главного символа и другие приобретают одновременно конструктивное, упорядочивающее, и деструктивное, разрушающее, значение. В эпизоде приезда Раневской и Ани Варя обращает внимание на брошь Ани, похожую на пчёлку. В мировой культуре пчела воспринимается как медиатор между «этим» и «иным» мирами, она связана «с верхней частью мирового дерева, с его ветвями и листьями (с кроной)» [Топоров 1998: 202]. Как пчела, Аня связана с полетом: на замечание Вари о броши она отвечает: «А в Париже я на воздушном шаре летала» [С XIII, 201].

Во многих культурах пчела обозначает девственность, безбрачие [Гура 1977: 484] — Петя говорит о себе и Ане: «Мы выше любви». На юге России день Зачатия св. Анны, 9 (22) декабря, отмечался как пчеловодческий праздник. А св. Анна, как известно, мать Марии — Богородицы. Богородичная семантика входит в символику пчелы [Гура 2009: 368].

Аня любит сад, и, хотя она скажет: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде» [С XIII, 227], — именно ей принадлежат слова: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого...» [С XIII, 241]. По народным поверьям, пчелы обладают способностью объединять людей, а пчелиный род представляется дружной семьей.

У многих славянских народов, в том числе на российском юге, существуют «пчелиные» обрядовые песни, которые поются с целью приманить рой, посадить его в новый улей. Основное содержание этих песен — привязанность пчел к своему дому, нежелание покинуть его. Типичный пример привел Н. И. Толстой: «Куда ты пошла от матери такая молодая? Сама не знаешь куда идешь?! Пошла одной дорогой, не зная её» [Толстой 2003: 416]. В весенних песнях-закличках пчела приносит весну, замыкает зиму и отмыкает лето, следовательно, ассоциируется с плодородием и возобновлением жизненного цикла. Этот символический ряд определяет положение Ани по отношению к саду и среди других героев пьесы: она одновременно живет прошлым и будущим, расстается с садом и утверждает его вечную ценность.

Известно, что пчелу в качестве личного знака и символа французской государственности избрал Наполеон после посещения Египта. Исследователи объясняют это тем, что «пчела — «bitu» — входила в титулатуру фараонов Нижнего Царства, в египетской иконографии ассоциируясь с идеей социального порядка. В минойской архаике с нею был связан культ смерти / бессмертия: она была причислена к ряду хтонических божеств» [Макуренкова 2004: 171]. «Наполеоновская» семантика включена Чеховым в эту мелкую, казалось бы, деталь: брошь привезена из Парижа, что логически отсылает к Наполеону, а если учесть, что в русской культуре XIX века с Наполеоном ассоциируется идея отчужденности, разобщения людей, особенно после эпопеи Л. Н. Толстого, где «наполеоновское» противопоставляется «роевому» (пчелиному!), мы получим комплекс содержания образа Ани.

Во время торгов в доме Раневской устроен бал и герои танцуют. Это неожиданное событие для читателей и зрителей, поскольку не соответствует тревожной атмосфере в доме героев и предчувствию драматического финала. Бал в культуре нового времени заменил фольклорный пир, событие, соединяющее время и пространство, стягивающее его в одну точку. По словам Т. А. Новичковой, «пир — амбивалентен, обращен к разным полюсам, разным мирам: святого и нечистого, порядка и хаоса» [Новичкова 2001: 116]. Пир, а позже — бал, это всегда переход, гибель старого и рождение нового: «старый мир, старое время, старый человек “износились”, и их ожидает распад, смерть <вспомним Фирса. — М. Л.>» [Топоров 1998 а: 330]. Пир в фольклоре направлен одновременно в прошлое и будущее. Прошлое связано с предками, а предки, находясь в земле, способствуют жизни растительности. Так символика пира-бала непосредственно связывается с символикой вишневого сада.

Бал — это не просто защита от торгов, «спасительная передышка», «легкомысленный и дерзкий вызов реальной очевидности» [Зингерман 1988: 28]. Бал в момент утраты сада ассоциируется с народной обрядовой игрой в «покойника», «умруна». Начинаясь с воплей и причитаний, эта игра завершается «воскресением» мертвого. Как похороны растительности имеют продуцирующее значение, так и оплакивание конкретного сада неизбежно ведет к возрождению жизни в целом.

Третье действие пьесы начинается парным выходом героев в фигурах танца. Эта парность одновременно соединяет и разъединяет героев, потому что танец в культурной традиции — это состязание. По словам М. М. Бахтина, в пляске явственно переживается «момент одержания бытием» [Бахтин 1986: 127]. Вальс, который танцуют герои «Вишневого сада», сохраняет эту особенность, несмотря на то, что это танец нового времени.

Вальс, во-первых, парный танец и, во-вторых, круговой. Как парный он сохраняет эротическое и состязательное значение (вспомним, какое возмущение вызывал вальс

в момент своего появления именно благодаря тому, что мужчина и женщина танцуют, прижавшись друг к другу), а как круговой отсылает к хороводу и другим народным танцам, которым придавался магический смысл «начала, зарождения жизни, умножения и пр.» [Агапкина 2002: 172]. «Все круговые танцы <...> имели в далеком прошлом оргиастический характер», — убежден В. Л. Гошовский [Гошовский 1971: 144]. Участники хороводов и других коллективных танцев величали молодоженов, славили весну. Танец давал возможность соперничать в одежде, показать свое мастерство, демонстрировать симпатию к представителю противоположного пола.

Хоровод велся обычно девушками, хотя в некоторых местностях в него включались и юноши, другие круговые танцы коллективные. Вальс воспроизводит один из основных хореографических рисунков — круг. А круг, как известно, имеет охранительное значение и воплощает идею цикличности жизни. Народные танцы тесно связаны с культом растительности и часто подражают «событиям аграрного года» [Веселовский 2001: 660]. Во многих случаях танцуют «вокруг некоего предмета, символизирующего то или иное культурное растение» [Агапкина 2002: 171], в этом продуцирующий смысл танца.

В народной культуре танец — это способ преодоления смерти, поэтому принято танцевать во время календарных обрядов и обрядов перехода — родины, свадьба, похороны, причем танцы эти у многих славянских народов назывались «коло», то есть «круг». Существовали даже «танцы при покойнике»: пока в доме покойник, хозяйственные дела, например, окраска ткани, возможны только через танец, иначе ткань не окрасится. Нерегламентированное прекращение танца может привести к катастрофическим последствиям: посевы перестанут расти, а скот плодиться [Агапкина 2012]. Танцуя вальс, герои пьесы бессознательно пытаются отвести от себя беду, а автор этим действием утверждает вечный и непреходящий характер жизни в целом.

Таким образом, сложный и противоречивый смысл чеховской пьесы во многом определяется сложностью и многозначностью ее символов, которые в совокупности утверждают идею возрождения через смерть, обновления жизни, нового начала.

## Литература

*Агапкина Т. А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002. 816 с.

*Агапкина Т. А.* Сад // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009. С. 530-533.

*Агапкина Т. А.* Танец // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 5. М.: Международные отношения, 2012. С. 231-239.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

*Белый А.* «Вишневый сад» // Весы. 1904. № 2. С. 45-48.

*Веселовский А. Н.* Мерлин и Соломон: Избранные работы. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. 864 с.

*Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. М.: Советский композитор, 1971. 304 с.

*Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.

*Гура А. В.* Пчела // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009. С. 366-369.

*Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 521 с.

- Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 263 с.
- Макуренкова С. А.* Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды. М.: Логос – Гнозис, 2004. 320 с.
- Новичкова Т. А.* Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. 248 с.
- Толстой Н. И.* Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. 624 с.
- Топоров В. Н.* Насекомые // Мифы народов мира: энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 202.
- Топоров В. Н.* Праздник // Мифы народов мира: энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 329-331.
- Чудаков А. П.* Реформа жанра // Век после Чехова: тезисы докл. Междун. науч. конф. М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 231-235.
- Фарыно Е.* К не востребованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku; pod red. E. Biernat i T. Bogdanowicza. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1999. S. 28-38.
- Юнг К. Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

**О. В. СПАЧИЛЬ**  
Краснодар

## **«...ТОЛЬКО СЛЫШНО, КАК В САДУ ТОПОРОМ СТУЧАТ ПО ДЕРЕВУ»: САДЫ И ПЛОДОВЫЕ ДЕРЕВЬЯ В ЛИТЕРАТУРЕ, БЫТОВОЙ И ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ ЮГА РОССИИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XXI ВВ.**

К. С. Станиславский в своих воспоминаниях пишет о том, что даже осенью 1903 года после начала репетиции новой пьесы А. П. Чехова окончательного названия придумано не было. И вдруг Антон Павлович с волнением и радостью сообщил ему о том, что он нашел чудесное название для пьесы: «“Вишневый сад. Послушайте, это чудесное название! Вишневый сад. Вишневый!”». Через некоторое время писатель уточнил: “Послушайте, не Вишневый, а Вишнёвый сад”, — объявил он и закатился смехом.

В первую минуту я даже не понял, о чем идет речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук “ё” в слове “Вишнёвый” <...>. На этот раз я понял тонкость: “Вишневый сад” — это деловой, коммерческий сад, приносящий доход... Но “Вишнёвый сад” дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни» [Станиславский 2005: 557-358].

Название пьесы логично и закономерно для человека, выросшего на Юге России, где удивительным образом переплелись культуры разных этносов. С одной стороны, вишнёвые сады как всякая вещь материального мира существовали в реальной жизни людей на Юге России — в Малороссии, Донских степях, на Кубани. С другой стороны, вишнёвый сад как явление, принадлежащее бытовой и духовной культуре, имело такие этнокультурные особенности, которые сделали соответствующее словосочетание практически непереводаемым на иностранные языки, требующим описания и объяснения.

Вишнёвый сад для российского Юга XIX в. — сложная реалья, имеющая бытовые, географические, культурные и фольклорно-мифологические стороны. Вишнёвый сад — прежде всего фруктовый сад, неперменный атрибут дома, усадьбы, хутора, что совершенно естественно в жарком климате, где посаженные рядом с домом фруктовые деревья выполняют несколько жизненно важных функций — одновременно и кормят, и укрывают от зноя. Вишнёвый сад — это отчий дом, укрытие, убежище, место раздумий и романтических встреч, место последнего пристанища на земле — кладбище, неразрывно связанное с идеей о возрождении, браке, воскресении в новом качестве. Вишнёвый сад — зримое напоминание об утраченном рае, его прообраз. Вишнёвый сад вошел в контекст чеховской прозы как сложная культурная реалья [Спачиль 2011], что и позво-

лило этому образу стать благодаря Чехову «элементом национальной мифологии» [Катаев 2005: 12-13].

Вишневые сады для малороссов, жителей Кубани и Юга в целом были дорогим сердцу символом. Здесь уместно вспомнить не только южан по происхождению — Н. В. Гоголя, Т. Г. Шевченко, В. П. Ключникова, И. Н. Потапенко, но и тех, кто живописуя Малороссию, Юг, не мог обойти этот образ. Вспомним хотя бы стихотворение А. К. Толстого «Ты знаешь край, где все обильем дышит, / Где реки льются чище серебра, / Где ветерок степной ковыль колышет, / В вишневых рощах тонут хутора» [Толстой 1984: 53] или служащего на Кавказе Сверчука, персонажа повести Вас. И. Немировича-Данченко, мечтающего о вишнёвых садах украинского хуторка [Немирович-Данченко 1998: 216, 238, 252].

Любил ли Чехов вишневые деревья? Вопреки мнению некоторых литературоведов, мы утверждаем, что да, любил и хорошо понимал, как можно по ним скучать на Сахалине: «Едучи со мной г. Б. жаловался мне, что он сильно тоскует по Малороссии и что ничего ему так не хочется теперь, как посмотреть на вишню в то время, когда она висит на дереве» [С XIV, 198].

Только непониманием южного контекста комедии можно объяснить мнение ученых, заявляющих, что «в творчестве Чехова не обнаруживается авторское отношение к вишням как к прекрасным деревьям и особой любви писателя к ним. Более того, это дерево в повести “Степь” ассоциируется со смертью даже в пору цветения» [Долженков 2008: 39]. Исследователи доказали, что чеховские сады — всегда одновременно и кладбища (см. работы Е. В. Секачевой, А. В. Королева, М. Ч. Ларионовой, Л. Димитрова). Обычай хоронить под плодовыми деревьями или сажать на могилах плодовое дерево был широко распространен среди южных и восточных славян. Для южан вишневый сад — желанное место упокоения. Такие похороны — залог будущего воскресения. Именно поэтому Егорушка в «Степи» думает о том, что под вишнями день и ночь спят его отец и бабушка, кладбище представляется уютным, а белые кресты и памятники выглядят «весело» [С VII, 14]. Впечатления героя «Степи» созвучны настроению самого А. П. Чехова. Показательно в этом смысле описание похорон брата Николая в письме к М. М. Дюковскому от 24 июня 1889 года: «Похороны были великолепные. По южному обычаю, несли его в церковь и из церкви на кладбище на руках, без факельщиков и без мрачной колесницы, с хоругвями, в открытом гробе. Крышку несли девушки, а гроб мы. В церкви, пока несли, звонили. Погребли на деревенском кладбище, очень уютном и тихом, где постоянно поют птицы и пахнет медовой травой» [П III, 226]. На Луке, где похоронен Николай Чехов, возле кладбища и сегодня растут вишни.

Чехов любит деревья вообще. Герои, симпатичные писателю, сажают деревья, спасают леса от порубки, и здесь всем памятен монолог Михаила Львовича Астрова, где истребление лесов связано с гибелью всего живого, а спасение лесов — залог будущего счастья человечества. Деревья — немые свидетели жизни человека, ее метафора. «Кругом все так таинственно, старые деревья стоят, молчат...». «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» [С XIII, 180, 181]. Даже засохшее дерево у Чехова не лишается права на то, чтобы качаться вместе с другими: «Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, и мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе» [С XIII, 181]. Из записной книжки в книжку трижды переписывает писатель фразу: «Разговор на другой планете о земле через 1000 лет: помнишь ли ты то белое дерево... (березу)» [С XVII, 78, 117, 133].

М. Ч. Ларионова, говоря о смене социокультурных парадигм в «Трех сестрах», отмечает, что эта смена знаменуется словами Наташи: «Значит, завтра я уже одна тут.

(*Вздыхает.*) Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен» [Ларионова 2010: 110]. Очевидно сходство с финалом «Вишневого сада»: «...только слышно, как в саду топором стучат по дереву». В традиционном сознании рубка деревьев была строго регламентирована, а нарушение запретов влекло наказание в виде болезней, безумия, тяжелого увечья и т. п. По народным поверьям, срубившего здоровое плодородное дерево ожидала верная смерть [Усачева 2009]. «Срубание дерева плодородного было включено в списки грехов, бытовавших в древнеславянской письменности» [Агапкина 1999: 72]. Сакрализация деревьев, поклонение перед плодовыми деревьями было характерно не только для славянского населения Юга, но и для многих народов, населявших Северный Кавказ [Хабекирова 2001]. Нарушение запретов на рубку плодовых деревьев вызывает апокалиптические ассоциации: пьеса предстает как версия русского мистического Откровения [Димитров 2005]. Напомним, что в Апокалипсисе Иоанна Богослова четыре ангела, которым дано «вредить земле и морю», удерживаются до времени: «Не делайте вреда ни земле, ни морю, ни деревьям» [Откр. 7: 3]. Это была отсрочка, которой в пьесе приходит конец.

В. В. Гульченко предлагает взглянуть на сюжет пьесы «как на историю “грядущего Хама”, ставшего-таки *нагрязнувшим*» [Гульченко 2014: 125]. Итак, что же произошло с садами в пятом действии «Вишневого сада», которое можно рассматривать как *«прямое продолжение»* великой чеховской пьесы» [Гульченко 2014: 128]?

Друг А. П. Чехова И. А. Бунин, кому выпало переживать «окаянные дни» в России, с болью отмечает: «Мужики все рубят и рубят леса», «Нет никого материальней нашего народа. Все сады рубят» [Бунин 2003: 27, 33].

Наиболее близки по времени к чеховскому саду крымские сады, разоренные персонажами эпопеи Ивана Шмелева «Солнце мертвых» (1923). Парни с Путиловского завода, вологодские матросы под звуки «барыни» вырубают в пору цветения прекрасные миндальные сады, на которые доктор Михайла Васильич положил сорок лет своей жизни. Подражают «строителям новой жизни» озорники-мальчишки, пилящие садовое дерево. Бестактность Лопихина, не дождавшегося отъезда хозяев, выглядит почти верхом приличия по сравнению с глумливой торопливостью матросов в 1918 году: «“У вас сады огромные? кровь народную пьете... исплотация?” <...> Допрашивают матросы: “А которое ваше дерево дорогое-любимое?” – А вот это! – А у них была груша от ливадийских сортов привита. – Ведите меня к груше “императрис”! – А те смеются. Привели. – Самая эта? – Эта. – Только зацветать собирается! Дюжий один ка-ак насутужился... – рраз, с корнями! – Вот вам – “императрис”! Из винтовки двое пришли – враз. Контрицанер! Гляжу – готов генерал Синявин, Михаил Петрович!» [Шмелев 2014: 310]. Эпопея И. Шмелева не только изобилует отсылками к чеховским темам и персонажам, она вся – диалог с А. П. Чеховым, совместная дума о судьбе страны: «Вырублены деревья. Я вспоминаю Чехова... “Небо в алмазах”! Как бы он, совесть чуткая, теперь жил?! Чем бы жил?!» [Шмелев 2014: 331].

Страшный голод 1932-1933 годов, охвативший Украину, часть Казахстана, Поволжья, Урала и Южной Сибири, а также Черноземье, Дон и Кубань, о котором говорят «как о процессе “доламывания” “классовых врагов”»: казачества, старообрядцев, дворянства, украинских и тамбовских крестьян, всех, кто представлял альтернативу существующей политической культуре» [Бондарь 2009: 8], – не был вызван ни погодными катаклизмами, ни войной, – он был рукотворен. Вырубка плодовых деревьев была частью мер по борьбе с «кулачеством». Вот как об этом вспоминают выжившие: «У нас пустая станица была, выслали. В 1933 году стали белорусов к нам завозить. Они рубили кресты на кладбище, жгли, сады повырубили» [Историческая память 2009: 416, 342].

Вырубка плодовых деревьев как один из способов лишения местного населения продуктовой базы был придуман гораздо раньше, чем советская власть пришла в эти края. Данный способ применялся солдатами русской армии, пришедшими на Кавказ, чтобы сломить сопротивление горских народов. Об этом с болью пишет Л. Н. Толстой в повести «Хаджи Мурат»: «Он только что вернулся с своего пчельника. Бывшие там два стожа сена были сожжены; были поломаны и обожжены посаженные стариком и выхоженные абрикосовые и вишневые деревья и, главное, сожжены все ульи с пчелами» [Толстой 2008: 413]. Этот же грустный мотив звучит и в произведениях о Кавказе Василия Немировича-Данченко: «Черкесы вообще не трогают фруктовых деревьев. В этом отношении они не похожи на нас, — говорит князь Иван молодому офицеру в исторической повести «Поднебесный аул». — Мы вырубаем взлелеянные ими сады, они же называют их благословениями Аллаха» [Немирович-Данченко, 1998: 116]<sup>12</sup>.

Нарушение вековых запретов, обучение мужчин, выросших в центральных областях Русской равнины, рубить и жечь сады, в XX в. обернется против самого народа, породившего этих мужчин. Но вернемся к Кубани. Переселившиеся на Кубань запорожцы еще помнили ордера, выданные канцелярией Запорожской Сечи на посадки деревьев, в особенности «плодовитых», а также на их охрану. А. Скальковский пишет не только о запрете рубить обычные деревья, но и уничтожать плодовые деревья. Порубщикам грозило наряду с «истязанием божиим» и наказание от Запорожского Коша. Дерево, «в пользу общую ежегодно дающее плод», именовалось «родючим» и находилось под защитой казаков. Кубань к концу XIX в. представляла собой огромный сад. Отчасти это стало возможным из-за того, что казаки не уничтожили садов, оставленных на Таманском полуострове турками и татарами, которые в свою очередь унаследовали эти сады от итальянцев и греков. Стараниями и самих казаков, и казачьей администрации, завозившей виноградные лозы и черенки плодовых деревьев из Крыма в огромном количестве [Щербина 2013: 673], город Екатеринодар и станицы края к концу XIX в. были превращены в большой сад. Несмотря на дешевизну фруктов в период с 1819 по 1829 годы в четырех округах Черномории было продано фруктов на 18 700 рублей [Ратушняк 2013: 61] — цифра огромная по тем временам.

В начале XX в. после вырубки кубанских садов и почти поголовного истребления казачьего населения новые хозяева Кубани стали по-своему обживать эти земли. Наступила пора, когда вишнёвые садо́чки заменили на вишневые сады — огромные промышленные посадки, принадлежавшие колхозам и совхозам. Плодовые деревья, росшие во дворах хозяев, в СССР облагались большими налогами. Не имея чем заплатить, хозяева плакали, но рубили плодовые деревья в своих садах, а чтобы не остаться без фруктов, на улице перед домом высаживали в палисадниках фруктовые деревья, которые «никому не принадлежали». В крае рубили виноградники и засаживали тысячи гектаров хлопком, который, конечно же, не вызревал, и его скашивали, как траву. Если при стечении благоприятных условий часть хлопка все-таки вызревала, то осенью, отличающейся на Кубани сильными ветрами, хлопок выдувало из коробочек и собрать его не представлялось возможным. Рисосеяние привело к заболачиванию ценнейших почв, а химикаты уничтожили огромное количество ценных пород рыб, животных, птиц и растений. Человек тоже болеет и умирает. По данным «Деловой газеты» от 19 мая 2011 года, ежедневно на Кубани от рака умирают 30 человек [Деловая газета Юг].

<sup>12</sup> О рубке садов невозможно говорить отдельно от вырубки деревьев на Кавказе как об одном из методов борьбы с местным населением. Идея делать огромные просеки, по свидетельству историков [Потто 2008], принадлежит начальнику штаба генерала Ермолова полковнику А. А. Вельяминову. Рациональный и холодный, он характеризуется современниками как человек, которому было чуждо сострадание, его строгость доходила до холодной жестокости с долей цинизма — таков был этот честный и верный слуга государя, по мнению генерала Филиппсона [Гордин А. Я.]. Хрупкая природа Кавказа и сегодня страдает от вырубки леса, во многих районах точка невозврата уже пройдена.



Сады российского Юга – это сады не только Кубани, но и Дона. Уникальные виноградники Цимлы<sup>13</sup> оплакал в своих трудах замечательный советский биолог и ампелограф Александр Иванович Потапенко (1922-2010)<sup>14</sup>. Старейшие в Европе виноградники, располагавшиеся на площади в 2 000 гектаров, в нижней половине 80-метрового крутого берега, не нужно было ни орошать, ни удобрять: водоупорный слой морских глин, залегавший здесь, давал выход многочисленным родникам, в воде которых содержались все необходимые соли. Уникальность цимлянских склонов была и в том, что водоупорный пласт глины залегал строго горизонтально, и поэтому родниковые воды сочились равномерно на протяжении более десяти километров, а под плащом наносных (делювиальных) почв эти воды еще и согревали грунт в зимнее время, избавляя корни от вымерзания. Ко времени строительства Цимлянского гидроузла в начале 1950-х годов Институтом виноградарства, где понимали уникальность удивительного памятника ампелографии, в правительство было направлено разъяснение с предложением перенести плотину несколько севернее. Экологическое чудо, не знавшее ни истощения, ни вредителей<sup>15</sup>, было затоплено в 1952 году. Другие старинные виноградники по правому берегу Дона ниже цимлянской плотины были попросту заброшены из-за неудобства ухода [Чалых 2011].

В пьесе классика рубка плодовых деревьев стала метафорой гибели всего прежнего образа жизни, смены социокультурной парадигмы, символом коренного слома в сознании людей, снятия вековых культурных запретов. Весь XX в. в России и ее преемнике СССР вырубали сады и леса, поворачивали реки, обрекая землю на опустошение. В начале XXI в., теперь уже в Российской Федерации, редкая лента новостей проходит без крика боли о гибнущих парках, скверах, рощах, лесополосах и отдельных деревьях, топор продолжает рубить, обращая в пустыню цветущую некогда райским садом землю<sup>16</sup>.

Исчезают с лица российской земли вишнёвые садоочки, при этом и количество вишневых садов не растёт. Н. И. Ищук-Фадеева, вслед за Д. С. Лихачевым, говорит об идеологическом значении сада и парка как особой категории культуры или, в терминах В. Н. Топорова, универсального знакового комплекса. Что же означает тотальная вырубка сада, какую идеологию несет? Сама Н. И. Ищук-Фадеева, соотнося судьбу сада с судьбой России, говорит о «всей стране, оставшейся без “оберега”» [Ищук-Фадеева 2005: 410]. Если говорить в религиозных терминах, Человек, которому Бог поручил сад Эдемский, чтобы возделывать и хранить его [Быт. 2: 15], на сегодняшний день со своей задачей не справляется, усугубляя не только страдания и мучения «всей твари», но и себе подобных [Рим. 19]. Немедленная прагматическая выгода, как и в случае с планом Лопехина, продолжает прельщать и одерживать верх над доводами, опирающимися на вселенскую преобразующую, созидательную роль мысли и деятельности, для которой создан человек.

<sup>13</sup> Невольно вспоминаются строки А. С. Пушкина из романа «Евгений Онегин»: «Да вот в бутылке засмоленной, / Между жарким и бланманже, / Цимлянское несут уже... / Освободясь от пробки влажной, Бутылка хлопнула; вино / Шипит...».

<sup>14</sup> Его доводы о том, что казачье виноградарство началось не триста, а более тысячи лет тому назад и корнями уходит в историю Хазарии, нашли горячую поддержку Л. Н. Гумилева, при содействии которого были опубликованы книги А. И. Потапенко «Старожил земли русской» (1976), «Виноград на Волге и Дону» (1989). В 2006 г. вышел обобщающий труд на эту тему «Русь и Хазария в свете истории виноградарства и садоводства».

<sup>15</sup> Страшная беда виноградарства – американская корневая гниль филлоксеры не переносит подпочвенного увлажнения. Борьба же с ней пестицидами практически невозможно, поскольку гниль защищена толщей почвы. Вот почему старинные казачьи виноградники филлоксеры поразить не могла.

<sup>16</sup> К примеру, в Краснодаре в 2014 г. в выходной день, в разгар знойного лета на глазах у гуляющих горожан и их детей спилили совершенно здоровые 50-60-летние клены, ясени, липы – деревья, дававшие столь желанную тень. О переменах к худшему в городе-саде написал замечательный краевед В. Баралдым [Баралдым 2002]. Вакханалия вырубки продолжается по всему Югу от Сочи до Ялты, где застроены уникальные парки. Об уроне, наносимом Кавказскому экологическому заповеднику, кричат краснодарские экологи. Достаточно обратиться к сайту Экологической Вахты по Северному Кавказу [http://www.ewpc.org]. Сайт имеет разделы, посвященные экологической ситуации в Адыгее, Дагестане, Кабардино-Балкарии, Краснодарском крае, Ростовской области, Ставропольском крае, Карачаево-Черкессии.

## Литература

*Агапкина Т. А.* Дерево плодое // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 2: М.: Междунар. отношения, 1999. С. 70-73.

*Барадым В.* «Здесь свежесть зелени и зеркальность вод...»: Сады и рощи Екатеринодара. Краснодар: Сов. Кубань, 2002.

*Бондарь Н. И., Матвеев О. В.* Предисловие // Историческая память населения Юга России о голоде 1932-1933 г.: материалы науч.-практ. конф. / Под ред. Н. И. Бондаря, О. В. Матвеева. Краснодар: Традиция, 2009. С. 8-9.

*Бунин И. А.* Окаянные дни. Повести. Рассказы. Воспоминания. М.: Эксмо, 2003. 640 с.

*Гордин А. Я.* Кавказ: земля и кровь. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://budetinteresno.narod.ru/kraeved/kavkaz\\_gordin\\_5.htm](http://budetinteresno.narod.ru/kraeved/kavkaz_gordin_5.htm)

*Гульченко В. В.* «22 несчастья» – 22 августа – 31 пауза (Знаки катастрофы в пьесе Чехова «Вишневый сад») // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: материалы Первых Международных Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 122-131.

Деловая газета Юг: Ежедневно от рака на Кубани умирают 30 человек. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.dg-yug.ru/1001a4>

*Димитров Л.* Все-Вишневый сад // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 391-399.

*Долженков П. Н.* «Как приятно играть на мандолине!»: О комедии Чехова «Вишневый сад». М.: МАКС Пресс, 2008. 184 с.

Историческая память населения Юга России о голоде 1932-1933 г.: материалы науч.-практ. конф. / Под ред. Н. И. Бондаря, О. В. Матвеева. Краснодар: Традиция, 2009. 454 с.

*Ищук-Фадеева Н. И.* Мифологема сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко «Вишневый сад продан?» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 399-419.

*Катаев В. Б.* «Вишневый сад» как элемент национальной мифологии // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 9-18.

*Ларионова М. Ч.* Чеховские персонажи в контексте фольклора (Пьеса А. П. Чехова «Три сестры») // А. П. Чехов: русская и национальные литературы: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Ереван, Лусабац: 2010. С. 109-117.

*Немирович-Данченко В. И.* Рыцари гор. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. Нальчик: Изд. центр «Эль-Фа», 1998. 458 с.

*Потто В. А.* Кавказская война. Т. 2. Ермоловское время. М.: Центрполиграф, 2008.

*Ратушняк В. Н.* История кубанского казачества. Краснодар: Традиция, 2013. 416 с.

*Спачиль О. В.* Вишневый сад как реалия российского Юга XIX в. // Таганрог и провинция в творчестве А. П. Чехова: материалы Междунар. науч. конф. «XXIV Чеховские чтения в Таганроге» 2011. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та им. А. П. Чехова, 2012. С. 139-147.

*Спачиль О. В.* «Вишневый сад» А. П. Чехова и «вишневый сад» малороссийского фольклора: вопросы генетической преемственности // Сб. тр. по материалам Междунар. конф. «Перспективные инновации в науке, образовании, производстве и транспорте 2011». Т. 21: Философия и филология. Одесса: Черноморье, 2011. С. 25-35.

*Станиславский К. С.* Воспоминания // Чехов в воспоминаниях современников. М.: Захаров, 2005. С. 531-563.

*Толстой А. К.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1984. 640 с.

*Толстой Л. Н.* Хаджи Мурат // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7: М.: Астрель АСТ, 2006.

*Усачева В. В.* Рубить // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 4: М.: Междунар. отношения, 2009. С. 490-494.

*Хабекирова Х. А., Мусукаев А. И.* Мир дерева в культуре адыгов: этнокультурологические воззрения народа. Нальчик: Изд. центр «Эль-Фа», 2001. С. 1-135.

*Чалых А.* Цымлянская цивилизация // Казарла. 2011. № 1 (8). С. 6-13.

*Шмелев И. С.* Солнце мертвых. М.: Эксмо, 2014. 640 с.

*Щербина Ф. А.* История кубанского казачьего войска. Т. 2. История войны казаков с за-кубанскими горцами. Екатеринодар: Типография Товарищества Печатного и Издательского Дела под фирмою «Печатник», 1913.

## **МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК ЧЕРТА ПОЭТИКИ ПЬЕСЫ «ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА**

Понятие музыкальности литературы довольно сложно для определения. Однако нельзя отрицать, что имеет место многовековая традиция взаимодействия литературы и музыки. Еще начиная с тех времен, когда искусство формировалась в первобытно-обрядовых формах, слово и мелодия были нераздельны.

Следует также отметить, что при всей кажущейся текучести музыки, при всей сложности интерпретации смысла музыкального произведения его структурные составляющие не подвергаются сомнению. Стабильность и логика музыкальной композиции дают возможность интерпретации музыкального произведения и перевода в вербальный пласт многих компонентов музыкальной речи. Следовательно, опираясь на инструментарий музыковедения, правомерно интерпретировать литературное произведение через поиск общих закономерностей, присущих языкам двух разных видов искусства, которые оба являются временными, если вспомнить трактат Г. Э. Лессинга [Лессинг 1953], и имеют как общие корни, так и сходные принципы поэтики.

А. П. Чехов как художник, творивший на рубеже XIX–XX веков, не мог не отражать в своем творчестве слом онтологической парадигмы, который ярче всего проявился в тяготении к синтезу искусств. Широкий эпистолярный материал, мнения многих музыковедов, композиторов, литературоведов говорят о влиянии музыки на творчество Чехова. Существует изрядное количество работ, где рассматриваются музыкальные компоненты в творчестве А. П. Чехова, например, ритмическая организация письма писателя [О поэтике Чехова 1993: 107-121, 122-131; Ибсен. Стриндберг. Чехов 2007: 168-182], упоминания музыки [О поэтике Чехова 1993: 149-160] или же романтическое представление, что музыка помогает выразить невыразимое. Л. П. Громов одним из первых говорит о близости чеховского рассказа музыкальной форме [Громов 1963]. Сходное положение развивает Н. М. Фортунатов, который считает, что эстетическое воздействие прозы А. П. Чехова не может быть до конца понято без аналогий с законами музыкальных форм [Фортунатов 1971]. На проблему проявления музыкальных форм в драматургии А. П. Чехова выходит Г. И. Тamarли, которая усматривает в пьесе «Три сестры» сонатность [Тамарли 1987]. И. Л. Альми, говоря о пьесе «Вишневый сад» отмечает, что соотношение первого и второго актов явно уподоблено смене частей сонатно-циклической формы [Альми 2002: 45]. Привлекая культурологический и философский аспекты, говорит о музыкальности в драматургии А. П. Чехова А. Н. Панамарёва [Панамарёва 2007]. Однако, в большин-

стве своем подобные работы, как правило, посвящены прозе А. П. Чехова. Случается, что в работах музыкальная форма, структурные составляющие музыкального произведения фигурируют в качестве метафоры. Сопоставление же композиции сюжета драматического произведения с музыкальной формой, хотя и кажется метафорическим на первый взгляд, но при этом имеет глубокое основание и позволяет показать особенности чеховского драматического сюжета, который не укладывается в рамки традиционной драматургии и требует иного инструментария для его осмысления.

Под музыкальностью применительно к драматургии А. П. Чехова в предлагаемой статье понимается непреднамеренное заимствование у музыки принципов формообразования, что влияет на построение сюжета, характер конфликта, расстановку действующих лиц, поэтику пьесы.

Если соотносить композицию сюжета пьесы «Вишневый сад» с какой-либо музыкальной формой, то она тяготеет к старосонатной композиции. **Старинная сонатная форма** основана «на тональном различии главной партии и побочно-заключительной группы в экспозиции и транспозиции побочно-заключительной группы в главную тональность в репризе» [Холопова 2001: 296]. Как правило, побочный раздел не имеет своей выраженной темы и противопоставляется главному только тонально. Кроме того, разработка не выделена в самостоятельный раздел и не играет определяющей роли для формы. В этой форме обычно нет драматургических контрастов и конфликтного противопоставления образов.

В «Вишневом саде» сопоставляются две темы: главная — изменения во времени, которые обусловлены сменой эпох, и побочная — сад, как маркер уходящей эпохи, символ былого могущества, силы. Сад становится лакмусовой бумагой, которая показывает, что изменилось и как, насколько необходимы преобразования — в частности, вырубка сада и строительство дач.

Обе темы оформляются в полноценные главную и побочную партии персонажами пьесы, благодаря их отношению к саду. Рассмотрим, чем является сад для каждого из них.

Раневская Любовь Андреевна — помещица. Она возвращается из Парижа в свое имение, в Париж она уехала 5 лет назад с любовником после смерти мужа и сына. Ее образ кажется милым и привлекательным. Она вызывает любовь и уважение всех персонажей пьесы, несмотря на то, что Гаев (ее брат) называет ее «порочной женщиной». Она умна, тонко чувствует, не стесняется бурно выражать свои эмоции, способна сказать горькую правду о себе и других. Раневская лишена воли: она не способна принять решение, которое изменило бы существующий миропорядок, — сад должен быть Садам, а не дачами, детская комната должна оставаться «детской», хотя в доме уже нет детей и т. д.

Гаев Леонид Андреевич, брат Раневской. Он так же безволен, непрактичен, такой же легкомысленный и инфантильный, как сестра. Иногда герой может казаться умным, самкритичным, но принять какое-либо решение ему так же не под силу.

Лопахин Ермолай Алексеевич — купец. Его отец был крепостным деда и отца Раневской, а сам он сумел стать деловым человеком, начал хорошо зарабатывать, однако говорит о себе, что так и остался «мужик мужиком». У него тонкие пальцы, нежные руки, он артист до какой-то степени, но за книгой засыпает, мыслит предельно рационально и не способен на какой-то широкий жест, необдуманый поступок, на совершение чуда, которого от него могли бы ожидать. Лопахин искренне хочет помочь Раневской, предлагает переустроить сад, сделать его другим, но он понимает, как нужно менять, и понимает, что изменения неизбежны, а Раневская — нет.

Аня — дочь Раневской. Ей 17 лет. В чем-то она совсем ребенок: радостно говорит, что летала на воздушном шаре в Париже, восхищается садом, домом. В то же время она по-

нимает тяжесть сложившейся ситуации: имение должно быть продано, денег нет, мать ведет себя предельно легкомысленно: сорит деньгами, не принимает никаких конструктивных решений. Аня меняет свое мнение о саде под влиянием монологов Пети Трофимова: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад» [С XIII, 227].

Варя – приемная дочь Раневской. Живет в имении и едва сводит концы с концами, на ней все – от рациона питания слуг до общего ведения хозяйства дома. Сад, дом для нее – всего лишь место, где она живет, но сад не пробуждает в ней никаких чувств. Возможно, Варя и вышла бы замуж за Лопахина, но ничего нет, поэтому она говорит о том, что хочет уйти по святым местам и в монастырь.

Трофимов Петр Сергеевич – студент, который уже и не студент, а «облезлый барин». Он призывает к работе, к действиям, которые сам не совершает, горд тем, что свободен от власти житейского, и не способен самостоятельно найти свои галоши. И на пути к его будущему утрачиваются человеческие чувства: «Мы выше любви» [С XIII, 227]. Раневская упрекает его в незнании жизни – и это справедливо. Для него сад – символ крепостничества, помещичьего уклада, который должен изменяться. И он говорит, что «вся Россия наш сад» [С XIII, 227], имея в виду, что вся Россия требует изменений.

Борис Борисович Симеонов-Пищик – типичный помещик, думает о том, как заплатить процент и как из ниоткуда получить денег. Его мечты сбываются: железная дорога через его земли и белая глина, найденная англичанами, обеспечивают его, и он может частично раздать свои долги. Изменения происходят с ним по воле случая, он не совершает никаких действий. Ему, на данный момент, повезло, а владельцам вишневого сада – нет.

Шарлотта Ивановна – гувернантка у девушки, которой гувернантка уже не нужна. Показывает фокусы, но она не на своем месте, ее дома нет. Сад для нее – ничто, очередная декорация.

Семен Пантелеевич Епиходов – конторщик, ухаживает за Дуняшей, с ним все время что-то происходит. Отсюда прозвище «двадцать два несчастья». Он остается управляющим в имении: его нанимает Лопахин. Человек, который был не востребовавшимся в прежнее время, когда сад был Садам, становится важным и нужным, когда имение начинает преобразовываться.

Дуняша – молодая горничная, чувствительная, почти барышня, в чем упрекает ее Лопахин. Имение для нее – дом, и она вряд ли задумывается о каких бы то ни было изменениях, скорее они пугают ее.

Яша – молодой лакей, побывал с Раневской в Париже, самоуверенный и хамоватый. Для него имение и сад – тоже декорация, к тому же малопривлекательная, ведь он видел что-то лучшее, и судьбой сада он совершенно не озабочен.

Фирс – 87-летний старик-лакей – персонификация уходящего времени. Заботясь о своих хозяевах, он ворчанием встречает любые перемены: от отмены крепостного права до взросления Гаева, который для него по-прежнему мальчишка. Фирс говорит «недотепа» про себя, про Яшу, но по сути это авторская реплика обо всех персонажах.

Таким образом, каждый из действующих лиц по-своему относится к саду, что способствует многомерному его восприятию у читателя / зрителя. Происходит расстановка персонажей относительно главной и побочной тем. Полюсами можно считать Раневскую и Лопахина. Отношение к саду у Раневской ярко иллюстрирует ее высказывание: «Вырубить? <...> Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад» [С XIII, 205]. Она не объясняет почему, ей неважно, приносит ли сад какую-то пользу или нет. У Лопахина прагматический подход.

Он видит, что сад устарел: «Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает» [С XIII, 205].

Таким образом, в пьесе главная и побочная партии имеют монотематическую общность — обе связаны с садом, как с реагентом, который показывает изменения во времени. И сад — это скорее знак, достопримечательность уходящего мира, символ значимости, величия, могущества. Но сад требует изменений, и он должен быть преобразован, вырублен. Маркером необходимости изменений является и то, что практически все герои не на своих местах, не могут предпринять какие бы то ни было действия. Поведение Лопухина является скорее закономерной случайностью — из всех героев пьесы только он устремлен к преобразованию сада. Такое время, и речь должна идти, скорее всего, о спасении имения, а не вишневого сада. Для героев это и одно и то же, и не одно и то же. Имение — хозяйственная единица, Сад — нечто метафизическое. И его не спасти. Его гибель — символ надвигающейся экзистенциальной катастрофы. Лопухин является не только центральным выразителем идеи главной партии, но и как медиатор оказывается интонационным мостиком-связкой для главной и побочной партий. С одной стороны, он утверждает: «Имение, прекрасней которого ничего нет на свете» [С XIII, 240], с другой: «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду...» [С XIII, 240]. Такой внутренний диалогизм, производный контраст характерны для большинства персонажей пьесы и для чеховского текста в целом. Л. Г. Тютелова говорит о том, что чеховские герои — герои-перекрестки, в них есть сразу несколько временных пластов [Тютелова 2011]. А потому все персонажи в разной мере выражают и главную партию — время, и побочную — сад. Таким образом, необычный чеховский сюжет и реализуется через необычных во временном отношении героев.

Сравнивая построение сюжета пьесы с соответствующей музыкальной композицией, стоит сказать, что четыре действия пьесы логично соотносятся с двумя разделами старосонатной формы. В первых двух действиях видны изменения во времени, которые уже произошли: Раневская чувствует себя молодой девушкой, а не женщиной, которая сбежала от своих воспоминаний с любовником; Гаев — взрослый мужчина, а не мальчишка (как относится к нему Фирс); Аня — взрослая барышня, которой не нужна гувернантка и т. д. Но герои не до конца осознают, что время уже изменилось, они сами изменились и не нашли себе места в новом времени. Сад отстаивается, он жив как сад, являет собой могущество, власть, значимость, ностальгию по детству и т. д. Используя музыкальную терминологию, можно сказать, что темы (главная — изменения во времени и побочная — сад такой, какой он есть) звучат в разных тональностях. В третьем и четвертом действии происходит трансформация, переход сада из одного метафизического существования в другое, со всей очевидностью проявляет себя невозможность сохранить сад таким, какой он есть. В итоге сад начинает меняться, происходят необратимые изменения, причем повсеместно, и, что характерно для старосонатной формы, главная и побочная темы начинают звучать в тональности главной партии.

Таким образом, старосонатная форма является самым подходящим аналогом к композиции «Вишневого сада». Монотематически спаянными главной и побочной партиями является Время / изменения во времени и Сад, вернее — отношение к нему. Соотнесение сюжетостроения анализируемой пьесы с музыкальной формой дает возможность понимания характера конфликта и поэтики произведения, ведь А. П. Чеховым в его поздней драматургии реформируется тип драматического конфликта и сам вид драматического искусства. Привлечение к анализу пьесы музыкальных структур является дополнением к любому мотивному анализу, так как в силу многомерности и мотивной сложности чеховского текста взгляд сквозь призму музыки помогает теоретически описать его.

## Литература

- Альми И. Л.* О поэзии и прозе. СПб., 2002. 487 с.
- Громов Л. П.* О музыкальности Чехова-писателя // Литературный музей А. П. Чехова: Сб. статей и материалов. Вып. 3. Таганрог, 1963. С. 97-123.
- Ибсен. Стриндберг. Чехов. М.: РГГУ, 2007. С. 168-182.
- Лессинг Г. Э.* Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953. 639 с.
- О поэтике Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1993. 226 с.
- Панамарёва А. Н.* Музыкальность в драматургии А. П. Чехова: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 188 с. URL [режим доступа]: <http://www.dissercat.com/content/muzykalnost-v-dramaturgii-ap-chekhova>
- Тамарли Г. И.* Музыкальная структура пьесы А. П. Чехова «Три сестры» // Творчество А. П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1987. С. 45-52.
- Тютелова Л. Г.* Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия Философия. Филология. 2011. № 2 (10). С. 158-169.
- Фортунатов Н. М.* Музыкальность чеховской прозы // Филологические науки. 1971. № 3. С. 14-25.
- Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. М.: Лань, 2001. 367 с.



**Ю. В. ДОМАНСКИЙ**

Москва

## **ШКАФ В «ВИШНЁВОМ САДЕ»**

«И ещё “Вишнёвый сад”.

В Камергерском переулке. Ну, знаете!

На сцене, где 100 лет назад, в январе 1904 года состоялось первое представление последней пьесы Чехова.

Последний год жизни писателя...

100 лет со дня смерти...

“Гаев: ...Неделю назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там высечены цифры. Шкаф сделан ровно сто лет назад. Каково? А?”

Таким образом, и у “многоуважаемого шкафа” юбилей — два по 100!»

[Боровский 2012: 178].

Актёр Борис Плотников вспоминает о постановке «Вишнёвого сада» Валентином Плутчем в Театре Сатиры в 1982 году: «Валерий Леванталь оформил спектакль одними “намёками” на время, на стиль, на эпоху. Посредине был шкаф (без него нельзя). Но временами это был уже не шкаф, нечто другое. Из символа вечной традиции он становился помехой новой жизни» [Полтавская, Пашкина 2013: 426]. Кажется, действительно, если следовать тексту пьесы, то «без него нельзя», нельзя уже хотя бы потому, что именно шкаф может помочь актуализировать важные смыслы комедии Чехова при её театрализации. В такого рода ключе проекции смыслов печатного текста на его потенциальную сценическую интерпретацию размышляет болгарская исследовательница предметного мира чеховских пьес Наталия Няголова; вот что она пишет о начальном действии «Вишнёвого сада»: «Потом, в течение действия, появляются еще два предметных элемента интерьера — “столлик” и “шкафик”, номинированные уменьшительными формами, словно восприятие идёт через детское сознание. А в репликах Гаева тот же самый предметный элемент превращается в “многоуважаемый шкаф”. “Одушевленность” предмета в речи Гаева является попыткой осмысления генеалогии собственной жизни. Чудо превращения настоящего в воспоминание. Эта “одушевленность” вещи оказывается и “овеществлением” памяти, что ярко представлено в постановке Дж. Стрелера <...>. В реалии шкафа реализуется концентрическое сужение пространства-времени в пьесе: имение — дом — комната — шкаф» [Няголова

ва 2009: 126]. Что же касается упомянутого Наталией Няголовой итальянского режиссера Джорджо Стрелера, то вот его высказывание о шкафе в книге «Театр для людей»: «...Чехов не случайно пожелал разыграть первый и последний акты “Сада” в детской. И не случаен шкаф в этой комнате. Странно, что никто никогда не придавал значения этому очевидно-му символу: столетнему шкафу. На мой взгляд, идея шкафа — предмета вполне реального, объемного и именно потому символического — завершает, необходимо её дополняя, идею детской: идею игры, идею возраста, который в глазах стариков представляется чем-то нереальным, сказочным. Посреди детской (вещи, предметы) возникает, таким образом, еще один предмет, который *продлевает время этой комнаты* <курсив Стрелера. — Ю.Д.>. Мало того, что в детской теперь живут старые люди, — в ней есть ещё вещь, которая старше, чем они, которая отсылает нас во времена ещё более отдаленные, отдаленные даже для Фирса, который здесь самый старый. Шкаф — это звено, связывающее действующих здесь людей с садом (все равно с каким, реальным ли, символическим или просто предполагаемым), с садом, который стар. Таким образом, шкаф усиливает игру времени, и не случайно Гаев обращает свою длинную речь именно к нему. Так, в этой пластически-диалектической композиции возникают два полюса необыкновенной действенности, но только в том случае, если шкаф *будет больше чем просто присутствовать* <курсив Стрелера. — Ю.Д.>» [Стрелер 2005: 219-220]. Если следовать этому высказыванию итальянского режиссёра и если вспомнить приводимое в начале данной статьи высказывание актёра Бориса Плотникова, то можно сделать вывод о том, что при некоторых постановках чеховской пьесы шкаф даже оказывался не просто элементом декорации, а своего рода одним из стержней сценической концепции. И если строго следовать тексту пьесы, то обойтись без шкафа на сцене при постановке никак нельзя, ведь наличие его в пространстве озвучивается в репликах. И всё же существуют спектакли, где шкафа на сцене нет: например, в «Вишнёвом саде» Марка Розовского (московский «Театр у Никитских ворот») отсутствие шкафа на сцене позволило Гаеву со своим знаменитым «шкафным» монологом обратиться к... Фирсу. Однако и в такого рода случаях, в случаях отсутствия шкафа на сцене можно говорить о его актуализации, неизбежно происходящей при столь нарочитой редукции, то есть можно говорить о своего рода минус-приёме. В любом случае следует признать, что и в тексте «Вишнёвого сада», и при постановках этой пьесы шкаф может быть проинтерпретирован как важный в смысловом плане элемент художественного пространства.

А между тем, шкаф, как элемент оформления сцены, отсутствует в том месте текста пьесы, где ему положено быть — в ремарках, предваряющих действия и традиционно содержащих авторские указания на декорации. Первое же появление шкафа в пьесе — реплика Раневской, сопровождаемая жестовой ремаркой, то есть шкаф фактически одновременно появляется и в реплике, и в паратексте; только происходит это не в начале действия, а по его ходу:

«Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Я не могу усидеть, не в состоянии... (*Вскакивает и ходит в сильном волнении.*) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной... (*Целует шкаф.*) Столик мой...

Г а е в . А без тебя тут няня умерла.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*садится и пьёт кофе*). Да, царство небесное. Мне писали» [С XIII, 204].

Как видим, наличие шкафа (в реплике Любви Андреевны — «шкафика»); и это вместо более, пожалуй, привычного с языковой точки зрения «шкафчика») в пространстве сцены сначала озвучивается в реплике, но тотчас же эксплицируется в ремарке — пусть и в жестовой, но содержащей явное указание на элемент декорации, в соприкосновение с которым (соприкосновение в прямом значении) вступает персонаж. Уже по этому эпизоду видно,

что шкаф, хотя его и нет в начальной ремарке оформления сцены, присутствует на сцене в качестве визуального элемента, элемента декорации.

Обратимся к сопровождаемым ремаркой словам Раневской: «Шкафик мой родной... (*Целует шкаф.*)» Перед нами прямо эксплицированный образец взаимодействия текста реплики и паратекста; данное взаимодействие практически не оставляет простора для какой бы то ни было вариативности при театрализации. Однако такая «однозначность» отнюдь не отменяет смысловой глубины; особенно — во взаимодействии с другими упоминаниями шкафа в пьесе, но об этом речь пойдёт ниже. Пока же укажем на то, что само по себе первое упоминание шкафа (вернее — два упоминания: «шкафик» в реплике и «шкаф» в жестовой ремарке) прямо выражает состояние Любви Андреевны, вернувшейся после пятилетнего отсутствия в родной дом. По сути, перед нами предметная деталь, связующая прекрасные воспоминания о прошлом с настоящим и делающая настоящее тоже прекрасным. Правда, это ощущение оказывается почти что одномоментным — Гаев не даёт эмоциям Раневской оставаться на том же уровне восторга от соприкосновения с прекрасным прошлым через порождённый материальным предметом воспоминания, внешне некая напоминая о смерти няни и явно сбивая восторженный настрой сестры, которая тут же изменяет своё положение в пространстве и принимается, вроде как, за дело: «садится и пьёт кофе». Садится... И это при том, что предыдущую реплику Раневская начала со следующих слов: «Я не могу усидеть, не в состоянии... (*Вскакивает и ходит в сильном волнении.*)» Оказывается, может усидеть — нужно было только через плохое известие вернуть Раневскую из мира светлых воспоминаний в непростой мир реальности.

Очень похожая перемена состояния Раневской случится вскоре, когда её восторженные воспоминания («О, моё детство, чистота моя!») и видения («покойная мама идёт по саду» [С XIII, 210]) резко разобьются появлением Пети Трофимова и нахлынувшими воспоминаниями совсем иного толка — воспоминаниями о гибели маленького Гриши. Вообще, в пьесе очень много такого рода в классическом смысле перипетий — перемен состояния на противоположное. И в интересующем нас эпизоде первого появления шкафа данная предметная деталь, явившаяся в системе звучащей речи персонажа и жестовой ремарки, в числе прочего способствует осуществлению перипетии; вернее, сам шкаф оказывается для Раневской одним из «порталов», позволяющих устремиться эмоциями в прошлое, но и деталью, после соприкосновения Любви Андреевны с которой прозвучала реплика Гаева — не просто вернувшая к реальности, а ещё и в корне поменявшая поведенческую модель Раневской в данном эпизоде.

Таким образом, в данном моменте шкаф проявил свою амбивалентную сущность: и порадовал героиню, вернув её в прошлое, и огорчил, показав, что в настоящем всё не так радужно, как в прошлом, которое с позиции этого настоящего уже было (все плюсы и минусы прошлого, если смотреть на него из настоящего, как раз и строятся на том, что это прошлое уже свершилось когда-то; плюсы, если прошлое было дурным, а значит, хорошо, что это прошлое в прошлом, ну а минусы, если прошлое было хорошим — тогда жаль, что оно уже состоялось). То есть шкаф становится своего рода генератором перипетии, в которой оказываются противопоставлены не только состояния Раневской, выраженные в числе прочего в изменениях её положения в пространстве («не могу усидеть...» / «садится и пьёт кофе»), но и отношения персонажа ко времени — к прошлому и к настоящему. Шкаф в итоге выступает и как знак, при помощи которого транслируется и состояние человека, и отношение человека со временем.

И следующее появление шкафа (не на сцене, со сцены шкаф после поцелуя Раневской не исчезал, а в тексте) вновь сопровождает довольно любопытную перипетию, даже, пожалуй, и не одну:

«В а р я . Тут, мамочка, вам две телеграммы. (*Выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф.*) Вот они.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Это из Парижа. (*Рвёт телеграммы, не прочитав.*) С Парижем кончено...

Г а е в . А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? Неделю назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там выжжены цифры. Шкаф сделан ровно сто лет тому назад. Каково? А? Можно было бы юбилей отпраздновать. Предмет неодушевлённый, а всё-таки как никак книжный шкаф.

П и щ и к (*удивлённо*). Сто лет...Вы подумайте!..

Г а е в . Да... Это вещь... (*Ощупав шкаф.*) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твоё существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слёзы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания.

Пауза.

Л о п а х и н . Да...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Ты всё такой же, Лёня.

Г а е в (*немного сконфуженный*). От шара направо в угол! Режу в среднюю!» [С XIII, 206-208].

Не будем детально рассматривать систему «телеграмма-шкаф», ибо сделали это в отдельной работе, лишь в общих чертах укажем, что если шкаф прежде напомнил Раневской радостные дни давнего прошлого, то теперь, будучи хранителем телеграмм, шкаф напомнил Любове Андреевне и о том прошлом, которое, так хочется забыть — о Париже, о вероломном возлюбленном. Перипетия (по крайней мере, в данном эпизоде первая) спровоцирована вновь, как и в предыдущем эпизоде со шкафом, Гаевым. Леонид Андреевич опять пытается, если так можно выразиться, порвать с прошлым своей сестры. В первом эпизоде Гаев перевёл тему с ностальгического «шкафика» на печальное настоящее (няня тоже, конечно, для Любове Андреевны знак прошлого, но вот известие о няниной смерти возникает в самом что ни на есть настоящем), а в эпизоде с телеграммами — от непрочитанных, но тем не менее пробудивших неприятные воспоминания телеграмм обратно к шкафу, то есть от кажущегося негативным прошлого к позитивному предмету, позитивному, согласно монологу Гаева, уже на том основании, что он, шкаф, позитивно направлен в грядущее, ведь именно шкаф поддерживал «в поколениях нашего рода» «веру в лучшее будущее». Только вот вопрос, поддерживает ли шкаф эту веру сейчас? Впрочем, Гаев и не пытается ответить на этот вопрос; его, если так можно выразиться, интенция — осуществить перипетию, изменить состояние Раневской.

И для читателя реплики Гаева о шкафе оказались «анонсированы» ещё в ремарке, сопровождающей речь Вари: шкаф здесь охарактеризован как «старинный»; заметим, не «старый», а именно «старинный», что в данном контексте шкаф, конечно, возвышает, может быть, даже в какой-то степени сакрализует (заметим, что происходит это в авторской позиции, ведь в драме авторская позиция воплощается как раз в паратексте). Усиливает это «высокое» впечатление и соносферное указание на то, что Варя именно «со звоном» отпирает шкаф. Конечно, ремарка «Выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф» может быть представлена широким спектром значений: от экспликации Вариного раздражения до совершения Варей-ключницей (напомним: «на поясе у неё вязка ключей» [С XIII, 200]) своего рода таинства проникновения в святая святых усадебного дома — старинный шкаф, хранящий, надо думать, не только недавно полученные телеграммы из Па-

рижа, но и что-то более важное из более давнего (то есть более приятного для обитателей усадьбы) прошлого. Тут всё зависит от того, как интерпретатор (не обязательно постановщик, возможно – простой читатель, представляющий при чтении пьесы, как тот или иной эпизод мог бы выглядеть на театральной сцене) истолкует ремарку об открывании Варей шкафа. Но вот реплика Гаева, произнесённая уже после того, как Раневская «рвёт телеграммы, не прочитав», поддерживает, как представляется, только одно прочтение эпизода открывания Варей шкафа – прочтение этого эпизода как свершения таинства. (Хотя вполне возможно, что так прочитывает жест Вари только сам Гаев; не будем тут дальше вдаваться в подробности того, как те или иные интерпретации могут зависеть от точки зрения персонажа в чеховских пьесах – это тема отдельной работы.)

Вот как происходит это таинство. Ещё до знаменитого монолога Леонид Андреевич выдаёт вполне обычную (то есть не пафосную) реплику о шкафе, реплику, надо сказать, довольно информативную, хотя присутствующие в ней сведения с прагматической точки зрения (и в плане действия пьесы, и в плане понимания её читателем) кажутся бесполезными: сад и его владельцы не спасёт знание возраста шкафа, равно как и читатель не вынесет для себя что-то прагматически важное из этого знания (впрочем, последнее не так уж однозначно верно). Так вот, Гаев, обращаясь непосредственно к сестре («А ты знаешь, Люба...»), хотя здесь же находятся и другие персонажи пьесы, рассказывает о событии недельной давности (недавнее прошлое), но ведущей информацией оказывается не это событие («Неделю назад я выдвинул нижний ящик»), а экспликация того, что Леонид Андреевич узнал тогда, то есть экспликация возраста шкафа: «Шкаф сделан ровно сто лет тому назад». То есть тут всё строится на актуализации уже не просто прошлого, даже не давнего прошлого (в противоположность недавнему), а на – буквально – времени, целом веке, прошедшем от создания шкафа до сего дня. Надо только оговорить, что в этой информации можно акцент сделать не на факте долголетия шкафа, а на том, что возраст этот круглый, юбилейный; и Гаев сначала так и делает – акцентирует внимание на «ровно»: «Можно было бы юбилей отпраздновать». Потом, правда, когда Гаев после «удивлённой» реплики Пищика произносит монолог к шкафу, акцент смещается с юбилея на почтенный возраст («больше ста лет»). Однако сам повод к казалось бы нелепому монологу Гаева (именно нелепым видят его, этот монолог, остальные участники беседы, а потом, ближе к финалу действия, и сам Гаев оценивает свою речь так же: «...Боже мой! Боже, спаси меня! И сегодня я речь говорил перед шкафом... так глупо! И только когда кончил, понял, что глупо» [С XIII, 213]) всё же может быть оценён и в ракурсе строгой мотивировки, сопровождающей и даже актуализирующей перипетию. Ведь Гаев по мере сил стремится изменить ситуацию, перевести разговор с воспоминаний Раневской о парижском прошлом в какое-то иное русло. Спасителем выступает шкаф. И смена темы не кажется совсем уж надуманной, телеграммы достали из шкафа, так пусть шкаф и будет темой дальнейшего разговора. Перипетия удаётся, о телеграммах в этом действии больше не вспомнят. А ведь Гаев бросается ради этого на амбразуру (простите затёртую метафору) – ценой собственной репутации (пусть все думают о нём, как о никчёмном болтуне) спасает сестру и от тех воспоминаний, которые она пытается забыть, и от возможных разговоров по поводу этих телеграмм. Гаев приходит на помощь не только сестре, но и всем остальным – они тоже ощущают неловкость, шекотливость ситуации и, пожалуй, рады выйти из неё. Ну а помощником спешащего на помощь Гаева оказывается как раз шкаф.

Таким образом, находящийся на сцене предмет начинает выполнять функцию если не действующего лица, то хотя бы предмета, способного помочь осуществить важную в событийном плане перипетию (напомним, что в той же функции шкаф выступал и в первом эпизоде с его участием). Потом, правда, Гаев так далеко заходит в монологе к шкафу, что

надо спасать уже самого Леонида Андреевича. Требуется новая перипетия, способная перевести ситуацию в какое-то новое русло. Тут собеседники Гаева оказываются не так деликатны, как сам Гаев — возникшую паузу Любовь Андреевна использует для того, чтобы не злобно, но всё же упрекнуть брата. Впрочем, и сам Гаев вслед реплике Раневской закрывает тему шкафа, произнося более привычные для всех в его устах бильярдные фразы.

Отметим, что для интенции Гаева в его монологе предельно важно и то, что шкаф — книжный. Вот финал гаевской реплики, предшествующий реплике Пищика и монологу к шкафу: «Предмет неодушевлённый, а всё-таки, как никак, книжный шкаф». Если здесь, в этой фразе ведущий акцент сделать на слове «книжный» (а такая акцентировка вполне уместна), то шкаф тогда выступает не столько сам по себе, сколько метонимией содержания хранящихся в нём книг. В этой функции шкаф вписывается в концепцию времени, даже истории — в её материальном воплощении. И именно книги, находящиеся в шкафу, мотивируют содержание основной части монолога Гаева («Приветствую твоё существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слёзы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания»). Таким образом, шкаф, понимаемый как метонимия книг, а точнее, того, что в книгах содержится, оказывается ещё и знаком связи времён: прошлого, настоящего и будущего (не забудем про то, что шкаф, по Гаеву, поддерживал веру в лучшее будущее). И в этой функции выступает гарантией неизбылемости рода. И пусть всё это содержится в «комическом» монологе Гаева, всё же доля серьёзного тут тоже есть, ведь именно шкаф в первом эпизоде напомнил Раневской о детстве, а во втором — своим содержимым (но не книгами, а телеграммами) — о парижском возлюбленном, то есть в обоих эпизодах шкаф актуализировал элементы прошлого в настоящем. Тогда получается, что и в сюжете (как помощник в осуществлении перипетий, в уходе от прошлого — как хорошего, так и не очень), и по своей сути (шкаф — книжный) этот предмет оказался связующим звеном между временами. Впрочем, уже то, что в такой важной функции выступает всего лишь предмет мебели, всего лишь шкаф, позволяет в очередной раз убедиться в справедливости авторского жанрового определения «Вишнёвого сада» как комедии. И если современники Чехова старшие символисты могли бы, пожалуй, на полном серьёзе придавать тому же шкафу те или иные нетривиальные значения, то для автора «Вишнёвого сада» мало было оставаться только серьёзным; ему важно было быть и смешным. В этом парадокс Чехова-драматурга: в смешном увидеть серьёзное, но так, чтобы смешное осталось при этом смешным.

Кроме названных двух случаев из первого действия чеховской пьесы шкаф будет упомянут в «Вишнёвом саду» ещё только однажды — во втором действии Дуняша, желая отправить Епиходова, чтобы побыть наедине с Яшей, говорит конторщику: «...принесите мне мою тальмочку... Она около шкафа... Тут немножко сыро...» [С XIII, 217]. Как видим, и здесь шкаф оказывается в некотором роде помощником для персонажа, осуществляя если не перипетию в строгом смысле, то по крайней мере формируя новое явление — один из персонажей (Епиходов) уйдёт.

Итак, в «Вишнёвом саду» шкаф участвует в мотивировке перипетии, оказывается помощником персонажу при осуществлении им смены темы разговора и всей ситуации, а вместе с тем выступает знаком и прошлого, и истории, и связанного с прошлым настоящего, и даже некогда бывшей возможности веры в лучшее будущее, то есть знаком присутствия времени. Так у Чехова-драматурга даже внешне не очень значительная деталь, деталь во многом комическая, может, в полной мере сохраняя комизм, оказаться важной в смысловом плане. Как раз внешний комизм в сочетании со смысловой глубиной мож-

но признать одной из характерных черт чеховской пьесы. Но, пожалуй, всё же не всякий предмет наделяется такой смысловой глубиной, как шкаф, ведь не случайно именно шкаф в «Вишнёвом саду» привлекал и привлекает повышенное внимание некоторых постановщиков.

Куда же можно двигаться дальше в рассмотрении шкафа в чеховской пьесе? Интересно посмотреть, например, на остальные упоминания мебели в «Вишнёвом саду», увидеть своего рода драматургический мебельный контекст к шкафу. Попробуем в самых общих чертах это сделать.

Мебель на сцене довольно обильно предстаёт в третьем и четвёртом действиях. Впрочем, и в первом действии был не только шкаф — в уже цитируемой выше реплике Раневской и, соответственно, на сцене появился ещё и столик: «Шкафик мой родной... (*Целует шкаф.*) Столик мой...». Вероятно, на сцене должна быть и какая-то другая мебель, ведь, например, Раневской надо было на что-то сесть, чтобы пить кофе. Но именно в третьем и четвёртом действиях предметы мебели предстают в паратексте, становясь тем самым элементами оформления сцены в эксплицированной авторской позиции. Однако очередной чеховский парадокс заключается в том, что в ремарках, предворяющих названные действия, то есть собственно в ремарках оформления сцены представлены далеко не все предметы мебели, имеющиеся на сцене; о том же, что они имеются, читатель узнаёт уже по ходу действия; заметим: читатель, но не зритель, ведь это в тексте те или иные вещи появляются по ходу пьесы, на сцене же эти вещи должны находиться уже с самого начала действия; то есть зритель увидит всю мебель сразу, тогда как читатель будет узнавать о её наличии по ходу действия — по мере появления наименований предметов мебели в тексте. В этой связи очень интересно посмотреть на то, как мог бы работать декоратор над мебельным оформлением сцены: общая картина будет выстраиваться у него именно в процессе чтения, а ремарки, предворяющие действия, станут лишь начальным звеном в этом построении.

Итак, в ремарке, предворяющей третье действие, из предметов обстановки присутствует только люстра: «Гостиная, отделённая аркой от зала. Горит люстра» [С XIII, 229]. Есть, правда, упоминание мебели и в пространстве за сценой; это стол для бильярда, наличие которого явлено в соносферной ремарке: «Слышно, как в соседней комнате играют на бильярде» [С XIII, 230]. И почти сразу же, почти в самом начале третьего действия — в жестокой ремарке, сопровождающей реплику Шарлотты, появляется стул: «Прошу внимания, ещё один фокус. (*Берёт со стула плед.*) Вот очень хороший плед, я желаю продавать...» [С XIII, 231]. Разумеется, при постановке стул должен быть на сцене уже с самого начала действия, но вот читатель о его наличии узнаёт только по ходу действия. То же самое происходит и другими предметами мебели в третьем акте — с креслом и столом: «Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола» [С XIII, 240]. А затем вновь появляется стул: «Играет музыка. Любовь Андреевна опустила на стул и горько плачет» [С XIII, 240]. И, наконец, столик с канделябрами — Лопухин по ходу своего радостного монолога в финале третьего действия «Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры» [С XIII, 241]. Обратим внимание на то, что все эти предметы явлены в ремарках, ни одна из которых ремаркой оформления сцены не является.

А вот ремарка, предворяющая четвёртое действие, в части описания пространства строится на эксплицированной редукции присутствия мебели на сцене: «Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п.» [С XIII, 242]. Интересно, что только из этой ремарки мы узнаём, что в первом акте на окнах должны были быть занавеси, а

на стенах картины. Сам по себе приём очень показателен — читатель узнаёт о занавесях и картинах тогда, когда их уже нет. А в финальной сцене, в ремарке, сопровождающей реплику Фирса, впервые появляется предмет мебели, которого, если следовать ремарке оформления сцены, тут быть не должно. Фирс по ходу своего «одинокого» монолога «Садится на диван» [С XIII, 253].

Для нас же вся эта мебель важна в данной работе не сама по себе, а в той степени, в какой она — мебель в третьем и четвёртом действии «Вишнёвого сада» — может позволить увидеть и некоторые смыслы шкафа (указаний на который, кстати, в третьем и четвёртом действии — ни в репликах, ни в ремарках — нет). Пространство сцены в третьем действии оказалось заполнено разными предметами мебели. Напомним, что это люстра, стул, кресло, стол и столик. Конечно, при театрализации возможны варианты: стульев может быть несколько, ведь не сказано, что стул, на который садится Раневская, это тот же самый стул, с которого берёт плед Шарлотта; вполне вероятно и то, что «стол» и «столик» номинируют один и тот же предмет; но ещё более вероятно то, что это разные предметы. Очевидно, что декорация тут довольно-таки вариативна — постановщику даётся некоторый простор при оформлении сцены в плане расстановки, наличия и количества мебели. В тексте же тот или иной предмет мебели (за исключением люстры) появляется тогда, когда он «играет», то есть когда участвует в действии; как раз так было с первым явлением «шкафика» и столика в первом действии. Предметы мебели в результате оказываются не столько элементами, составляющими статичное пространство (как обычно им свойственно в драме), а фактически действующими лицами, своего рода помощниками или, правильней сказать, спутниками персонажей, ведь возникают предметы мебели преимущественно тогда, когда персонажи вступают с ними в прямое взаимодействие. Не будем касаться внесценического бильярдного стола, оставив его для исследователей соносферы засцения «Вишнёвого сада». Дальше же по ходу действия картина получается такая: стул участвует в фокусе Шарлотты, кресло и стол спасают Любовь Андреевну от падения, а стул помогает ей полноценно поплакать (если бы Любовь Андреевна стояла, то у неё бы не получилось поплакать как следует), ну а столик с канделябрами призван усилить передачу состояния Лопухина. В такой же функции действующих спутников оказываются в четвёртом акте и отсутствующие картины и занавеси (хотя указание на них и помещено в ремарке, предвещающей действие), и диван в финале. Картины и занавеси, которых нет, а вместе с тем и «немного мебели» в углу, реализуются тут же в метафоре «чувствуется пустота», диван же оказывается спутником Фирса в его старческом одиночестве. Итак, все предметы мебели, появляющиеся в ремарках в третьем и четвёртом актах, оказываются предметами действующими, выступают спутниками персонажей, раскрывая те или иные особенности их поведения, а через это — и некоторые грани характеров (скажем, столик с канделябрами помогает лучше понять непростой характер Лопухина).

Теперь возвращаемся к шкафу из первого действия. С учётом сказанного выше относительно мебели в третьем и четвёртом действиях, можно сказать, что шкаф — квинтэссенция действующей мебели если не в театре Чехова, то уж точно в «Вишнёвом саду»; квинтэссенция хотя бы потому, что в описанной функции действующего предмета именно шкаф появляется по ходу пьесы первым. И шкаф не просто участвует в действии, не просто помогает в характеристике персонажа, как вся мебель потом, а, как уже было сказано, способствует перипетиям и выступает знаком времени, соединяя в себе глубокое в смысловом плане и ироничное, комическое. Но именно таким вот нетривиальным своим участием в пьесе шкаф как бы задаёт планку и для всей остальной мебели, которая впоследствии появится на сцене, формирует богатый семантический потенциал, который есть у каждого из предметов на сцене; раскрыть же этот потенциал, актуализировать его по силам, как



представляется постановщику, в концепции коего действовать на сцене будут не только персонажи, но и предметы мебели. У шкафа же семантический потенциал наиболее очевиден, по сути, это даже и не потенциал, ибо он реализован в гаевском монологе, то есть в тексте реплики, в звучащем тексте. И как раз в этом своём статусе наглядного представителя действующей мебели, участвующего в событиях предметного мира, шкаф помогает внимательному читателю более пристально всмотреться в мебельный текст не только «Вишнёвого сада», а и других драм (не только чеховских), и, возможно, увидеть что-то такое, что другим читателям пока что увидеть не удалось. Однако не стоит забывать, что при всей смысловой глубине перед нами всего лишь только шкаф, не более чем предмет мебели. Что ж поделаешь – таково авторское представление о жизни, где философская глубина может скрываться в банальных предметах, а стало быть, и глубина эта тоже, возможно, банальна. И вся жизнь человеческая тогда банальна. И в этой своей банальности разом и страшна, и смешна, то есть амбивалентна, как амбивалентен сам чеховский шкаф.

В заключении же статьи позволим себе немного анонсировать то, куда в плане изучения чеховского шкафа мы будем двигаться дальше. Во-первых, это очень интересная интерпретация того самого шкафа из усадьбы Гаева в пьесе Нины Искренко «Вишнёвый сад продан?» (1993): на сцене в этой пьесе находится дерево, «которое одновременно сад, шкаф и крест» [Искренко 1997]. Во-вторых, говоря о драматургическом шкафе, нельзя обойти вниманием пьесу болгарского драматурга Станислава Стратиева «Максималист» (1983). В этой пьесе гардероб оказывается полноценным лицом – говорящим и действующим. Представляется, что при соотнесении чеховского шкафа и стратиевского гардероба каждый из них обогатится новыми смыслами.

## Литература

*Боровский Д. Л.* Убегающее пространство. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2012. 360 с., илл.

*Искренко Н.* Непосредственно жизнь: Стихи и тексты. 22.12.92 – 31.08.93. Собрание сочинений. Том 23. М.: АРГО-РИСК, 1997.

*Няголова Н.* Между бита и битието: Герой и вещь в драматургията на А. П. Чехов. Велико Търново: Университет. изд-во «Св. св. Кирил и Методий», 2009. 220 с.

*Полтавская Г., Пашкина Н.* Валентин Плучек, или В поисках утраченного оптимизма. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2012. 520 с., илл.

*Стрелер Дж.* «Вишнёвый сад» Чехова (1974) // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М.: Наука, 2005. С. 215-236.

# ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

Л. В. КАРАСЁВ

Москва

## ВРЕМЯ «ВИШНЁВОГО САДА»

Л о п а х и н . Да, время идет.

Г а е в . Кого?

Л о п а х и н . Время, говорю, идет.

*А. П. Чехов. Вишнёвый сад*

Многие чеховские персонажи живут по своему, особому времени. Точнее говоря, они живут гораздо быстрее, чем положено обыкновенным людям, и, соответственно, гораздо быстрее стареют. Скорость их старения нередко столь велика, что производит странное впечатление на внимательного читателя: всего несколько лет, и молодой человек превращается в зрелого или даже пожилого.

В свое время я связал этот феномен с двойным измерением, в котором пребывает чеховский персонаж — в обычном и природно-циклическом. А поскольку «природа» у Чехова это по большей части что-то растительное, постольку череда, смена времен года, столь важная, скажем, для жизни деревьев, сказывается и на течении человеческой жизни [Карасев 2001: 331]. Чеховские пьесы начинаются весной или ранним летом, а заканчиваются осенью, так, будто жизнь возможна лишь в периоды цветения, роста и созревания, тогда как зимой, когда растения засыпают, и ничего не происходит. Из всех чеховских пьес только в «Трех сестрах» есть зима, но это как раз то самое время, когда жизнь замирает и царствует «пришлая» Наташа.

Вместе с тем конструкция такого рода не объясняет того факта, что упоминания о быстром старении персонажей не зависят от своего местоположения в тексте. Герой может быть представлен как постаревший и в начале, и в середине, и в конце произведения. Именно такую картину можно увидеть в пьесе «Вишневый сад», где мотив быстрого старения (и вообще старости) подан с максимальной интенсивностью. В этом смысле последняя пьеса Чехова среди других его пьес, где герои также старели подозрительно быстро, уверенно занимает первое место.

Первым по интересующему нас поводу высказывается Лопухин. Ожидая приезда Раневской, он размышляет вслух о ней и о себе: «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала...» [С XIII, 197]. То, что речь идет о внешности,

становится понятно, когда вскоре после этого Лопухин говорит о себе, помянув все тот же пятилетний срок: «Узнает ли она меня? Пять лет не виделись» [С XIII, 199]. Если судить не предвзято, то высказывание весьма странное. Взрослый зрелый человек говорит о пяти годах, как о двух десятках. Любовь Андреевна старше Лопухина лет на пять-семь, следовательно, Лопухину лет тридцать с небольшим. Как можно всерьез думать о том, что за пять лет в этом возрасте человек может измениться до такой степени, что его нельзя будет узнать? С точки зрения обыденной психологии это вряд ли возможно (предположение о том, что Лопухин влюблен в Раневскую, и поэтому он так переживает насчет своей внешности, в данном случае не срабатывает, поскольку тема изменения, старения затрагивает почти всех персонажей пьесы), но в том-то все и дело, что в чеховском случае мы имеем дело с психологией иного рода, с психологией символической, тенденциозной, позволяющей персонажам говорить все, что угодно; все, что работает на мысль автора, мысль иногда скрытую, иногда очевидно представленную, но всегда постоянную и «равную себе», независимо от того, какие формы она принимает.

Следующей после Лопухина о возрасте и сопровождающих его изменениях высказывается горничная Дуняша. Ее возраст в пьесе специально не указан и, исходя из текста, понять, сколько ей лет на самом деле, трудно, если вообще возможно. Разговаривая с лакеем Яшей, которого – в свою очередь – также трудно узнать («И не узнаешь вас, Яша» [С XIII, 202]), она говорит, что в момент отъезда господ за границу была «этакой», и показывает рукой от пола свой тогдашний рост. Подобный жест может предполагать, что рост ее был заметно меньше нынешнего, и в этом состоит причина того, что знавший ее прежде Яша теперь не может ее узнать: «А вы кто?» [С XIII, 202] – спрашивает Яша, поддерживая таким образом общую картину неузнавания людьми друг друга. И хотя в случае лакея и горничной речь о старении не идет, общая линия стремительного возрастного изменения остается той же самой, что и в случаях, когда речь идет о старении.

После Лопухина, Яши и Дуняши о возрасте заговаривает Гаев, на которого прошедшие пять лет также произвели сильное впечатление. Он будто спал все это время, и только теперь осознает, как много прошло времени и каким странно постаревшим сделался он сам. «Когда-то мы с тобой, сестра, спали в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...» [С XIII, 203]. Это первые слова Гаева в пьесе, что так же указывает на их значимость. Что касается того, что пятьдесят один год – это неожиданно быстро и много, то подтверждение этому мы находим в словах Раневской, которая, едва перестав сокрушаться по поводу стремительно постаревшего Пети Трофимова, переносит тему старости на брата: «Постарел и ты, Леонид» [С XIII, 211].

Что касается самого Пети Трофимова, то здесь тема ускоренного старения достигает своего максимального размаха. Она поворачивается то одним боком, то другим, в ней звучат и сочувствие, и жалость, и раздражение, и смех (все-таки «Вишневый сад» назван автором «комедией»).

Любовь Андреевна, продолжая начатый другими персонажами ряд «неузнаваний», не может узнать Петю; как сказано в ремарке, глядит «с недоумением» [С XIII, 210]. Петя недоумевает в свою очередь: «Неужели я так изменился?». Раневская: «Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего постарели? <...> Вы были тогда совсем мальчиком, милым студентиком, а теперь волосы не густые, очки» [С XIII, 211].

Практически теми же словами о Пете говорит и Варя: «Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!» [С XIII, 232]

Сам Трофимов вполне спокойно относится к своему облику, сообщая о том, как одна баба в вагоне назвала его «облезлым барином». И даже более того, когда Варя, сердясь, называет его таким образом, Петя говорит: «Да, я облезлый барин и горжусь этим!» [С XIII, 230].

Наконец, добавляет свое слово и Лопахин: «Ему пятьдесят лет скоро, а он все еще студент». Лопахин шутит, но шутка проходит все по тому же ведомству: разговор опять-таки идет о неестественно быстром старении.

Мог ли Петя за пять лет измениться настолько, что его не узнала Любовь Андреевна? Когда она уехала, Пете было примерно двадцать два года, теперь ему (об этом говорит Раневская) «двадцать шесть или двадцать семь». Измениться кардинально в таком возрасте практически невозможно, но если подобное случилось, значит это было нужно Чехову, как нужно было ему то, чтобы топор в саду застучал еще до отъезда Раневской, на что в свое время обратил внимание Бунин.

История стремительно состарившегося Пети переключается со столь же быстрым старением Фирса. Ему в пьесе восемьдесят семь лет, следовательно, на момент отъезда Раневской в Париж ему было восемьдесят два года, то есть он уже был очень старым человеком (тем более по чеховским временам). В пьесе несколько раз заходит речь о том, что Фирс сильно постарел за прошедшие пять лет, и эти оценки могли бы быть приняты за чистую монету: действительно, бывает, что пожилой человек вдруг «сдает» и за несколько лет превращается в совершенного старика. Однако все дело в том, что Фирс не одинок в своем убыстренном старении и изменении. Он — в одной компании с Гаевым, Лопахиным, Трофимовым, Яшей, Дуняшей. Их всех объединяет то, что часы их жизней идут куда быстрее положенного, они стремительно изменяются и опасаются того, что либо их не узнают, либо они сами не узнают тех, кто так же быстро, как и они, меняется в своем облике.

Обо всех одинаково не напишешь, однако в том или ином виде тема времени, возраста, болезни, смерти постоянно возникает в репликах персонажей. Шарлотта говорит о себе: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая» [С XIII, 215]. У Симеонова-Пищика «уже два раза удар был» [С XIII, 229], а Епиходов ходит с револьвером в кармане, соображая, застрелиться ему или еще сколько-то подождать. Гаев — сестре: «А без тебя тут няня умерла <...> И Анастасий умер» [С XIII, 204].

По поводу заболевшего Фирса мечтательно говорит Епиходов: «Долголетний Фирс, по моему окончательному мнению, в починку не годится, ему надо к праотцам. А я могу ему только завидовать» [С XIII, 246]. Лакей Яша — на ту же тему, но уже по-хамски: «Надоел ты, дед <...> Хоть бы ты поскорее подох» [С XIII, 236].

\* \* \*

«Л о п а х и н . Да, время идет.

Г а е в . Кого?

Л о п а х и н . Время, говорю, идет» [С XIII, 203].

Возможно, в том, что неостановимо и смертельно быстро идет время, и состоит та «циркуляция дела», суть которой пытается понять Лопахин. А ведет человека время прямиком к могиле. Не случайно все второе действие пьесы происходит на старом кладбище, среди могильных плит. И что важно, это заброшенное кладбище переходит в столь же старый и заброшенный вишневый сад (в описании декораций сказано, что за кладбищем, за дорогой «начинается вишневый сад» [С XIII, 215]. В этом смысле кладбище и цветущий сад, несмотря на свою, казалось бы, несопоставимость, являют собой единое символическое целое, стержень которого — чувство неостановимости хода времени. В эту же рубрику попадают и столетний шкаф, и почти девятистолетний Фирс: они в смысловом отношении ровесники, и все они окончательно прожили, изжили себя (шкаф, вообще можно рассматривать как иноформу самого вишневого сада, поскольку шкафы в чеховские времена часто делались из вишни).

Собирая вместе рассмотренные смысловые линии, можно увидеть достаточно ясную в своей безнадежности картину: стремительный ход времени (быстро стареющие персонажи), и его итог: старый, обреченный на смерть и исчезновение вишневым сад и такой же старый и также обреченный на снос дом Раневских.

Пьеса писалась Чеховым за год до смерти. Быстрое болезненное старение и предчувствие, даже знание близкого конца – это сам Чехов последних десяти лет и особенно последнего года жизни. Невозможно объяснить феномен столь быстрого старения чеховских персонажей никаким другим образом, кроме того, что так же быстро старел больной Чехов. По многим свидетельствам, в тридцать пять-сорок лет он выглядел значительно старше своего действительного возраста, и это быстрое старение, которое его несомненно угнетало, не могло не сказаться в тех случаях, когда дело заходило о ходе времени или возрасте персонажей. Собственно, и сама тема времени и возраста возникает столь часто именно по этой причине: Чехов как бы изживает собственное стремительное старение, наделяя им всех своих персонажей, независимо от того, здоровы они или больны, стары или молоды.

Что же до действительно «старого», то в «Вишневом саде» оно приговорено: Фирс умирает практически на глазах зрителей. Сад уже рубят, дом вот-вот снесут. Возможно, если говорить о метафорах, Чехов отождествляет себя не столько со старым вишневым садом, сколько со старым домом. В саду не живут; дом – подлинное место для жизни человека, дом с его мебелью, с таким же старым, как дом, «многоуважаемым» шкафом. Дом и шкаф вообще похожи друг на друга – две коробки; одна побольше, другая поменьше (снимаемый дом на Садово-Кудринской Чехов называл «комодом»).

Лопухин говорит: «...Снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится...» [С XIII, 205].

И в конце пьесы, когда Лопухин разговаривает с Варей: «Вот и кончилась жизнь в этом доме...» [С XIII, 251]. И Варя откликается: «Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...» [С XIII, 251]. Звучит грустно, по-чеховски, и будто о самом Чехове, а вовсе не о смене «общественных формаций»: это его жизнь кончилась и «больше уже не будет». Оттого так грустна эта прощальная чеховская комедия.

И разве что в словах Пети Трофимова о том, что человек не умирает окончательно и за чертой смерти в нем просыпаются неведомые ему чувства, звучит надежда, которая, может быть, и поддерживала Чехова в конце его земного пути. Этот монолог – единственный из всех остальных – возникает неожиданно, немотивированно и даже со специальной «поддержкой» автора, а именно, с указанием на отсутствующую в тексте сцену. Раневская предлагает Пете продолжить вчерашний разговор о «гордом человеке» [С XIII, 222]: разговор, которого зритель не слышал, хотя персонажи, как указано, «вчера говорили долго» [С XIII, 222].

Перед нами прием, к которому Чехов более нигде не прибегает, и это показывает, какое значение Чехов придавал теме преодоления смерти. Во втором действии, когда персонажи ведут свои разговоры на кладбище, Чехов будто спохватывается, что не сказано нечто важное, и фактически вставляет трофимовский монолог, в котором звучит и сожаление о том, что «человек физиологически устроен неважно» (читай, смертен), и что со смертью исчезают лишь пять известных нам чувств, а «остальные девяносто пять остаются живы» [С XIII, 223].

И сразу после этого, – как восстановление смыслового баланса, как возвращение чеховской иронии, – слова Гаева: «О, природа, дивная, ты блещешь вечным сияньем, прекрасная и равнодушная <...> сочетаешь в себе бытие и смерть, живишь и разрушаешь...» [С XIII, 224].

Снова, как будто, комедия. Снова перед нами мир, где работают только пять известных нам человеческих чувств. Что же касается вопроса о том, каким будет наше существование после смерти – то, вслед за Петей, который не любит «серьезных разговоров», можно сказать: «Лучше помолчим!» [С XIII, 223].

### **Литература**

*Карасёв Л. В.* Вещество литературы. М., 2001.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»

Если в исследованиях, посвященных рассказам Чехова, часто анализируется микроуровень текста, то в работах по драматургии на него обращают внимание довольно редко. Почему? Ведь одной из задач литературоведения можно считать изучение творчества автора в его полном объеме, определение общих черт его поэтики, и если он творит в разных родах литературы, то это тем более интересно. При чтении пьес Чехова бросается в глаза то, что проблема времени буквально «живет» в устах героев: они вспоминают прошлое, мечтают о будущем, размышляют о жизни «лет через двести-триста» и т. д.

Я выделяю два способа выражения художественного времени: лексический и сценический (мне представляется неудобным опираться при анализе текста на грамматическое время глагола, потому что при выборе времени у глаголов, помимо некоторых исключений, связанных с синтаксисом, большую роль играет то, когда произошло событие, о котором рассказывает герой, что дает мне право обратить внимание только на лексику, которая относится к теме времени). Сценический способ — это паузы, а лексические способы в свою очередь делятся на несколько тематических групп слов, связанных со временем. Некоторые группы совпадают по составу с лексико-семантическими полями (например, группа «возраст» [Караулов 1976: 278]), но компоненты остальных групп не связаны между собой синонимическими или антонимическими связями, поэтому я считаю их тематическими группами, т. е. объединениями слов, основывающихся «не на лексико-семантических связях, а на классификации самих предметов и явлений» [Филин 2008: 226]. На основе «Тематического словаря слов и словосочетаний русского языка» Л. Г. Саяховой и Д. М. Хасановой, «Малого Идеографического Словаря» Ю. Н. Караулова и словаря «Система лексических минимумов современного русского языка» под ред. В. В. Морковкина я выделяю такие группы, как «течение времени» (или «смена дней»), «времена года», «время суток», «часы», «возраст» и «периоды жизни» (в которую, по словарю Л. Г. Саяховой, входят следующие микротемы: жить (находиться в процессе), существование, жизнеспособность, развитие [Саяхова, Хасанова 2009: 344]). Рассмотрим их по порядку.

1. *Группа «течение времени», или «смена дней» (к данной группе я отношу слова временной семантики вида «сегодня», «вчера», «завтра», «теперь», «пока» и т. п.).*

В первом действии бросается в глаза мотив постоянства, возвращения в прошлое: например, это выражается с помощью частого повторения оборота «всё такой же» (по отношению к комнатам, людям).

Часто употребляется и слово «опять». Между тем, слово «вчера» появляется всего несколько раз — и в течение пьесы не выделяется частотностью, а в четвертом действии и вовсе отсутствует. Но есть слово, через которое персонажи соотносят себя или какие-либо события с прошлым — это слово «теперь». Больше всего его употреблений в первом действии.

«А н я . Я не спала в дороге четыре ночи... теперь озябла очень.

Д у н я ш а . Вы уехали в Великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя! (*Смеется, целует ее.*) Заждалась вас, радость моя, светик... Я скажу вам сейчас, одной минутки не могу утерпеть...» [С XIII, 200].

Еще один важный мотив в первом действии, который связан с погруженностью персонажей в прошлое, это мотив детства (Гаев и Раневская вспоминают детство и радуются детской комнате). Сравнивая мотив детства в двух поздних пьесах Чехова, Э. А. Полоцкая писала, что, в отличие от сестер Прозоровых, «в жизни семейства Гаевых была и трагическая страница, противостоящая светлым мотивам детства, — гибель семилетнего сына Раневской, Гриши. Иными словами, радостное восприятие детства после “Трех сестер”, где оно окарикатурено Наташей, в “Вишневом саде” реабилитировано, но как давно пережитое, невозвратимое время...» [Полоцкая 2005: 25].

Мы добавим, что многие персонажи всё равно пытаются его вернуть — вплоть до того, что Раневская как будто наяву видит умершую маму, гуляющую по саду. Но нужно отметить, что таким образом в этой пьесе Чехов фокусируется не на мечте о детстве, а именно на заикленности персонажей на прошлом времени — неважно, насколько счастливым оно было, уже нет ложного представления о мечте (три сестры мечтали о Москве из прошлого, но это сложно заметить обычному читателю).

И, наконец, то, что большинство героев «Вишневого сада» в первом действии беспокоятся не о реальном саде, а о том, который был много лет назад, о саде из памяти и воображения, можно увидеть и в мотиве сна: несколько персонажей говорят, что очень хотят спать.

Может показаться, что герои все-таки обеспокоены своим будущим, потому что в первом действии часто звучит слово «завтра». Но на самом деле оно связано с откладыванием каких-нибудь дел или просьбой о деньгах. Пищик говорит, что ему нужны деньги, чтобы заплатить завтра по закладной, Варя просила Петю поговорить со встречей до завтра.

Во втором действии ни одно направление семантики — ни в будущее, ни в настоящее, ни в прошлое — не выделяется, это ровный акт, в котором больше философских рассуждений о жизни, чем разговоров о планах на будущее или воспоминаний о прошлом.

В третьем же действии герои, конечно, очень часто употребляют слово «сегодня», потому что их внимание направлено на торги, которые происходят в этот момент.

А вот последнее действие выделяется скорее отсутствием какой-либо ярко выраженной группы слов. Часто слышно слово «теперь», и его почти догоняет слово «завтра» — но не перегоняет, что странно, учитывая то, что герои начинают новую жизнь. Совершенно нет слов «вчера» и «когда-то», и есть только одно «сегодня».

И хотя к слову «завтра» можно прибавить частое побудительное «пора», всё же создается ощущение, что персонажи «Вишневого сада» не попадают ни в одно время — всё невпопад. После обостренной ситуации с продажей сада, после неудачи в очень важном деле, которая заставляла их обратиться к настоящему, герои как будто уходят в безвременье, теряют твердую позицию, возвращаются к прежнему бездействию. Даже Лопахин, который после покупки имения не чувствует ничего, кроме какого-то неудобства. Все они — недотёпы, которые лишились прошлого (через вырубку вишневого сада), но не обрели будущего и не нашли себе места в настоящем.



## 2. Группа «времена года».

Действие последней пьесы Чехова начинается в мае, движется к торгам, которые происходят в конце августа, и заканчивается в октябре. Сказывается ли весна и осень на умонастроении героев? Наполнены ли они светлой надеждой в начале и тяжелой грустью в конце?

С одной стороны, да, сказывается. Героям нужно спасать вишневый сад, и они ищут способ это сделать, а в конце остаются буквально ни с чем. Но с другой стороны, в первом действии персонажи этой пьесы больше печалются о прошлом, чем пытаются спасти сад — и как будто уже переживают потерю сада, хотя он еще не продан. А в последнем действии осень не описывается как печальное время опавших листьев — напротив, говорится, что октябрь удивительно солнечный и тихий, хоть и холодный. Да и после продажи имения его хозяева вздыхают с облегчением: главное, что разрешилась тяготившая их проблема, они почти рады освобождению, хоть и не знают, как теперь себя определить.

Таким образом, несмотря на то, что «Вишневый сад» движется от весны к осени, в нем нельзя обнаружить безусловную параллель между временем года и умонастроением героев. И если вспомнить высказывание Б. Зингермана о том, что через такое умонастроение индивидуальные жизни сливаются с круговоротом времени в природе, то получается, что в последней пьесе Чехова этого слияния нет, у недотёп нет места в общем круговороте.

## 3. Группа «время суток».

Все действия, несмотря на несколько месяцев между ними, укладываются в одни сутки. Первое действие происходит рано утром, перед рассветом, второе — перед закатом, третье — вечером, а четвертое — наверно, днем, потому что утро уже прошло (тогда должны были отправить Фирса в больницу), а о вечере еще не говорят. Но это не создает впечатления, что перед нами прошли одни большие сутки, персонажи почти не изменились, а мгновение соединилось с вечностью. Можно увидеть символический смысл в том, что утро еще полно надежд и светлых мечтаний, а вечер — темное время тревоги и трагедии. Тогда четвертое действие не дает нам оптимистического ожидания, потому что утро там прошло — и прошло бесполезно, потому что охарактеризовано жестоким не-поступком. Но и вечера там нет — герои, как еще раз подтверждает эта тематическая группа, потерялись во времени. На сцене декорация первого акта, что говорит нам о круговом движении времени, но теперь «чувствуется пустота».

## 4. Группа «возраст».

Точный возраст мы знаем у четырех человек — Ани, Вари, Фирса и Гаева, но это не самое главное. Важно то, как сами персонажи — или окружающие их люди — чувствуют старость или молодость.

Нам кажется, что в этой пьесе Чехов уже не фокусируется на кризисе среднего возраста, так называемой драме сорокалетних. Ни Аня, ни Варя — самые молодые героини — не жалуются на усталость и старость. Впрочем, здесь есть один герой, которого считают не по годам старым — это Петя Трофимов.

«В а р я (*Трофимову*). Студенту надо быть умным! (*Мягким тоном, со слезами.*) Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!» [С XIII, 232].

Но вместе с тем он студент, хоть и вечный, ему еще нет тридцати, и иногда в нем видят и молодость.

Что касается героев, которые достаточно взрослые, но не хотят расставаться со своей молодостью (хотя этого требуют обстоятельства), то это брат и сестра. Гаеву 51 год, но он сам этому удивляется. Раневская тоже ведет себя как ребенок, хоть и обремененный проблемами. Она очень эмоциональна, не задумывается о деньгах, ведет себя печально, но наивно и добродушно.

Аня — ребенок и по возрасту, ей всего 17 лет, и ведет она себя соответствующе. Но ее стремительный порыв к новой жизни превращается не только в увлечение речами Трофимова, но и в практически жестокое пренебрежение серьезным делом по отношению к старому человеку — фактически из-за нее Фирс остается один в запертом доме, его не отвзоят к врачу.

Старые люди (Фирс) смешиваются со старыми вещами, пространством — и остаются в прошлом, от которого почти все герои в конце освобождаются, а тема кризиса сорока лет заменяется темой молодости, причем либо неуместной, либо почти жестокой.

##### 5. Группа «часы».

В «Вишневом саде», в отличие от «Трех сестер», этот предмет (и символ времени) встречается не в таком большом количестве ремарок и сцен. Но все-таки характеризует нескольких героев (Лопухина, Раневскую) и два действия — своим отсутствием.

Чаще всех смотрит на часы Лопухин, которого не зря относят к настоящему (хоть и условному, о чем еще речь впереди).

«Л о п у х и н . На дворе октябрь, а солнечно и тихо, как летом. Строиться хорошо. (Поглядев на часы, в дверь.) Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего сорок шесть минут! Значит, через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь!» [С XIII, 243].

Один раз на часы смотрит и Раневская, что является неожиданным для нее жестом.

«Л ю б о в ь А н д р е в н а . Теперь можно и ехать. Уезжаю я с двумя заботами. Первая — это больной Фирс. (Взглянув на часы.) Еще минут пять можно...» [С XIII, 249].

Т. Г. Ивлева считает, что таким образом Раневская от переживания ситуации перешла к ее осмыслению, стала думать не сердцем, а умом. Она действительно вдруг обращает внимание на две проблемы — больного Фирса и замужество Вари, хочет их решить и смотрит на часы, чтобы узнать, сколько времени она может этому уделить. И она прощается с садом, как со своей молодостью. С потерей прошлого, детства она стала серьезнее — хотя все-таки возвращается в недалекое прошлое, в Париж, поэтому мы так и не узнаем, действительно ли она изменилась. Возможно, она перестала быть ребенком, но еще не нашла другой опоры в жизни.

Если обратить внимание на частоту взглядов на часы в том или ином действии, то «Вишневый сад» скорее отличается отсутствием этого жеста в некоторых ситуациях. Дело в том, что ремарка с этим жестом встречается только в первом и четвертом действии: в первом Лопухин смотрит на часы три раза, в четвертом — два, и еще один раз Раневская. Между тем, вспомним, что в «Трех сестрах» напряженная ситуация сборов в дорогу сопровождалась большим количеством ремарок такого типа, на часы смотрели почти все персонажи. Почему же здесь, когда герои не просто уезжают, но еще и полностью теряют старую жизнь, они совершенно не торопятся, не беспокоятся перед отъездом? Потому что в «Вишневом саде» герои избегают настоящего — с помощью танцев в третьем действии, что видно, опять же, и на уровне пауз — а в четвертом действии оно им уже тоже не нужно.

Интересная деталь: многие персонажи используют слово «минута», что, как кажется, должно указывать на их заинтересованность в текущем моменте — предельно конкретном, — но чаще всего это употребление связано со словосочетанием «сию минуту» — пустым устойчивым выражением.

##### 5. Группа «периоды жизни».

Тема жизни очень важна в «Вишневом саде» и даже, пожалуй, является главной. В последней пьесе, например, есть мотив существования — т. е. физической жизни без подкрепления каким-либо духовным развитием. Стоит начать с Шарлотты, которая вплетает один мотив из предыдущей пьесы, мотив доктора Чебутыкина — «всё равно». Она не знает, чем ей заняться, жить или умереть — ей всё равно. Она не бездумно существует, она прини-

мает это решение сознательно, потому что в рассудительности ей не откажешь. Т. Г. Ивлева пишет, что этого сложного персонажа нельзя отнести ни к условному прошлому, ни к условному будущему; Шарлотта — «смоделированная Чеховым персонификация ответа на вопрос о том, что такое человек, если последовательно, слой за слоем убрать абсолютно все — и социальные, и даже физиологические — параметры его личности, освободить его от какой бы то ни было детерминированности окружающим миром» [Ивлева 2001: 53]. И остается такому человеку одиночество и покой.

Лопехин тоже иногда говорит, что ему «всё равно», хотя, казалось бы, он единственный герой, которого можно отнести к настоящему времени — он, например, действительно единственный, кто воспринимает вишневый сад в настоящем времени, все остальные только вспоминают, каким он был, забывая, что того сада уже нет, он остался в прошлом. Лопехин трудится, выполняет работу своими руками — и в этом смысл его существования. Но жизнь проходит мимо, он не видит своего места в ней. Сразу после покупки имения, удивительного события, которое, по сути, переворачивает его жизнь, он вдруг говорит: «О, скорее бы изменилась как-нибудь наша жизнь». У него не получается по-настоящему владеть жизнью, садом — после того, как он заявляет, что он здесь хозяин, он по сценарию фарса толкает столик и почти опрокидывает канделябры. Потому что он не уверен в том, что он занимает нужное место. Чтобы больше ему соответствовать, он пытается точно следовать приличиям, постоянно занимать себя работой, но разрывается изнутри своими искренними чувствами — гордостью и неуверенностью.

Есть в этой пьесе и герой, который как будто смотрит не в прошлое, а в будущее — Петя Трофимов. Но его высокопарные монологи дискредитируются, иронически опровергаются с помощью разных приемов: сравнения с Гаевым, например, речи которого никто не воспринимает всерьез; того, что он остается вечным студентом и тем самым невольно вызывает у нас представление о человеке, который пока не может воплощать свои знания на практике, причем это тянется довольно долго, если ему около тридцати. Как и Вершинин в «Трех сестрах», он совершенно не уверен в том, что может достичь счастья и свободы — и тоже говорит, что «если не мы, то потомки», кто-то другой.

«Т р о ф и м о в . Да, восходит луна.

Пауза.

Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!» [С XIII, 228].

Его отношение к труду тоже вызывает удивление и недоверие. Он призывает искупить крепостное прошлое тяжелым трудом, но при этом советует Лопехину не размахивать руками, дачи не строить — хотя он разговаривает с тем, кто освободился от так называемого рабства и действительно работает. Еще один человек, который очень трудолюбив, не представляет ни минуты своей жизни без работы — Варя, но какие у них с Трофимовым складываются отношения?

«Т р о ф и м о в (*дразнит*). Мадам Лопехина! Мадам Лопехина!..

В а р я (*сердито*). Облезлый барин!» [С XIII, 230].

Таким образом, он производит впечатление человека, который не уважает труд или не понимает его. И еще один способ показать, что у него всё происходит только на словах, — Аня, которая часто не загорается его идеей, а восхищается самой речью, красивой оболочкой ее.

Наконец, смеется над Петей и сам текст. Он обзывает Лопехина нужным хищным зверем — «все смеются». Когда он говорит, что выше любви, Раневская отвечает «а я, должно быть, ниже». А после ее шуточки про любовницу он, чувствуя себя оскорбленным, выходит...

и падает с лестницы. Фарсовый эпизод несколько мешает уважению и восхищению, которое он хочет вызвать.

Впрочем, такие обвинения, как поверхностность, несерьезность можно отнести не только к Пете, многие персонажи не могут найти своего места в жизни, не могут по-настоящему жить. Они недотёпы, и итог пьесе не зря подводит Фирс: «Жизнь-то прошла, словно и не жил» [С XIII, 254].

Впрочем, самая последняя реплика принадлежит не ему, а таинственному звуку, «звуку лопнувшей струны». Когда тот же Фирс слышит его, он вспоминает время перед «несчастьем» — т. е. волей. И та же проблема встает перед героями «Вишневого сада»: несмотря на какие-то способы избежать этого, они освобождаются от прошлого — через старые вещи и имение, обретают свободу, но не волю к действиям. Финал, как всегда, неоднозначен, потому что Чехов берет принципиально незаконченный отрывок из жизни, которому нельзя поставить оценку, так как неизвестно, как всё развернется дальше.

#### *б. Сценическое выражение времени. Паузы.*

Я не останавливаюсь на эмоциональной функции пауз, потому что она не касается проблемы времени. Прежде всего я обращаю внимание на количество пауз в речи того или иного героя и в том или ином действии.

Из героев чаще всего приостанавливается Лопухин, и это показывает такую черту его характера, как неуверенность, сомнения. Это могло бы быть связано и с тем, что Лопухин — герой, который живет и осознает себя в настоящем времени, но его отношение к настоящему всё же условно, он постоянно вспоминает прошлое и пытается его побороть, доказать, что оно его уже не касается.

Если же посмотреть на распределение пауз по действиям, то больше всего их во втором действии, но связано это не с обращением к настоящему, а с тем, что персонажи ведут задумчивые беседы.

Но в этой пьесе важнее обратить внимание не на действие, в котором больше всего пауз, а на то, в котором их меньше. Потому что здесь есть феноменальное количество пауз: в третьем действии их всего одна. Ее делает Лопухин в кульминационный момент — после фразы «Я купил». С. Балухатый объясняет это тем, что все разговоры происходят между танцами, но это можно трактовать по-другому, оттолкнувшись от мысли А. Креницына о том, что когда пауз становится много, время — настоящее — утяжеляется, герои обращают на него внимание. В третьем действии почти все беспокоятся за судьбу сада, часто употребляют слово «сегодня», но на самом деле по-прежнему остаются в виртуальном хронотопе и более того — в такой важный день, когда каждая минута должна казаться невыносимо долгой, они почему-то устраивают танцы. Да и в следующем действии, в отличие от «Трех сестер», пауз не так много, как во втором, герои и сейчас не обращаются к настоящему, а последняя пауза, по мнению А. Креницына, звучит как необратимое крушение всех начинаний. Но мы добавим, что финал не может быть однозначным, и поэтому стоит вспомнить об еще одной функции пауз — функции единения. А «звук лопнувшей струны» объединяет героев еще сильнее: когда его слышат первый раз, все начинают говорить именно о нем, сосредотачиваются на общей точке в разговоре, слушают друг друга. Если вспомнить об этом, то получится, что в финале повисает пустота бессмысленно прожитой жизни, но в этой пустоте звучит надежда на выход героев из виртуального хронотопа и на обретение гармонии.

## Литература

- Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. 184 с.
- Зингерман Б. И.* Время в пьесах Чехова // *Театр*. 1977. № 12. С. 90-111.
- Ивлева Т. Г.* Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь, 2001. 124 с.
- Караулов Ю. Н.* Общая и русская идеография. М., 1976. 355 с.
- Креницын А. Б.* Поэтика и семантика пауз в драматургии Чехова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/41518.php>
- Полоцкая Э. А.* Пьеса Чехова (Путь к «Вишневому саду») // *Чеховиана: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». «Звук лопнувшей струны»*. М., 2005. С. 18-45.
- Саяхова Л. Г., Хасанова Д. М.* Тематический словарь слов и словосочетаний русского языка (с элементами толкования): около 25000 заголовочных слов и словосочетаний. Уфа, 2009. 535 с.
- Филин Ф. П.* О лексико-семантических группах слов // *Филин Ф. П.* Очерки по теории языкознания. М., 2008. С. 221-234.

**А. А. КИРИЛЛОВ**  
Санкт-Петербург

## **«ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА: В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ<sup>17</sup>**

Природа действия, жанровые параметры, композиционные приемы, мировоззренческие ориентиры, способы символизации и обобщения, величины пространства и времени, принципы характеристики персонажей, коммуникативные особенности драматургии Чехова в «Вишневом саду» явлены, может быть, рельефнее, нежели в любой другой пьесе этого автора. «Вишневый сад» замыкает круг сложения Театра Антона Чехова, вплотную сближаясь по своей поэтике с миниатюрами его же водевилей. Однако, кристаллизация образных свойств драматургии Чехова парадоксальным образом совпала с углублением различий и противоречий в ее истолковании. В этой связи хорошо известен спор о жанровых приоритетах «Вишневого сада», восходящий к разногласиям в понимании их А. П. Чеховым и К. С. Станиславским. Является ли пьеса комедией или драмой, трагедией или фарсом? Свое авторитетное мнение по этому поводу уже в 1904 году высказывал и В. Э. Мейерхольд.

Между тем, намерение самого Чехова написать для МХТ «смешную, очень смешную» пьесу [П IX, 220], «4-актный водевиль или комедию» [П X, 15], впервые возникшее еще в 1901 году, впоследствии оставалось неизменным. В 1903-м в ряде писем Чехов уточнял детали комедийного замысла. Центральная роль в пьесе будет принадлежать «старухе», писал драматург В. Ф. Комиссаржевской [П XI, 134]. «Ты будешь играть глупенькую», — уверял он О. Л. Книппер [П XI, 151], «в “Вишневом саду” ты будешь Варвара Егоровна, или Вара, приемыш, 22 лет» [П XI, 172]. «Если пьеса у меня выйдет не такая, как я ее задумал, то стукни меня по лбу кулаком. У Станиславского роль комическая, у тебя тоже» [П XI, 172]. Позднее при распределении ролей в МХТ Чехов рекомендовал Книппер на роль Шарлотты [П XI, 293], Станиславский же по замыслу Чехова должен был играть Лопухина. И хотя в окончательной редакции пьесы образы Вари и Лопухина получились не самыми «комическими», а в спектакле МХТ 1904 года Книппер и Станиславский исполняли роли Раневской и Гаева соответственно, жанровую комедийную основу «Вишневого сада» все эти метаморфозы несколько не поколебали.

«Пьесу назову комедией», — писал Чехов В. И. Немировичу-Данченко [П XI, 246]. «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс», — настаивал он, адресуясь к М. П. Лилиной [П XI, 248], предполагаемой исполнительнице роли Вари, игравшей

<sup>17</sup> Статья впервые опубликована в № 10 электронного журнала университета Торонто «Toronto Slavic Quarterly» за 2004 год. В настоящем издании печатается в обновленной и дополненной версии. Курсив везде мой. — А. К.

в МХТ Аню. И даже после того, как спектакль был показан публике, а очевидное различие в понимании «Вишневого сада» стало сценической реальностью, Чехов продолжал взывать к Книппер. «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» [П XII, 81].

С тех пор «Вишневый сад» читали и перечитывали бесчисленно, каждый раз при этом вычитывая свое. Попробуем еще раз прочитать внимательно отдельные страницы пьесы в связи с некоторыми обстоятельствами, сопутствовавшими ее появлению и бытованию. Не более. И даже менее. По-настоящему подробно я намерен проанализировать лишь первые две страницы текста. Впрочем, для начала следует заглянуть в афишу «Вишневого сада».

В списке действующих лиц обращает на себя внимание рекордное для Чехова количество значащих персонажей низшего сословия — слуг. Забегая вперед, замечу, что по своим драматическим функциям все они — клоуны. Клоуны и герои с клоунскими функциями присутствуют практически в каждой чеховской пьесе. Между тем в «Вишневом саду» клоунами являются едва ли не все его герои. Абсолютные клоуны — Симеонов-Пищик, Шарлотта Ивановна, Епиходов, Фирс, Яша, Дуняша. Лица с клоунадой — Раневская и Гаев (последний при этом обнаруживает явную тенденцию к абсолютной клоунаде). Аня и Трофимов — не более и не менее как пара влюбленных комических простаков. Патетические монологи Трофимова часто звучат парафразом монологов клоуна Гаева, а Аня, как мы знаем от самого Чехова, «прежде всего ребенок, веселый до конца» [П XI, 280]. По-своему «ребенок» (в социальном плане) и ее Петя, по замечанию Раневской, не знающий реальной, практической жизни. «Вечный студент» — «амплуа» само по себе, безусловно, комедийное. Наконец, отношения Вари и Лопахина также сквозят комедийной интерпретацией и ассоциируются с центральной ситуацией гоголевской «Женитьбы». У Чехова подобные прозрачные ассоциации никогда не бывают случайными.

Место действия первого акта — «комната, которая до сих пор называется детской», хотя в пьесе детей нет. *«Цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник»* [С XIII, 197]. Таким образом, два «сдвига» во времени, свидетельствующих о явном временном несоответствии, прячутся уже в первой ремарке.

Что происходит в первой сцене? Каково ее действие? Ожидание. Ожидание как действие. В событийном плане не происходит ничего, в то же время действенное наполнение сцены настолько интенсивное, напряженное, что в конце эпизода по его разрешению Дуняша близка к обмороку. Мы еще ничего не знаем о природе чрезвычайной деликатности и чувствительности Дуняши, а потому слово «обморок» воспринимается как тождественное себе самому. Развертывается «интенсивное» действие в два часа ночи (еще один значащий сдвиг во времени) на фоне не только видимого, но даже нарочитого отсутствия действия — Лопахин «зевает и потягивается», он «проспал» [С XIII, 197].

Кто и когда спит в «Вишневом саду» — имеет существенное значение. Как уже было сказано, время действия эпизода — ночь. Лопахин проспал, но что такое важное он проспал? Да ничего. Его видимая неловкость, непопадание во временную ситуацию — мнимые. Мы знаем, что в финале Лопахин будет единственным, кто не проспал реальное время. Не случайно Чехов предупреждал мхатовцев, что роль Лопахина «центральная» [П XI, 290, 291]. Если он и расходится во времени, то не с самим временем, а с остальными действующими лицами. Все остальные «проспят» реальное время и даже не заметят этого. Лопахин — единственный человек, пребывающий в реальном времени, он ночью спит. Раневская ночью пьет кофе.

«Все как сон» [С XIII, 201], — заметит далее Варя. «А вдруг я сплю?» [С XIII, 204] — спросит себя Раневская. Постоянно засыпает и всхрапывает по ходу действия клоун Пищик. Спит в своем детском неведении жизни Аня. Развертывающаяся в пьесе лейттема сна, чрезвычайно значимая, начинается в первом эпизоде именно Лопахиным, который будто бы «проспал».

На сцене двое персонажей, Лопахин и Дуняша. От них мы узнаем, что поезд, на котором приехали ожидаемые герои, тоже не в ладах со временем — он «опоздал» минимум на два часа [С XIII, 197]. Благодаря нерасторопности поезда мы можем кое-что узнать о присутствующих.

Совершающееся далее автопредставление Лопахина полно значения. «Отец мой <...> здесь на деревне в лавке торговал». Сам же Лопахин в детстве для Раневской был «мужичок». «Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... *(Перелистывает книгу.)* Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» [С XIII, 198]. То, что Лопахин заснул, читая книгу, не так важно. Если чтение это сморило Ермолая Алексеевича, значит либо книга была скучная, либо не было в ней практического смысла, что для него одно и то же. Непонятливость Лопахина, как и непопадание во время, мнимая, до поры маскирующая его чрезвычайную сметливость. Гораздо важнее, что в лице Лопахина мы встречаем первого «переодетого» «Вишневого сада». Он «в белой жилетке» и «желтых башмаках», а сам — «мужик». Так начинается (и начинается вновь Лопахиным) главная тема пьесы: тема человека, находящегося не на своем месте и не в своем времени. Именно тема, а не характеристика действующего лица, в случае с Лопахиным снова «обманная». Как выяснится, у него-то и только у него с местом и временем все в порядке.

Представившись сам, Лопахин как бы невзначай «представляет» нам и свою собеседницу.

Л о п а х и н . Что ты, Дуняша, такая...

Д у н я ш а . Руки трясутся. Я в обморок упаду.

<Позже тема Дуняшиной обморочности будет нагнетаться Чеховым в чисто фарсовом плане. — А. К.>

Л о п а х и н . Очень уж ты нежная, Дуняша. *И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить*» [С XIII, 198].

Оказывается, Дуняша — тоже «переодетая», тоже, по-своему, не на своем месте.

Входит третий персонаж, Епиходов. Реплика Чехова: «Входит Епиходов с букетом, он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят». «Переодет», очевидно, и Епиходов, о котором Чехов сразу дает понять, что вошел клоун: «войдя, он роняет букет». Епиходов озвучивает еще одно известие о «вывихнутом времени», уже заявленное в первой реплике: «Сейчас утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету» [С XIII, 198].

С одной стороны, Чехов предлагает нам тонкий поэтический драматический образ «цветов на морозе», но вложен этот образ в уста Епиходова. Тут же следует комедийный клоунский разоблачительный комментарий Епиходова, предостерегающий против серьезного отношения к его словам. «Не могу одобрить нашего климата. *(Вздыхает.)* Не могу. Наш климат не может способствовать в самый раз. Вот, Ермолай Алексеич, позвольте вам присовокупить, купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею вас уверить, скрипят так, что нет никакой возможности...» [С XIII, 198].

Комический эффект является следствием очевидного несоответствия слов, языка содержательному значению произносимого текста. Переодетым оказывается не только сам Епиходов, но и его язык, его речь. «Переодетыми» оказываются и его «двадцать два несчастья», несчастьями не являющиеся: уронил букет, скрипят сапоги, споткнулся о стул и тому подобное.



Епиходов уходит, но его комедийную тему подхватывает Дуняша. На вершине ее «лирического» повествования о «безумной» любви к ней Епиходова и о сделанном им ей предложении эпизод ожидания разрешается – «едут!» [С XIII, 199].

В принципе весь двухстраничный эпизод выглядит как клоунский дивертисмент перед началом представления. Дивертисмент этот уже содержит все будущие темы большой пьесы и, прежде всего, главную тему «вывихнутого времени», людей, находящихся не на своем месте и не в своем времени, выпавших из времени, перепутавших время, а потому пребывающих со временем в отношениях противостояния. Противостояния комедийного.

Дивертисмент этот напоминает начальный дивертисмент другой чеховской комедии, «Чайка», разыгрываемый Медведенко и Машей («Отчего вы всегда ходите в черном?») [С XIII, 5-6]. Правда в «Чайке» клоунская пара Медведенко и Маши образует более контрастное противопоставление паре любовников первого плана Треплеву и Заречной. В «фарсовом» «Вишневом саде» с его пародийным двойничеством нет противопоставления, а пародия воспринимается как удвоение и утрирование ситуации или поведенческого мотива. Дистанция между пародируемым и пародирующим здесь не столь уж и велика, ибо клоунада «Вишневого сада» тотальна, повальна и захватывает в свой круг практически всех персонажей от откровенной клоунессы-фокусницы Шарлотты Ивановны до Раневской и Гаева, фокусничающих на свой лад.

В самом «Вишневом саде» начальный неявный еще клоунский дивертисмент первого акта получает развитие в откровенной уже клоунаде первой сцены второго действия, исполняемой Шарлоттой, Яшей, Дуняшей и Епиходовым. Сцена эта – парад карикатурных клоунов с револьверами, ружьями, тальмочками, сигарами, любовным романсом, объяснениями, изменой, оскорбленным достоинством, мотивами одиночества и отчаянного самоубийства. Роковые темы и соответствующие им антураж и лексика «в людской» выглядят пародийно, между тем как главная тема «человека не на своем месте и не в своем времени» сохраняется. Шарлотта рассказывает, что у нее нет паспорта, что она не знает даже, сколько ей лет. «Откуда я и кто я – не знаю... <...> (*Достает из кармана огурец и ест.*) Ничего не знаю» [С XIII, 215]. Шарлотта с огурцом в этой сцене не более и не менее как пародийный двойник Раневской.

Возвращаясь к первому действию, уместно заметить, что тему клоунского дивертисмента там первой подхватывала именно Раневская, радостно, сквозь слезы умилявшаяся комнатой, «детской!». «Детская» эта сродни знаменитому гаевскому «шкафу». «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... (*Плачет.*) И теперь я как маленькая...» [С XIII, 199]. Если вспомнить данное Чеховым определение Раневской как «старухи», неуместность ее сантиментов станет более чем очевидной. В свою очередь по поводу часто встречающихся в тексте ремарок «сквозь слезы» Чехов предостерегал мхатовских актеров: ремарка выражает не более чем настроение действующего лица, а отнюдь не сцены, и не противоречит комедийной природе действия [П XI, 283-284].

Жизнь вишневой усадьбы уже история. Сад замечателен лишь тем, что о нем упоминается в Энциклопедическом словаре. Дом же и все, что в нем есть, связаны с воспоминаниями, но совсем не годятся для настоящей жизни. В сущности, в реальности их уже и нет. Они практически не принадлежат прежним владельцам. Лопахин произносит приговор вишневому саду еще в начале первого действия.

В 1914 году Станиславский вспоминал. «Пьеса долго не давалась. Особенно второй акт. Он не имеет, в театральном смысле, никакого действия и казался на репетициях очень однотонным. Было необходимо изобразить *скуку ничегонеделанья* так, чтобы это было ин-

тересно...» Обратились к Чехову с просьбой о сокращении. «Видимо, эта просьба причинила ему боль, лицо у него омрачилось. Но затем он ответил: “Что ж, сокращайте...”» [Станиславский 1994: 470]. Станиславский, ищущий действия, на самом деле оказывается в плену слов, не замечая действие, скрывающееся за ними. Вместе с чеховскими героями он не ощущает реального хода времени, оказываясь не на сцене, а в жизни в ситуации комической. Тема второго акта вовсе не «скука» – подобное понимание пьесы в 1904 году критиковал все тот же Мейерхольд [Мейерхольд 1976: 46]. Темой снова является *ожидание*, стремительно разрастающееся в масштабе: ожидание мистической катастрофы рушащегося дома. Действие второго акта в том и состоит, что действие, вернее, какие либо действия отсутствуют, несмотря на уговоры Лопихина принять практическое решение. При этом реальное время движется, приближая неизбежный крах вишневого сада. Между тем, это отнюдь не «скука ничегонеделанья», а напряжение натянутой струны, которая и обрывается к финалу акта (слышен «звук лопнувшей струны») [С XIII, 224].

Третье действие и вовсе открывается фарсом: сценой танцев, «бала», происходящего на фоне совершающихся торгов. Не случайно танцующие представлялись Мейерхольду беззаботно пляшущими марионетками [Мейерхольд 1976: 46]. Смысл этого фарса выражен не столько в словах и поведении отдельных персонажей, сколько в ситуации в целом. (Впрочем, как и положено в фарсе, первым берет слово клоун Пишик, повествующий о лошадином происхождении своего рода.) Перед надвигающейся катастрофой будто бы прозревает даже сама Раневская. Прозревает реальность. Прозрение ее, однако, как и кажущиеся «непопадания» Лопихина, мнимое. «Несчастье представляется мне до такой степени невероятным, что даже как-то не знаю, что думать, теряюсь...» [С XIII, 233]. Между тем «несчастье» уже состоялось. Вишневый сад купил Лопихин, и факт это говорит сам за себя и за него, Лопихина, больше, чем что-либо иное. В лице Лопихина совершается торжество реального времени над временем иллюзорным.

Четвертое действие вновь открывается клоуном, на этот раз Яшей. Следует ряд прощаний. Сверяют свои ценности Лопихин и Трофимов, между тем как образованный, говорливый и абсолютно бездеятельный Петя уже давно и по всем статьям «проиграл» необразованному, но деятельному Ермолаю Алексеевичу. Объясняются, прощаясь, и Яша с Дуняшей, не позволяя действию вывалиться из предписанных ему Чеховым комедийных рамок. Снова впадают в детство Гаев и Раневская. На чужие, теткинны-Анины деньги она едет в Париж, зная, что средств хватит ненадолго, но не желая заглядывать далеко в будущее. Дело, оказывается, совсем не в вишневом саду, которого и в действительности уже нет. Вишневый сад окончательно обнаруживает собственную символическую природу. Запертым в доме забывают Фирса. Снова слышен «звук лопнувшей струны», сменяющийся стуком топора...

Отвечая на письмо Чехова Лилиной, Станиславский возражал. «Это не комедия, не фарс, как Вы писали, – это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте. <...> Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться» [Станиславский 1995: 506-507]. Между тем, никакого особенного «исхода к лучшей жизни» в пьесе Чехова нет. Исход исчерпывается разоблачением иллюзии, иллюзорности мнимого времени. Аня счастлива, потому что крах Вишневого сада означает свободу от иллюзии. Между тем Станиславский, не воспринимающий биполярную временную природу конфликта Чехова, переживает подобный финал как катастрофу. Потому-то он и истолковывает условности пьесы в чуждой им логике. Так, например, он не может допустить, что комедия заканчивается сценой с забытым и запертым в доме больным Фирсом, который теперь неминуемо умрет. Для Чехова, однако, в реальном времени Фирс уже давно умер, задолго до начала действия пьесы. То, что его забыли, – еще одно доказательство «вывихнутого века», времени, которое с продажей вишневого сада окончательно утратило иллюзорность.

Очевидно, что Станиславский и Чехов демонстрируют разное понимание масштаба и природы конфликта из-за различного понимания природы не только действия, но и гуманизма. Различного и в историческом, и в эстетическом планах. Станиславский исповедует персоналистическое понимание гуманизма: на уровне симпатичных ему персон Раневской и Гаева конфликт оказывается неразрешимым – в этом Станиславскому видится трагедия. Между тем, как многократно отмечалось исследователями творчества Чехова, его герои конфликтуют, по сути, не друг с другом, а с неумолимым ходом времени, конфликт этот не осознавая. Они даже не столько конфликтуют со временем, сколько не соответствуют ему, не совпадают с ним. В искусстве XX века подобные несовпадения в равной мере являются основанием как комического, так и трагического, чаще – траги-комического. Соответственно трагический смысл у Чехова открывается не на уровне судеб отдельных персонажей, не в характере их отношений, в «Вишневом саду», безусловно, комедийных, а в ситуации большего масштаба. Художественная модель жизни «Вишневого сада» являет собой фарс тотальный, абсолютный, а потому фатальный. В фатальной превращенности человека в марионетку, человеческого существования в фарс и состоит трагедия. Трагедия не явленная, в связи с «Вишневым садом» Чеховым не осознанная, но им отраженная. Она осуществляется «от противного», через сгущение и нагнетание фарса. Трагическое переживание возникает как следствие фарсовой интерпретации бытия, обнаруживающего свою мнимость.

Вишневый сад – последняя иллюзия, позволявшая считать реальностью нереальное временное измерение, в котором жили его герои. В этом обобщенном значении «Вишневого сада» и содержится залог его непреходящей актуальности. Пьеса Чехова вовсе не привязана жестко ни к какому конкретному историческому времени, ни к какому определенному социальному строю. Рассуждать в связи с ней о кризисе дворянства или крепостничества, о нарастающей активности купечества, о революционности студенчества и тому подобном – значит хоронить пьесу в истории. Впрочем, она этому успешно сопротивляется. Как сопротивляется и театр, с течением времени предлагающий все новые актуальные интерпретации «Вишневого сада» А. П. Чехова.

## **Литература**

- Мейерхольд В. Э.* Переписка: 1896–1939. М.: Искусство, 1976.  
*Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М.: Искусство, 1994.  
*Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М.: Искусство, 1995.

**Т. М. ЛЮБОМИЩЕНКО**

Таганрог

**УСАДЬБА, ДАЧА, ДОМ-ВОКЗАЛ В ПРОЗЕ  
А. П. ЧЕХОВА 1890-Х ГГ.  
И В ПЬЕСЕ «ВИШНЁВЫЙ САД»**

*Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного  
проекта №14-04-00237.*

В большинстве чеховедческих работ, посвященных проблеме пространственной организации пьесы «Вишневый сад», так или иначе рассматривается оппозиция усадьба / дача. Дача и дачное пространство возникают как результат дробления усадебного пространства, и путь от усадебного топоса к дачному, от усадебной формы ментальности к новой, дачной, по существу, составляет основу сюжетной канвы пьесы.

«“Размывание основ” усадебной метафизики в немалой степени было связано с экспансией культуры дачной. <...> Усадьба и дача заявляют разные системы ценностей. Это не вопрос о форме собственности, а о типе культурного поведения», — отмечает Л. Н. Летягин в статье «Усадебный металандшафт России». Устойчивость, «патриархальность», преемственность традиционных родовых ценностей выступают как существенные детерминанты усадебного мира, тогда как главными отличительными чертами дачной жизни автор статьи называет «независимость от места, несформированность чувства наследственной, родовой привязанности к ландшафту» [Летягин].

Сам Чехов, который по происхождению и социальной истории своей семьи был гораздо ближе к Лопахину, идеологу дачного пространства, чем к Гаевым, связанным с усадебным пространством, испытывал, как известно, некоторую брезгливость в отношении дачной идиллии. Купив в 1892 году подмосковное Мелихово, он стремился обустроить его именно как типичную усадьбу. В своих письмах он упоминал традиционные черты родового поместного гнезда. «Комнаты громадные», «липовая аллея», «просторная жизнь», «лес, сад, парк», «река, пруд, церковь» — «наша деревенская жизнь в собственной усадьбе, окруженной лесами и полями, была лучше всякой “дачной” жизни, испытанной нами до сих пор» [Чехова 1960: 116].

Не только право собственности на землю, но и особый ландшафтный размах рассматриваются Чеховым как главные отличия усадьбы-имения от дачи. Дачная жизнь предполагает скученность и тесноту: так, Лопахин предлагает Раневской «вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки размером в десятину» [С XIII, 205] — «у вас до осени не останется ни одного свободного клочка, всё разберут» [С XIII, 205]. Дача — это и особый образ жизни. На смену аристократической бездеятельности, поэтической

небрежности усадебного быта придет трудовая, хозяйственная жизнь: «И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десяatine он займется хозяйством...» [С XIII, 206].

По мнению Г. Ю. Стернина, драматизм ситуации превращения усадьбы в дачу особенно остро воспринимается через сопоставление «содержания “дачных” рассказов Чехова с усадебными мотивами его же пьес», что позволяет «почувствовать остроту возникшего здесь противостояния» [Стернин 1984: 2961]. Действительно, можно назвать целый ряд чеховских произведений 1890-х гг., в которых, как и в «Вишнёвом саде», изображается распад усадебного образа жизни и наступление новой, дачной идеологии: «Новая дача», «Расстройство компенсации», «У знакомых», «Анна на шее», «Моя жизнь». Вместе с «Вишнёвым садом» они создают метатекст, внутри которого прослеживаются вполне определённые смысловые закономерности. К числу таких закономерностей относятся, в первую очередь, общие пространственные характеристики: бывшая усадьба (дача) удалена от города, но не слишком: «от станции на лошадях минут двадцать» («У знакомых») — «ваше имение находится в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога» («Вишневый сад»). Сходятся и пейзажно-ландшафтные признаки: усадьбы и дачи стоят в некотором отдалении от собственно крестьянского жилья, посреди природы: в «березовом лесу» («Расстройство компенсации»), на «берегу реки» с «роскошным видом на зеленую долину с деревушками» («Новая дача»), в «зеленом поле» («Невеста»), среди вишневого сада — в пьесе.

Социально и портретно сближаются помещики, хозяева имений, и новые герои-дачники. Так, внешность Артынова (владельца «дачного места») в «Анне на шее» явно сочетает черты дачника и помещика. С одной стороны, портрет Артынова перекликается с описанием внешности типичного дачника Битного-Кушле-Сувремовича («Расстройство компенсации»): у обоих заметная полнота, ласковые «масленные глаза» («армянские глаза навывкате»), вольности в костюме: «рубаша, расстёгнутая на груди», «ситцевая рубаша навывпуск», оба ведут себя как «баловники» и любимцы публики. Однако внешность Артынова, в которой обозначено ещё и романтическое, мефистофелевское начало («высокие сапоги со шпорами», «чёрный плащ», «за ним, опустив свои острые морды, ходили две борзые» [С XIII, 164]), явно рифмуется не только с портретом дачника, но и с обликом «какого-то помещика со шпорой на правой ноге и с догом, который ходил за ним» [С X, 229] из «Расстройства компенсации».

Такое сближение свидетельствует о стирании границ между двумя социальными типами — помещиком и дачником, о том, что путь от усадьбы к даче представляет собой процесс, протяжённый во времени, а также о снижении романтического усадебного кода. Тайнственный и до сих пор безымянный помещик с одной шпорой («Расстройство компенсации») лишается ореола загадочности, когда выясняется, что он, вопреки «романтическим» ожиданиям, встречает всего лишь «полную пожилую даму, которая обняла его и несколько раз повторила взволнованным голосом: “Alexis!”». По всей вероятности, это была его мать» [С X, 229]. Слетает аристократический флёр и с Артынова, который постепенно становится для героини «Анны на шее» одним из «всех этих», «как все» [С IX, 171].

Одной из важных составляющих дачного пространства поздней прозы Чехова является железнодорожная станция (вокзал). Железная дорога вообще занимает значительное место в рассказах послесахалинского периода, при этом топос железнодорожной станции наполняется особым смыслом именно в связи с изображаемой Чеховым экспансией дачного пространства. Небольшая провинциальная станция приобретает художественный статус своеобразного центра дачного пространства, переподчиняя себе те функции, ко-

торые ранее выполняла дворянская усадьба. Позволим себе сформулировать некоторую гипотезу: путь от усадьбы к даче лежит через вокзал, точнее, железнодорожную станцию. Если говорить в этом аспекте о «Вишнёвом саде», то на первый план выдвигается символика дома-вокзала.

В «Вишневом саде», как ни в одной другой пьесе Чехова, так часто не упоминаются железная дорога, поезда, вагоны, станции. И хотя через вишнёвый сад железная дорога непосредственно не пролегла, напрашивается аналогия между историями имений Раневской и Пищика: «Вот, думаю, уж всё пропало, погиб, ан глядь, — железная дорога по моей земле прошла, и <...> мне заплатили» [С XIII, 209]. На близость к железной дороге как на важный фактор сохранения дома Раневской указывает Лопахин: «Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога...» [С XIII, 209]. Близость имения к железнодорожной станции вообще достаточно явно декларируется в пьесе: «до поезда осталось всего сорок шесть минут! Значит, через двадцать минут на станцию ехать» [С XIII, 243].

Практически все персонажи пьесы (за исключением, разумеется, Фирса) находятся в движении, в дороге. Поездом приезжают из Парижа Раневская и Аня, в конце пьесы Раневская вновь спешит на поезд. Лопахин, встретив Любовь Андреевну в два часа ночи, в пятом часу утра едет в Харьков, в конце пьесы он снова спешит на харьковский поезд. Петя Трофимов именно «в вагоне» поезда получает свое прозвище — «облезлый барин» [С XIII, 211]. Поездом приезжает в уже проданное имение Симеонов-Пищик. После торгов Гаев и Лопахин возвращаются поездом «в половину десятого». Яша мечтает: «Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели» [С XIII, 247]. Варя опять же поездом едет к Рагулиным, где после продажи имения Раневской будет служить экономкой. Создаётся впечатление, что все эти люди случайно встретились в доме-вокзале, и скоро поезда вновь унесут их друг от друга.

Таким образом, усадебная модель дома профанируется, уступая место новой, вокзальной модели. «Усадьба как модель культуры депозитизируется и дискредитируется. Демонстрируется изжитость связанного с усадьбой принципа жизненной организации, основанного на антропоцентрической картине мира» [Разумова 2001: 328]. Антропоцентричность усадебной организации жизни уступает место полицентричности: накапливаются случайные встречи, лёгкие небрежные знакомства, пустые дорожные разговоры. С другой стороны, вокзальный топос задаёт и характерный подтекст зависимости человека от звонков, вокзального расписания, станционного начальства. Так, Фирс с горечью отмечает перемену в социальных приоритетах хозяев дома: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции» [С XIII, 197]. Всё это характеризует новый культурный топос дома-вокзала и провоцирует изменение сущности героя.

С первых же реплик пьесы указание на время события соотносится с вокзальным расписанием: «Л о п а х и н . Пришел поезд, слава богу. Который час? Д у н я ш а . Скоро два» [С XIII, 197]. Пристальное, поистине железнодорожное внимание к точному времени проявляет именно Лопахин — он же катализатор экспансии дачного пространства: «...до поезда осталось всего сорок шесть минут» [С XIII, 243]. Другие персонажи воспринимают время более абстрактно, «эпично», но тоже в связи с расписанием железной дороги: «Т р о ф и м о в . Господа, идёмте садиться в экипажи... Уже пора! Сейчас поезд придет! <...> Г а е в (*сильно смущен, боится заплакать*). Поезд, станция... Круазе в середине, белого дуплетом в угол...» [С XIII, 252].

Вокзалом, временным прибежищем на пути становится сам дом, окружённый вишневым садом. Размываются культурные, этнические, духовные границы, движутся друг

мимо друга совсем разные люди. Будучи частью железной дороги, вокзал является тем переходным узлом, где, собственно, и развёртываются основные события железнодорожного сюжета, совершаются поворотные события в судьбах персонажей, находящихся в состоянии плохо осознаваемого ими самими движения.

Те, кто собирается в доме Раневской к её приезду, — люди достаточно случайные. Ничего или почти ничего не известно об их настоящем доме, кажется, все они одиноки. О семье и своём прошлом упоминает Лопахин — однако это не столько реальная личная история, сколько обозначение некоторых исторических, эпических вех; отрывочность биографии Раневской создаёт тональность дорожного рассказа «о жизни» случайным попутчикам; да ещё Пищик упоминает о своей полумифической Дашеньке. Здесь, в доме-вокзале, вспыхивают и гаснут, не получая дальнейшего развития, типичные дорожные романы: Дуняши и Яши («Вы уезжаете... меня покидаете...» [С XIII, 246]) и Вари с Лопахиным («Если есть ещё время, то я хоть сейчас готов <...> Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?») [С XIII, 250].

В отличие от железнодорожных станций в ранних рассказах Чехова, которые упоминались лишь как место комического, анекдотического происшествия («Жалобная книга», «Толстый и тонкий» и др.), вокзалы и станции в зрелой прозе и драматургии Чехова маркируют границу — между деревней и городом, культурой и природой, социальностью и бытийностью. Показателями пограничности положения дома-вокзала в «Вишневом саде» являются, например, тишина, темнота и пустота, торжествующие в финале пьесы: «Сцена пуста. <...> Становится тихо.<...> Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [С XIII, 254].

И «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», и стук топора по дереву в опустевшем имении — всё это акустические знаки таинственных, «чужих» сил, заполняющих опустевшее пространство. О символике звука лопнувшей струны в чеховской пьесе написано немало. Э. А. Полоцкая, И. Н. Сухих, С. Н. Кайдаш-Лакшина, Т. Г. Ивлева связывают его с эсхатологическим концом жизни, М. Ч. Ларионова выявляет его двойственное значение: «Это конец состязания между героями, завершение очередного этапа их жизни и начало нового» [Ларионова 2006: 127]. Однако в любом случае это звук «точно с неба», т. е. в нем выражена символика «чужого». «Чужим» по происхождению считается и стук по дереву в тишине [Виноградова 1999: 181-182].

В соответствии с традиционными представлениями всякое переходное пространство (а значит, и вокзальное) населяют существа, наделённые чертами inferнальности. В рассказах Чехова в пространстве железнодорожной станции нередко возникают призрачные фигуры: Марья Васильевна («На подводе»), переживая поезд у переезда, узнаёт в женщине, стоящей на площадке одного из вагонов, свою умершую мать: «...такие же пышные волосы, такой же точно лоб, наклон головы» [С IX, 342]. Сравним с «Вишнёвым садом»: «Посмотрите, покойная мама идёт по саду... в белом платье <...> Никого нет. Мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину...» [С XIII, 210].

Процесс перерождения дворянского дома усадебного типа в дом-вокзал, показанный в повести «Моя жизнь», пожалуй, наиболее близок изображённому в «Вишнёвом саде». Судьба имения Чепраковых — это один из вариантов будущего и для поместья Раневской. Усадьба Чепраковых — «очень старая, давно заброшенная», «позади большого дома <...> старый сад» [С IX, 208, 210] — продана за долги и стала помещением железнодорожной станции. Однако мать Чепракова при продаже «выговорила себе право жить в одном из боковых флигелей ещё два года и выпросила для сына место при конторе» [С IX, 209]. Весьма показательна фраза г-жи Чепраковой: «...мы не уедем отсюда. Будем жить тут на станции, а это всё равно, что в имении» [С IX, 210].

К бывшему имению Чепраковых подведены телеграфные провода — здесь телеграммы принимают и отправляют дальше. Действительно, исторически развитие железных дорог и телеграфа зачастую пересекалось. Но ведь и в пьесе «Вишнёвый сад» в дом-вокзал тоже доставляются телеграммы.

Напрашивается еще целый ряд сопоставлений. Угощает своего постояльца Чепракова «пирогом с горьким творогом и молочным супом» — вспоминается Варин молочный суп, которым из экономии кормят всех в имении Раневской. При этом барские замашки свойственны Чепраковой не менее, чем Раневской, которая в ресторанах «требует самое дорогое и на чай лакеям даёт по рублю» [С XIII, 201]. Чепракова тоже не может забыть, что она «генеральша», «которую прислуга обязана величать превосходительством» [С IX, 210]. Мертвенность бывшей хозяйки имения и даже «запах трупа», который, кажется, она распространяет, — почти натуралистическая деталь! — не так уж далеки от прогулки по бывшему кладбищу из второго действия «Вишнёвого сада».

В чеховских рассказах на вокзалах едят и пьют, и важным локусом вокзального пространства становится пристанционный трактир или буфет: здесь можно выпить по рюмке хересу («В овраге»), купить пива («Расстройство компенсации»), в рассказе «Невеста» Саша именно на вокзале угощает Надю чаем, яблоками. Но ведь и в «Вишневом саде» едят не в доме (тут Раневская только пьёт кофе, да ещё «дачник» в рассуждениях Лопухина «чай пьёт на балконе» [С XIII, 206]). Мотив еды устойчиво связывается в пьесе с топосом вокзала: «Вот железную дорогу построили, и стало удобно... Съездили в город и позавтракали...» [С XIII, 218], «Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое...» [С XIII, 201]. Даже бутылку шампанского, которой Лопухин собирается отметить свой триумф, он разыскал на станции («на станции нашёл только одну бутылку» [С XIII, 201]). Происходит смысловое наложение двух топосов: дома, где ели раньше, и вокзала, где едят сейчас. Мотив еды, таким образом, усиливает семантику пограничности дома-вокзала.

Наконец, железнодорожные вокзалы в чеховскую эпоху выполняли и важные социально-культурные функции. Здесь устраивались концерты, звучала музыка. Согласно мнению М. Р. Фасмера, слово «вокзал» (первоначально «фоксал») происходит от «Воксхолл» (англ. Vauxhall) — названия парка и увеселительного заведения в пригороде Лондона, принадлежавшего в XVII веке Джейн Вокс (Jane Vaux) [Фасмер 1964: 335]. В большом зале имения проходили концерты и балы, а в парке устраивались многолюдные гулянья с иллюминацией, завершавшиеся фейерверком.

В русском языке слово стало нарицательным благодаря вокзалу в Павловске — прямо в его помещении в XIX веке проходили музыкальные концерты. Этим музыкальным вечером посвятил, например, своё стихотворение «Концерт на вокзале» О. Манделъштам, а его же книга «Шум времени» открывается описанием атмосферы девяностых годов, где возникает пересечение вокзальной и музыкальной тем: «В двух словах — в чем девяностые года. Буфы дамских рукавов и музыка в Павловске; шары дамских буфов и все прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин — в центре мира» [Манделъштам 2007: 7].

Думается, что в аспекте рассмотрения имения Раневской как дома-вокзала бал в третьем действии «Вишнёвого сада», которым феерически дирижирует Шарлотта, — явление вполне естественное. Концертно-вокзальная тема представлена и в других рассказах Чехова: «...за платформой в толпе бойко играли на гармонике и на дешёвой визгливой скрипке» [С IX, 163] — в «Анне на шее»; на станции, описанной в рассказе «Расстройство компенсации», собираются дачники в ожидании свежих газет и новостей, которые привозит курьерский поезд, здесь же стоит книжный шкаф, можно посмотреть книги. Как тут не вспомнить еврейский оркестр («четыре скрипки, флейта, контрабас»), который при-



глашают хозяева вишневого сада, а также знаменитый «многоуважаемый шкаф» — в имении, которое тоже из усадьбы постепенно превращается в вокзал...

Таким образом, вокзал и железнодорожная станция не только наделены семантикой пограничности, но и становятся частью «дачного» пространства многих чеховских текстов 1890-х гг. «Дачный» текст, с одной стороны, профанирует и десакрализует «усадебный», с другой — отражает ощущение неустойчивости мира, временности — жилья и жизни.

### **Литература**

*Виноградова Л. Н.* Звуковой портрет нечистой силы // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.

*Ларионова М. Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д, 2006.

*Летягин Л. Н.* Усадебный металандшафт России. Электронный ресурс: <http://aesthetics-herzen.narod.ru/collegium/leo/leo-land.htm>.

*Мандельштам О. Э.* Шум времени. М., 2007.

*Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

*Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.

*Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. М., 1964.

*Чехова М. П.* Из далекого прошлого. М., 1960.

**В. В. КОНДРАТЬЕВА**

Таганрог

## **ТОПОГРАФИЯ ПРОВИНЦИИ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»: МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ  
научного проекта № 14-04-00237.*

Для понимания чеховских текстов разговор о «провинции» особенно актуален, так как действие большинства произведений происходит далеко за пределами столицы. Провинция вошла в художественное сознание А. П. Чехова как особая культурная среда и стала контекстом его духовного и творческого становления.

В пьесе «Вишневый сад» А. П. Чехов останавливается на усадьбе как особом топографическом образе и существенной составляющей провинциального пространства. Важно, что в пьесе о России, о смене культурно-исторических эпох основным местом действия становится разорившаяся дворянская усадьба, расположенная где-то в глубокой провинции. Дворянская усадьба — значимая категория не только с точки зрения культурно-исторической, социальной, но интересны компоненты этого топоса — дом и сад — с точки зрения мифопоэтики.

Известно, что центральной точкой в пространстве усадьбы является дом. Художественная литература всегда воспринимала дом не просто как постройку, жилище героя, но как пространство бытия человека. Примечательно, что в «Вишневом саде» дом как таковой только силуэтно намечен (например, в пьесе «Дядя Ваня» или в «Трех сестрах» образ дома более конкретен): действия первого и четвертого актов происходят в детской, упоминаются комната Раневской, гостиная. Название места действия — детская — подчеркивает, по мнению Н. Е. Разумовой, особую «тождественность людей и дома, их неразрывный симбиоз» [Разумова 2001: 466]. Продолжая эту мысль, можно говорить о связи между судьбами дома и его обитателей. Дом, и особенно детская, куда возвращаются Раневская и Аня, — это хорошо знакомое пространство. В репликах чеховских героинь дом осмысливается как свой мир, все вещи названы и узнаваемы. Такая пространственная локализация формирует в пьесе тему детства. Этому способствуют частое упоминание Аниной комнаты и детской, воспоминания Любви Андреевны о детстве. Детская неизбежно ассоциируется с детьми. Но на первый план парадоксально выходят мотивы смерти, утраты, потери. Раневская вспоминает о трагической смерти своего единственного сына Гриши. Варя, приемная дочь Любви Андреевны, дважды лишается в пьесе родителей: родных и приемной матери, которая уедет к любовнику в Париж; брошенной будет и Аня, родная дочь

Раневской. Находясь в детской, персонажи вспоминают о покойных родителях (в первом акте — о матери, в четвертом — о матери и отце, здесь же Гаев сообщает о смерти старой няни и об уходе из дома Петрушки Косого).

Формируется логическое противоречие (детство/смерть). Но оно в пьесе разрешается мотивом возрождения, обновления жизни. Этот мотив поддерживается временем действия: рассвет (начало дня), май (весна); позже, уже в последнем акте, мысли Лопухина о будущем будут обращены к весне, ко времени, когда имение, по его замыслам, начнет приобретать новый облик, начнет новую жизнь. У Чехова детская является локусом, который синтезирует в себе идеи естественной цикличности жизни, а усиливается это построением пьесы, первое и последние действия которой происходят в детской комнате.

Усадьба, а значит и дом, переживают переломный момент в истории своего существования. Переходностью характеризуется время и пространство в третьем акте: это день торгов.

В предфинальном действии акцентируется внимание на еще одном локусе усадьбы — кухне. Кухня XIX — начала XX вв., конечно же, в первую очередь ассоциируется с печью. Печь — сакральный центр постройки. По замечанию А. К. Байбурина, «печь являлась одним из наиболее значимых элементов жилища, наличие или отсутствие которого определяло статус постройки (дом без печи — нежилой дом)» [Байбурин 2005: 187]. И далее ученый отмечает: «Значимые элементы печи в некоторых ритуализованных ситуациях могли метонимически обозначать печь или даже весь дом» [Байбурин 2005: 193]. Выстраивается ассоциативная цепь: кухня → печь → дом. И неслучайно именно в кухне появляется неизвестный человек, чужак, который первым сообщает о том, что вишневый сад продан. Это известие о конце дома, общей жизненной истории домочадцев.

Пространственные представления, сформированные еще в сознании древнего человека, находят выражение не только в устройстве жилья. Существенная роль в моделировании картины мира отводится пространству, прилежащему к дому: это сад, «дикая и “окультуренная” растительность» [Звоняцкий, Панич 2002: 86], разного рода постройки (амбар, баня, сарай, флигель и т. п.), а также водоемы. Так, стремление осмыслить и воссоздать картину мира, представления о единстве и взаимосвязи всего сущего воплощаются, в частности, в усадебном пространстве.

Собственно сад представлен только в последней пьесе Чехова. С одной стороны, это часть внешнего мира, а с другой — составляет единое целое с домом. В западной культуре сад «был частью дома, монастыря. Он родился из античного атриума — “бескрышной комнаты”, двора для жизни в нем» [Лихачев 1998: 55]. Д. С. Лихачев отмечает, что «в древнерусских иконах XV-XVII вв. изображения зданий очень часто даются в обрамлении деревьев, деревья выступают из-за кровель строения или находятся рядом с ним. Этим одним уже подчеркивается связь архитектуры и садов» [Лихачев 1998: 51]. В. С. Карпович комментирует связь между домом и садом: «...в истинное понятие отчего жилища, того, что англичане называют “home” (усадьба?), непременно должны входить и сад, и двор, и службы» [цит. по: Зингерман 1988: 87]. Таким образом, за пределами дома находится промежуточное пространство, которое существует на границе миров. Оно еще свое, но уже не полностью. Вспомним, что в традиции народной культуры враждебность мира по отношению к человеку нарастает по мере удаления от жилой части дома. Двойственность, переходность, пограничность характерны для сада.

Образ сада «изначально мифологичен, поскольку включен в мифопоэтическую картину мира, космологический смысл которой раскрывается в таких понятиях, как Вселенная, первозданная гармония божественного и человеческого миров» [Сазонова 1991: 163].

Сад — это составляющая своего мира. Он по определению, по своей природе сакрален. Нслучайно территория сада всегда огорожена: сюда не должен попасть нерегламентиро-

ванный посетитель. Однако в пьесах Чехова часто по саду прогуливается или просто в нем находится чужак. В последней же пьесе чужак Лопахин становится хозяином вишневого сада. Появление чужого в пределах сада становится знаком нарушения гармонии, баланса между противоположными силами и началами этого мира. То есть «*свое побеждается чужим, сакральное – профанным, божественное – человеческим, религиозное – мирским, праведное – греховным, духовное – материальным, вечное – преходящим, реальное – иллюзорным* и т. д. *Зло* более не уравнивается силами *добра*, а *смерть – жизнью*» [Криничная 2004: 728]. Наступает период хаоса. Одним из признаков наступившего хаоса является смерть: «Момент смерти, согласно древним представлениям, как раз и является кратковременным переживанием состояния хаоса, которое в данном случае ознаменовывается смешением стихий и взаимопроницаемостью миров, что служит следствием разрушения изначального порядка в космосе» [Криничная 2004: 735]. Смерть воплощала в себе временное торжество хаоса, который постепенно преодолевался, и вслед за ним «наступала новая жизнь, перерождение» [Криничная 2004: 742]. Эта схема вполне укладывается в символическую семантику сада: циклическая смена рождения, жизни и смерти.

Применительно к чеховскому художественному миру М. О. Горячева считает «мотив исчезновения, гибели» специфическим моментом «в семантике сада» [Горячева 1994: 174]. Мысль о смерти сада в пьесе вводится не сразу. Тем не менее, она ощущается в произведении. Говоря о последней комедии А. П. Чехова, Н. Е. Разумова замечает, что «смерть входит в сюжет самой ситуацией утраты вишневого сада», тем, что «кончилась жизнь в этом доме» [Разумова 2001: 483]. Утрата вишневого сада грядет с фатальной неизбежностью. Пассивность Раневской и Гаева говорит не только об их практической беспомощности, а является свидетельством объективной закономерности, онтологического характера происходящего.

Происходит хтонизация пространства сада, усиливается его сакральность и пограничность. С. П. Батракова справедливо замечает: «Чеховская “философия сада” жива не головной, расчетливой символиккой, а интуитивными, нечаянными прозрениями древних и вечных истин, принесенных сквозь века человеческой памятью» [Батракова 1995: 50].

В «Вишневом саде» примечательно, что второе действие происходит на старом заброшенном кладбище: «Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья» [С XIII, 215]. Все здесь свидетельствует о старости и смерти. Герои Чехова на месте, бывшем когда-то кладбищем, прогуливаются, беседуют, кокетничают (Дуняша), размышляют о будущем (Петя), играют на гитаре (Епиходов). А. А. Плотникова отмечает, что «как часть мифологизированного пространства кладбище противопоставлено селу, т. е. миру живых» [Плотникова 2002: 228]. Кладбище – это место, которое связано в сознании человека с его предками, с прошлым. Но мы видим, что в пьесе кладбище перестает быть таковым, оно утрачивает свои первоначальные черты, камни только напоминают могильные плиты. Можно предположить, что на этом пространстве лежит печать забвения, что оттеняет ситуацию потери своих корней Раневской. С другой стороны, это свидетельство непрерывного жизненного цикла: место, где хозяйкой является смерть, постепенно лишается смертности, оно становится пространством живых, то есть пространством «перехода». Неслучайно в ремарке Чехов сначала называет место действия «полем». В мифологических представлениях поле – это чужая, необжитая территория, которая противостоит «своему, освоенному человеком, социализированному пространству, где властвует человек. Поле – это пространство, где человека постоянно подстерегает опасность, где ему могут причинить зло...» [Энциклопедия 1995: 138]. Поле как пространственный образ во многом схоже со степью. И, подобно степи, его можно

интерпретировать как пространство «перехода». Поле-кладбище — это «место временно-го перерыва обычной жизни, т. е. место временной смерти» [Ларионова 2006: 191]. Кроме этого, оно занимает промежуточное положение между имением Гаева, куда ведет дорога, и городом, откуда возвращаются Раневская с компанией: «В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город» [С XIII, 215].

В связи с образом дачи обозначается мотив потери, утраты постоянного жилища, своего мира, места во Вселенной и замены его временным жилищем, которое подразумевает непостоянное, сезонное пребывание в нем, а также смену хозяев (заселение в него представителей абсолютно разных семей). Этот мотив развивается как основной в «Вишневом саде».

В пьесе не формируется особый этнокультурный ландшафт. Пожалуй, кроме вишневого сада, в качестве этнографической реалии Юга России можно назвать шахту, о которой упоминают в связи со «звуком лопнувшей струны». Важная деталь провинциальной топографии — шахты — упоминается уже в рассказе «Счастье» (1887), в котором впервые звучат слова, комментирующие звук упавшей в шахту бадьи: «Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало по степи, издавая: “тах! тах! тах! тах!”». Когда звук замер, старик вопросительно поглядел на равнодушного, неподвижно стоявшего Пантелея.

— Это в шахтах бадья сорвалась, — сказал молодой, подумав» [С VI, 215].

Позже эта ситуация переходит в текст комедии:

«Л о п а х и н . <...> Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья» [С XIII, 224].

Так или иначе, в предположениях каждого из участников диалога о причине услышанного этот звук связывается с нарушением порядка.

В пьесе также упоминаются конкретные топонимы, связанные с провинциальной Россией: Ярославль и Харьков. Становится известно, что в Ярославле — родственница Раневской обладает достаточными средствами, чтобы выкупить вишневый сад. Гаев говорит, что «тетушка-графиня» очень богата. Одним из воплощений богатства является золото — это «типичная, прочная черта» иного царства [Пропп 1986: 285]. В фольклоре местом накопления и хранения сокровищ является иной, то есть чужой мир. Кроме этого, иное царство часто описывается не только как некое государство, но и как город. Хтонический характер месту придают принципы поведения обитателя и их реакция на действия героев. Так, ярославская тетушка-бабушка не любит Раневскую, потому что та нарушила своеобразный запрет: ей нельзя было выходить замуж за «присяжного поверенного, не дворянина». И когда героиня заключает непозволительный брак, она лишается помощи богатой ярославской родственницы. Ярославская бабушка скупа: все ожидают помощи от бабушки, но она присылает только пятнадцать тысяч, которые никак не могут повлиять на исход торгов.

Харьков — еще один город, который дополняет семантику накопления богатства. Н. Е. Разумова отмечает: «Харьков же, куда в финале уезжают Серебряковы, в творчестве Чехова семантически ассоциирован с небытием» [Разумова 2001: 326]. Сюда часто приезжают купцы заключать сделки, например, как Лопехин, с целью приумножить свое богатство. Хтоничность образа Харькова усложняется семантикой смертности. В «Вишневом саде» эта особенность обусловлена связью с Лопехиным, «несущим гибель имению, и с Фирсом, вспоминающим безвозвратно прошедшие времена» [Разумова 2001: 464].

Так, топография провинции структурируется во многом согласно логике бинарной оппозиции *свой / чужой*. Драматург выводит на первое место внутреннее переживание

героев, утрачивающих свой мир. Здесь раскрывается индивидуально-авторский подход в изображении провинции. Клод Леви-Строс делает важное замечание, что оппозиция является специфическим способом ассоциативного познания и описания мира [Леви-Строс 1994: 111-336]. Оппозиция свой / чужой, в контекст которой Чехов помещает образ провинции, становится способом оценочного миропонимания, а также тем художественным механизмом, который позволяет писателю придать этому образу онтологический и антропоцентрический характер.

## Литература

*Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. 2-е изд. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.

*Батракова С. П.* Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад») // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 44-52.

*Горячева М. О.* Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова // Russian literature. Amsterdam, 1994. № XXXV—II. С. 171-179.

*Звизняцковский В. Я., Панич А. О.* «У лукоморья дуб зеленый...» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 82-101.

*Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 521 с.

*Криничная Н. А.* Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академ. проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.

*Ларионова М. Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2006. 256с.

*Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994.

*Лихачев Д. С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. Изд. 3-е. М.: «Согласие»; ОАО «Типография “Новости”», 1998. 356 с.

*Плотникова А. А.* Кладбище // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международ. отношения, 2002. С. 228-230.

*Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 368 с.

*Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Изд-во ТГУ, 2001. 521 с.

*Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. М.: Наука, 1991. 263 с.

Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. Т. 1 / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. 330 с.

**Н. М. ЩАРЕНСКАЯ**

Ростов-на-Дону

## **ДОМ ИЛИ САД – ВОТ В ЧЕМ ВОПРОС**

Завершая свой анализ «Вишневого сада», Дж. Даглас Клэйтон заметил: «Собственно, перед нами пьеса об уничтожении дома» [Клэйтон 2005: 535]. Это попутное, помещенное в скобки замечание автора, по сути, определяет идею «Вишневого сада». Однако проблематика, связанная с утратой дома, в пьесе несколько затеняется: уже само название произведения, количество употреблений слова *сад* (в два раза больше, чем *дом*), отражающее особое внимание героев именно к саду, выводит на первый план действительно сложный, приобретающий глубочайшие смыслы образ вишневого сада. И все же основным организирующим началом пьесы, как мы полагаем, является дом.

Обобщающая мысль Клэйтона возникает в связи с одним только из выводов автора о том, каковы люди будущего мира, проглядывающие сквозь комедийных героев Чехова, – люди, лишенные дома. Но это также люди «без корней», не умеющие любить, говорящие на смеси разных языков [Клэйтон 2005: 535]. Мысль об утрате, отсутствии дома вместе с тем может относиться ко всем указанным человеческим характеристикам. Это возможно в том случае, если на дом и на героев «Вишневого сада» посмотреть через призму концепта «дом», характерного для русской лингвокультуры.

Понятие дома изначально включало не только идею строения, но и идею семьи и отношений между ее членами. Причем на первый план выходили смыслы, связанные с семьей, родом, хозяйством, с постоянным местом обитания человека, с самой жизнью [Колесов 2000: 205]. Все эти смыслы присутствуют в пьесе А. П. Чехова. Из них вытекают и другие – любовь, забота о своих близких.

В «Вишневом саде» встречаются свои, родные по крови и по семейным отношениям (Гаев, Раневская, Аня, Варя), домочадцы (Фирс, Дуняша). В доме может быть основана новая семья – Лопахина и Вари. Но брак не состоялся, имение продано, жизнь в доме кончилась.

Жизни в доме, дома противопоставлена жизнь в дороге. Герои, не имеющие или утрачивающие дом, – скитальцы, люди без корней, без семьи. С утратой дома теряется родина, потому что пространство дома может расширять свои границы (ср. метафору: родина – дом).

В «Вишневом саде» создаются пространственно-метафорические картины жизни героев-скитальцев. Их жизнь связана с водой, воздухом или с железной дорогой, что по результату и по качеству жизни, по сути, одно и то же. Так, Раневская во Франции живет около моря (Ментона), затем в Париже на 5-м этаже. В чужом пространстве словно нет земли, человек оказывается в воде или в воздухе (вспомним воздушный шар Ани). Мета-

фора французской жизни Раневской, — «камень на <...> шее», с которым она «идет на дно» [С XIII, 234]. На «водную» жизнь намекает диалог Пищика и Раневской:

«П и щ и к (*Любови Андреевне*). Что в Париже? Как? Ели лягушек?

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Крокодилов ела» [С XIII, 206].

С водой — рекой — связана гибель Гриши. Раневская говорила об этом как о наказании за свои грехи. Следовательно, река, вода — опасность, к которой ведет неправильный, порочный образ жизни. Раневская бежит из имения, чтобы «не видеть этой реки» [С XIII, 206], и оказывается в «воде» Франции.

Стихии жизни Пети и человечества, которое он хочет вести вперед, тоже воздух и вода. Свобода у него ассоциируется с ветром, цель жизни — со звездой. Вот яркая метафорическая картина жизни Пети: «...судьба бросает вас с места на место...» [С XIII, 234]. Это быстрые «перелеты», «воздушный шар» Пети. Но Петя связан и с водой. Живет в бане. А после его проповеди новой жизни, необходимости бросить хозяйство и идти к звезде Аня предлагает ему пойти к реке, и они «идут» [С XIII, 228], как гласит ремарка. Но это все то же место гибели Гриши. Это означает гибельность жизни-дороги, на которую Петя увлекает Аню.

Лопахин одной из причин «спасения» имения видит глубокую реку: «...поздравляю, вы спасены. Местоположение чудесное, река глубокая» [С XIII, 205]. Гаев в день аукциона покупает «анчоусы и керченские сельди» [С XIII, 239].

Железная дорога показывает огромную скорость движения бездомных героев. Примечательно, как Фирс вспоминает о прежнем барине: «И барин когда-то ездил в Париж... на лошадях... (*Смеется.*)» [С XIII, 203]. Смех Фирса выражает его удовольствие при мысли о старом барине, но в подтексте — насмешку над старыми средствами передвижения: «на лошадях» намного медленнее, чем по железной дороге. Движение ускоряется, но дороги, уводящие из дома, были всегда. Пример старого барина показывает, что жизнь-скитальчество не начинается внезапно, например, с Раневской, а передается из поколения в поколение. О том, что детей к бродяжьей жизни могут подтолкнуть родители, свидетельствует образ Шарлотты. Человек на дороге совершает опасные цирковые трюки — «salto mortale» [С XIII, 215].

Дорога — пространство, не подходящее для Ани. Сначала она максимально связана с домом. Дорога мучительна для нее. С ней была Шарлотта с фокусами — обязательный атрибут дороги. Раневская в отличие от Ани не зябнет в пути и не знает усталости. Аня идет спать, а она пьет кофе и хочет «прыгать, размахивать руками» [С XIII, 204] — по инерции от пребывания в дороге.

Как героини оказываются в постоянном движении? Причина — в их неправильном отношении к дому и саду. Интересно, что Раневская в ответ на предложение Лопахина снести дом и вырубить сад реагирует только на последнее: «Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете» [С XIII, 205], хотя предложение снести дом должно быть ей тоже крайне неприятно. Но ни Раневская, ни Гаев ни слова не сказали о доме. Не значит ли это, что дом для них в данный момент значения не имеет? Другое дело сад: это миф, с помощью которого его хозяева строят «возвышенные представления о себе» [Долженков 2008: 40]. Не случайно им хотелось говорить «о гордом человеке» [С XIII, 222].

Сад приковывает внимание Лопахина. В его речи вишневым сад чаще всего синекдоха, обозначающая все имение через его часть, самую значимую: «...вишневый сад ваш продается за долги» [С XIII, 205]. Сад для Лопахина — символ недоступной ему жизни. Для Пети, критика крепостной жизни, сад тоже становится ее метонимическим символом.

Только для Ани сначала сад неразрывно связан с домом, «возникает в контексте дома» [Ишук-Фадеева 2005: 402]: «Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад...» [С XIII,



200]. Все чувства Ани от встречи со всем своим, родным, любимым — своей комнатой, своими окнами, садом — выражаются с помощью наречия «дома». Сад как часть дома — вот правильное их соотношение, но такое восприятие сада возможно только в состоянии детства (Ане всего лишь 17 лет). Раневская в детстве тоже смотрела на сад из дома: «В этой детской я спала, глядела отсюда на сад...» [С XIII, 210]. Тогда она была счастлива («счастье просыпалось вместе со мною каждое утро» [С XIII, 210]), однако потом все изменилось, она уже не ощущает сад через дом, не думает о доме. Но в день продажи именина дом для Раневской обретает ценность не меньшую, чем сад: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни...» [С XIII, 233]. В ней остро пробуждается чувство дома, которое имеет память о прошлом, об ушедших родных. В четвертом действии дом для нее еще больше оживает: «Прощай, милый дом, старый дедушка» [С XIII, 247], «Точно раньше я никогда не видела, какие в этом доме стены, какие потолки» [С XIII, 252]. В первом действии свою покойную мать она видела в саду, в четвертом представляет в доме. А Гаев вспоминает отца.

У Лопахина дом долго не вызывал никаких эмоций. Только в конце он с грустью говорит Варе, возможной хозяйке его дома: «Вот и кончилась жизнь в этом доме...» [С XIII, 251]. Отказываясь от Вари, от семьи, он тем самым отказывается от дома. Жизнь в доме может быть только в том случае, если в нем есть родные, ведется хозяйство, есть хозяин и хозяйка. Лопахин — хозяин без хозяйства и без хозяйки. Он говорил, что его внуки и правнуки увидят здесь новую жизнь. Но будут ли они — без семьи?

Для русской лингвокультуры характерно представление о пребывании дома как сидении. Ср. *сидеть дома, соседи, оседлая жизнь, осесть*. В пьесе этот стертый смысл, как мы полагаем, оживляется, обуславливая ряд деталей.

В первом действии, главное событие которого — приезд Раневской домой, примечательна сцена усаживания Раневской, когда она пьет кофе. Фирс «кладет ей под ноги подушечку» [С XIII, 204], создавая максимально комфортные для сидения условия. Раневской не верится, что она сидит: «Неужели это я сажу? <...> Мне хочется прыгать, размахивать руками» [С XIII, 204].

Почему Раневская так удивляется своему сидячему положению? Если предположить, что эта фраза передает только переживание героиней настоящего момента, то очевидна ее избыточность. Выражение восторга от приезда домой вполне могло бы ограничиться словами о желании прыгать. Первая фраза реплики выражает именно удивление, неверие в то, что с ней, Раневской, подобное могло произойти.

О каком сидении вообще может идти речь? Едва ли об обыкновенном, принимаемом по несколько раз в день естественном физическом положении человека: тут удивляться, собственно, нечему. Фраза Раневской имеет более глубокий смысл, связанный с возвращением домой.

Перед этой сценой Раневская говорила Ане: «Ты рада, что ты дома? Я никак в себя не приду» [С XIII, 203]. Обратим внимание на фразеологическую единицу «прийти в себя». Она обозначает такое психическое состояние человека, когда он успокаивается после сильной эмоциональной реакции, обозначающейся фразеологизмом «выйти из себя». Антонимическая пара фразеологизмов является стертой метафорой, воплощающей динамическую модель представления в наивной языковой антропологии внутреннего мира человека. Эти метафоры отражают также представление о человеке как вместилище внутренней, психической сферы [Коськина 2004]. Метафора «выйти из себя» создает картину такого движения внутреннего человека, которое нарушает границы внешние, переходит их и остается за их пределами. Метафора изображает явно ненормальное состояние, нера-

венство человека самому себе, когда он буквально двоится, теряя необходимое тождество внутреннего и внешнего.

Воплощение внутренней жизни человека в образах движения есть одно из проявлений образа-архетипа жизни как пути [Коськина 2004]. В «Вишневом саде» метафора «прийти в себя» оживляет свою внутреннюю форму и поддерживает пространственно-метафорическую картину жизни человека как перемещения, движения или противоположной ему оседлости.

Раневская вступила в активную фазу своих перемещений, когда покинула дом, Россию. «Я <...> бежала, себя не помня» [С XIII, 220], – здесь метафорическая картина психического состояния героини дается в образе очень быстрого перемещения. Глагол «бежать» в сочетании с фразеологической единицей «себя не помня» соответствует «раздвоенности», потере целостности человека, воплощенной в метафоре «выйти из себя». Бегство Раневской показывает нарушение равенства ее самой себе. В тот момент она окончательно «вышла из себя», и теперь по возвращении начинается обратный процесс обретения героиней своего нормального состояния.

Что означает выражение «помнить себя»? Это значит поступать в соответствии со статусом человека и отвечающим ему поведением. И действительно, начиная свой бег в беспамятстве, Раневская, не вспомнила о том, что она мать, что Аня еще мала, что она хозяйка имения, принадлежащего ее роду. Это должно было остановить ее бегство. С позиции Ани, оставленной не помнящей себя матерью, ее бегство выглядело как уход «без оглядки» [С XIII, 202].

Выражение «себя помнить» повторяется также там, где речь идет о Дуняше. Лопахин «поставил на место» горничную, указав на необходимость соответствовать социальному статусу, а Яша заявил о необходимости помнить себя в нравственном отношении.

Точно такие претензии у Гаева к Раневской: «Вышла за не дворянина и вела себя нельзя сказать чтобы очень добродетельно» [С XIII, 212]. Порочность «чувствуется в ее малейшем движении» [С XIII, 212]. Здесь также поддерживается метафорическая картина жизни Раневской как постоянного движения.

Слова Гаева «Вышла за не дворянина» – это повтор после ремарки «Аня показывается в дверях» [С XIII, 212]. До ремарки Гаев говорил: «Сестра <...> вышла замуж за присяжного поверенного, не дворянина...» [С XIII, 212]. Здесь подчеркивается статус мужа Раневской. Грамматически и ситуативно непонятно, зачем Гаеву понадобилось повторять начало и конец фразы. Часть конструкции может повторяться, если говорящий попутно что-то замечает или если его перебили. Судя по тому, что Варя потом указала Гаеву на появление Ани, Гаев ее не видел и отвлекаясь от своей мысли не мог. Ремарка прерывать речь персонажа также не может. Следовательно, весь смысл в повторе, акцентирующем особо значимые слова. Повтор слова «дворянин» с отрицанием после предлога (что, кстати, не способствует благозвучию) привлекает внимание к этому слову, к его внутренней форме: от слова «двор». Муж Раневской был «не дворянином» в том смысле, что не был привязан ко двору. Двор – часть дома, «вместилище» дома, т. к. имеет ограду [Колесов 2000: 210].

«Ограды» пошатнулись, когда в доме появился не дворянин. Движение Раневской начинается с того момента, когда она «вышла» за этого человека. Движение продолжается, когда она «сошлась» с другим («полюбила другого, сошлась» [С XIII, 220]). После смерти Гриши движение переходит в бег. И тут максимально нарушается равенство Раневской самой себе. Рушатся ограды, пересекается граница. Утрачивается связь с землей, начинается водная жизнь. Сигналом этой размывающей основы жизни было шампанское, намечающее тему Франции [Клэйтон 2005: 529].

По возвращении домой Раневская должна вспомнить себя и «усесться» дома. Усаживание продолжается во втором действии, на скамье. Вот первая реплика Ани, когда она ви-

дит мать: «Мама сидит» [С XIII, 222]. Для Ани это важно: дома должна быть мать. Реплику Ани сложно объяснить, если не принять во внимание специфику представления в русской лингвокультуре домашней жизни как сидения.

Во втором действии решается судьба имения. Раневская и Гаев должны ответить Лопихину немедленно. Раневская испытывает явный душевный дискомфорт. Она чувствует ошибочность, греховность жизни. Неправильные поступки — дело не только прошлого, но и настоящего: ненужная поездка в город завтракать, ненужные разговоры. Но Раневская чувствует и неправильность идеи Лопихина. Потерять имение на аукционе — значит не жить в нем. Отдать землю под дачи оборачивается тем же. Вариант Лопихина для хозяев имения равносителен аукциону. Последняя фраза Лопихина в пьесе такова: «Выходите, господа...» [С XIII, 253]. Говоря о своем проекте в первом действии, Лопихин тоже предлагал «выход»: «...вы не беспокойтесь <...> выход есть...» [С XIII, 205], «Другого выхода нет, клянусь вам» [С XIII, 205], — говорил Ермолай Алексеевич. Состоялся именно «другой выход», и провозгласил его Лопихин.

Во втором действии Раневская находит подходящий вариант сохранить жизнь в доме — брак Лопихина и Вари. Только это может означать счастливое совпадение — состоявшийся брак и сохранение деревьев. На связанность, равнозначность этих двух вещей, соответствующих мифологической картине мира, указала Н. И. Ищук-Фадеева [Ищук-Фадеева 2005: 400]. После согласия Лопихина у Раневской явно улучшается настроение. Приходят Аня, Варя и Петя, и здесь-то и происходит сцена усаживания дочерей рядом с матерью:

«Л ю б о в ь   А н д р е в н а <...> Родные мои... (Обнимая Аню и Варю.) Если бы вы обе знали, как я вас люблю. Садитесь рядом, вот так.

*Все усаживаются»* [С XIII, 222].

Слова Раневской о любви к дочерям, обращение к ним — «родные» — все это как раз то, что связано с представлением о доме. Дом — это все «свои», родные, любимые и любящие. Однако вся сцена происходит в поле. Поле — чужая территория, где человека подстерегает опасность, пространство «перехода» [Кондратьева, Ларионова 2012: 159]. Именно в поле перед Раневской и ставится вопрос — быть или не быть имению, жить или не жить в доме.

Но Раневская была обречена потерять свое имение в связи с той жизнью, которую она вела. Начавшееся движение, ослабившее связь с домом, привело к бегству от себя самой и от дома. Необходимое равенство самой себе, возвращение в себя оказалось невозможным.

Во втором действии Раневская какое-то время сидела на скамье между Гаевым и Яшей. Гаев потребовал выбора: «Или я, или он...» [С XIII, 218]. Раневская, конечно, попросила лакея уйти. Яша воплощает любовь к Франции и ненависть к родине. Гаев — хозяин усадьбы, не собирается ехать за границу и не хочет разорения. Поэтому в том, что Раневская выбирает Гаева, есть глубинный смысл — она хочет спасти имение. Но в декорации ко 2-му действию говорится об усадьбе Гаева, а не об имении Раневской, как было указано после списка действующих лиц. Слово «усадьба» имеет прозрачную внутреннюю форму — от «усадить». Насколько же соответствует Гаев идее сидения, настоящей жизни в усадьбе?

Он постоянно ездит в город, доволен, что рядом прошла железная дорога. Интересно, как Раневская выражает свое неверие в то, что Гаев сможет пойти на место в банке: «Где тебе! Сиди уж...» [С XIII, 221]. Этот императив от глагола «сидеть» с частицей выражает смысл «не бери на себя слишком много, ты не справишься, это не для тебя». Фраза Раневской оборачивается и другим смыслом, следующим из оживления внутренней формы: Гаев должен не менять свое место пребывания, а находиться дома — сидеть дома. Примечательно, как Лопихин сказал о том, что Гаев не удержится на новом месте в банке: «Леонид Андреич, говорят, принял место, будет в банке <...> Только ведь не усидит, ленив очень...»

[С XIII, 246]. Гаев не усидит нигде и никогда. Сидел он только в детстве, «на окне», из которого видел, как «отец шел в церковь» [С XIII, 252].

На вопрос Прохожего, может ли он «пройти здесь прямо на станцию», отвечает именно Гаев: «Можете. Идите по этой дороге» [С XIII, 226]. Но в описании декорации упоминается одна дорога — «в усадьбу Гаева» [С XIII, 215]. «Усадьба Гаева» — это уже практически жизнь в дороге.

Интересно, что Гаев в первом действии настойчиво предлагал Раневской вспомнить, раскрывая окно в сад, — длинную аллею, которая «идет прямо, прямо, точно протянутый ремень» [С XIII, 209-210]. Гаев — герой очень прямых дорог — садовой аллеи и железнодорожного пути.

Сравнение с ремнем вносит ассоциации, связанные с наказанием. В рассказе «Егерь» герой «идет по длинной, прямой, как вытянутый ремень, дороге...» [С IV, 83], он не живет дома, он — мастер «по охотничьей части» [С IV, 81], никогда не расстается с ружьем. В пьесе эти черты образа распределены между Гаевым и Шарлоттой. Шарлотта, говоря об одиночестве, поправляет пряжку на ремне ружья. Реплика «Она сняла с плеч ружье» [С XIII, 215] вместо грамматически правильного «с плеча» показывает, что речь идет о какой-то тяжести. Ружье — тяжесть жизни Шарлотты, аллея — судьба Гаева.

В пьесе представлена этимология слова *аллея* — в приказе Раневской Яше: «Яша, allez!» [С XIII, 250]. Вишневым сад по своему виду не напоминает ни французский, ни английский парк, с его змеевидными дорожками как символом свободы индивидуума [Ишук-Фадеева 2005: 411], но по своему словесному воплощению в реплике Гаева намекает на начало недомашней, неуютной, беспокойной, несвободной, подвижной, «французской» жизни. Таков сад в усадьбе Гаева, человека с утраченным чувством дома.

Духовная связь с домом не означает неподвижности. Вспомним еще раз реплику Ани первого действия: «Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад...» [С XIII, 200]. Возможность побежать, насладиться свободой позволяет именно чувство дома, которое не сковывает движение, но предохраняет от разрыва кровных, жизненно необходимых связей. Сад, в который можно выбегать из дома, максимально расширяет пределы ощущения себя дома, «сидения» дома (слово «сад» производно от «садить», «сажать»). Свободное движение в саду — одновременно и движение, и спокойствие, это движение в пространстве дома.

Аня, столь любившая старый дом, мечтала «насадить» в новой жизни «новый сад» [С XIII, 241]. Но возможно ли это без дома? Прощаясь со старой жизнью, Аня прощалась с домом: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!». В приветствии Пети новой жизни: «Здравствуй, новая жизнь!..» [С XIII, 253] дома уже нет.

Итак, пьеса Чехова — о том, что человек должен иметь чувство дома, все должно основываться на доме. Малейшее движение без этого чувства приводит к дороге без всякой возможности «осесть», заложить основы будущего. Человек без дома — это Прохожий, вечно идущий, сопровождаемый неизвестно откуда доносящимся смехом. Смех — удел циркачей, колесящих по ярмаркам на потеху всему миру. Смех сквозь слезы. Для выражения идеи произведения большое значение имеет пространственно-метафорическая картина жизни.

## Литература

*Долженков П. Н.* Как приятно играть на мандолине. М., 2008.

*Ишук-Фадеева Н. И.* Мифологема сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко «Вишневым садом продан?» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию «Вишневого сада». М., 2005. С. 399-419.

*Клэйтон Дж. Даглас.* “Deux Solitudes” (“Два Одиночества”): Франция и Россия в «Вишневом саде» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 528-535.

*Колесов В. В.* Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека. СПб., 2000.

*Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч.* Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов-на-Дону, 2012.

*Коськина Е. В.* Внутренний человек в русской языковой картине мира. Дисс. канд. филол. наук. Омск, 2004.

[http://www.e-ng.ru/yazykovedenie\\_2/dissertaciya\\_vnutrennij\\_chelovek\\_v.html](http://www.e-ng.ru/yazykovedenie_2/dissertaciya_vnutrennij_chelovek_v.html)

# ПЕРСОНАЖИ

**В. В. ГУЛЬЧЕНКО**

Москва

## В ОЖИДАНИИ ГРЯДУЩЕГО ХАМА

Грядущий Хам уж даже не грядет.  
Уже он сам в грядущем нас ведет.

*Лина Костенко. 1989 г.*

Вопрос «Кто, в конце концов, уничтожает вишневый сад?» для нас сродни другому такому же масштаба вопросу «Сколько Чаек в чеховской “Чайке”?», уже заданному нами ранее [Гульченко 2009: 175-185].

Ответ, самый дальний и самый окончательный, может показаться обескураживающе неожиданным и до неприличия дерзким, чем-то в духе американского киноужастика<sup>18</sup>: имение с садом (с маленькой буквы) уничтожается самим же Садам (с буквы большой). Эту мысль, неожиданно для меня, подтвердила и одна из зрительниц нашей постановки «Вишневого сада», написавшая в ЖЖ следующее: «...сада нет. Сад мелькнул один раз в самом начале – цветущую ветку внёс на сцену Епиходов. А так сада нет. Декорация – фото выжженного солнцем поля, и никаких признаков сада. И так ли уж важно, вырубят его или нет, существует он в первую очередь в сознании героев. Кстати, для Лопухина он вишневый, для Раневской и Ко – вишнёвый. Вишнёвым станет сад и для Лопухина, когда тот его приобретёт, но это будет уже потом. Почему-то какое-то жутко гнетущее впечатление производил этот сад. Не ностальгически-прекрасное место, а место, где сходят с ума, место, связанное в первую очередь с гибелью сына Раневской...»

Но все-таки кто является непосредственным источником несчастий семьи Гаевых? Неужели Дериганов? Всего-навсего Дериганов – местный богатей, какой-нибудь Абрамович-Березовский того самого времени или, хуже того, какой-нибудь тогдашний Коломойский, если вспомнить географию местности. Что же это за Тараканище, которое никак не вписывается в эпические параметры чеховской комедии и уже потому остается ее внесценическим персонажем? Да, вроде бы так. И в то же время чем-то он может напомнить нам и о другом уже воистину таинственно-грозном внесценическом герое из соседнего мира абсурдизма – Годо, которого так и не смогут дожидаться несчастные обитатели беккетовской пьесы. Чем же конкретно могут походить друг на друга эти столь

<sup>18</sup> «Маленький магазинчик ужасов» («The Little Shop of Horrors»), режиссер Роджер Корман, США, 1960. – *Прим. авт.*

несходные невидимки, вырастающие в сюжетах каждой из пьес в разномасштабные апокалиптические фигуры, решительно неблизкие даже по своей метафизике (ведь за Деригановым, кажется, никакого символистского флера не угадывается: обыкновеннейший человек, из богатеньких)? Чтобы ответить на узловый этот вопрос, оглядимся для начала по сторонам.

То, что Дериганов никак не дотягивает до полновесного символа Годо, — очевидно. Но его фигуру, с другой стороны, трудно свести лишь как к носителю бытовых, обыденных функций. У Дериганова свое, вполне определенное и важное место в сюжете — в той его части, что содержит в себе стремительно нарастающую угрозу Саду. Дериганов, судя по всему, возникает намного раньше первого действия пьесы. Легко нафантазировать примерно такую его предысторию: когда Раневская была еще более прекрасна и молода, Дериганов мог предпринять не одну попытку поухаживать за нею, но будучи богатым и оттого наглым мужланом, наверняка делал это крайне неуклюже и даже безобразно, чем вызвал резкий и решительный протест с ее стороны. Отказ от внимания Дериганов, не привыкший к подобному, воспринял как оскорбление и с тех пор затаил к Раневской весьма недобрые чувства. И когда возникла возможность отомстить ей по полной программе, Дериганов не преминул воспользоваться этим. Не случайно еще во втором акте что-то знающий (или подозревающий) Лопухин шлет предупреждающие сигналы:

«Л о п а х и н . Ваше имение собирается купить богач Дериганов. На торги, говорят, придет сам лично.

Л ю б о в ь А н д р е в н а . А вы откуда слышали?

Л о п а х и н . В городе говорят» [С XIII, 218-219].

Тема, однако, далее никак внешне не развивается — тайна остается. Она еще и усиливается, когда «грешница» Раневская некоторое время спустя выходит на центральный свой монолог о грехах, предварительно произнеся загадочную фразу: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом» [С XIII, 219]. Фраза, между прочим, предваряется у Чехова паузой — надо ли говорить, что это наверняка одна из самых протяженных в данной пьесе пауз!.. Чем протяженной пауза — тем напряженной действие. Чехов здесь противопоставляет растущему напряжению краткое напоминание о былой счастливой, «безгрешной» жизни: это звуки миражной музыки «знаменитого еврейского оркестра», долетевшие вдруг невесть откуда...

«Говорят, на торги придет сам Дериганов...» Раневская как будто бы не слышит Лопухина, но вряд ли этот так — она сама проговорится во время бала в день торгов, в сцене с Трофимовым, произнеся в сердцах: «...я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...» [С XIII, 233]. Ее не продадут — но ее попытаются купить: когда-то, повторим, к этому подступался Дериганов. Сейчас — уже двое: первый, вызывающе и недвусмысленно — опять он же; и второй, воодушевленно и совершенно нечаянно, —...Лопухин. По сути, на торгах развернется подлинная дуэль двух претендентов на внимание Раневской: они будут сражаться не за имение, которое само по себе им и даром не нужно, а за женщину, которую один воделеет, а другой по-настоящему любит. Выйдет, как и предсказывала Раневская: продавали имение, а купили (вернее, попытались купить) и ее — «вместе с садом». И после покупки рубят уже не только сад — но и рвут, терзают и ее, Раневской, душу...

«Именно для Раневской, — как пишет Н. И. Ищук-Фадеева, — 22 августа стало не просто потерей поместья — это день “потери рая”, утрата чистой, безгрешной жизни. Данте восходит к раю через чистилище и ад — чеховские герои совершают как будто обратное движение: у них был рай, и они его лишились. Поистине “божественная комедия” наоборот» [Ищук-Фадеева 2005: 407-408].

Но, быть может, в тот день у нее, «грешницы», отнимают то, чего она уже сама не заслуживает, что она уже в той или иной степени предала, уступила, отвергла? Быть может, она уже не вправе выступать от имени Сада — не как владелица или хозяйка, а как некая неотрывная и полноправная частица плоти его? Ведь не случайно Сад за последние годы все больше становился бесхозным — это при живых, законных его владельцах... Другое дело, что его сейчас некому доверить, что он обречен на вырубку, на уничтожение — потому и Раневская просит не отменить, а всего лишь на чуточку отложить казнь. Для достижения комедийной полноты не хватает только Гаеву доверить еще один монолог в адрес «дорогого, многоуважаемого» Сада, который, право же, заслуживает куда большего, чем столетний шкаф, пиетета. И есть момент в четвертом действии пьесы, когда Гаев, кажется, готовится произнести именно этот монолог — но его обрывают, не дают выплеснуть наболевшее.

Отождествление умирающего Фирса с умирающим Садам настаивает на таком, одушевленном восприятии последнего и тем самым обеспечивает сюжету этой «черной комедии» необходимую эпическую огранку. Сцена прощания Раневской с Фирсом («...то куда ты пойдешь?») примечательна тем, что Любовь Андреевна, допуская в вопросе предположение «если продадут имение...», уже в тот момент прекрасно осознает, что имение обязательно продадут, то есть на самом деле его уже продали (см. слова Ани как раз перед этим): прощаясь с Фирсом, она прощается и с Садам. Сад сам становится призрачным. «Новый помещик, владелец вишневого сада» получает в свое распоряжение необходимые юридические бумаги, оформленные на плод «воображения, покрытый мраком неизвестности» [С XIII, 240].

Чеховский Дериганов оказался слабее, тшедушнее беккетовского Годо: герои дождутся-таки его и он совершит-таки свой поступок, сподвигнув Лопехина выиграть на торгах и купить имение, которое, повторяем, и даром не было нужно им обоим. Лопехин купит имение, «прекрасней которого ничего нет на свете», и потеряет все или, по крайней мере, почти все. Акт продажи так и не станет фактом покупки, т. е. станет по форме, но не по существу. И потому все-таки скажем тверже: приобретя нечто, Лопехин потеряет всё.

В «Дяде Ване» план Серебрякова по продаже имения был куда мельче, нежели этот, — но и в том, предыдущем случае он тоже сокрушил всё: рассыпал и развалил сложившиеся отношения, поколебал веру и лишил надежды наконец: «У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные» [С XIII, 108]. Сонины увещевания самой себя «Мы отдохнем...» звучат надгробным плачем, прямоком отсылая нас в этот обозначенный Астровым мир, куда так и не сумел пока добраться покушавшийся на самоубийство Войницкий.

В сравнении с Войницким, Астров в большей степени герой, хотя бы потому уже, что из двух оставшихся в уезде порядочных, интеллигентных людей он более странный (не случайно он — из «леших»). Странный уже и потому, что за деревьями он ухаживает гораздо лучше, чем за женщинами. Странный и потому еще, что за деревьями Леса он всегда видит очертания Сада — некоего всеобщего Сада, Сада для всех. В этом астровском «садолесовизме» присутствует какое-то искушающее, манящее начало: неподдельным своим романтизмом герой вызывает к себе дополнительный интерес. В данном отношении тот же Лопехин явно уступает ему.

В конце концов, возникает соблазн — возложить ответственность за поражение Лопехина во взаимоотношениях с Раневской на так и не появившегося Дериганова — оба они, в свою очередь, в разной степени напоминают еще одного героя русской литературы — Парфена Рогожина (но это — отдельный сюжет). А вспомним ситуацию «Трех сестер»: любвеобильная Наташа замечательно проводила время с другим внесценическим пер-



сонажем по фамилии Протопопов, открывая широкие возможности своему законному супругу Андрею деградировать по полной программе. Отношения Маши с Вершининым при живом опять же Кулыгине и не менее живой жене влюбленного подполковника носили несравненно более возвышенный характер: там, где у Наташи адюльтер, «романчик с Протопоповым», у Маши и седеющего ее поклонника — загадочно-романтическое «тра-та-та», наверняка превосходящее и «вздохи на скамейке», и «прогулки при луне». «Тра-та-та» и «там-там» не проходят, увы, у Раневской с Лопахиным, которого все же не бес в лице Дериганова попутал, а он же сам — с его собственным положением мужика, так и не попавшего в господ. Гаев, заявлявший, что «мужика надо знать», справедливо не верил в это чудо перерождения и открыто презирал в Лопахине выскочку с его поступками не по чину. Продекларированную Фирсом гармонию «мужики при господах, господа при мужиках» негоже нарушать никому и сокрушительное фиаско Лопахина — блестящее тому подтверждение.

Дериганов, главный герой закулисного мира этой поистине черной комедии о невыдаемо белом вишневом саде, предвосхитил своим отдаленным присутствием в жизни Раневской и появление реального Лопахина; и полуреального Пети с его наглыми нравоучениями, на которые ранее бывший учитель утонувшего Гриши никогда бы не решился; и своенравной Шарлотты, которая тоже оказалась готовой к восстанию против хозяйки; и фантомного Прохожего наконец. Но главное и основное — именно Дериганов вырос в нашем сознании в некую грозную фигуру ожидания — в то самое великаноподобное существо, которые, по словам Раневской, «только в сказках хороши, а так они пугают» [С XIII, 224]. Лучше бы он победил на торгах — не пожадничал бы в последний момент и не уступил бы позиций сопернику Лопахину. Всемогущий Дериганов не смог победить лирически более сильного Лопахина, а всего лишь невольно подтолкнул к осуществлению в яви бизнес-плана последнего. Дериганов, отменивший для себя покупку сада, поставил под сомнение и целесообразность его продажи, спутал фабульные карты причудливого сюжета пьесы, доведя ее до трагического абсурда: сад продан и куплен, но куплен, как бы это сказать, — не вполне, ибо вместо благополучного разрешения ситуации принес только горе и разочарование вчерашним его владельцам. Дериганов, делегировавший Лопахину чаемую победу, обернул ее обиднейшим поражением. Обыкновеннейший, зауряднейший человек Дериганов по мере развития действия вписался в коллективный портрет Грядущего Хама — рядом с ним займут свои законные места и другие персонажи этой пьесы: Яша, Дуняша и примкнувший к ним Епиходов. Вишневый сад победил-таки сад Вишнёвый. Трехголовая, как считал Мережковский, гидра Грядущего Хама приблизилась к нам вплотную, зловеще взглядывая на нас своим последним третьим ликом. Первый лик (настоящее) был над нами, второй (прошлое) — рядом с нами, и вот оно, «третье лицо будущее — под нами, лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, босячества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц» [Мережковский 1905: 191].

Чеховский человек с топором, как в скором реальном времени — «человек с ружьем», встал на пути у надеющегося на лучшую жизнь человечества, встал и стоит — недвижимый, как смерть. Дождались...

Нельзя не коснуться, хотя бы мельком, и такого маленького внесценического происшествия 3-го акта, как «Епиходов бильярдный кий сломал». Эта реплика Яши искусно введена в сюжет, когда в самый неподходящий момент тот случайно вмешивается в очень напряженную сцену выяснения отношений Раневской и Вари (они сейчас, между прочим, «делят» жениха, который сейчас, между прочим, сражается на торгах с Деригановым за вишнёвый сад и, кажется, именно в этот самый миг побеждает его!):

«Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Что же ты сердишься, Варя? Он дразнит тебя Лопихиным, ну что ж? Хочешь — выходи за Лопихина, он хороший, интересный человек. Не хочешь — не выходи; тебя, дуся, никто не неволит...

В а р я . Я смотрю на это дело серьезно, мамочка, надо прямо говорить. Он хороший человек, мне нравится.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . И выходи. Что же ждать, не понимаю!

В а р я . Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение. Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит или шутит. Я понимаю. Он богатеет, занят делом, ему не до меня. Если бы были деньги, хоть немного, хоть бы сто рублей, бросила бы я все, ушла бы подальше. В монастырь бы ушла.

Т р о ф и м о в . Благолепие!

В а р я (*Трофимову*). Студенту надо быть умным! (*Мягким тоном, со слезами.*) Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели! (*Любови Андреевне, уже не плача.*) Только вот без дела не могу, мамочка. Мне каждую минуту надо что-нибудь делать.

Входит Яша.

Я ш а (*едва удерживаясь от смеха*). Епиходов бильярдный кий сломал!.. (*Уходит.*)

В а р я . Зачем же Епиходов здесь? Кто ему позволил на бильярде играть? Не понимаю этих людей... (*Уходит.*)

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Не дразните ее, Петя, вы видите, она и без того в горе» [С XIII, 232-233].

По всей видимости, Епиходов ломает кий буквально в тот самый момент, когда на торгах стучит молоток ведущего, свидетельствуя о выигрыше Лопихина. Бильярдный кий, который в реальности сломать очень трудно, рифмуется Чеховым с садом, который потом будут рубить, да и рубить-то возьмется все тот же Епиходов, коего победитель Лопихин назначит управляющим. Оппозиция Яша — Гаев тоже усилится, обострится за счет данного маленького происшествия: Яша, радостно смеясь, возвещает об этом событии: ненавидимому и презираемому им господину нанесена существенная обида, причинен осязаемый моральный ущерб. Эпизод со сломанным кием — еще одно звено в цепи нарастания угрозы, подсказываемой все тем же «звуком лопнувшей струны».

Будучи антагонистами, Епиходов и Яша, меж тем, не только взаимодействуют вокруг Дуняши (один — восторгаясь ею, другой — открыто презирая эту миловидную представительницу «простого народа»), но и так или иначе готовы объединиться в некую оппозиционную «господам» партию Грядущего Хама, которая с угрожающей быстротой способна наращивать свой протестный потенциал. Эти выходцы из «мужиков» не желают гармонично существовать при «господах», следуя любимой формуле Фирса: «несчастье» «воли» впрямую коснулось их и они отнюдь не тяготятся выпавшей на их долю свободой. Гармония сословного существования разрушена — замесивший ее хаос пугает и не сулит ничего обнадеживающего. Трехликая гидра Грядущего Хама, искусно затаившаяся в недрах сюжета этой пьесы, мелькает и в массовке веселящихся на балу ее призраков, напрямую почти не обнаруживая себя: воистину «пир во время чумы». Но топор возмездия и реванша уже вознесен над Садом, и осталось только переждать чуть-чуть:

«А н я (*в дверях*). Мама вас просит: пока она не уехала, чтоб не рубили сада.

Т р о ф и м о в . В самом деле, неужели не хватает такта... (*Уходит через переднюю.*)

Л о п а х и н . Сейчас, сейчас... Экие, право. (*Уходит за ним.*)» [С XIII, 246].

Остается двусмысленным слово «экие» в устах Лопихина: «экие» — кто просит, или «экие» — кого просят?.. Ясно одно: с деликатностью, с «цирлих-манирлих» скоро будет покончено.

Попытка рубки (так и хочется сказать: казни) вишневого сада — еще одно внесценическое происшествие, напрямую замыкающее движение сюжета на «звук лопнувшей струны», не случайно повторяющемся в самом конце пьесы.

События чеховской пьесы тоже развертываются от гармонии, где музыка Дома еще звучит (пускай и в воспоминаниях) в унисон с музыкой Сада, к диссонансу.

Фирс еще помнит времена гармонии Дома и Сада, славную пору их слиянности и единства.

Яша — дитя дисгармонии.

Яша — новое поколение слуг и вообще — новое поколение. В нем скорее, чем в Лопахине, можно обнаружить зачатки «нового русского». Из двух вероятных «новых русских» побеждает именно Яша. Лопахин — не случился. Как не случился и очень не скоро случится капитализм в России. Случился Яша как хозяин новой, еще вчера казалось — предстоящей, но, увы, с горечью добавим, теперь уже *случившейся* хамской жизни.

Поездка с барыней в Париж стала для Яши поворотной, стартовой: из него начал потихонечку вылезать наружу «грядущий Хам».

Фирс никогда не был рабом. Рабом был и остается Яша. Две эти фигуры как нельзя лучше показывают разницу между слугой и прислужником, между работником хозяина и его холуем.

Яша — отпетый, закоренелый холуй.

Фирс — верный слуга одного господина, будь им Гаев или Раневская, не суть важно: оба — корни одного (вишневого) дерева. Яша — потенциальный слуга многих, любых господ. Даже сделавшись хозяином, он и тогда останется слугой.

Яша, извините за резкое слово, — ублюдок. Со своей ублюдочной философией и психологией. И даже со своим ублюдочным этикетом. Яша во многом отвечает идеалам оклократии и потому так желанен большинству, в особенности нынешнему, угрожающе расправляющему плечи, всецело настроенному на полное освобождение от всех, кто хоть чем-то отличается от них.

Продажа Сада в последней пьесе Чехова неотторжима от обесмыслившей его покупки, со всеразрушающей силой слита с нею. Деловые намерения будут начисто опровергнуты, разбиты лирической целью. Сад окажется проданным и купленным, но по наивысшему счету, повторим еще раз, — не приобретенным и потому на какие-то бытийные миги останется несрубленным, как там, за занавесом, на этот же период пребудет вечно живым умирающий на наших глазах Фирс. Кажется, в данный текущий (текущий ли?) момент время в пьесе внезапно замирает, со скрежетом останавливается, будто поезд, на котором сорвали вдруг стоп-кран, предвеля катастрофу.

В финале пьесы обитатели проданного-купленного имения покинули Сад, но не оставили его, а задержались где-то около, зависли на орбите в космосе этого Сада, замерли в бесконечном как будто бы ожидании. И поезд, повезший их было в Харьков и далее в Париж, тоже, похоже, застрял, остановился, надсадно пыхтя топкою продолжающего напрасно сжигать уголь паровоза. Поезд действительно стал похож на детскую игрушку из стрелеровской постановки пьесы, только сейчас он сломался — крутит колесами, но не едет. Потому что ехать некуда и незачем, потому что произошла незаметная подмена движения нескончаемым его ожиданием... Очередная телеграмма из Парижа, отправленная на имя Раневской отсюда и не дошедшая сюда, тоже как будто бы задержалась где-то в пути между двумя пунктами отправки и приема, вопроса и ответа, начала и конца; она тоже, как и все прочее, навсегда осталась в пространстве ожидания, которое не в состоянии преодолеть...

Коли вишневый сад до конца и не вырубят, то все равно его пожрут набежавшие, слово саранча, дачники.

Грядет эпоха дачников, которых угадал тонкий иронист Чехов, а «разъяснил» суровый Горький, написав своего рода «Вишневый сад-2». Сама природа окажется разграниченной на коммунальные квартиры, в советские годы буквально воплощенные в оные как «шесть соток». По плану преобразования природы чеховского «уолденского мечтателя» Астрова проедут жестким катком капитализации по-русски...

Дачи – превосходнейшая пародия на Сад. А сам Лопухин, идеалист и романтик, – отличная пародия на капиталиста. На закате своей недолгой жизни Чехов сам почувствовал себя Фирсом среди «недотёп».

«Вся Россия наш сад» – это объявление Пети Трофимова сделалось программой действий для многих и они истово принялись делить и переделывать этот «сад» и продолжают по сию пору, на полном ходу меняя убеждения и лозунги, но никогда не отступая от вдохновляющей их цели.

У Чехова «звук лопнувшей струны» вначале «слышится» (2-й акт) и только потом «раздается» (4-й акт), сообщая сюжету пьесы истинно трагедийное разрешение: над «прекрасным» заносится топор «роскошного» – жизненного удела «дачников», пародирующих, в свою очередь, помещиков своим своим образом «новой жизни», которую на прощание велеречиво поприветствует Петя Трофимов.

«Сад, – указывает Ищук-Фадеева, – в равной мере как определяется героями, так и определяет их» [Ищук-Фадеева 2005: 402]. Дачи, соответственно, в той же самой мере как определяются горьковскими (и не только горьковскими!) героями, так и определяют их: «бытие определяет сознание». Поделенный, расчлененный на дачные участки Сад априори становится садом с маленькой буквы – обесценивается в наивысшем житейском смысле. Поэзия жизни униженно снимает шляпу перед ее прозой.

Внесценический пейзаж Лопухина с видениями «тысячи десятин» земли, засеянной маком, впечатляет не меньше, чем реальные картины цветущего сада: «А когда мой мак цвел, что это была за картина!» [С XIII, 244]. Так и видится какая-то живопись в духе Ван-Гога – «Красные виноградники в Арле», например. Белый цвет Раневской и красный цвет Лопухина не сходятся, противостоят один другому, выявляя принципиальную разность их мироощущений на внутреннем, подсознательном уровне. Но это не есть скрытая полемика «физика» с «лириком». «Физик» Лопухин в этой истории – тоже «лирик», только в другом, параллельном Раневской измерении. Лопухин, с его тонкой и нежной душой и пальцами, как у музыканта, конечно, тянется к красоте, но вряд ли чувствует ее, как та же Раневская.

Она вскормлена и воспитана Садам, но она же не только его героиня, а и его рабыня и жертва. Он – формально новый владелец Сада, но не принятый, отторгнутый им. К концу пьесы Сад остается без хозяина, но с верным ему обитателем – Фирсом. Сад и Фирс уравниваются в правах на вечное существование в виртуальной реальности памяти и чувств. Фирс в этом смысле и становится истинным новым хозяином Сада – отныне и навсегда. Похоже, Фирс тоже мог бы претендовать на место главного героя пьесы, хотя, по существу, в ней главных героев, кроме Сада, нет<sup>19</sup>. Об этом Саде не упомянут в энциклопедии, но об этом Саде напишут пьесе.

В беседе с актерами Художественного театра осенью 1901 года Чехов рисует такую картину: «Ветка цветущих вишен, влезавшая из сада прямо в комнату через раскрытое окно» [С XIII, 478]. В письме к К. С. Станиславскому Чехов 5 февраля 1903 года так дополняет ее: «в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях» [П XI, 142]. Но в окончательной редакции «Вишневого сада», в самом начале пьесы

<sup>19</sup> Об отсутствии главных героев в этой пьесе речь заходит все чаще, распространяясь не только на теорию, но и, что не менее, если не более, важно – и на практику. См., в частности, материал А. Голомба в данном сборнике. – *Прим. авт.*

сы есть ремарка: «Окна в комнате закрыты» [С XIII, 197], только в ремарке к 4-му действию будут упомянуты окна без занавесей. Сад и дом автономно существуют в общем пространстве пьесы. Дом еще хоть как-то доступен нашему взгляду, а Сад присутствует преимущественно в воображении персонажей – чтобы убедиться в его прекрасности, приходится им верить на слово. Бунин зря упрекал Чехова в незнании жизни: в пьесе цветет и манит к себе сад-греза, сад-фантазия, сад-сон. Этот сад нельзя ни продать, ни купить: его в реальности попросту нет. Чеховский вишнёвый сад легко отыскать не на географической, а на художественной карте садов русской поэзии, которые там, говоря словами В. Н. Топорова, «слились в один сад, и множество текстов “сада” преобразилось в единый его текст. В высших своих достижениях он обозначил предельное – сад-космос и сопричастующее ему состояние духа <...> сад-эпифания, сад-откровение, сад-искупление, даруемый тому, кто молит о нем <...> Но это и сад, наделенный милыми тенями, сад-воспоминание, сад-свидание, сад-поэзия, сад-надежда, сад-бессмертие...» [Топоров 1997: 306].

Чеховский вишнёвый сад, оставаясь постоянным объектом ожиданий и надежд, сам, если хотите, выполняет здесь функции беккетовского Годо: он всегда близко, всегда рядом, но всегда недосыгаем. Он тоже призрачен, как и населяющие его призраки – утонувшего ли Гриши, покойной ли мамы, откровенно символической «женщины в белом». Река, в которой утонул сын Раневской, начинает восприниматься как река Стикс, по которой Харон (в данном случае – Прохожий) перевозит кандидатов в призраки в царство мертвых. Дабы они не разбежались оттуда, сад рубят, а дом заколачивают. По наглухо заколоченному дому-гробу спокойно разгуливает сильно напоминающий призрака непризрачный Фирс, который пока еще не до конца готов воспользоваться услугами Харона.

О призрачности, марионеточности персонажей этой очень печальной комедии писали и давно (В. Мейерхольд, Т. Полнер), и сравнительно недавно (Б. Парамонов, В. Кошелев). «Чехов как будто хочет показать “не настоящий”, “кукольный” уровень современных “господ”, – указывает последний. – И “помещики” – не настоящие. И “богатый мужичок” – не настоящий. И внесценическая “графиня-бабушка” как-то не похожа на аналогичных грибоедовских персонажей. И даже символ всего этого российского бытия – сад – тоже не настоящий, а “вишнёвый”, способный защитить от палящего солнца бытия разве что кукол...» [Кошелев 2005: 52]. Кошелев дает свое объяснение этому художественному поведению автора: «“комедийность” авторского замысла, как кажется, восходит не столько к характерам или ситуациям, сколько к изначально пародируемой мифологии “сада”. Причем в этом пародировании Чехов отталкивался не столько от драматической, сколько от поэтической традиции» [Кошелев 2005: 46]. Призраки вишневого сада, в конце концов, и оказываются в призрачном же саду – не столько существующем, сколько воображаемом; здесь рубят не деревья, а надежды и мечты, здесь не покушаются на самую жизнь, но лишают жизнь ее смысла... Здесь Ожидание становится невыносимым и, как не хочется в это поверить, – невозможным.

Здесь окончательно делают прозу жизни прозой и бесповоротно освобождают ее от последних крупиц поэзии... Finita!..

## Литература

- Гульченко Виктор.* Сколько Чаек в чеховской «Чайке»? // Нева. 2009. № 12. С. 175–185.  
*Ищук-Фадеева Н. И.* Мифологема сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко «Вишневый сад продан?» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». М.: Наука, 2005. С. 399–419.

*Кошелев В. А.* Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Русская литература. 2005. № 1. С. 40–52.

*Мережковский Д.* Грядущий Хамъ // Полярная Звезда. 1905. № 3. 30 дек. С. 185–192.

*Топоров В. Н.* Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья (Страничка из истории русской поэзии) // Облик слова: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Л. П. Крысин. М.: Русские словари, 1997. С. 290–318.

**М. А. ВОЛЧКЕВИЧ**

Москва

**«НАДО СЕБЯ ПОМНИТЬ»  
(К ВОПРОСУ О САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ГЕРОЕВ  
«ВИШНЁВОГО САДА»)**

Первое действие пьесы «Вишневый сад» начинается с разговора горничной Дуняши и купца Лопухина. Оба они ждут приезда из Парижа хозяйки имения, Раневской.

Используя известный драматургический прием, автор вкладывает в уста своего героя монолог о прошлом. Лопухин, как кажется, должен рассказать о Раневской. Однако о Любове Андреевне зритель и читатель узнает лишь то, что она человек хороший, легкий и простой. Герой начинает говорить о себе.

Лопухин вспоминает случай из детства, когда его побил отец-лавочник и юная Раневская, утешая, назвала его «мужичком». «Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком» [С XIII, 198] — так характеризует себя Лопухин. Очевидно, что главное для него в этом признании не то, что у него «денег много» и что вчерашний сын лавочника может себе позволить носить белую жилетку. Но пресловутое — «со свиным рылом в калашный ряд». То есть человек не на своем месте, «парвеню», выскочка. «Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» [С XIII, 198], — сетует Лопухин.

Даже дорогой костюм этого купца не то чтобы нелеп, но не в ладах со вкусом — к белой жилетке он подобрал кричащие желтые башмаки. Лопухин сознает это несоответствие себя и того положения, которого он достиг. И это же несоответствие раздражает его в горничной Дуняше. Дуняша, ожидая приезда хозяев, почему-то ведет себя как изнеженная барышня. У нее трясутся руки и она даже готова упасть в обморок. «Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить» [С XIII, 198], — с укоризной обращается он к горничной.

Так, комедия о вишневом саде начинается с того, что человек в этой пьесе не равен самому себе. Вернее, он то ли не «помнит» себя, то ли не знает себя.

Такое несоответствие человека и его статуса (пусть даже и заслуженного, как в случае Лопухина) описано в классической комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве». Герой Мольера мучительно хотел преодолеть свое мещанское сословие и буквально купить себе знания, хорошие манеры и даже происхождение. В русской литературе такие же попытки «выпрыгнуть» из своего сословия совершали «новые богатые», зарождающаяся буржуазия российского общества — купцы и купеческие дочери в пьесах Островского.

В странной комедии Чехова один из главных героев, Лопахин, тоже захочет купить себе то, что ему не принадлежит и о чем он не мог даже мечтать, будучи тем самым мужичком.

Как будто доводя до гротеска тему двух героев, «не помнящих себя», Лопахина и Дуняши, автор выводит на сцену третьего – Епиходова. Если горничная одета как барышня, а купец одет безвкусно, то Епиходов одет пародийно. Своей одеждой он как будто высмеивает претензии на лоск и элегантность Лопахина и Дуняши. На нем пиджак, скрипучие, ярко вычищенные сапоги и в руках букет.

Конторщик Епиходов, вполне в соответствии с «вывихнутым» порядком вещей странного мира этой пьесы, нимало не заботится о ведении бумаг. Если горничная грозилась упасть в обморок, то конторщик начинает не «одобрять» климат и жаловаться, что климат не может способствовать ему в самый раз.

Явление приехавших (Раневской, Ани и тех, кто их встречал) и их реплики показывает еще большее рассогласование масштаба личности человека и того, что он думает сам о себе. Любопытно, что этот масштаб может быть преувеличенным (как в случае Дуняши, Епиходова или Трофимова), и приуменьшенным, как бы заниженным. Раневская, войдя после долгого отсутствия в родной дом, с умилением смотрит на детскую, где она спала, когда была маленькой. И затем произносит фразу, которая в постановках обычно «тонет» в чувствительности момента и как бы проходит мимо внимания зрителя. «И теперь я как маленькая» [С XIII, 199], – говорит о себе Раневская, едва появившись на сцене.

Раневская на протяжении всей пьесы действительно ведет себя «как маленькая». Она радуется пустякам и не в состоянии думать о главном, о торгах. Она раздает последние деньги направо и налево и не заботится о том, что ее дочерям и слугам в доме вскоре буквально будет не на что жить. Наконец, она, по сути, лишает дочерей хоть какой-нибудь материальной защищенности в настоящем и будущем. По-детски эгоистично и безжалостно, она отбирает у Ани деньги, которые ярославская бабушка прислала на покупку имения, и уезжает с ними в Париж. И при этом она вполне искренна в своих слезах и добрых порывах.

Подобное поведение и отношение к жизни в целом трудно объяснить лишь непониманием, банальной инфантильностью, сословной избалованностью. Ведущая себя по-детски Раневская осознает, что «идет на дно», жертвуя всем и всеми ради любимого человека, что денег ярославской бабушки хватит ненадолго и что впереди ее ждет личная катастрофа. Скорее, это сознательный выбор, когда герой или героиня следуют велению своего сердца, откидывая правила, к которым обязывают происхождение, круг, среда, сложившиеся устои семьи.

Раневская, как и другие героини комедии, выпала из своей колеи. Это проявилось и в том, что в молодости она вышла замуж за не дворянина, то есть вольно или невольно, изменила своему сословию. (Гаев, объясняя, отчего ярославская тетушка-графиня их не любит, называет именно эту причину, прибавляя к тому не слишком добродетельное поведение Любови Андреевны.) Дочь Раневской, Аня, уже не дворянка, а поскольку Гаев бездетен, дворянский род, владевший имением и садом, прервется окончательно. Реплику Гаева в первом действии о том, что Раневская порочна, можно понимать буквально – как недобродетельность. Любящий брат говорит, что это «чувствуется в ее малейшем движении» [С XIII, 212]. В равной степени историю «блудной дочери», которую готовы простить все в родном доме, можно понимать как историю блуждания как такового. Причем блуждания, конец которому может положить только физическая кончина.

Любопытно, что свой сознательно «приуменьшенный» масштаб, детскость, свою «заниженную» или вовсе отринутую ответственность героиня чутко отстаивает и настаивает на ней. В третьем действии, в ответ на восклицания Трофимова: «Мы выше любви!»,



она произносит знаменательную фразу: «А я вот, должно быть, ниже любви» [С XIII, 233]. Быть «ниже любви» для героини, носящей имя Любовь, не означает быть недобродетельной, порочной. Или же, наоборот, декларировать любовь как сверхценность, ради которой оправданы любые жертвы.

Но того, в чем она прямо признается Трофимову, требующему взглянуть правде прямо в глаза: «Какой правде? Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение, ничего не вижу» [С XIII, 233], – Раневская действительно не хочет видеть. Своеобразная «расфокусировка» сознания защищает ее от укоров совести и неизбежного страха перед настоящим и будущим.

При этом нельзя не отметить, что в отношении других героев, их личностных и социальных притязаний, Любовь Андреевна проявляет прямолинейность, четкость зрения и даже ранжированность. В первом действии купец Лопахин сетовал, что читал книгу и ничего не понял. Во втором действии, во время прогулки, он пытается рассказать Раневской и Гаеву о смешной пьесе, которую он вчера смотрел. Не дав сказать Лопахину и слова, Раневская сердито обрывает его репликой: «И, наверное, ничего нет смешного. Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного...» [С XIII, 220]. Похоже, что претензии богача на то, чтобы смотреть пьесы и рассуждать об отвлеченных материях, вызывают в ней такое же неприятие, какое Лопахин демонстрировал Дуняше в начале пьесы.

Лопахинское «надо себя помнить» как будто звучит за этой раздраженной фразой. Лопахин и сам осознает это, поэтому согласно откликается давно продуманными словами: «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и всё палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья» [С XIII, 221].

В ответ на это Любовь Андреевна, как бы желая окончательно не то что бы указать Лопахину на место, но вернуть его в тот самый «ряд», где ему место, говорит: «Жениться вам нужно, мой друг». В жены к Лопахину Раневская прочит приемную дочь, Варю. Логика Раневской вполне соответствует ее представлению о том, как полагается «себя помнить» вчерашнему сыну лавочника и будущему миллионеру: «Она у меня из простых, работает целый день, а главное, вас любит» [С XIII, 221]. Примечательно, что в этот момент брат Раневской, Леонид Гаев, также попытается, пусть и в несбыточных мечтаниях, заново определить свое положение в обществе.

По-видимому, никогда и нигде не работавший Гаев сообщает присутствующим, что ему предлагают место в банке с окладом шесть тысяч в год. На что тут же последует безапелляционная реплика сестры: «Где тебе! Сиди уж...» [С XIII, 221].

Очевидно, что Раневскую сердит «заносчивость» мыслей и мечтаний, и она «наводит резкость» именно тогда, когда кто-то позволяет себе помышлять о чем-то большем, чем он есть. В том же разговоре Лопахин пытается размышлять о природе современного человека. Он чутко улавливает трагическое несовпадение колоссальных масштабов природы и масштаба личности отдельного жителя планеты, того же вишневого сада и его владельцев, Гаева и Раневской: «Иной раз, когда не спится, я думаю, господа, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...» [С XIII, 221].

Раневской слышится в этом невольный укор себе и своей «малости», поэтому отвечает она недовольно: «Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают» [С XIII, 221].

Разговор о великанах, которых вспомнила Раневская, наверняка, навеян разговором о гордом человеке. Тем, который вели долго накануне и который всех заинтересовал. Ско-

рее всего, в нерасшифрованном до конца разговоре о гордом человеке, отзвуки которого мы слышим во втором действии, кроются размышления о ницшеанском «сверхчеловеке», человеке будущего. (Неслучайно Ницше упомянут в этой пьесе, правда, весьма трагически, вполне в духе снижения масштаба как такового. О нем вспоминает Симеонов-Пищик, слышавший что-то о величайшем, знаменитейшем философе и его теории «фальшивых бумажек» от дочери Дашеньки.)

Студент Трофимов видит в гордом человеке что-то мистическое. Поэтому не стоит смотреть в будущее, но лучше бы обратиться к настоящему. По мнению же Трофимова, человек устроен неважно, груб, неумен, глубоко несчастлив. «Надо перестать восхищаться собой. Надо только работать» [С XIII, 223], – говорит Трофимов. Хотя, надо признать, что так он оценивает других, но не себя.

Петя Трофимов, в отличие от Раневской и Лопухина, как кажется, вполне доволен тем, что он есть и тем местом в жизни, которое он занимает. Доволен настолько, что как будто застыл во времени. Он – студент, который никак не может закончить учебу, он вечный молодой человек. «Сколько лет, как ты в университете учишься?» [С XIII, 243] – вполне добродушно напоминает ему Лопухин. Его не тяготит, что он «облезлый барин» и, должно быть, будет «вечным студентом». По сути, масштаб его личности не менее парадоксален, чем масштаб личности гувернантки Шарлотты. Они оба существуют в некоем несбывшемся измерении.

Трофимов как бы «окуклился» и застыл в одном и том же состоянии. Для него нет ни прошлого, ни обозримого будущего, ни человека, ни места на земле, к которому он был бы привязан. Он идет вперед, к «яркой звезде», то есть, по сути, в никуда.

Наверное, эта статичность, застылость, сопровождаемая весьма отвлеченным образом мыслей, проявляется и в его внешности и поведении. Неслучайно Раневская, желая уколоть его побольнее, восклицает: «И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод...» [С XIII, 235].

Быть может, именно представление Трофимова о себе самом пародирует идею о ницшеанском человеке, о «гордом человеке» – в том понимании, которое сложилось у героев пьесы. В последнем действии Трофимов, которому Лопухин предложил взаймы денег, вполне серьезно, без тени юмора, начинает говорить о себе: «Я свободный человек. И всё, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» [С XIII, 214].

Знаменательно, что два наиболее «размытых», неукорененных, безбытных персонажа пьесы, Трофимов и Шарлотта, были приставлены к детям Раневской. То есть должны были, так или иначе, влиять на них, по мере сил формировать их. Гувернантка Шарлотта, что неоднократно было замечено исследователями пьесы, карикатурно оттеняет образ Раневской [См.: Полоцкая 2003: 300–400; Зингерман 1988: 82]. О себе самой она говорит так: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая <...> Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю... <...> Ничего не знаю» [С XIII, 215].

Грустное признание Шарлотты, ее потерянная биография – своеобразный апофеоз смещений и недоовещаний в пьесе «Вишневый сад». Мольба гувернантки в последнем действии: «Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так» [С XIII, 248] – звучит и как буквальная мольба об источнике существования как таковом, и как символическое упование на то, что, быть может, где-то есть и ее место в жизни. Если еще раз вспомнить слова Лопухина о том, что «надо себя помнить», то Шарлотта Ивановна себя не помнит, потому что никогда не жила для себя.

Лакей Раневской, Яша, тоже не хочет себя помнить, но по другой причине. Он, как и его барыня, выпал из колеи, удачно встроившись в новую. Этот «мужичок» предпочел стать лакеем. Очевидно, что недалек час, когда он так же легко оставит службу у Раневской, чтобы найти в том же Париже более теплое место.

Любопытно отношение к своему месту и со своим «местом» у помещика Симеонова-Пищика, еще одном карикатурном отражении Раневской и Гаева. Всю пьесу над ним висит дамоклов меч, он кругом должен и потому все его усилия направлены на то, что занимать деньги у одних людей, чтобы вернуть долг банку и чтобы снова быть в долгу. Симеонов-Пищик буквально сдал в аренду свое место, землю, неким англичанам, которые нашли там белую глину. Для этого чеховского героя, кажется, возможно всё занять или сдать в аренду. Его легкость помыслов и решений помогает ему словно проноситься над землей, как тот самый пух, о котором толковал студент Трофимов в своем монологе.

Находит себе место и Варя, приемная дочь Раневской. Место это отнюдь не теплое, ей предстоит быть экономкой у Рагулиных. Самые кроткие персонажи этой пьесы – Варя, Аня и старый лакей Фирс, как будто вообще лишены личных амбиций или мечтаний, кем бы они могли быть и к какой далекой звезде им предназначено идти. Варя преданно служит своей приемной матери и дяде. Аня бездумно и безропотно отдает матери все деньги, присланные ей ярославской бабушкой, и в полной наивности уверяет Раневскую, что они «посадят новый сад». Фирса попросту забыли в заколоченном доме. Забыли те самые люди, которые размышляли о гордом человеке и плакали о вишневом саде. Надо признать, что в таком искаженном масштабе зрения, когда все уже потеряно (или, наоборот, будет приобретено, как в случае с Лопахиным), среди разговоров о великанах, чудесном мире, нежном прекрасном саде и новой жизни, действительно, трудно разглядеть другого человека как такового.

Новый хозяин имения, Лопахин, тот самый бывший «мужичок» приказывает вырубить сад. Ни к чему ему и господский дом, куда его в детстве не пускали дальше передней. На этом месте будут дачи. По сути, само место, огромный сад, не то что уничтожается, но обречено, потому что никому не было нужно. И, быть может, новопостроенные дачи и новоявленные дачники будут соразмернее реальности, с которой почти все герои комедии или не совпадают, или существуют в разладе.

В финальной сцене пьесы старый Фирс, поняв, что его забыли, сожалеет, что Леонид Андреич «шубы не надел». И потом, будто прозревая, вспомнит, быть может, в первый раз жизни, о себе самом. Уже оставившем все свои многолетние заботы о господах и оставленном ими: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...» [С XIII, 198].

## Литература

- Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.  
*Полоцкая Э. А.* Вишневый сад: Жизнь во времени. М., 2003.

## «ВИШНЁВЫЙ САД»: ЛОПАХИН И ВАРЯ. ИСТОРИЯ НЕСБЫВШЕЙСЯ ЛЮБВИ

В полифоническом сюжетном сложении «Вишнёвого сада» тематическая линия Лопухина и Вари занимает особую позицию по отношению к конструктивной основе драматического целого — истории продажи имения Гаева и Раневской. Особость выражается, во-первых, в более основательной прочерченности этой сюжетной линии по сравнению с другими, условно говоря, побочными, а во-вторых, в зеркальности композиционно-смысловых акцентов в ситуациях *Лопухин — хозяева вишнёвого сада* и *Лопухин — Варя*.

Что касается зеркальности ситуаций, она выражается в том, что, с одной стороны, на протяжении всей пьесы Лопухин пытается убедить Раневскую и Гаева в целесообразности сдачи имения в аренду под дачи. Он предлагает в высшей степени разумное, с его точки зрения, решение проблемы. Рациональное решение, знаменующее торжество здравого смысла. Но не встречает понимания, потому что для владельцев вишнёвого сада бесконечно дороже нематериальные ценности их внутренней душевной жизни, память сердца — нечто незримое, неосязаемое, но бесконечно дорогое и обладающее непреодолимой властью над ними. С другой стороны, на протяжении всей пьесы окружающие ждут от Лопухина не менее очевидно соответствующего доводам здравого рассудка шага — женитьбы на Варе. Ведь они так подходят друг другу. Лопухин даже, в отличие от Раневской, внятно формулирующей свой отказ от выгодной операции с недвижимостью, не может объяснить, видимо, и самому себе, почему он не делает предложения Варе.

«Л ю б о в ь   А н д р е е в н а .   <...> Она вас любит, вам она по душе, и не знаю, не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга. Не понимаю!

Л о п а х и н . Я сам тоже не понимаю, признаться. Как-то странно все...» [С XIII, 250].

Умом Ермолай Алексеевич понимает все преимущества для него такой партии, как Варя («Я не прочь... Она хорошая девушка»). Но как только дело доходит до решительного шага, он словно каменеет. Какие-то иные внутренние силы, помимо здравого рассудка, овладевают его волей. Иные ценности, чем разумно устроенная, рационально организованная семейная жизнь, оказываются действительно решающими. Таким образом, в зеркально соотнесённых драматических ситуациях герои меняются местами: Любовь Андреевна не может и не хочет последовать рациональному совету Лопухина, в свою очередь, Ермолай Алексеевич, даже если и хочет (но как-то уж очень вяло), не может последо-

вать разумным и доброжелательным побуждающим инициативам Раневской. Смысловая устремлённость обеих драматических ситуаций выводит к важной для чеховского чело­вед­че­ния «мысли о стихийной власти чувств, об одиноком страдании, о непроницаемо­сти индивидуального внутреннего мира для окружающих» [Скафтымов 2008: 384]. И, как показал исследователь, комментируя разработку парижского сюжета Любви Андреевны в её споре с Трофимовым, такой принцип организации мотивной структуры пьесы, когда «главный стержневой мотив, связанный с судьбой усадьбы, проясняется через побочный, более ярко обнажающий скрытый в обоих смысл» [Скафтымов 2008: 384], является в «Вишнёвом саду» конструктивно определяющим.

Вместе с тем, история несбывшейся любви Вари и Лопухина оказывается одним из существенных локальных источников драматического напряжения в пьесе. Традиционный комедийный мотив женитьбы проводится Чеховым в отчётливой соотнесённости с гоголевским опытом его разработки (история Подколёсина), существенно осложнённой отсылкой к истории Офелии и Гамлета в шутивно-пародийных репликах Ермолая Алексеевича: «Охмелия, иди в монастырь...», «Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!», что намечает исключительно широкий жанровый диапазон сценического действия. Важен контекст комически сниженных цитат из Шекспира в финале второго действия «Вишнёвого сада»:

«Любовь Андреевна. Пойдемте, господа, пора. А тут, Варя, мы тебя совсем просватали, поздравляю.

Варя (*сквозь слезы*). Этим, мама, шутить нельзя.

Лопухин. Охмелия, иди в монастырь...

Гаев. А у меня дрожат руки: давно не играл на бильярде.

Лопухин. Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!

Любовь Андреевна. Идемте, господа. Скоро ужинать» [С XIII, 226-227].

В отличие от шекспировской, параллель с гоголевской «Женитьбой» вербально не эксплицирована, но указывается самим содержанием ситуации уклонения жениха от исполнения обещания и обыгрыванием в финале: гротескный прыжок Подколёсина в окно замещается вполне нейтральным стилистически, но роковым драматургически внешне спокойным уходом-бегством через дверь:

«Пауза.

Голос в дверь со двора: “Ермолай Алексеич!..”

Лопухин (*точно давно ждал этого зова*). Сию минуту! (*Быстро уходит.*)» [С XIII, 251].

Драматическое напряжение развёртывания сюжета Лопухин – Варя усиливается не­прояснённостью предыстории (чем порождено всеобщее убеждение в том, что эти двое любят друг друга, что их отношения непременно должны завершиться свадьбой?) и психологической загадкой сценического поведения Лопухина в диалогах с Варей. Почему он не делает предложения? Помню, когда школьником впервые читал чеховскую пьесу, думалось, что в решительном разговоре с Варей Ермолай Алексеевич робеет, не может найти нужных слов, преодолеть закрытость души. Это воспринималось как проявление сложности его характера, сочетающего предприимчивость, решительность в купеческом деле и растерянность, деликатную робость в сфере частной жизни, когда надо открыться другому человеку, найти слова о глубоко интимном, тайном, сердечном. Как-то так. Потом пришло открытие, уже из критической литературы: Лопухин не любит Варю, хотя она ему симпатична. И его «нежная душа» (Петя Трофимов так аттестует) не идёт на компромисс (устроить семейную жизнь без любви), удерживая от рокового слова в момент

решительного объяснения. Наконец, главное открытие – Лопехин страстно, безоглядно, всей полнотой своего существа любит Раневскую, и *этим* всё объясняется. Сравнительно недавно наиболее темпераментно, увлечённо и увлекательно писал об этом Александр Минкин: «Все толкают его взять Варю. И Варя согласна. И Петя дразнит Варю “мадам Лопехина”. И всё решено. Их сводят, оставляют наедине... Но снова и снова он не делает предложения. Обещает, но не делает. Он хочет Раневскую. Он для Раневской готов на все. Она открытым текстом предлагает ему Варю». И дальше: «Лопехин денег дать готов; и так, чтобы не смутить, не заставить руки целовать. А жениться – нет. Не любит. А подарить себя – это слишком. У него на Варю не... как бы это повежливее сказать... у него к Варе нет тяги. И она его не любит. Она знает, что он – ее шанс. Из нищеты, приживалки, экономки – в хозяйку, в богатство. Он – ее спасение, а не любовь. У нее, как и у него, нет тяги. И оба они согласны в теории, что надо жениться, “так будет лучше”, а на практике – не получается. Пока Раневская уговаривает его сделать предложение, он согласен. Но как только Лопехин видит Варю – так понимает, что не хочет её. Что это не венец, а хомут» [Минкин 2009].

С этим можно было бы всем согласиться и закрыть вопрос. Но остаются мелкие сомнения. Например, всё объясняющий главный тезис: Лопехин с юных лет и навсегда страстно любит Любовь Андреевну («Он хочет Раневскую»). То, что в душе Лопехина Раневская занимает главное место, что он любит её, вне сомнений:

«Боже милосердный! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и *люблю вас, как родную... больше, чем родную*» [С XIII, 204] (курсив мой. – Ю. Б.).

Любопытен контекст, в котором состояние радости возвращения в родной дом, счастье встречи, пробуждают все самые лучшие воспоминания о прошлом, стирая иерархию прежних чувств, возбудивших эти чувства предметов и оттенки переживаний. Одним словом, эмоциональный подъём и состояние эйфории.

«Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Я не могу усидеть, не в состоянии... (*Вскакивает и ходит в сильном волнении.*) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной... (*Целует шкаф.*) Столик мой.

Г а е в . А без тебя тут няня умерла» [С XIII, 204].

В признании Лопехина что главное? Что «вы сделали для меня так много». Что забыл? Что «отец был крепостным у вашего деда и отца». Смысл: вы своим добрым участием открыли перспективы и возможности иной жизни, помогли почувствовать себя другим человеком. Истоки обожания Лопехиным Любви Андреевны – в далёкой юности. И каков характер этого обожания? Любовь-страсть, мужское влечение? Очень важно, что, связанное с Раневской, запечатлелось в памяти Ермолая из юных лет, какой образ, какая картинка? Это очень важно при ответе на вопрос о характере сегодняшнего его чувства к Любви Андреевне. Прочитую:

«Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоинику, вот в этой самой комнате, в детской. “Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...”

Пауза.

Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, жёлтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели поду-

мать и разобраться, то мужик мужиком... (*Перелистывает книгу.*) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» [С XIII, 197-198].

Это спонтанное воспоминание, эпизод, сам собою всплывший в памяти, никак не вяжется с представлением о зародившейся тогда страстной любви, мужском влечении. В этой картинке вспоминающему, как мне кажется, дорого, скорее, материнское участие, забота, для него, выросшего в грубой среде, не знакомые. Ведь он в своих обращениях к прошлому ни разу не упоминает матери. Только отец, да в стандартных оборотах речи — «мой дед и отец». Женское начало в идеальном воплощении с юности (и, видимо, навсегда) связалось в его сознании с образом Любви Андреевны. Она для него — идеал и матери, и сестры, и возлюбленной. Воплощённый идеал — и одновременно «хороший», «лёгкий, простой человек». Потому и заботится он о ней как о хорошем, дорогом, самом главном в его судьбе человеке — так он, видимо, чувствует и понимает, — а вовсе не обязательно в угоду тайному сексуальному влечению к ней. Что ещё сквозит в приведённом высказывании Лопухина, так это острое (и не притупляющееся) переживание своей социально-сословной неполноценности. В самочувствии Ермолая это постоянно присутствует. О своём мужицком происхождении он помнит и всеми силами стремится сословные барьеры преодолеть. Ведь, вспомнив дорогой для него эпизод из времён юности, он в словах Любви Андреевны после паузы (что-то пережив-перечувствовав внутри себя) выделил одно: «мужичок». Да, он преодолевает социальные барьеры, но постоянно живёт в нём и то чувство, которое называют «плебейской гордостью». Вполне возможно, что и в отношениях с Варей эта «плебейская гордость» (оборотная сторона комплекса социальной неполноценности) сыграет свою роль. Вспомним, в одном из очередных разговоров о женитьбе Раневская приводит, видимо, не совсем удачный аргумент в пользу кандидатуры Вари:

«Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Жениться вам нужно, мой друг.

Л о п а х и н . Да... Это правда.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . На нашей бы Варе. Она хорошая девушка.

Л о п а х и н . Да.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Она у меня из простых, работает целый день, а главное, вас любит. Да и вам-то давно нравится.

Л о п а х и н . Что же? Я не прочь... Она хорошая девушка» [С XIII, 221].

Вот это «из простых» Лопухину слышать, по крайней мере, неприятно. Потому что не в этом дело. А для Любви Андреевны, получается, важно: Лопухину (из мужиков) и невеста нужна «из простых». Нехорошо сказала.

Интересно, что Чехов не раз выстраивает «рифмующиеся» сцены с участием то Лопухина, то Вари. Социальный элемент в этих сценах присутствует. Вот в самом начале Ермолай Алексеевич поучает Дуняшу: «Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить» [С XIII, 198]. А вот Варя упрекает Епиходова: «Ты все еще не ушел, Семен? Какой же ты, право, неуважительный человек. То на биллиарде играешь и кий сломал, то по гостинной расхаживаешь, как гость» [С XIII, 238]. И про работу. Лопухин: «Я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера»; «Не могу без работы, не знаю, что вот делать с руками; болтаются как-то странно, точно чужие»; «Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую» [С XIII, 223, 243, 246]. Варя: «Только вот без дела не могу, мамочка. Мне каждую минуту надо что-нибудь делать» [С XIII, 233]. Раневская о Варе: «работает целый день»; «Она привыкла рано вставать и работать, и теперь без труда она как рыба без воды. Похудела, побледнела и плачет, бедняжка...» [С XIII, 221, 250].

Но чем больше роднящих, сходных черт в Лопухине и Варе (их-то, видимо, и замечают окружающие), тем меньше оказывается возможность их общего счастья. И дело всё

в том, что не притягивает их друг к другу любовь страстная, безоглядная. Но ведь речь-то идёт о браке, а браки бывают и по расчёту, да ещё говорят, что по расчёту самые крепкие и гармоничные. Лопехин так не может. И здесь вполне возможно невольное влияние Раневской – идеальной женщины для Лопехина. Она всегда поступала по велению чувства. И замуж вышла по любви (брак был несчастливый), и с любовником в Париж уехала (он её предал и обобрал), и теперь к нему, предавшему, возвращается (это уже какая-то жертвенная любовь). Вот это свободное следование велениям живого чувства чаруют Лопехина. Мы возвращаемся к тому, с чего начали. Он пытался научить Любовь Андреевну уму-разуму – ничего не вышло. Она пыталась направить Ермолая Алексеевича к разумному устройению семейной жизни – и тоже ничего не вышло. А научила тому, о чём вообще не думала, а просто так жила.

Раневская единственная, кому дарована способность любить – вопреки обстоятельствам, соображениям здравого рассудка, выгоды, целесообразности. Драма других – в отсутствии свободы чувства. Мы привыкли высоко ценить свободу мысли. А здесь – свобода чувства. Оказывается, и это дар. И надо много смелости и неразумной мудрости, чтобы на гордое заявление Пети Трофимова: «<...> я так далёк от пошлости. Мы выше любви!», – проронить, как бы между прочим: «А я вот, должно быть, ниже любви» [С XIII, 233], признав тем самым свою подвластность стихии живого, безоглядного чувства.

В заключение приходится признать, что загадка несбывшейся любви Лопехина и Вари осталась неразгаданной. Остаются сомнения относительно семантики многих намеченных в тексте деталей сценического поведения персонажей, их взаимоотношений в сюжетных ситуациях и разговорных эпизодах. Приведём лишь некоторые из них. Почему, например, все диалоги-дуэты Ермолая Алексеевича и Варвары Михайловны выдержаны Чеховым в комическом ключе, вплоть до использования фарсовой стилистики? Причём с самого начала в их общении отчётливо проглядывает что-то ребячливое, детское, игровое:

«Л о п е х и н (*заглядывает в дверь и мычит*). Ме-е-е... (*Уходит.*)

В а р я (*сквозь слёзы*). Вот так бы и дала ему... (*Грозит кулаком.*)» [С XIII, 201].

Так, наверное, подросток-школьник в эпоху совместного обучения выражает в дразилке, насмешке (на более «высоком» интеллектуальном уровне у Лопехина это продолжается в сниженном цитировании реплик Гамлета, обращённых к Офелии) и классическом дёргании за косички свой интерес к понравившейся девочке, привлекает к себе её внимание. И в ответ девочка обзывает его «дураком», норовит ударить учебником по голове... У наших героев подобная форма общения приводит даже к лёгким телесным повреждениям: в третьем действии, желая наказать Епиходова, Варя замахивается палкой, оставленной Фирсом, на входящего, которым оказывается не Епиходов, а как раз Лопехин. Кстати, в ремарке не сказано, что удар был нанесён, но о результате столкновения мы узнаём из реплики Ермолая в ответ на вопрос Вари, заданный с иной интонацией, чем задиристая предыдущая реплика (сначала «сердито и насмешливо» как бы извиняется: «Виновата!», а дальше: «Отходит, потом оглядывается и спрашивает мягко» – «Я вас не ушибла?»): «Нет, ничего. Шишка, однако, вскочит огромная» [С XIII, 238-239]. В подобных перепалках, сердитых интонациях, грубоватых шутках прочитывается некий психологический сюжет, который невозможно однозначно интерпретировать, поскольку за инфантильностью и фамильярностью форм общения персонажей могут угадываться разные чувства, как связывающие, так и разделяющие их.

Любопытна, скажем, и градация форм ритуального проявления чувств при прощании Лопехина во втором действии: «Целует Любви Андреевне руку», с Гаевым прощается только словесно, «целуется с Пищиком», «подаёт руку Вале, потом Фирсу и Яше».



В финале жестовым эхом отзовется, видимо, навсегда умолкающий странный диалог этих двух не нашедших пути друг к другу одиноких людей:

«Л ю б о в ь А н д р е в н а . Уедем — и здесь не останется ни души...

Л о п а х и н . До самой весны.

В а р я (*выдёргивает из узла зонтик, похоже, как будто она замахнулась*).

Лопухин делает вид, что испугался.

Что вы, что вы... Я и не думала» [С XIII, 252].

Впрочем, есть нечто в тексте финальных эпизодов, что робко и не слишком внятно намекает на возможность продолжения сюжета жизни наших героев в пространстве бывшего вишнёвого сада. Для Раневской «здесь не останется ни души» навсегда. Для Лопухина — только «до самой весны». Что же касается интересующего нас сюжета Вари и Ермолая, то текст содержит интонационные детали, позволяющие хоть на мгновение засомневаться в исчерпанности их отношений, хотя, казалось бы, тема эта в партитуре пьесы проходит все стадии драматического развития, достигает кульминационного напряжения и разрешается в оглушительную тишину:

«Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает. Отворяется дверь, осторожно входит Любовь Андреевна.

Л ю б о в ь А н д р е в н а . Что?

Пауза.

Надо ехать» [С XIII, 251].

И ни слова о том, что произошло. Только тихое (беззвучное?) рыдание и долгое молчание, богатая смыслами чеховская пауза.

И всё же в третьем действии, когда становится известно имя купившего вишнёвый сад, а Варя «снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит», Ермолай Алексеевич в ходе знаменитого своего монолога «Я купил!» «поднимает ключи, *ласково улыбаясь*» (курсив мой. — Ю.Б.): «Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... (*Звенит ключами.*) Ну, да всё равно» [С XIII, 240]. Чему или кому адресована «ласковая улыбка» Лопухина? Не себе же, любимому, ставшему владельцем имения, «прекрасней которого ничего нет на свете»? Ему важно зафиксировать в сознании реакцию Вари, самому на неё отреагировать. И что означает тогда завершающая этот пассаж фраза — «Ну, да всё равно»? Не будем торопиться отвечать на эти и другие вопросы, которые ставит перед нами текст «Вишнёвого сада». Ведь «чеховская пьеса устроена так, что смыслы, заложенные в ней, оживают при рецептивном осмыслении, воплощённом художественными средствами, при любой художественной (в том числе — сценической) интерпретации. Но поскольку каждая такая интерпретация эксплицирует только часть скрытых смыслов инварианта, значит, для хотя бы относительной полноты картины необходимо соотношение как можно большего количества рецептивных вариантов пьесы Чехова <...> только совокупность инварианта (авторского текста. — Ю. Б.) и максимального числа вариантов позволит говорить о произведении как таковом, произведении как системе текстов-вариантов, его воплощающих, транслирующих и эксплицирующих смыслы, имплицитно присутствующие в инварианте» [Доманский 2005: 9]. Потому стоит всматриваться в сценические версии «Вишнёвого сада» и там, проверяя собственные представления, находки и догадки, искать путей к дальнейшему проникновению в смысловое пространство чеховской драмы.

## Литература

*Доманский Ю. В.* Вариативность драматургии А. П. Чехова: Монография. Тверь: «Лилия Принт», 2005.

*Минкин А. В.* Нежная душа: Книга о театре. М.: АСТ, 2009.

*Скафтымов А. П.* Собр. соч.: в 3 т. / сост. Ю. Н. Борисов и А. В. Зюзин. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3.

**В. Я. ЗВИНЯЦКОВСКИЙ**

Киев

**ЦИТАТА ПРО ИНЦИТАТА,  
ПОТОМОК ЛОШАДИ КАЛИГУЛЫ, А ТАКЖЕ  
ФИЛОСОФСТВУЮЩАЯ ЗА СЦЕНОЙ ДАШЕНЬКА**

Что ж, разве звук весёлый ржання  
Был для империи вредней  
И раболепного молчанья,  
И лестью дышащих речей?

*А. Жемчужников*

**1. Предыстория: русская Инцитатиана**

В Риме в первом веке жил-был молодой жеребец по имени Порцеллиус, что значит Поросёнок. Некто Гай по прозвищу Калигула полюбил Поросёнка и поверил в него. А был этот Гай римским императором. И вот уже Поросёнок побеждает на одних скачках, на других, на третьих... За это его переименовывают в Инцитата, что значит — «борзый, быстроногий». После чего борзый Поросёнок быстро делает политическую карьеру: сперва в римские граждане производит его Калигула, затем назначает сенатором и наконец заносит в списки кандидатов на пост консула. Дион Кассий уверяет, а Светоний подтверждает, что Калигула успел бы сделать коня консулом, если бы не был убит заговорщиками.

Император был в контрах с сенаторами и, конечно, ввёл Инцитата в сенат просто для того, чтобы посмеяться над ними. Г. Р. Державин юмора не оценил и так положил начало русской Инцитатиане:

Калигула! Твой конь в сенате  
Не мог сиять, сия в злате:  
Сияют добрые дела.

На что по прошествии многих десятилетий решил откликнуться Алексей Жемчужников, известный также как один из создателей Козьмы Пруткова:

Так поиграл в слова Державин,  
Негодованием объят.

А мне сдаётся (виноват!),  
Что тем Калигула и славен,  
Что вздумал лошадь, говорят,  
Послать присутствовать в сенат.  
<...>  
Что ж, разве там он был некстати?  
По мне — в парадном чепраке  
Зачем не быть коню в сенате,  
Когда сидеть бы людям знати  
Уместней в конном деннике?  
<...>  
Что ж, разве конь красивой мордой  
Не затмевал ничтожных лиц  
И не срамил осанкой гордой  
Людей, привыкших падать ниц?..  
Я и теперь того же мненья,  
Что вряд ли где встречалось нам  
Такое к трусам и к рабам  
Великолепное презренье.

Нам неведомо, эта ли инвектива признанного мэтра иронической поэзии или просто «удачное» звучание фамилии очередного объекта осмеяния побудили «сослуживца» Чехова по «Новому времени» — штатного фельетониста Виктора Буренина — вновь обратиться к памяти Инцитата в 1891 г., по случаю назначения в сенат модного адвоката Анатолия Кони:

В сенат коня Калигула привёл,  
Стоит он убранный и в бархате, и в злате.  
Но я скажу, у нас такой же произвол:  
В газетах я прочел, что Кони есть в сенате.

Однако записной фельетонист не учёл, что выигрывать дела в судах присяжных мог лишь литературно одарённый человек — и такой человек мог и достойно за себя постоять в «дуэли эпиграмм». Кони ответил:

Я не люблю таких ироний,  
Как люди непомерно злы!  
Ведь то прогресс, что нынче Кони,  
Где раньше были лишь ослы.

Римскую историю и поэзию Державина Чехов изучал в гимназии, ответ Жемчужникова тоже вряд ли прошёл мимо него, а уж эпиграмма Буренина и ответ Кони — события внутри того узкого мирка или кружка, к которому несомненно принадлежал и будущий автор «Вишнёвого сада».

## **2. Конское счастье Б. Б. Симеонова-Пищика**

Прошло пять лет — примерно к 1896 году чеховеды относят первые записи к комедии [Паперный 1976: 330], и вот одна из первых: «Калигула посадил в сенате лошадь, так вот я происхожу от этой лошади» [С XVII, 156].

Так постепенно, в записях и набросках, стал вырисовываться гротескный персонаж – борзый поросёнок Симеонов-Пищик. Плод воображения, покрытый мраком неизвестности. Неукоренённый корень. Плоть от бесплотной и беспочвенной земли Донецкого угольного бассейна, где происходит действие последней чеховской комедии [Звоняцкий 2012: 380]. «...древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (*Садится.*)» [С XIII, 229].

«Новая Америка» – так торжественно отозвался о Донбассе младший современник Чехова Александр Блок. По сути – Новая Аляска, охваченная золотой лихорадкой. «Перекасти-поле» и «Счастье» – две точные ранние зарисовки облика земляков Чехова (замечу, что также и земляков автора данной статьи – дабы самокритика не была принята за критику вчуже). Конечно, и «Степь»: в степях за Таганрогом бродят и «лихие», и разные люди, но неприкаянность и неукоренённость – вот, пожалуй, их общие черты. Недаром Симеонов-Пищик в первом акте «Вишнёвого сада» является на сцену «в поддёвке из тонкого сукна и шароварах» [С XIII, 203] – в украинских шароварах, русской поддёвке, и, видимо, из английского тонкого сукна.

Однако именно «Счастье» – ключевой текст и главный мотив: рыть, копать, искать своё незаслуженное счастье! И где же оно в финале откопалось? Ну конечно в имении Симеонова-Пищика – прямого потомка сенатора Инцитата: «Событие необычайнейшее. Приехали ко мне англичане и нашли в земле какую-то белую глину... Сдал им участок с глиной на двадцать четыре года...» [С XIII, 249] – ехидно-пророчески улыбается Чехов. Дураки англичане: возможно ль строить планы на такие сроки на этой зыбкой белоглинистой почве? До революции и экспроприации осталось 13 лет...

Конечно, Инцитат просидел в римском сенате и того меньше. Но там хотя бы уважали закон: *durā lex, sed lex*. Как известно, после убийства Калигулы в защиту Инцитата было сказано, что он, в отличие от прочих сенаторов, никого не убил и не дал императору ни одного дурного совета. Не был он также замечен и в косвенном участии в кровопролитии, то давая императору право воевать, то вновь отнимая у него это право единогласным со всеми сенаторами голосованием – ибо даже при Калигуле не было таких голосований!

Да и к тому же по закону до окончания срока полномочий никого из сената, даже коня, выгнать нельзя. Но следующий император нашёл выход: Инцитату урезали жалованье, и он был взят под узду и мирно выведен из состава сената, как не проходящий по финансовому цензу.

Собственно этим можно было бы и кончить: как говорили те же римляне, *sapienter sat*. Если бы не одно но: у потомка лошади Калигулы в свою очередь есть потомки.

### 3. Философствующая за сценой Дашенька

Впервые Дашенька упоминается как-то не вовремя и некстати – в списке безвременно или временно ушедших:

«Г а е в . А без тебя тут няня умерла.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*садится и пьёт кофе*). Да, царство небесное. Мне писали.

Г а е в . И Анастасий умер. Петрушка Косой от меня ушёл и теперь в городе у пристава живёт. (*Вынимает из кармана коробку с леденцами, сосёт.*)

П и щ и к . Дочка моя, Дашенька... вам кланяется...» [С XIII, 204-205].

Пожалуй, этот фрагмент экспозиции последней чеховской пьесы напоминает финал предпоследней («Они уходят от нас, один ушёл совсем, совсем навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова» – [С XIII, 187]) – но только уж в очень сниженном виде, даже в каком-то зловеще-сниженном виде...

И что такое многоточие после «дочка моя, Дашенька»? Пауза? И для чего — для дешёво-провинциального комического эффекта? Ведь к перечислительной печально-монотонной интонации Гаева (няня умерла, Анастасий умер, Петрушка ушёл...) комик, играющий Пищика, всегда легко подстроится, так же нудно, меланхолично и торжественно вставит в этот список «дочка моя, Дашенька» — и подольше потянет паузу, чтобы персонажи и зрители недоумённо-сочувственно помолчали и поглядели, ожидая продолжения... Ну что «дочка твоя, Дашенька» — ушла, умерла?.. Да нет: «...вам кланяется...» — и радостно-облегчённый, да в наше-то время, взрыв смеха: Дашенька жива!

Но погодите радоваться. Что-то же заставило нашего потомка Инцитата вспомнить дочь, едва заговорили об «ушедших»?

Самое простое и гуманное объяснение: высшее женское образование получает нынче Дашенька, подобно другой чеховской донбасянке — Верочке Кардиной («В родном углу»). Видимо, скоро и Дашенька объявится «в родном углу», вся из себя дипломированная, — и поневоле (или по доброй воле!) повторит историю Верочки. Но пока она по-женски глубоко, т.е. именно так, как это умеют только старшие школьницы и студентки (а студенты и даже старшие школьники почему-то не умеют), переживает выученные «науки», и прежде всего «главнейшую из них» — философию, пытаясь (тоже очень по-женски, прагматично) сразу их к жизни применить.

Впрочем, совершать отчаянные, негуманные или неблагородные поступки, ссылаясь на «науки», русские персонажи (как женские, так и мужские) научились задолго до первого представления чеховской комедии. «Г-н Лебезятников, следящий за новыми мыслями, объяснял намеренно, что сострадание в наше время даже наукой воспрещено и что так уже делается в Англии, где политическая экономия» [Достоевский 1957: 17]. Более того, «просвещая» таким образом Сонечку, г-н Лебезятников, видимо, косвенно способствовал той решимости, с какой бедная девушка «преступила» некие моральные запреты. Затем, как это уже точно известно читателям романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», г-н же Лебезятников вознамерился и лично попользоваться «плодами просвещения», но тут уж получил недвусмысленный отпор, отчего вдруг резко изменил революционным моральным принципам в пользу самого замшелого обывательского консерватизма.

Впрочем, если вспомнить, что и это всё уже было намеренной пародией на уроки Лопухова Вере Павловне в ныне полузабытом «Что делать?» Н. Чернышевского; что уже без всякой пародии, а лишь как дань традиции «научное мировоззрение» прививалось Сашей Наде у Чехова в «Невесте» — то философствующие чеховские Верочки и Дашеньки, Наденьки и Сашеньки (имею в виду уже женский вариант имени — в «Иванове») вряд ли покажутся чем-то «новым», скорее подведением итогов чего-то «старого».

«Вы подумайте!» — троекратно, в продолжении одного только первого акта, призывает нас Пищик. И троекратно — в продолжении третьего... Вот мы и подумаем.

Т р о ф и м о в (*Пищику*). Если бы энергия, которую вы в течение всей вашей жизни затратили на поиски денег для уплаты процентов, пошла у вас на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов вы могли бы перевернуть землю.

П и щ и к . Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.

Т р о ф и м о в . А вы читали Ницше?

П и щ и к . Ну... Мне Дашенька говорила. А я теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай...» [С XIII, 230]

Не знаю, кому как, а мне до сих пор не удавалось обнаружить у Ницше никаких фальшивомонетчиков... кроме Томаса Карлейля, которого автор «Ессе Ното» в сердцах называл «крупным фальшивомонетчиком знания и воли». Но в том же абзаце, где речь идёт

о Карлейле, легко обнаружить тот самый идеал *самой высокой удачливости*, который Пищик пропагандирует и осуществляет как практик, а Дашенька, видимо, выступает его тегоретиком.

«Слово “сверхчеловек” для обозначения типа самой высокой удачливости, в противоположность “современным” людям, “добрым” людям, христианам и прочим нигилистам — слово, которое в устах Заратустры, истребителя морали, вызывает множество толков, — почти всюду было понято с полной невинностью в смысле ценностей, противоположных тем, которые были представлены в образе Заратустры: я хочу сказать, как “идеалистический” тип высшей породы людей, как “полусвятой”, как “полугений”... Другой учёный рогатый скот заподозрил меня из-за него в дарвинизме; в нём находили даже столь зло отвергнутый мною “культ героев” Карлейля, этого крупного фальшивомонетчика знания и воли» [Ницше 1990: 722–723].

История и личный опыт каждого однако свидетельствуют о том, что удачливые люди — т.е. люди, посмеявшиеся воспользоваться выпавшим им «шансом», — как правило, быстро теряют ум, если он вообще у них когда-либо был. «Безумства Калигулы, — писал Люк де Вовенарг, — меня ничуть не удивляют: многие мои знакомцы, случись им стать римскими императорами, тоже, наверное, назначили бы консулами своих коней», и это очень точно. Удача — это всё-таки то, что приходит извне. И то, о чём Ницше как бы случайно проговорился, Пищик-папа и Пищик-дочь пропищали с упоением: они живут в ожидании своего счастливого билета.

Ну, например, такого жениха, как Лопахин — «человек достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит... Не теряю никогда надежды. Вот, думаю, уж всё пропало, погиб, ан глядь, — железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, ещё что-нибудь случится не сегодня-завтра... Двести тысяч выиграет Дашенька... у неё билет есть».

А ведь если не выиграет двести тысяч — то, пожалуй, и подцепит Лопахина, которого, как мы скоро, в финале комедии, узнаем, Варя «упустила» и... «отпустила» в «открытый финал». А вот Дашенька, рыскающая где-то поблизости за сценой, ни за что не упустит. Тем более, что Лопахина хлебом не корми — дай «об умном» поговорить, а уж Дашенька на это мастерица!

Разумеется, это, так сказать, бытовое нищестество чревато многими, зачастую смертельными опасностями. Те люди, которые ждут, что «что-нибудь случится не сегодня-завтра», обязательно дождутся. Но к добру или нет — это уж как история рассудит.

«Если только у мёртвых сохраняется какое-то чувство, — писал Сенека, — Гай Калигула ужасно злится, что он умер, а римский народ всё ещё живёт». Правда, жить ему оставалось уже недолго...

## Литература

*Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1957.

*Звянецковский В. Я.* Аксиография Чехова. Винница, 2012.

*Ницше Ф.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.

*Паперный З. С.* Записные книжки Чехова. М., 1976.

**И. В. БОБЯКОВА**  
Ростов-на-Дону

## **ФИРС – ХРАНИТЕЛЬ ДОМА В ПЬЕСЕ «ВИШНЁВЫЙ САД»**

*Статья выполнена в рамках проекта «Русско-украинские культурные связи в XIX-XXI веках: история, проблемы, перспективы» Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Фундаментальные проблемы модернизации полиэтничного макрорегиона в условиях роста напряженности»*

Большинство пьес А. П. Чехова отличаются наличием в них персонажей, которых можно назвать хранителями дома и которые «никак не влияют на основную коллизию, но <...> явно “привязаны” к дому» [Кондратьева, Ларионова 2012: 59]. В «Трёх сестрах» таким персонажем является Чебутыкин, в «Чайке» – Шамраев, в «Вишнёвом саде» – Фирс. Они хранят имущество, либо напоминают о прошлом, либо пытаются защитить хозяев.

Функция хранителя дома, которая для названных персонажей является главной, сюжетной, влечет за собой набор свойств и характеристик, которые в традиционной культуре принадлежат домовому. Домовой – это домашний дух, хозяин и покровитель дома, семьи и рода, он охраняет покой, оберегает семью от бед, помогает по хозяйству, ухаживает за скотиной, предсказывает будущее, является чаще всего в облике седого старика. Наиболее распространенными местами обитания домового в мифологической прозе являются печь, углы дома, чердак, подвал, подполье, чулан, погреб.

Чехов долгое время жил на юге России, в маленьком провинциальном городе, в котором традиционная культура была живым явлением и окружала каждого человека. Воспоминания М. П. Чеховой сообщают, что в близком окружении А. П. Чехова бытовали народные суеверия и поверья: «Бабка Ефросинья Емельяновна была простой крестьянкой-хохлушкой, носила очипок <...> Однажды в Княжей в погребе дверь так забухла, что ее никак не могли открыть. Наивная бабка думала, что дверь изнутри держит домовый. – Як вин до соби потяг, рассказывала она потом» [Мария Павловна вспоминает 2004: 213-214]». Едва ли Чехов всерьез верил в домовых, но многие его произведения подтверждают отличное знание традиционной культуры, которая, преобразуясь, становится органичной частью художественного мира писателя.

С особенной теплотой в «Трёх сестрах» относится к обитателям дома Чебутыкин: «Милые мои, хорошие мои, вы у меня единственные, вы для меня самое дорогое, что только есть на свете. Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик... Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам, и если бы не вы, то я бы давно не жил на свете...» [С XIII, 126]. Для Андрея Иван Романович – друг, только с ним он может от-



кровенно говорить: «Говорю вам как другу, единственному человеку, которому могу открыть свою душу» [С XIII, 178].

Одним из мест обитания домашнего духа является пространство под полом: «...в мифологических рассказах и поверьях домовый нередко локализуется и под полом жилища (эквиваленты: подполье, подызбица, подклет)» [Криничная 2001: 184]. Заметим, что Чебутыкин живет внизу, на нижнем этаже. В первом действии об этом сообщает ремарка («Слышно, как стучат в пол из нижнего этажа» [С XIII, 124]), после которой Чебутыкин говорит: «Вот... Зовут меня вниз, кто-то ко мне пришел. Сейчас приду... погодите...» [С XIII, 124]. В третьем действии о стуке в пол говорят уже сестры:

И р и н а (*за ширмами*). Оля! Кто это стучит в пол?

О л ь г а . Это доктор Иван Романыч. Он пьян.

И р и н а . Какая беспокойная ночь!» [С XIII, 171].

В народной культуре стук домового обычно предвещает какое-то несчастье: «Предвещающая печальные события, особенно смерть кого-нибудь из домочадцев, домовый воет, стучит, хлопает дверями, мяукает, как кошка, оставляет на теле спящего человека синяки, гладит его холодной голый рукой» [Левкиевская 2000: 287]. В драме есть ещё одно предсказание, которое в традиционной культуре также связано с действиями домового и которое озвучивает Маша: «Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе» [С XIII, 143]. Таким образом, в пьесе нагнетается ожидание беды. В четвертом действии таким несчастьем становится убийство на дуэли барона Тузенбаха. На первых страницах «Чайки» развитие сюжета происходит по схожей схеме: упоминается вой собаки ночью, что создаёт некоторое тревожное ожидание и напряженность с самого начала пьесы.

В традиционной культуре домовый чаще всего имеет антропоморфный вид «приземистого мужика с большой седой бородой» [Левкиевская 1999: 121]. О наличии бороды у Чебутыкина сообщает ремарка: «Торопливо уходит, расчесывая бороду» [С XIII, 124]. Любопытно и то, что сам персонаж акцентирует свой маленький рост: «Глядите, какой я низенький» [С XIII, 129]. Эту реплику нельзя воспринимать буквально, однако интересно уже то, что Чебутыкин обращает внимание именно на свой рост, чего не делают остальные герои драмы.

Чебутыкин, подобно Фирсу, совершает нелепые, по мнению других персонажей, действия. Ольга говорит о нём: «Он всегда делает глупости» [С XIII, 124]. А Маша, обращаясь к нему, замечает: «Вам шестьдесят лет, а вы, как мальчишка, всегда городите чёрт знает что» [С XIII, 150]. О Фирсе подобным же образом отзывается Варя: «Уж три года так бормочет. Мы привыкли» [С XIII, 208]. В последнем действии с Чебутыкиным забывают проститься Федотик и Родэ, что также сближает его с Фирсом. Но в конце пьесы, в то время как сестры рассуждают о своей будущей жизни, рядом с ними как верный хранитель семьи находится Иван Романович.

Функции хранителя дома в «Чайке», как уже было сказано, выполняет Шамраев, который является управляющим у Сорина. На протяжении всей пьесы Шамраев упоминается в связи с лошадьми, за которыми он присматривает и о которых он беспокоится больше, чем о людях: «Извините, я благоговею перед вашим талантом, готов отдать за вас десять лет жизни, но лошадей я вам не могу дать!» [С XIII, 25]. В народной культуре дух-хозяин считается опекуном скота и птицы, «влияет на их здоровье и плодовитость» [Левкиевская 2000: 122]. По утверждению В. Даля, «особенно он охоч до лошадей: чистит их скребницей, гладит, холит, заплетает гривы и хвосты, подстригает уши и щетки; иногда он сядет ночью на коня и задает конец, другой по селу» [Даль 1996: 17]. На эту функцию Шамраева обратили внимание в своем совместном исследовании В. В. Кондратьева и М. Ч. Ларионова [Кондратьева, Ларионова 2006: 59-60].

В пьесе «Дядя Ваня» персонифицированного образа домового нет, однако в одной из реплик Войницкий говорит: «Днем и ночью, точно домовою, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно» [С XIII, 79]. Приведенная реплика указывает на то, что в художественном пространстве «главных» пьес А. П. Чехова обязательно есть место домовому как хранителю рода, семьи, дома, жизненного уклада человека.

Мы далеки от утверждения, что Шамраев и Чебутыкин – домовые, однако для нас очевидно, что за каждым из этих персонажей закреплены функции, истоки которых мы находим в фольклоре. Но еще больше сближается с образом домового, на наш взгляд, Фирс.

О первом появлении Фирса читаем в ремарке: «Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну; он в старинной ливрее и в высокой шляпе; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова» [С XIII, 199]. Фирс – самый старый из всех персонажей пьесы, он сам говорит о себе: «Живу давно. Меня женить собирались, а вашего папаши ещё на свете не было...» [С XIII, 221]. Он заботливо и крайне тепло относится к Раневской и особенно к Гаеву. Фирс постоянно следит за тем, чтобы Гаев вовремя ложился спать, был должным образом одет. В некоторых эпизодах он выступает в качестве няни для Гаева-ребёнка: «Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!» [С XIII, 209]. В отличие от других персонажей Фирс лишён эгоизма, вся его жизнь – служение семье Гаева и Раневской.

По справедливому замечанию П. Н. Долженкова, «род Гаева и Раневской достаточно древний <...> Но родовой памяти у персонажей нет. У них есть только личное прошлое». Однако со следующим мнением исследователя мы согласиться не можем: «Древний Фирс мог бы быть хранителем родовых преданий, но он вспоминает из жизни усадьбы только ее хозяйственную сторону: богатые балы, денежный достаток и то, как вишню сушили, мариновали и возами отправляли в Москву и Харьков» [Долженков 2008: 167].

Нам представляется, что Фирс всё-таки является хранителем рода Гаева и Раневской, поскольку он вспоминает не только «хозяйственную сторону», но и, так сказать, домашнюю мифологию семьи, не только факты, но и предания: «И барин когда-то ездил в Париж» [С XIII, 203], «Барин покойный, дедушка, всех сургучом пользовал, от всех болезней» [С XIII, 235-236]. Фирс на самом деле «один на весь дом», и его будущее может быть связано только с этим домом, в котором есть столетний шкаф и который на протяжении долгих лет хранил родовую память. Фирс вспоминает именно то, что является для него знаковым. «Звук лопнувшей струны» Гаев связывает с криком птицы «вроде цапли», а Трофимов – с уханьем филина. Скорее всего, Фирс не услышал этот звук, однако вспомнил приметку, предсказывающую будущую беду: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» [С XIII, 224]. Ассоциативное мышление суеверного Фирса также сближает его с народной традицией. В фольклоре все ночные птицы семейства совиных являются «зловещими»: «Примета, что крик совы, сыча или филина вблизи жилья предрекает смерть (в ослабленном варианте – несчастье), известна у всех славян» [Гура 1997: 569]. Мифологическому сознанию известна также приметка и о самоваре: «Если самовар сильно гудит – к неприятности» [Голубых 1930: 286]. Фирс является хранителем не рациональной, а именно суеверной, мифологической памяти рода.

После продажи вишневого сада дом перестает быть тем местом, которое объединяет род Гаевых. Неслучайно Раневская так называет родовое гнездо: «Прощай, милый дом, старый дедушка» [С XIII, 247]. «Дедушкой» обычно называют домового, который и есть метонимический заместитель дома. В финале пьесы все разъезжаются в разных направлениях и только Фирса забывают в родном ему доме. С бытовой точки зрения, смерть брошенного Фирса выглядит страшной, противоречащей человеческой гуманной нату-

ре. Однако с точки зрения культурной традиции этому может быть объяснение.

Собственные имена главных героев пьесы имеют растительную семантику — Раневская, Гаев. Но стержнем, мировым деревом рода оказывается Фирс. Несколько исследователей [Карасев 2001; Комаров 2002; Звоняцкий 2006; Ларионова 2006] обратили внимание на семантику имени Фирса: «*Тирсос*, или *Тирс*, или *Фирс* (греческая буква “тета” передаётся русской “фитой”) есть жезл, указующий на уходящие ценности аграрного, золотого, пьянящего века» [Звоняцкий 2006: 108]; «Имя Фирс ассоциируется с греческим “тирс” (Феодор — Теодор, Фекла — Текла и т.д.) — деревянный жезл (собственно, древо жизни) Диониса, бога растительности, увитый плющом и виноградом. <...> Фирс — это своего рода жертва, которая знаменует собой всякую инициацию, “переход”; он остается в доме, превращающемся в домовину, гроб» [Ларионова 2006: 119].

Дополним: Фирс не просто жертва, он традиционная «строительная жертва» славянской мифологии. В родовом обществе существовал универсальный для всех народов обычай «строительной жертвы»: при закладке дома или иного здания необходимо было принести в жертву человека (в дальнейшем — животное либо какую-то часть его организма) для предотвращения смерти строителей или жильцов этого здания. Д. К. Зеленин объясняет этот обычай так: «жестокие человеческие “жертвы” при основании зданий служили в идеологии раннего родового общества компенсацией древесным духам за срубленные для постройки деревья» [Зеленин 2004: 160]. Исследователь приводит записанную Н. Я. Никифоровским в 1863 году формулировку поверья: «Какими благоприятными условиями ни обставлялась бы постройка дома, в нём обязательно и скоро должен быть мертвец — как возмездие деревьям за прекращение их жизни. Обыкновенно нужно ожидать смерти старого или хилого семьянина, потеря которого, однако, не отягощает семьи» [цит. по: Зеленин 2004: 177]. Следует добавить, что в качестве тотемов деревья считались духами-покровителями рода, семьи. По замечанию Н. Криничной, «душе этой жертвы была уготована роль духа сооруженного жилища, т. е. домового» [Криничная 2001: 153]. С народной точки зрения, смерть Фирса в доме — закономерное явление. Единой семьи больше нет: каждый её член нашёл своё будущее. Брат старика с собой никто не собирался, его должны были отвезти в больницу, где он, видимо, должен был умереть. Но как раз такая смерть в народной культуре противоречит традиции. Старик должен был умереть в том доме, где он всю жизнь хранил покой и где он, вероятнее всего, родился.

В пьесе, в отличие от народных представлений, жертва приносится не при строительстве, а при разрушении. И это обстоятельство заставляет вспомнить две позиции исследователей в оценке финала комедии. Одни воспринимают комедию как пьесу о полном, абсолютном конце, т. е. линейно. Другие же — как пьесу о конце и начале, т. е. циклично. Будучи сторонниками традиционно-культурного подхода, мы присоединяемся ко второй точке зрения, и судьба Фирса, как нам кажется, эту точку зрения поддерживает. В данном случае строительная жертва при конце обозначает прекращение жизни персональной, но продолжение жизни родовой, природной. С уходом Фирса погибает и то прошлое, которое он символизирует, однако будущее непременно наступит: «Прошлое уходит безвозвратно. Но жизнь продолжается, как продолжается жизнь сада, пока на земле есть хоть одно семя» [Ларионова 2006: 120].

Пьеса «Вишнёвый сад» стала вершиной чеховской драматургии, она не только кристаллизовала художественные достижения писателя, но и наиболее полно продемонстрировала его мировоззренческие установки, отношение к жизни, к людям, к семье. И, как нам кажется, выявление элементов народной традиции в творчестве А. П. Чехова помогает лучше понять это отношение.

## Литература

- Голубых М. Д.* Казачья деревня. М.; Л.: Госиздат, 1930. 324 с.
- Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
- Даль В. И.* О повериях, суевериях и предрассудках русского народа: Материалы по русской демонологии. СПб.: Литера, 1996. 480 с.
- Долженков П. Н.* Как приятно играть на мандолине! М.: МАКС Пресс, 2008. 184 с.
- Звиняцковский В. Я.* Звук лопнувшей страны // «Звук лопнувшей струны»: Перечитывая «Вишневы сад» А. П. Чехова. Симферополь: ДОЛЯ, 2006. С. 98-118.
- Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре. М.: Индрик, 2004. 368 с.
- Карасёв Л. В.* Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 400 с.
- Комаров С. А. А.* Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX века. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 2002. 248 с.
- Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч.* Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов н/Д: Изд-во «Foundation», 2012. 208 с.
- Криничная Н. А.* Русская народная мифологическая проза. Истоки и полисемантизм образов: В 3 т. Т. 1: Былички, бывальщины, легенды, поверья о духах-«хозяевах». СПб.: Наука, 2001. 576 с.
- Ларионова М. Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2006. 256 с.
- Левкиевская Е. Е.* Домовой // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 120-124.
- Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2000. 528 с.
- Мария Павловна вспоминает... // *Шалюгин Г. А.* Чехов: «Жизнь, которой мы не знаем...». Симферополь: Таврия, 2005. С. 209-242.

# «ВИШНЁВЫЙ САД» И...

А. Г. ГОЛОВАЧЁВА

Москва

## ПОСЛЕДНЯЯ МИНУТКА РАНЕВСКОЙ И ГРАФИНИ ДЮБАРРИ

В исследовательских трудах, посвящённых «Вишнёвому саду», не был обойдён вниманием тот временной ряд, который выстроен автором пьесы в четвёртом, последнем действии [Гушанская 1993: 248-249; Гульченко 2014: 130]. Этот ряд составляют реплики Лопахина и Раневской: он начинается, а она завершает отсчёт остающихся до отъезда минут, неотвратно убывающих от нескольких десятков — до одной-единственной:

- ...до поезда осталось всего сорок шесть минут!
- ...через двадцать минут на станцию ехать.
- Минут через десять давайте уже в экипажи садиться...
- Еще минут пять можно...
- Я посижу ещё одну минутку [С XIII, 243, 247, 249, 252].

Другой ряд наблюдений, наработанных чеховедением, связан с мотивами «Грешницы» А. К. Толстого — поэмы, которую в третьем действии пьесы декламирует перед собравшимися гостями один из эпизодических персонажей. В работах разных исследователей было отмечено, что идеи, мотивы и образы этой поэмы соотносятся с чеховским текстом, в первую очередь — с образом Раневской [Шалюгин 2005; Доманский 2005; Гульченко 2014: 125-126].

Думается, что по каждому из выделенных аспектов теперь уже трудно добавить что-то, что не было бы подмечено и не получило бы свою исследовательскую интерпретацию. Возможность нового взгляда открывается с привлечением различного рода аналогий. В своё время на плодотворность этого исследовательского пути указывал Д. С. Лихачёв: «Поиски аналогий — один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут многое выявить и объяснить» [Лихачёв 1979: 30].

Одну из таких аналогий предоставляет известный литературный текст, в котором слились неразрывно *последняя минутка* — и *грешница*. В романе Достоевского «Идиот» есть эпизод, в котором племянник Лебедева насмехается над своим дядей за то, что тот молится за упокой души какой-то графини Дюбарри. Лебедев «четвёртого дня, первый раз в жизни, её жизнеописание в лексиконе прочёл» и пытается разьяснить (не только на-

смешливому молодому человеку, но и слушающему его князю Мышкину), чем вызван его порыв помянуть её в молитве:

«Это была такая графиня, которая, из позору выйдя, вместо королевы заправляла и которой одна великая императрица, в собственноручном письме своём, “*ma cousine*” написала. Кардинал, нунций папский, ей, на леве-дю-руа (знаешь, что такое было леве-дю-руа), чулочки шёлковые на обнажённые её ножки сам вызвался надеть, да еще за честь почитая, — этакое-то высокое и святейшее лицо! <...>

Умерла она так, что после этакое-то чести, этакую бывшую властелинку, потащил на гильотину палач Самсон, заневинно, на потеху пуасардок парижских, а она и не понимает, что с ней происходит, от страха. Видит, что он её за шею под нож нагибает и пинками подталкивает, — те-то смеются, — и стала кричать: “*Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment!*” Что и означает: “Минуточку одну ещё повремените, господин буро, всего одну!” И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо дальше этакоего мизера с человеческою душой вообразить невозможно. Ты знаешь ли, что значит слово мизер? Ну, так вот он самый мизер и есть. От этого графинино крика, об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щипцами. <...> Да и <...> я не просто за одну графиню Дюбарри молился; я прочитал так: “Упокой господи душу великой грешницы графини Дюбарри и всех ей подобных”, а уж это совсем другое; ибо много таковых грешниц великих и образцов перемены фортуны, и вытерпевших, которые там теперь мнутся, и стонут, и ждут...» [Достоевский 1970: 204-205].

Присутствие князя Мышкина — сочувственно принявшего позицию именно Лебедева, а не его племянника и, как известно, по замыслу автора уподобленного Христу — переводит всю эту сцену в вариант того же сюжета «Учитель и грешница», что лёг в основу поэмы А. К. Толстого, а затем как аллюзия был намечен в «Вишнёвом саде». Отсвет сцены из Достоевского падает на Раневскую: в этом свете её ситуация из бытовой смещается в область бытийной, онтологической. Это она — грешница с детской душой. Это у неё осталась — одна минутка. Это она заслуживает моления за её грешную душу и сострадания к ней, имевшей так много и лишившейся всего. Оправдание Лебедевым графини Дюбарри — последней фаворитки французского короля Людовика XV, ненавидимой народом за расточительство и оказавшейся в своём роде жертвой любви, — оправдывает и Раневскую (удивительно это приращение ассоциаций: и неприкрытая расточительность Раневской, и тема Парижа и парижского любовника, — камня на шее, с которым Раневская идет на дно, — в соотношении с историческим образом графини Дюбарри открывают в образе чеховской героини неожиданно новые смыслы). Чеховеды подчас очень суровы к Раневской, обвиняют её, как на судебном заседании, и выносят ей обвинительный приговор (например: «...Раневская действует, совершенно не думая о своих близких и искренне не понимая, что ее поведение порочно, а то и преступно. <...> Мы сказали, что Раневская может совершить и преступный поступок, — и это не преувеличение» и т. п. [Долженков 2008: 64]). Чехов гораздо милосерднее к своей героине, чем интерпретаторы его текста. И ещё более милосердия обнаруживает в своём сердце Лебедев — образ вовсе не идеальный и исполненный противоречий. Сам Лебедев — это правда о человеке, как её понимал Достоевский. Такая правда не раз открывается в том же романе Достоевского. Генерал Иволгин нечаянно выговорил правду среди нагромождённой лжи — и, взволнованный до слёз, в раскаянии покидает общество; «остановись на минутку; все мы грешны» — кричит ему вслед усевестившая его и сама усевестившаяся героиня [Достоевский 1970: 255]. Князь Мышкин, видя в руках у Рогожина нож, уже занесённый для удара, в последний миг перед потерей сознания кричит: «Парфён, не верю!..» Вот правда о человеке и вот истина последней «минутки».

Соотнесение текстов Достоевского и Чехова корректирует и интерпретацию всего смысла финала «Вишнёвого сада». Что остаётся у графини Дюбарри за пределами её последней минутки? Ровным счётом ничего — если не считать позднейшей пролитой над ней слезы Лебедева и его молитвы за упокой её грешной души. Что остаётся у Раневской за пределами её последней, «ещё одной минутки»? В свете аналогии с графиней Дюбарри, за пределами последней минутки у Раневской уже ничего не будет. Как говорится у Салтыкова-Щедрина: «История прекратила существование своё». Не знающая жизни Аня строит планы: мама вернётся, и в осенние долгие вечера они будут читать разные книги, перед ними откроется новый, чудесный мир... Они строили много планов, даже больше, чем нужно. Результат этих планов к финалу известен не только зрителям пьесы, но и самим героям. Всё кончено. Остаётся последнее «прощай!», последнее объятие сестры и брата и бессвязные восклицания, угасающие, сходящие на нет, как звук лопнувшей струны.

За несколько лет до работы над «Вишнёвым садом» Чехов читал драматический этюд Т. Л. Щепкиной-Куперник «Вечность в мгновении». Вечность в мгновении — это то, что проживает Раневская в своей последней сцене. Б. И. Зингерман нашёл для понятия времени в чеховских пьесах замечательную метафору: «Время в пьесах Чехова свивается в несколько кругов, один шире другого» [Зингерман 2001: 27]. Последняя минутка Раневской застывает, растягивается и перерастает в Вечность. Отсюда уже один шаг от понятия *время* до понятия *Времена*. Рядом с Достоевским, усиливая его мотивы, в тексте Чехова присутствует скрытая библейская аналогия, имеющая прямое отношение к Времени с большой буквы:

«Тогда был в Иерусалиме человек, именем Симеон. Он был муж праведный и благочестивый, чающий утешения Израилева; и Дух Святой был на нём.

Ему было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня.

И пришёл он по вдохновению в храм. И когда родители принесли Младенца Иисуса, чтобы совершить над Ним законный обряд, он взял Его на руки, благословил Бога и сказал:

Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову твоему, с миром...» [Новый завет, Лк 2: 25-29]

Самый старый обитатель вишнёвого сада, Фирс, не скрывая своей радости от встречи с возвратившейся Раневской, говорит: «Барыня моя приехала! Дождался! Теперь хоть и помереть... (*Плачет от радости.*)» [С XIII, 203].

Это очень скрытая аналогия, собственно — всего лишь намёк. Но, может быть, не случайно в той же пьесе появился герой с фамилией Симеонов-Пищик, и имя ещё одного героя — Семён. Это отголоски не столько сказанного, сколько недосказанного, но к чему дан посыл. Библейский рассказ о Симеоне выражает ситуацию грандиозной смены времён. Не смены одной общественно-экономической формации — другой, а глобальный уход в прошлое всего, что длилось, казалось, бесконечно, а ныне уходит бесповоротно. Только в буквальном, облегчённом, как это свойственно школьной практике, пересказе сюжета возможно толкование, подобное следующему: «Фирс, радостно встречая Раневскую, восклицает: “Барыня моя приехала! Дождался! Теперь хоть и помереть...” Приехавшая барыня в компании с другими и обрекла на смерть Фирса, забыв его в заколоченном доме» [Долженков 2008: 80]. Это слишком прямолинейное заключение находится в противоречии с последней сценой пьесы. Последние реплики и авторская ремарка говорят о том, что время Фирса кончилось: «Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотёпа!.. (*Лежит неподвижно.*)»

[С XIII, 253]. Следующий затем ряд звуковых символов: звук лопнувшей струны, тишина, далекий стук топора по дереву — говорит о том, что время закончилось для всех.

Поскольку именно Фирс формулирует и выражает то чувство, которое обращает память к библейскому Симеону, то относиться к нему как к второстепенному персонажу — одна из ошибок интерпретации. Ещё раз процитирую современного исследователя, в книге которого Фирс включён в группу тех персонажей, которые «не имеют собственных сюжетных линий и не участвуют в сюжетных линиях других героев пьесы», а потому отнесён к «второстепенным» [Долженков 2008: 149]. Но у Фирса — особая функция: в классицистской пьесе это была бы функция резонёра. Он в самом себе несёт идею закончившегося Времени, но идея эта касается всех и каждого в чеховской пьесе. Финал пьесы о вишнёвом саде выражает идею Екклезиаста (интерес к которому со стороны Чехова общеизвестен): «Всею своё время, и время всякой вещи под небом».

Традиционный взгляд на основной конфликт «Вишнёвого сада» всегда отражал противопоставление прежних владельцев прекрасного имения, дворян — и нового хозяина, выходца из крепостных. Укоренилось представление, что «владельцы усадьбы — люди, живущие в то же самое время, что и Лопухин, духовно существуют в ином измерении»; что персонажи чеховской пьесы «разведены в антагонистические позиции»; что «основной конфликт пьесы и кульминация её действия — это переход усадьбы от Гаевых к Лопухину»; что идейная суть сюжета — «аспект историко-социальной преемственности» [Гушанская 1993: 236, 237, 240]. Но художественная логика чеховской пьесы подводит к тому, что не будет никакой преемственности: всё заканчивается для всех. Финальный звук лопнувшей струны, раздающийся над опустевшим пространством, — это знак конца для всех. Для уехавших расточителей Гаева и Раневской, для оставшихся «недотёп» Фирса и Епиходова, для собирающегося провести всю зиму в Харькове делового Лопухина. Тут ещё надо учесть значение чеховской топонимики. В художественном мире Чехова Харьков — город мифический, опасный, — место, где обрываются все связи и заканчиваются все пути [подробней об этом: Головачёва 2011: 50-57]. Уезжающему в Харьков Лопухину уготована та же незавидная судьба, что и другой, потерявшей всё стороне.

И тогда главным смыслом чеховской пьесы оказывается не переход вишнёвого сада из одних рук в другие руки, а превращение Сада в символ и перемена его сущности уже в другой категории времени — в категории Вечности. Прояснить это помогает ещё одна аналогия — финал романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Там пострадавшему герою дарован «вечный дом» и, значит, вечный же сад у дома, где можно «гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать...» [Булгаков 1978: 798]. Прообразом этого «вечного дома» послужил дом Чехова на окраине Ялты, где была написана пьеса «Вишнёвый сад», а прообразом сада — чеховский сад, посаженный писателем возле дома [Шалюгин 1996: 48]. М. Булгаков побывал здесь впервые 8 июля 1925 года — он видел реальный сад в пору его плодоношения: на крымском юге вишневые деревья цветут в апреле, а к июлю уже покрыты зрелыми плодами. Но сад, оставшийся без хозяина, был перенесён и сохранён в виртуальном мире булгаковского романа в пору его неувыдаемого, вечного цветения. Литературная проекция этого образа была задана самим чеховским текстом: «О, сад мой! После тёмной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» [С XIII, 210].



## Литература

*Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л.: Худож. лит., 1978. 816 с.

*Головачёва А. Г.* Харьков в жизни и творчестве А. П. Чехова // «Как меня принимали в Харькове»: А. П. Чехов и украинская культура: Сб. материалов Международной науч. конф., посвящённой 150-летию со дня рождения А. П. Чехова (Харьков – Сумы, 1-4 окт. 2010 г.). Киев: Русское слово, 2011. С. 50-72.

*Гульченко В. В.* «22 несчастья» – 22 августа – 31 пауза (Знаки катастрофы в пьесе Чехова «Вишнёвый сад» // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 122-131.

*Гушанская Е. М.* Вишнёвый сад (Проблемы поэтики) // О поэтике А. П. Чехова: Сб. науч. тр. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. С. 227-251.

*Долженков П. Н.* «Как приятно играть на мандолине!»: О комедии Чехова «Вишнёвый сад». М.: МАКС Пресс, 2008. 184 с.

*Доманский Ю. В.* Об одной чеховской ремарке (Текст, которого нет в тексте) // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005. С. 467-478.

*Достоевский Ф.* Идиот. Кишинев, 1970. 644 с.

*Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. Изд. 2-е. М.: РИК Русанова, 2001. 432 с.

*Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М.: Наука, 1979. 360 с.

Новый завет Господа нашего Иисуса Христа. От Луки святое благовествование. Гл. 2.

*Шалюгин Г. А.* «Как странно здесь...» (Михаил Булгаков в чеховском доме) // Крымские пенаты: Альманах литературных музеев. № 3. Симферополь, 1996. С. 43-48.

*Шалюгин Г. А.* Учитель и грешница: сюжет в сюжете «Вишневого сада» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005. С. 455-467.

**Л. Г. ПЕТРАКОВА**

Воронеж

## **ОТГОЛОСКИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ. ГОЛСУОРСИ**

Однажды познакомившись с прозаическими и драматическими произведениями Чехова, Голсуорси до конца жизни не утратил интерес к его творчеству, о чем неоднократно писал.

В 1903 году в Англии был опубликован первый сборник рассказов Чехова на английском языке, в 1908 – второй сборник (оба в переводах Р. Е. К. Лонга) [Литературное наследство 1960: 801].

Первая постановка «Вишневого сада» на английской сцене состоялась в 1911 году в Лондоне, в зале Сценического общества [Полоцкая 2004: 162], однако прочитать текст чеховской пьесы на английском языке Голсуорси имел возможность намного раньше. Перевела «Вишневый сад» для этой постановки Констанс Гарнетт, благодаря которой англоязычные читатели познакомились с произведениями А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Знакомство Джона Голсуорси с супругами Гарнеттами, начавшееся в 1900 году, переросло в многолетнее общение, с обдумыванием замысла или корректировкой сюжета только что написанных Голсуорси книг. В дальнейшем важнейшим событием для Голсуорси стал перевод 13-томного собрания сочинений Чехова, осуществленный Констанс Гарнетт в 1918-1922 годах. В 1934 году Эдвард Гарнетт издаст в Лондоне письма Голсуорси 1900-1932 годов [Galsworthy 1934].

П. Майлс пишет: «Точно неизвестно, когда именно Гарнетт перевела двенадцать пьес Чехова, вышедших в двух томах в 1923 г., но они явно (как и переводы Кальдерона) ходили по рукам еще в рукописи в 1900-е годы. В 1905 г. Бернард Шоу писал о том, что надо поставить какую-нибудь чеховскую пьесу. Будучи другом Гарнетт, он в конце концов уговорил Сценическое общество поставить “Вишневый сад” в ее переводе» [Майлс 1997: 494].

В статье 1928 года «Еще четыре силуэта писателей» Голсуорси подробно пишет о Чехове [Голсуорси 1962: XVI, 433-436], называя его самым мощным магнитом для молодых писателей многих стран в течение последних двадцати лет. Голсуорси анализирует метод создания рассказов как будто без начала и конца, состоящих из «сплошной середины», изображения жизни в ее трепетности и калейдоскопической пестроты; с тоскливым, ироническим фатализмом, идущим от Чехова. Голсуорси признает, что

никому, даже при желании, «писать, как Чехов, не удастся». Новые писатели с их смелыми приемами упускают главное — «ту истину, что жизнь человека, какой бы она ни казалась эфемерной в наш век быстрого движения, на самом деле привязана к глубоким и своеобразным корням». Заслуга Чехова, по мнению Голсуорси, — в том, что он «в своих, казалось бы, бесформенных рассказах никогда не забывает эту простую истину, и никогда его мастерство не выпирает наружу» [Голсуорси 1962: XVI, 434]. Английский писатель называет творчество русского классика «неуловимым блуждающим огоньком».

Голсуорси, любящий и хорошо знающий произведения Тургенева, Толстого и Достоевского, высоко ценит мастерство Чехова: «Ни у кого из других русских писателей его поколения мы не найдем такого понимания русского ума и русского сердца, ни такого безошибочного чувства типично русского характера» [Голсуорси 1962: XVI, 434-435].

Голсуорси считает, что русский характер «практически безразличен к ценности времени и места; главное для него — чувства... Для русского материальные ценности и принципы, за ними стоящие, значат слишком мало, а чувства и выражение их — слишком много» [Голсуорси 1962: XVI, 435].

Голсуорси с грустью констатирует, что пьесы Чехова в английских постановках всегда несовершенны — потому что английские актеры не способны передать атмосферу чеховской пьесы. А произведения Чехова — и пьесы, и рассказы — запоминаются именно благодаря своей атмосфере.

По мнению английского писателя, проникновение в человеческие чувства дает чеховским произведениям внутреннюю форму вместо той, что заключена в драматическом сюжете. Персонажи «Вишневого сада» или «Дяди Вани» (некоторых Голсуорси, по его признанию, даже может назвать по имени) вспоминаются им как очень живые, очень достоверные, но они так подчинены настроению и атмосфере, что не столько стоят на свету, сколько бродят где-то в полумраке. И все же огромной ценностью творчества Чехова Голсуорси считает то, что «он показал нам душу великого народа и сделал это без шума и без претензий» [Голсуорси 1962: XVI, 436].

Чехов стал одним из тех писателей, кто был не просто интересен Голсуорси, но и чьи мотивы, образы, принципы построения произведения нашли отражение в его творчестве. Отголоски пьесы «Вишневый сад» можно найти как в прозаических, так и в драматических произведениях Джона Голсуорси.

Роман «Усадьба», написанный в 1907 году, имеет эпиграф из «Гамлета»: «...то одичалый сад». Роман начинается с ожидания прибытия поезда, как и чеховская пьеса. На первых страницах романа мы можем прочесть «диалоги глухих», когда каждый говорит о своем, нисколько не интересуясь репликами другого. Гости, приехавшие к Мистеру Пендайсу, обсуждают различные проблемы, в числе которых — и изменения времени. Мистеру Пендайсу Голсуорси дает такие слова: «Страна меняется... меняется с каждым днем. Дворянские усадьбы теперь уж не те, что раньше. Огромная ответственность падает на нас, землевладельцев. Если мы погибнем, погибнет все» [Голсуорси 1962: VI, 11]. Мистер Пендайс — страстный охотник, его увлечение коллекционированием чучел тех птиц, которым грозило исчезновение, символично, подобно им, уходила эпоха, и это показано как в чеховской пьесе, так и в романе Голсуорси.

Вторую часть романа начинает описание сада, в котором росли груши и вишни: «Они зацвели рано, и к концу третьей недели апреля уже распустилось последнее вишневое деревце» [Голсуорси 1962: VI, 79]. Особо отмечено, что миссис Пендайс отставала вишнёвые деревья от каких бы то ни было действий с ними, запрещая мужу

обрезать ветви, и «это было единственное, за что она боролась всю свою супружескую жизнь» [Голсуорси 1962: VI, 79]. Уже тридцать три года эти деревья стоят нетронутыми и дают прекрасный урожай, лучше, чем весь остальной сад. Весной, изображенной в романе, «миссис Пендайс приходила в свой сад чаще, чем в прежние годы; душа ее волновалась, <...> как бывало в первые годы жизни в Уорстед Скайнесе. И, сидя здесь на зеленой скамейке под старой вишней, она думала о Джордже» [Голсуорси 1962: VI, 80] – своем сыне. Несмотря на то, что ее сын давно стал взрослым, «она вдруг увидела сына маленьким мальчиком; полотняный костюм в грязи, за спиной соломенная шляпа, лицо красное, с упрямо сжатыми губами – таким он возвращался после своих мальчишеских приключений. И внезапно под влиянием этого весеннего дня и своих горестей ей стало нестерпимо тяжело от мысли, что ее дорогой мальчик оторван от нее могучей, беспощадной силой. Она вынула крошечный вышитый платочек и заплакала» [Голсуорси 1962: VI, 84].

Плач миссис Пендайс, которая как будто услышала крик зовущего ее сына, напоминает плач Любови Андреевны Раневской о ее утонувшем сыне Грише.

В облике Грегори Виджила, кузена миссис Пендайс, есть штрихи из чеховской палитры: неуклюжестью и нелепостью он напоминает Петю Трофимова, трогательной почтительностью к даме – Лопихина, преклоняющегося перед Любовью Андреевной. Если Раневская говорит Лопихину: «Жениться вам нужно, мой друг» [С XIII, 221] – и сокрушается, что у Пети Трофимова в его годы нет любовницы, то миссис Пендайс объясняет некоторые философствования Грегори тем, что он не женат.

Описывая Грегори, Голсуорси использует чеховский прием соединения земли и неба: «Грегори остался один под открытым небом, один со своей огромной звездой» [Голсуорси 1962: VI, 147]. В «Вишневом саде» Трофимов призывает всех идти вперед: «Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали!» [С XIII, 227]

В «Усадьбе» Голсуорси показывает одиночество своих персонажей, испытывающих недостаток общения с самыми любимыми и важными для них людьми: миссис Пендайс тоскует по сыну Джорджу, Джордж, как и Грегори, мучается от любви к Элен Белью, и чувства каждого из этих мужчин (вначале ликующего от разделенной любви Джорджа и наивного, платонически влюбленного Грегори) в итоге никому не принесут счастья.

Подобно Раневской, расставшейся с любимым человеком и не вынесшей разлуки, миссис Пендайс, решившая уйти от мужа, чтобы поддержать сына, все же возвращается к нему.

Трилогия «Сага о Форсайтах» показывает угасание семейного очага. Точно так же, как невозвратно уходит в небытие дом с вишневым садом, дом в романе «Собственник» – это «символ уходящего в прошлое величия и мощи Форсайтов» [Тугушева 2000: 74]. Главный герой Сомс, утрачивая чувство своего всемогущества, обретает человечность. Э. А. Полоцкая замечает, что психологически драма двух героев Голсуорси – старого Джолиона и Сомса – «в конце их жизни близка к драме двух героев Чехова <Гаева и Раневской. – Л. П.>, еще более беспомощных перед меняющейся действительностью, но намного менее переживающих материальную потерю» [Полоцкая 2004: 174]. Есть и другие взаимосвязи этих произведений, например, в «Саге...» Ирэн после смерти Джолиона больше не может жить в Робин-Хилле – как и Раневская не выдержала смерти мужа и гибели сына и ушла без оглядки.

«Пьесы Голсуорси, – по мнению Э. А. Полоцкой, – с первого взгляда дают меньше оснований к аналогиям с чеховскими... Лишь в лирических интонациях пьесы Голсуорси “Джой” (1907) чувствуется нечто близкое к настроению чеховской драматургии» [Полоцкая 2004: 174-175].

Однако жанровая природа пьес «Джой» (1907) и «Серебряная коробка» (1906) дает поводы для дальнейших размышлений. Оба эти произведения, только фрагментами юмористические, посвященные важным социальным проблемам, вызывающие сочувствие к персонажам, так же, как и чеховский шедевр, названы комедиями.

В пьесе «Джой» Молли Гвин вынуждена разрываться между любимыми дочерью и женщиной, как и Раневская. При внешнем благополучии героини пьесы несчастливы. Во время танцев в доме зрители видят слезы на глазах Джой и ее матери. Если о переживаниях 17-летней Ани за Любовь Андреевну читатель должен догадываться, то страдания юной Джой, которой не хватает материнской ласки, показаны Голсуорси в полной мере.

Трогательная любовь Молли к ее дяде, разоряющемуся мистеру Хоупу, – еще одна параллель с «Вишневым садом», с Аней, заботящейся о Гаеве. Конечно, Гаев, в котором много детского (несамостоятельность, чрезмерная любовь к леденцам), далеко не прообраз мистера Хоупа, однако взгляд его супруги миссис Хоуп высвечивает именно эти, похожие на гаевские, слабости:

«М и с с и с Х о у п . Тебе пора бы знать своего дядю, Молли. Он сущее дитя. Он давно бы стал нищим, не приглядывай я за делами» [Голсуорси 1962: XIV, 105].

Гаева, с его склонностью повторять вопрос «Кого?», напоминает сэра Чарльз из пьесы Голсуорси 1913 года «Беглая», с его неотъемлемым атрибутом – постоянным переспрашиванием: «А? Что?» – даже тогда, когда рядом никто не произносил ни слова.

В двух пьесах Голсуорси есть намеки и на образ Шарлотты. Ее необычные выходы напоминают поведение горничной Розы в пьесе «Джой». Если Шарлотта проделывала фокусы с пледом, то Роза держит бутылку шампанского и вертит в руках шарфик, прислушиваясь к звукам вальса, потом вдруг накидывает шарф на плечи и начинает вальсировать. Застигнутая Диком, она прижимает к себе бутылку. В пьесе 1912 года «Старший сын» в домашнем театре Дот ставит пьесу «Законы касты». Как у Шарлотты вместо ребенка было тряпье, так и для пьесы, в которой нужен младенец, Дот бросает скамеечку для ног в корзину для бумаг, имитируя ребенка в колыбели.

Размышления Чехова о несопоставимости заложенных в человеке огромных возможностей и его измельчании в реальной жизни нашли отражение во многих его произведениях, в том числе и в «Вишневом саде» (например, в реплике Раневской: «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного» [С XIII, 220]).

Фрагменты пьесы «Джой» перекликаются с чеховскими:

«Х о у п . А ночь, ночь-то какая чудесная! Такой луны я уже много лет не видел. Она сейчас похожа на преогромный светильник!.. Иногда призадумываешься, <...> и, ей-богу, какие мы все ничтожества, мы, люди! Болтаем и думаем только о своих мелких личных делишках!.. А увидишь что-нибудь вот такое, по-настоящему величественное... (*Вздыхает.*)» [Голсуорси 1962: XIV, 121-122].

Финалы обеих пьес дают нам короткие, но емкие реплики героев о жизни, скрывающие за собой глубочайшие переживания. В «Вишневом саде» Фирс подводит итог: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...» [С XIII, 254].

В «Джой» Хоуп восклицает: «...а ведь смешная эта штука – жизнь!», на что Мисс Бук отвечает: «Люди смешные, а не жизнь» [Голсуорси 1962: XIV, 136].

В пьесе 1920 года «The Skin Game», в разных переводах обозначенной как «Без перчаток» или как «Мертвая хватка», изображена ожесточенная борьба за землю представителей двух семейств: Хилкреста и Хорнблоуэра. Хорнблоуэр, давно купивший часть земли Хилкреста, обнаружил там глину (как у Симеонова-Пищика англичане нашли месторождение белой глины). Хорнблоуэр открыл там гончарни и теперь стремится

расширить свое производство, купив и соседнее имение. В отличие от Чехова, Голсуорси показывает торги на аукционе. Если деловой, обогащающийся Хорнблоуэр покупает на аукционе имение Сторожевое, чтобы развивать там гончарное производство а, значит, выгнать оттуда людей, в течение многих лет живущих там, то беднеющий Хилкрест пытается заполучить это же имение, чтобы спасти свой спокойный, размеренный ритм жизни, красивейший вид за окном и сохранить дома для арендаторов. Казалось бы, перед нами – конфликт, подобный чеховскому: натиск нового на обреченное старое. Но Голсуорси показывает, что обе стороны способны на какие угодно средства, чтобы одержать верх, и в ходе пьесы Хилкрест предстает уже не гуманистом, а гораздо более расчетливым и жестоким противником, чем Хорнблоуэр, в котором оказываются живы человеческие чувства и который, стремясь сохранить добрую репутацию своей невестки, идет на все условия Хилкрестов и продает им имение по цене, намного ниже той, по которой он только что купил его. Развенчанному поколению отцов Голсуорси противопоставляет детей: дочь Хилкрестов Джил и сына Хорнблоуэров Ролфа, которые стараются примирить семьи. Подобно Ане, которая после общения с Трофимовым уже не так сильно любит вишневый сад, Джил уже не в такой мере любит свой дом. Но уйти из своих гнезд и начать вместе новую жизнь им не дано, как и расстающимся Ане и Пете.

Как отметила Полоцкая, «вслед за Чеховым автор “Мертвой хватки” отошел от штампа: “хорошие” дворяне и “плохие” буржуа. Он создал образец “нетипичной” дворянки миссис Хилкрест (ведь она инициатор “мертвой хватки”), как Чехов – на ином человеческом материале и с иными психологическими отступлениями от типа – создал своего “нетипического” купца Лопахина. Этим главным художественным достижением в своей пьесе Голсуорси, таким образом, обязан последней пьесе любимого им русского автора» [Полоцкая 2004: 177].

Рассказ 1923 года «Давняя история» из сборника «Моментальные снимки» тоже интересен в сопоставлении с чеховской пьесой. Фабула рассказа – в том, что летом 1921 года пейзажист Губерт Марсленд возвращается с реки, где он писал этюды, и останавливает машину для небольшого ремонта. Пока ее чинят, Марсленд идет взглянуть на стоящий неподалеку дом, где он проводил школьные каникулы. 39 лет назад ему исполнилось 16. Марсленд вспоминает свою первую любовь – миссис Монтейт, «...“соломенную вдову”, как ее называли... Он помнил, как люди смотрели на нее, каким тоном с ней говорили. Очаровательная женщина!» [Голсуорси 1962: XIII, 286]. Он влюбился в нее «с первого взгляда, – в ни с чем не сравнимый аромат ее духов, ее изящество, ее голос» [Голсуорси 1962: XIII, 286]. Марсленд думает, что он действительно был глупым мальчишкой: «Ночью лежал, прижав щекой к подушке цветок, оброненный соломенной вдовой... в следующее воскресенье снова не мог дожидаться того часа, когда увидит ее в церкви... все время, пока шла служба, поглядывал тайком на ее милый профиль... сидел и придумывал способ приблизиться к ней, когда она будет уходить, – и все только для того, чтобы увидеть ее улыбку, услышать шелест ее платья. Ах, как мало ему нужно было для счастья в ту пору!» [Голсуорси 1962: XIII, 286-287].

Возможно, отправной точкой для создания рассказа о Марсленде и его безнадежной юношеской любви послужили трогательные взаимоотношения Лопахина и Раневской и мотивы тургеневских произведений. И в начале пьесы, и в английском рассказе показан человек, вернувшийся в дом, связанный с давними воспоминаниями. На первой странице пьесы Лопахин вспоминает себя мальчиком лет 15, когда Раневская утешала его после удара отца. Лопахин признается Раневской: «Я люблю Вас, как родную... больше, чем родную» [С XIII, 204], называет ее «моя дорогая».

Любимая, чье сердце принадлежало другому, навсегда останется недостижимой мечтой — как для Лопухина, так и для Марсленда. Раневская признается, что много грешила, и говорит, что она, «должно быть, ниже любви» [С XIII, 233]. Миссис Монтейт, которую Марсленд тогда после танцев долго искал по всему дому, поцеловала его только для того, чтобы не было сплетен о ней и ее настоящем любовнике: «Для нее он был мальчик, не настолько еще взрослый, чтобы стать ее возлюбленным, но достаточно взрослый для того, чтобы спасти репутацию ее и капитана Маккея!» [Голсуорси 1962: XIII, 288].

Марсленд сразу все это понял, его романтическая влюбленность оказалась втоптана в грязь, но потом, спустя годы, «ничто из того, что он вспомнил, не вызывало в нем такого волнения, как та первая любовь» [Голсуорси 1962: XIII, 287].

Сходен и главный цвет в русской пьесе и английском рассказе. В палитре «Вишневого сада» главным стал белый цвет: «Сад весь белый» [С XIII, 209] — произносит Гаев.

Следующий фрагмент текста показывает высокую частотность употребления Чеховым прилагательного «белый»:

Л ю б о в ь А н д р е в н а (*глядит в окно на сад*). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости.*) Весь, весь белый!

<...>

Л ю б о в ь А н д р е в н а . Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (*Смеется от радости.*) <...> Никого нет, — мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину...

Входит Трофимов, в поношенном студенческом мундире,  
в очках.

Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...» [С XIII, 210].

Кроме этого, Лопухин — «в белой жилетке» [С XIII, 198], Фирс, будучи «в пиджаке и белом жилете» [С XIII, 202], «надевает белые перчатки» [С XIII, 203]. Одна из комнат в доме — белая. У Симеонова-Пищика нашли белую глину.

В «Давней истории» детали белого цвета словно повторяют цвет распустившихся вишневых деревьев чеховской пьесы: «...первая белая жилетка» Марсленда (Марсленд «в своем белом жилете бродит по дому, как привидение» [Голсуорси 1962: XIII, 287]), имя «миссис Монтейт» было дважды записано белым с кисточкой карандашиком в его записной книжечке с золотым обрезом, ее белые атласные туфли [Голсуорси 1962: XIII, 287]. Все эти детали вместе с описанием весеннего вечера создают сходство с первым действием чеховской комедии.

Таким образом, английский писатель, прекрасно понимая неуловимость стиля русского гения, не копирует его, но, взяв отдельные сюжетные ходы, характеристики героев, детали, он пересаживает их на английскую почву, наполняет их собственной семантикой, и они, переосмысленные, начинают жить своей собственной жизнью — и в пьесах, и в рассказах, и в романах в разные годы их создания.

## Литература

*Голсуорси Дж.* Собр. соч.: В 16 т. М.: Правда, 1962.

Литературное наследство: Чехов. Т. 68. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 802 с.

*Майлс П.* Чехов на английской сцене / Пер. В. А. Ряполовой // Литературное наслед-

ство: Чехов и мировая литература. Т. 100. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 493-534.  
*Полоцкая Э. А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2004. 381 с.  
*Тугушева М. П.* Джон Голсуорси. М.: Терра – Книжный клуб, 2000. 384 с.  
*Galsworthy J.* Letters. 1900-1932 / Ed. by E. Garnett. L., 1934.



**Н. В. СЕМЁНОВА**  
Санкт-Петербург

## **«В ЭТОМ ИМЕНИИ ТЕПЕРЬ КОЛХОЗ...»: ОТЗВУКИ «ВИШНЁВОГО САДА» В СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1930-Х ГОДОВ**

### **1. Освоение «Вишневого сада» в 1930-е годы**

Творческая судьба последней пьесы А. Чехова в ранний советский период не менее драматична, чем события, в ней представленные. После Октябрьской революции комедия не только не попала на «Пароход современности», но почти на десятилетие была лишена сценической истории: восстановление спектакля произошло лишь в 1928 году. При этом создается обманчивое ощущение, что вместе с возобновлением постановки во МХАТе прекращается творческий диалог писателей с «Вишневым садом». След обрывается на «Днях Турбиных» (1926) М. Булгакова [Полоцкая 2003: 146–151], чтобы затем проступить еще ярче в «оттепельной» драматургии середины 1950-х годов и в эпоху застоя в пьесах «новой волны». Причем нельзя сказать, что в сталинское время Чехов превратился в литературную фигуру нон-грата: востребованными были в первую очередь комические стороны его таланта.

В результате, образовалась лакуна в изучении рецепции драматургического наследия Чехова. Данная пауза воспринимается сегодня как нечто само собой разумеющееся, будто между пьесами, показывающими повседневную жизнь сталинской эпохи, и камерными драмами, описывающими помещичий уклад рубежа веков, не может быть ничего общего. Однако именно к концу 1930-х годов обострилась потребность в переосмыслении Чехова, о чем говорил актерам В. Немирович-Данченко во вступительном слове, предваряющем репетиции «Трех сестер» (1939):

«До сих пор в нашем репертуаре держится только одна пьеса Чехова – “Вишневый сад”, в постановке, не изменявшейся ни разу за тридцать пять лет. За эти тридцать пять лет жизнь не только переменялась, но и наполнила нас самих – как художников – новым содержанием, направила нас по пути, с которого нужно и можно по-иному, свежо взглянуть на Чехова, заново почувствовать Чехова и попробовать донести его до зрителя» [Немирович-Данченко 1952: 317].

Не в последнюю очередь «чеховское слово» приходило к зрителю через современную советскую драматурию. И здесь мы сталкиваемся с парадоксальным явлением: наиболее острые и актуальные пьесы, в которых отразилась проблематика «Вишневого сада», быстро сошли со сцены, подвергнутые критике либо запрещенные, тогда как комедия все

время оставалась в репертуаре. Этим отчасти объясняется искусственный перерыв в диалоге с Чеховым, а также возникновение стереотипа о том, что популярная стратегия актуализации чеховских произведений — перенос действия в современность — стала активно развиваться лишь в последние три-четыре десятилетия XX века [Meyer-Fraatz 2011: 97]. В действительности, трансфер сюжетов Чехова в другой культурный контекст начался значительно раньше — тоже в 1930-е годы.

Пьесы Чехова, в частности, «Вишневый сад», осваивались советскими драматургами различными способами. Мы рассмотрим здесь два вида трансформации комедии: через интертекст («Ложь», 1933, А. Афиногенова) и посредством прямого трансфера некоторых элементов пьесы из одной культурной среды в другую («Половчанские сады», 1936–1938, Л. Леонова). В первом случае, как утверждает А. Мейер-Фраатц, в фокусе внимания оказывается новый текст, значение которого расширяется благодаря привлечению произведения-источника. Когда же используется стратегия трансфера, значимость оригинального текста существенно возрастает, так как его элементы вступают во взаимодействие с новой исторической и культурной ситуацией.

Материалом для анализа не случайно выбраны пьесы Афиногенова и Леонова. Наряду с «Вишневым садом» они были приняты к постановке МХАТом. Обе они меняли «психологический штамп Художественного театра» (П. Марков). На примере драм «Ложь» и «Половчанские сады» становится возможным проследить механизм преемственности литературных поколений.

## **2. В поисках себя: «Ложь» А. Афиногенова**

Летом 1933 года во МХАТ (1-ый и 2-ой) поступила новая пьеса молодого и очень успешного драматурга Александра Афиногенова, которому благоволил сам Сталин. Афиногенов к этому моменту прославился как автор социальных (мело)драм, затрагивающих болезненные вопросы современной жизни («Чудак», «Малиновое варенье», «Страх»). Его очередная пьеса — «Ложь» — не являлась исключением. Она также была посвящена острым проблемам — формированию новой этики и практике двойных стандартов в обществе, однако именно ей суждено было стать пороговой и в художественном творчестве и в карьере писателя. Дрaму прочитали Сталин и М. Горький. Оба они дали на нее негативные отзывы. Переделанную, но несогласованную редакцию пьесы Афиногенов предложил для репетиций. Тем не менее, в Москве спектакль так и не был выпущен. Незадолго до премьеры драматург получил телеграмму от генерального секретаря: «Пьесу во втором варианте считаю неудачной» — и Афиногенов настоял на снятии готовой постановки со сцены. (Подробнее о творческой и эдиционной истории пьесы см.: [Афанасьев 1993, Венявкин 2011, Гудкова 2014.] )

На первый взгляд «Ложь» поднимает не совсем чеховские темы. (Хотя, по мнению В. Гудковой, аллюзия на Чехова присутствовала даже в первом варианте заглавия «Семья Ивановых» / «Иванов» [Гудкова 2008: 349–350].) Диалоги персонажей вращаются вокруг понятий сомнение, притворство и обман, сокровенные мысли, маски. Однако именно в эту пьесу оказывается инкорпорировано описание сюжета «Вишневого сада». Дает его Вера, «мускулистая, веселая и немного тормозливая» героиня, которая в свободное время занимается в ТРАМЕ.

«Вот в театре играли вчера — дивно. Про старых помещиков. Все деньги в Париже пропили, а потом вишневый сад продали... Но какие были эксплуататоры — взяли и старика-лакея в доме заперли одного... Вот бюрократы. Тот всю жизнь работал на них. Живой, а они его заперли. Забыли... Эта пьеса очень сильно против помещиков агитирует. Мы долго

после спектакля спорили... В этом имении теперь колхоз, наверно, либо школа. Там еще немка фокусы показывала, смешная» [Афиногенов 2014: 841].

В своей интерпретации Вера придерживается распространенной трактовки чеховской комедии как «изображения гибели дворянско-помещичьего класса» [Полоцкая 2003: 48]. И все же стоит обратить внимание на селекцию материала, на то, какие моменты «Вишневого сада» затрагивают героиню пьесы «Ложь».

Из списка действующих лиц Вера выбирает только Фирса и Шарлотту Ивановну. Этих персонажей объединяет неустойчивость их идентичностей и зависимость положения. Фирс — мыслит себя в качестве принадлежащего семье раба. Он реликт крепостного права, перешедший в новую эпоху, и в то же время хранитель памяти о полном изобилии прошлом, когда «сушеную вишню <...> возами отправляли в Москву и в Харьков» [С XIII, 206]. Хотя для Веры прошлое дезавуировано, она воспринимает «Вишневый сад» не остраненно, как человек авангардной советской формации, а с позиции субъекта, находящегося на одном социальном уровне с Фирсом и Шарлоттой. Таким образом, имплицитно в реплике героини обозначена острая проблема — «багаж памяти» зависимого человека. Эти воспоминания заложены на генетическом уровне. Мать Веры в разговоре с мужем упоминает о своей бытности прачкой: «Пятнадцать лет в подвале, как каторжная, у корыта отстояла» [Афиногенов 2014: 827]. Не удивительно поэтому, что сама Вера предпочитает дискредитировать враждебную ей аристократию, обвинив ее представителей в алкоголизме, жестоком обращении и нерациональном хозяйствовании.

Не менее важен интерес Веры к Шарлотте Ивановне, персоне с амбивалентным общественным статусом [Whyman 2011: 157]. У гувернантки нет паспорта, она не знает ни сколько ей лет, ни откуда она. Социальная неопределенность коррелирует с неопределенностью гендерной: на сцене героиня появляется то в женском, то в мужском костюме. Гувернантка лишь условно названа Верой «немкой», на самом же деле она не имеет сведений о своем происхождении и корнях. Тем самым, актуализация в пьесе «Ложь» фигуры Шарлотты Ивановны отвечает другой тенденции времени — поиску, корректировке и сотворению идентичности субъекта и его автопрезентации.

В драме Афиногенова тема корней и рефлексия о прошлом занимают важное место, что сближает ее с «Вишневым садом». Как и в комедии Чехова, перечень действующих лиц «Лжи» включает разные поколения героев. Водоразделом между ними служит грандиозный социальный слом: в одном случае — отмена крепостного права, в другом — образование советского государства. Персонажи «Лжи» делятся на тех, кто помнит дореволюционную жизнь и кто принадлежит новой эпохе. Герои, заставшие старый режим, находят или стараются обрести свое место в утвердившемся порядке. Таковы, например, Рядовой — профессиональный революционер, замнаркома, и мать Веры, Елизавета Семеновна Иванова, которую помимо ее воли выдвинули в комитет по постройке фабрики-кухни. На протяжении пьесы она ищет украденный кем-то вагон с алебастром, и в итоге обнаруживает, что вором оказывается сын. Изменение ее натуры заключается в том, что она готова раскрыть его преступление: семейные узы отступают на второй план перед общественной работой.

И у Рядового и у Елизаветы Семеновны прошлое является неременной частью их жизни. Гораздо интереснее то, что не у каждого молодого персонажа есть своя биография. Поколение детей Ивановых — Вера и Виктор — не имеют воспоминаний о детстве, хотя из реплики их матери мы узнаем, что ее сын был «выкормлен» в том же подвале, где она работала прачкой, и существовала угроза его смерти в тех условиях. О своем прошлом говорят только Нина и Павел Сероштанов — молодые ортодоксальные большевики. Наличие «корней» у этих героев говорит об их важности в художественном мире пьесы.

«С е р о ш т а н о в . Меня отец-сапожник до тринадцати лет колодкой по голове лупил, пока сам не окошел. Вот какой был эмпирик! Я в беспризорные подался. Потом в Красную армию. Теперь я командир запаса. Два кубика. Секретарь ячейки. А как вспомню о колодке – злой делаюсь. Не могу я на нее взглянуть теоретически» [Афиногенов 2014: 808].

« Н и н а . <...> И все учится, учится и работает за пятерых» [Там же: 859].

Так из нескольких разбросанных по пьесе реплик возникает история Павла Сероштанова, созвучная биографии Лопехина:

«...Я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера...»; «Помню, когда я был мальчиком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу...»; «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный...» [С XIII, 223, 197, 220–221].

В «Вишневом саде» итог размышлениям о происхождении и прошлом героев подводится Петей Трофимовым: «Твой отец был мужик, мой – аптекарь, и из этого не следует решительно ничего» [С XIII, 244]. Данная фраза предшествует в комедии утверждению, что человечество идет к высшей правде и счастью. Афиногенов применяет систему взглядов Пети к новой ситуации «двойной жизни», и показывает, что слова революционера-идеалиста не проходят проверку временем. Проблема «корней» не только не исчезает, но, напротив, обостряется еще сильнее в условиях социальной нестабильности. Персонажи держатся за свое пролетарское происхождение не столько ради благ и предпочтений, которые оно дает, сколько ради ощущения устойчивости мироздания. Последнее особенно важно, поскольку понятия «правда» и «счастье» становятся менее однозначными при транспонировании их на поступки конкретных действующих лиц. Так, стремление Нины к правде не является гарантом ее счастья. Виктор, который лгал во имя альтруистической цели – строительства нужного стране цеха, объявлен преступником. В то же время подспудно утверждается идеал альтернативной жизненной модели. Образцом служит, как ни странно, «капиталист» Лопехин – «малограмотный Ермолай», ставший хозяином имения, где его дед и отец были рабами. Подобная модель реализуется Павлом Сероштановым, который совмещает Нинино стремление к правде и счастью с целенаправленностью и напористостью Виктора. В финале новый «красный директор» Павел единственный персонаж, которому не грозит крах иллюзий или карьеры.

Таким образом, Афиногенов фокусирует свое внимание на происходящих в обществе переменах, на способности или неспособности субъекта их принять и, как следствие, найти свое место в формирующемся миропорядке. Одним из важных аспектов этой проблемы является умение приспосабливаться к новому, что на языке метафоры означает согласие с трансформацией помещицкой усадьбы в школу или колхоз.

### 3. Советская экография: «Вишневый сад» в транскрипции Л. Леонова

Вторая пьеса 1930-х годов, в которой явно виден «чеховский след», – это «Половчанские сады» Л. Леонова. Ее премьера состоялась во МХАТе 6 мая 1939 года, после чего последовали разгромные рецензии, травля автора и снятие спектакля из репертуара через 36 представлений. В критических высказываниях рефреном звучала мысль о том, что Леонову в своем тексте не удалось достичь уровня мастерства Чехова-драматурга. Примером служит эпиграмма журналиста и сатирика М. Пустынина:

«На сцене МХАТа “Сад вишневый”,

А “Половчанскими” не пахнет» [Финк 1962: 187],

а также отзыв одного из критиков, который приводит З. Прилепин: «В чеховских спектаклях то, что за сценой <...> всегда встречалось с тем, что на сцене, образуя художественное единство. В половчанском саду эта встреча не состоялась. Сад этот не вишневый» [Прилепин 2010: 316].

П. Марков, заведующий литературной частью МХАТа и один из его руководителей, в апогетической статье «Почему мы ставили “Половчанские сады”» (1939) отмечал, что, как раз наоборот, особенностью этой драмы является символический «второй план», который имеют все ее образы [Марков 1962: 208]. Через несколько лет сам Леонов в «Речи о Чехове» (1945) косвенно подтвердит свою преемственность по отношению к драматургу, сказав, что «с Чеховым в литературе и на театре народилось понятие подтекста» [Леонов 1964: 133].

Итак, несмотря на скорее негативную оценку пьесы, уже в конце 1930-х годов осозналась близость поэтики двух авторов, а также то, что Леонов намеренно представил образы и символы «Вишневого сада» в новом контексте.

В качестве одного из каналов связи между писателями выступает сюжет о природе и отношении к ней человека. П. Марков еще до создания «Половчанских садов» заметил, что «сценический пейзаж Леонова отнюдь не самодовлеющ. Он приобретает значение по контрасту или по сходству с его героями» и что люди являются его неотъемлемой частью [Марков 1962: 200]. Советский драматург использует декорации сада, чтобы выразить свое понимание нового героя и эпохи. Он помещает действующих лиц в ситуации, аналогичные тем, что есть в комедии Чехова, а затем наблюдает за изменениями. Формально в пьесе показана пора сбора урожая — неперенный атрибут «колхозной драмы» соцреализма. Подсчитывается количество плодов, оцениваются успехи выросших детей, одним словом, подводятся итоги. Однако помимо этого, объектом авторской рефлексии становятся представления героев о родном доме и футурологические проекты Пети Трофимова — Лопихина («вся Россия наш сад», «новая жизнь» внуков и правнуков — дачников, занявшихся хозяйством и преобразивших землю, где они живут). Таким образом, «Половчанские сады», как и последняя пьеса Чехова, представляют собой экографический текст. (Экография — «новая отрасль экологии, изучающая систему представлений творческих субъектов и их общностей, отраженную в созданных ими текстах, о доме-родине» [Комаров 2011: 5]).

Итак, Леонов пошел на осознанный риск, трансферируя элементы чеховской комедии в свою пьесу. Возникает два закономерных вопроса: что именно драматург заимствовал из «Вишневого сада» и для чего он это сделал?

В первую очередь обращает на себя внимание список действующих лиц «Половчанских садов». Он построен по той же модели, что и в «Вишневом саду»: имена, возраст, социальный статус. Хотя названия профессий героев в перечне изменились, их занятия при этом фактически остались прежними: директор совхоза пришел на смену помещикам, учительница заняла место гувернантки, конторщик стал заведующим хозяйством. Интерес вызываю скорее переключки между персонажами обеих пьес, часто довольно неожиданные.

От Раневской в «Половчанские сады» переходят мотивы неудачной любви и перманентного ощущения своего греха. Жена главного героя — Александра Ивановна — совершает адюльтер с революционером Пыляевым. Из диалога супругов Маккавеевых мы сразу же узнаем, что это случилось во время Гражданской войны. Пыляев работал в подполье, был арестован немцами и должен был умереть. Однако он, как и любовник Раневской, вновь возникает в жизни Александры Ивановны, которая боится возрождения чувств, принимая их негативную природу.

«Р у ч к и н а . Саша, Саша... ведь вы же всегда любили Маккавеева!

А л е к с а н д р а И в а н о в н а . Должно быть, девочка забыла, что она любит только Маккавеева» [Леонов 1983: 154].

Страх героини оправдан: в финале выясняется, что Пыляев шпион. Более того, муж и жена опасаются, что такая же участь несчастной любви ожидает их единственную дочь: «Но как подумаю, что то же самое случится когда-нибудь с Машенькой... Тот же возраст, тот же в окна запах яблочный!..» [Леонов 1983: 146]. Однако тревога оказывается ложной. Машин выбор радует родителей. К фатальному повторению дочерью судьбы матери Леонов придет значительно позже, в пьесе «Золотая карета» (1946, 1964).

Советский драматург делает еще один сюжетный ход, апеллирующий к «Вишневому саду». В комедии Чехова упоминается смерть сына Раневской – утонувшего в реке Гриши. В списке действующих лиц «Половчанских садов» фигурирует Василий, моряк-подводник, один из семи детей Маккавеева. Он ни разу не появляется на сцене, лишь в третьем действии сообщается, что он погиб во время плавания, сражаясь «с океаном врукопашную». В отличие от «Вишневого сада», здесь горе утраты переживает не мать, а отец. Тем самым, снимается мотив смерти сына как наказания за любовь, а трагический уход из жизни Василия позиционируется как подвиг. З. Прилепин все же считает, что и Александра Ивановна понесла свое наказание, так как ее сын Исайка, рожденный от Пыляева, инвалид. Биограф Леонова восклицает: «...как же Исаю не быть калекой с таким отцом и изменившей мужу матерью!» [Прилепин 2010: 307].

Аналогичным образом некоторые особенности сценического поведения Гаева Леонов рассредоточивает по разным персонажам. Их можно обнаружить у научного сотрудника-агронома Унуса, Маши и Пыляева. К примеру, Маша, вернувшись домой, обращается к чучелу филина (эта птица – еще одна отсылка к «Вишневому саду», именно филину Петя Трофимов предписывает происхождение «звука лопнувшей струны»): «Приветствую вас, хранитель ночи» [Леонов 1983: 155]. Здесь очевидна корреляция с репликой Гаева: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование...» [С XIII, 206]. Правда, Маша тут же разрушает пафос своего обращения: она зевает и говорит: «Мама, сколько моли в нем. А братцы <...> моются, спят?» Маша – героиня новой формации, она обращена не к прошлому, а в будущее. Леонов деконструирует чеховский смысл монолога (радость от устойчивости миропорядка) чеховским же приемом – подчеркнуто бытовой репликой либо пантомимой. Точно так же Гаев прекращает плакать при звуке бильярдных шаров. А Раневская после откровенного рассказа о своей жизни, вдруг услышав музыку, предлагает позвать еврейский оркестр на «вечерок».

Речевое поведение Гаева – его невозможность контролировать длительность и содержательность своих высказываний – находит отражение в репликах Унуса. Из-за некорректной лексической сочетаемости над нелепыми выражениями персонажа часто смеются другие герои и даже заставляют прервать монолог: «Сядьте уж, оратор здешних мест!» [Леонов 1983: 223]. Опять же здесь Леонов на уровне системы персонажей вступает в полемику с пьесой Чехова: Гаев, обещающий спасти вишневый сад, нарушает данное им Ане слово, тогда как Унус, безусловно комический типаж, «вечный жених», не пользующийся авторитетом у окружающих, совершает свое маленькое деяние, сохраняя сад.

«Р у ч к и н а . <...> Я читала вашу анкету. В гражданскую войну, когда все дрались за наше счастье, которое придет столько лет спустя, столько лет спустя... вы караулили ваши сады, чтобы не порубили на дрова. Стрекопытов сказал, вы даже лаяли по ночам, для острастки. Ну, покажите вполголоса, как!» [Леонов 1983: 191].

Унус, в отличие от Гаева, существует не для себя: «Скоро юбилей нашей молодой родины. <...> Всякий несет ей свои плоды и дары. Одни – паровозы молниеносных скоростей, другие – рекорды угледобычи или, скажем так, перелет через неизвестность. <...> Мы, маленькие люди, – новое яблоко. <...> Оно прекрасно и лежит дольше всех. И пусть кто-нибудь через сто лет возьмет его в руку, маккавеевское, и похвалит его сытную тяжесть» [Леонов 1983: 168].

В «Половчанских садах» есть и прямые цитаты из «Вишневого сада». Например, Пыляев использует «бильярдную» формулу из лексикона Гаева-Раневской: «Дуплет в середину, хоп!..» [Леонов 1983: 162]. Данная фраза у Леонова используется в аналогичном контексте (встреча после нескольких лет разлуки), но это не тайный язык близких родственников, а, скорее, демонстрация того, что герой вращался в порочных кругах игроков.

Данью Чехову служат и комические персонажи «Половчанских садов». Такова, в частности, «чувствительная», нежная, как горничная Дуняша, Дуся Стрекопытова, пытающаяся соблазнить одного из сыновей Маккавеева. Дуся, ее пожилой муж и Виктор Маккавеев повторяют с незначительными вариациями любовный треугольник Дуняши, Епиходова и Яши. Сцена бала с интермедиями Шарлотты Ивановны коррелирует с маленькой домашней вечеринкой у Маккавеевых, где Унус дает целое представление, сопровождающее дегустацию сидра. Примеры межтекстовых связей можно множить и множить. Важно то, что Леонов уже на уровне системы персонажей вступает с Чеховым в полемику и показывает нам, что перед нами *советская* версия коллизии «Вишневого сада».

При взгляде на композицию пьесы обнаруживается, что она идентична чеховской комедии: четыре действия представляют собой четыре ситуации: возвращение в родное гнездо, набор бытовых сценок повседневной жизни, праздник и отъезд. Однако, несмотря на тождество структуры, «Вишневый сад» и «Половчанские сады» диаметрально противоположны. Происходит это оттого, что Леонов переосмыслил «второй план» комедии Чехова. Прежде всего это коснулось образа сада. Последний в той и в другой пьесе существует в двух проекциях: конкретный локус со своей историей и в качестве символа.

О вишневом саде нам известно, что он знаменит своей величиной, упоминается в «Энциклопедическом словаре», а его продукция за 40–50 лет до показываемых событий пользовалась большим спросом. Настоящее сада — его упадок. Кстати, в пьесе нет ремарок, что к моменту продажи имения деревья плодоносят или что герои едят вишню. Наоборот, упоминается, что в годы урожая непонятно, что делать с таким количеством ягод. Сад, соответственно, не востребован, и его уничтожение в финале воспринимается некоторыми персонажами как необходимое обновление.

История более успешного половчанского плодового совхоза не менее драматична: яблони были посажены еще до революции, которая после себя оставила «горелое место <...> и две десятины порубленного сада» [Леонов 1983: 150]. Унус сторожил его от мародеров, потому что был уверен, что «завтра начинается с сада» [Леонов 1983: 191]. Настоящее совхоза, несмотря на необычайный урожай, тоже полно тревог и забот — здесь и угроза засухи, и подготовка к войне (танковые учения), и выведение нового сорта яблок, и создание рецепта советского сидра. В будущем также не гарантируется спокойствия и отдыха: Маккавеев ставит цель повысить урожайность до 48 тонн яблок с гектара, чем приводит в панику своего более осторожного коллегу Стрекопытова, а в перспективе намерен превратить в сад всю планету. Четыре действия «Половчанских садов» длятся не три сезона, а умещаются в несколько суток. Таким образом, характерной чертой развития сюжета становится его динамичность, скорость, с которой совершаются события. Как говорит Сергей Маккавеев, «какая быстрая наша жизнь» [Леонов 1983: 208]. Это принципиальный момент: театр Чехова, по мнению Р. Барта, отличается длительностью.

Ускорение всему в «Половчанских садах» придает, главным образом, Адриан Маккавеев. Аналога этому персонажу мы не найдем в комедии Чехова. Маккавеев не просто директор совхоза, у него много ролей: он хозяин, садовник («деревянный доктор»), глава семьи. Чем-то Адриан Тимофеевич напоминает Тома Бомбадила из эпоса Дж. Р. Р. Толкиена: «Он идет и все цветет вокруг: сад, сыновья и самые камни, по которым он ступает» [Леонов 1983: 172], «по саду идет, яблони от ветра в стороны клонятся» [Леонов 1983: 153].

Вместе с Маккаевым в «Половчанские сады» входит тема, поднятая Лопахиным, думавшим, что «мы сами должны бы по-настоящему быть великанами» [С XIII, 224].

Гигантами представлены и шестеро сыновей Маккаеева. Рефреном в их характеристике звучит сочетание «во весь рост»; Васька же, уходя в свое последнее плавание, покажется жениху Маши, Отшельникову, «громادного роста». Маккаеев, заболев, грозитя напустить сыновей на мир, чтобы те закончили дело отца. Он завещает им свой сад. И в то же время садом Адриана Тимофеевича являются не только яблони, но и его дети. Таким образом, благодаря этой мифологизированной фигуре в пьесе совмещаются две проекции сада — географическая и символическая.

Жизненную программу Маккаеева и его единомышленников выражает реплика Унуса: «Яблоко от завтра должно быть слаше, чем от вчера» [Леонов 1983: 191]. Этим утверждением подчеркивается устремленность героев в будущее. Прошлое им не интересно, а подчас и враждебно (приходит из мира теней Пыляев, «источник» яблоневого сада — мертвая половчанская глина). У них нет сожалений о минувшем, как у Раневской, Гаева и других обитателей вишневого сада, но есть страх (родители «допрашивают» Машу о ее поклоннике, боясь, что она совершит ту же ошибку, что и мать 18 лет назад). Чтобы компенсировать нехватку прошлого, персонажи без устали работают и выращивают «яблони, яблони без конца» для последующих поколений. Выводя новый сорт ябллок, они делают свою историю.

Если мы попытаемся определить, к какому проекту — Пети Трофимова или Лопахина — близки маккаеевские сады, то возникнет затруднение. Парадокс заключается в том, что в 1930-е годы, несмотря на резкую критику Лопахина как хищника-капиталиста, его позиция оказывается более востребованной. Так, говоря о дачниках, герой прозорливо замечает: «Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» [С XIII, 206], — а ведь это и есть половчанские сады, но только в значительно увеличенном масштабе. Маккаеев, используя одновременно опыт капиталиста и революционера-мечтателя, конструирует оригинальный проект, в котором сочетаются компоненты: «вся Россия наш сад», пафос труда и прагматизм. Однако, несмотря на изобилие, дети покидают родной край: «Вот и все. Будто ничего и не было», — говорит остающийся на прежнем месте Стрекопытов [Леонов 1983: 225]. Как и пьеса Чехова, «Половчанские сады» завершаются лишь предчувствием счастья.

Итак, Леонов, вступая в диалог с писателем-предшественником, переносит «ситуацию вишневого сада» в советское время. Характерными признаками современного жизненного уклада становятся ускорение ритма (лишь намеченное в комедии Чехова), интерес не к прошлому («корням»), а к настоящему и будущему («плодам»). Изменилось и представление о доме и саде: на смену восприятию сада как хранителя памяти и как частного владения, изолированного от окружающего мира, приходит убеждение, что это не потерянный рай, а функционально используемое на благо родины пространство. Наконец, в «Половчанских садах» прослеживается черты глобализации (идея всемирного сада без границ), что было не совсем типично для драматургии данного периода.

Значительно позже, в своих размышлениях «О театре будущего» (1961) Леонов вновь вернется к проблеме отношения человека и природы, но его позиция станет более консервативной: «...не надо думать, что все мотивы природы уже исчерпаны искусством. Пейзаж выражает состояние души художника, только таким он и интересен. <...> Наше место в природе, хотя мы и цари ее, будет приблизительно таким же, как и раньше, как бы ни внедрялись в жизнь новые виды энергии, пластмассы и антибиотики. Люди будут уединяться парочками, любоваться на луну, на вечернюю зорьку и по-прежнему, как в ста-



рое время, пользоваться речкой, чтобы удить рыбу или томиться от неразделенной любви. <...> Я не жду в будущем такой уж огромной новизны, которая придет однажды под гром оркестра и рукоплескания толпы» [Леонов 1964: 308].

#### 4. Заключение

На протяжении 1930-х годов драматурги обращались к «Вишневому саду» с разными интенциями и, соответственно, выбирали для себя из комедии Чехова тот материал, который казался им актуальным в данный момент. В первой половине десятилетия важность приобретает проблема формирования биографии субъекта и связанные с ней вопросы о «багаже памяти» и о том, как приспособить свою идентичность к постоянно меняющимся обстоятельствам. К концу десятилетия интерес к прошлому героя и его корням ослабевает, поскольку идентичность нового советского человека в общих чертах определена. Теперь на сцене фиксируются изменения в восприятии персонажами категорий времени и пространства, концептов «дом», «родина» и др. При этом и у Афиногенова и у Леонова пьесы завершаются устремленностью в будущее, предчувствием грядущего счастья. Они делают ставку на Аню Раневскую.

#### Литература

*Афанасьев Н. Я* и Он. Александр Афиногенов (1904–1941) // Парадокс о драме. Перечитываемые пьесы 20–30-х годов. М.: Наука, 1993. С. 346–375.

*Афиногенов А.* Ложь // Забытые пьесы 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 797–891.

*Барт Р.* Заметки о «Вишневом саде» // Барт Р. Работы о театре. М.: Ад-Маргинем Пресс, 2014. С. 58–60.

*Венявкин И.* «Небогатое оформление»: «Ложь» Александра Афиногенова и сталинская культурная политика 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2011. № 2. С. 134–159.

*Гудкова В. В.* Рождение советских сюжетов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Забытые пьесы 1920–1930 годов / Сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В. В. Гудковой. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

*Леонов Л.* Литература и время. Избранная публицистика. М.: Молодая гвардия, 1964.

*Леонов Л.* Половчанские сады // Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7: Пьесы. М.: Худож. Лит., 1983. С. 139–226.

*Марков П.* Правда театра. Статьи. М.: Искусство, 1965.

*Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие. М.: Искусство, 1952. Т. 1.

*Полоцкая Э. А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2003.

*Прилепин З.* Леонид Леонов: «Игра его была огромна». М.: Молодая гвардия, 2010 (сер. «Жизнь замечательных людей»).

*Финк Л.* Драматургия Леонида Леонова. М.: Сов. писатель, 1962.

Языковые стратегии русской драматургии (введение в экографию): коллективная монография / Под ред. С. А. Комарова. Тюмень: Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 2011.

*Meyer-Fraatz A.* Трансфер Чехова в другую современность // Russian Literature. 2011. LXIX. № 1. P. 97–108.

*Whytan R.* Anton Chekhov. L.; N-Y.: Routledge, 2011.

**А. В. ЛЕКСИНА**  
Коломна

## **СИМВОЛИКА ПРОДАЖИ ВИШНЁВОГО САДА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Предлагаемая в данной статье попытка анализа глубинного влияния образно-символической, а по мнению отдельных исследователей – мифологической системы последней пьесы А. П. Чехова, носит характер обзорный и гипотетический. Влияние такого рода, как правило, является многоаспектным и многоуровневым, поэтому автор данной статьи не ставит задачи раскрыть все мыслимые спектры взаимодействия последней пьесы А. П. Чехова с современной русской литературой разом, но лишь наметить в первом приближении. Предполагается рассмотреть развитие данной темы в трёх аспектах: телеологическом, аксиологическом и художественно-эстетическом или поэтическом.

Поскольку данная тема заранее моделирует двухчастную структуру, включающую в себя чеховский идеал мировой гармонии, представленный в пьесе образом-символом-мифом вишнёвого сада, вторая часть статьи обращается к рецепциям-интерпретациям данного идеала в произведениях современных авторов. Такими авторами, обратившимися на разных уровнях постижения в чеховский символический мир, по свидетельству исследователей, стали многие современные поэты, прозаики и драматурги. Мы ограничили поле нашего исследования романом Андрея Геласимова «Год обмана», романом Виктора Пелевина «Жизнь насекомых» и его статьёй «Джон Фаулз и трагедия русского либерализма», пьесой Людмилы Улицкой «Русское варенье» и стихотворением Максима Амелина «Frankfurt am Main – [Baden-Baden] – Strasbourg» из книги «Гнутая речь».

Рассмотрим вначале основные аспекты применительно к чеховскому прообразу или первообразу символического постижения мира через сравнение его с вишнёвым садом. С одной стороны, чеховские герои показывают, насколько сад определяет не только их быт, но и бытие в мире космическом, и продажа сада настойчиво представляется в пьесе крахом мироустройства. На это указывают и многочисленные реплики Фирса, который в пьесе наделён миссией хранителя не только своих «хозяев» – Гаева, Раневской, но и всего мира красоты и единства, который олицетворяет собой образ вишнёвого сада. Именно Фирс утверждает основные ценности этого уходящего мира, говоря о новом времени с печалью: «все враздробь». И этот больной старик не бросает оставленный «хозяевами» на произвол судьбы дом и сад, но остаётся в нём до самой последней секунды существования этого мира, разрушающегося с первыми ударами топора по вишнёвым деревьям и исчезающего со «звуком лопнувшей струны».

Петя Трофимов вносит патриотические коннотации в рассуждения о судьбе вишнёвого сада, говоря «вся Россия наш сад». Словами Пети автор подчёркивает символичность утраты Родины, которую некому защитить: дворяне, которые должны были с древности служить Отечеству, убегают за границу, в поисках лёгкой и красивой жизни; купечество заботится более о выгоде, нежели о глубинных традиционных ценностях, их преемственности в последующие времена. Происходит распад народного единства, что и констатирует Фирс, человек «от земли».

Исследователи отмечают и другую сторону данного «конца истории», представленного Чеховым в сниженном виде постановкой жанрового определения пьесы, называя её комедией. У искренне сочувствующего, но неглубоко проникающего в символический подтекст пьесы реципиента возникает протест и неприятие авторской трактовки – как можно смеяться над несчастьем? Именно такое несоответствие представленного в пьесе трагического конфликта формам выражения через жанровые признаки приводило к непониманию замысла автора его театральными постановщиками – К. Станиславским и его труппой, отчего автор впадал в состояние депрессии. В примечаниях к пьесам Чехова отмечается следующий факт: «В письмах к Книппер Чехов выражал недовольство общей трактовкой пьесы: “Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев <Станиславский> в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что они ни разу не прочли внимательно моей пьесы” (10 апреля 1904 г.)» [Чехов 1982: 301].

Однако, если посмотреть на проблему с позиций телеологических, становится более понятно, зачем Чехову потребовалось усложнять жизнь артистам и режиссёрам. Целью писателя, как можно предположить, было показать несоответствие мира красоты и добра мелким прохвостам, его населяющим. И если бы автор говорил о них серьёзно, дидактически и назидательно, то вызвал бы у читателя и зрителя отторжение и от мифологемы «мир как сад», поскольку они предстали бы персонажами негативными, но самостоятельными, а сад был бы только орудием в их некрасивой игре. Но Чехову необходимо было показать именно онтологическую несостоятельность всех персонажей, и показать это именно как главную причину катастрофы, произошедшей с «миром-садом-космосом».

По утверждению А. С. Собенникова, «В “Вишневом саде” Чехов выдвигает в центр судьбу имения. Подлинными героями пьесы становятся Дом и Сад» [Собенников]. Причём судьба, казалось бы, неодушевлённых предметов влияет на всю жизнь персонажей во времени и пространстве, придавая событиям, связанным с бытием Дома и Сада, онтологический статус. Семантический смысл такого события, как продажа вишнёвого сада, а вместе с ним и дома, содержит в себе несколько телеологических компонентов. Во-первых, разрываются связи коренных жителей имения со своей землёй, с почвой, на которой они выросли. Наиболее показателен в этом плане лакей Яша – модернизированный житель «мира без границ» и традиций.

А. С. Собенников отмечает значимость изменения отношения персонажей пьесы к своей малой родине с течением времени: «В пьесе явственно видны элементы семейной хроники, истории рода. “Комната, которая до сих пор называется детской”. “До сих пор” – в этом знаке времени – повторяемость, постоянство, эпическая целостность мира. (В этой комнате спала Аня, до нее Раневская, до Раневской ее отец и дед.) И дом, и вишневый сад были его органической частью. Таких знаков хроникального времени в пьесе много. Варя говорит: “Ваши комнаты, белая и фиолетовая, такими же и остались, мамочка”. Любовь Андреевна отвечает: “Детская, милая моя, прекрасная комната... я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.) И теперь я как маленькая... Аня (глядит в свою дверь, нежно). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома!”» [Собенников].

Однако постоянными остаются только символы Дома и Сада, отношение к ним персонажей меняется. Хозяева, оставляющие свой Дом и Сад, чтобы развлекаться в Париже, совершают тем самым мистическое предательство, которое впоследствии окончательно оформляется в продаже имения.

Во-вторых, продажа предполагает получение за имение каких-то средств, денег, но в случае промотавшихся Раневской и Гаева им не приходится рассчитывать на прибыль, продавать долги невозможно. Непрактичность Раневской и Гаева объясняется исследователями как неизжитый инфантилизм. Так, Т. Г. Ивлева отмечает: «Главной — доминирующей — чертой характера Любови Андреевны является непосредственное, искреннее, очень близкое детскому мироощущению переживание каждого момента ее жизни. Бесконечное разнообразие мира вокруг рождает столь же многообразные эмоциональные отклики. Очевидно также, что повышенная эмоциональность персонажа является следствием особого качества его мироощущения. Раневская живет не умом, а сердцем, переживая (не обдумывая!) каждую жизненную ситуацию» [Ивлева].

А. С. Собенников подчёркивает несоответствие характера Гаева и его представлений о будущем: «И нет ли иронии в том, что Гаев будет служить в банке? Несовпадение сути человека (Гаев — ребенок) и жизни разительны» [Собенников].

Можно предположить, что чеховская телеология выражает себя в символике продажи вишнёвого сада деградировавшими, инфантильными потомками дворянского рода, не способными остановить разрушение собственного мира даже с помощью Лопухина, бывшего потомком крепостных крестьян этого поместья. Об этом разрушении единого патриархального быта говорит и Фирс, сетуя на то, что «воля» — освобождение крестьян, принесла только беды.

Если же рассматривать аксиологический аспект продажи вишнёвого сада, то точки зрения персонажей символически представлены в отношении к нему, как предмету торга. Родина не продаётся, и если вишнёвый сад символизирует «всю Россию», то как можно радоваться отъезду в «новую жизнь», если это жизнь без Родины? Именно поэтому прекрасноту молодых персонажей пьесы — Пети и Ани, — за которыми должно быть будущее, ограничивается словами о героических свершениях, на деле же Петя не в состоянии найти даже свои калоши, не то что путь в «светлое будущее».

Эстетический аспект, представленный в пьесе такими поэтическими средствами, как символ, гротеск, метафора, гипербола, а также знаковый смысл ремарки, открывает особую страницу поэтического мастерства Чехова. К примеру, рисуя образ Лопухина и его отношение к Варе, автор наделяет своего персонажа детским желанием подразнить девушку, которую все прочат ему в невесты, и здесь такие гротескные детали, как бляньё козой или фраза «Охмелия, иди в монастырь», становятся средством выражения прагматического цинизма нового поколения «деловых людей», приходящих на смену «беспольным дворянам».

А. С. Собенников, проводя параллели между эпохой Чехова и современностью, отмечает: «Гибель Дома, Сада знаменует не только крушение отдельно взятой семьи или класса. Нет, в этом символе предчувствие грядущих катастроф. С “Вишневого сада” начинается эра бездомного существования, эра коммуналок, бараков и типовых домов. Незримая ниточка духовной преемственности свяжет с этой пьесой Чехова “Утиную охоту” А. Вампилова, “Прощание с Матерой” В. Распутина, “Печальный детектив” В. Астафьева и многие другие произведения русской литературы XX в.» [Собенников].

Отмеченная исследователем «катастрофичность» переходит и в поэтику постмодернизма, представленную писателями конца XX — начала XXI вв. Переходя к характеристике рецептивно-абсурдистского восприятия реальности писателями, представляющими данное направление, отметим, что, несмотря на ценностный индифферентизм или негатив-

визм, свойственный стилистике постмодерна, восприятие ключевой схемы «Вишнёвого сада» — «мир, как разрушаемая несовершенными людьми красота» — в указанных ранее произведениях Геласимова, Пелевина, Улицкой и Амелина остаётся неизменным. Однако, в каждом из этих произведений существует доминирующий мотив, вокруг которого и концентрируется поле рецепции.

Если рассматривать в данном контексте роман «Год обмана» Андрея Геласимова, то обращение к теме вишнёвого сада происходит уже в финале произведения, тем самым усиливая кульминационную экспрессию противоречивой жизни героев, мечущихся в постоянном обмане друг друга и самих себя. Характерно, что главный герой, далеко не идеальный в ценностном отношении, выступает по отношению к театральной постановке своими друзьями весьма внушительно, он выносит вердикт актуальности для современного зрителя данной пьесы следующим образом: «Пьесу Чехова в исполнении моих новых друзей можно было пропустить почти полностью.

Они продолжали ходить со скучными лицами, сидели на стульях, смотрели друг на друга и куда-то под потолок. Каждый раз как они смотрели под потолок, у них возникала долгая пауза, а потом кто-нибудь обязательно говорил: “Гениально”, и они все повторяли как заведенные: “Гениально! Просто гениально! Чехов был гений!” Видимо им нравилось, когда удавалось вот так помолчать.

Но тогда этому Чехову вообще не надо было писать слов. Вышли бы на сцену, помолчали и разошлись. Вот это было бы гениально <...>

Головной болью были обсуждения после репетиций. Иногда они приставали ко мне, чтобы узнать мое мнение. Их интересовал “свежий взгляд со стороны”. Я постоянно отнекивался, но временами они бывали очень настойчивы.

— Ну, как тебе? — спрашивал кто-нибудь из них.

Не всегда это был тот, кто мне нравился.

— Очень актуальная вещь, — говорил я. — Жизненная. Но секса мало. И, вообще, непонятно, чего они все хотят» [Геласимов].

Согласно авторской трактовке, рецепция чеховской пьесы в современном обществе выходит за рамки жизненных ценностей современного общества, а, следовательно, не имеет цели и смысла. Однако общность проблематики отмечает главный герой — Михаил: «Она, наконец, улыбалась, но в глазах ее по-прежнему оставалась печаль.

— Ничего у меня не выходит. После его смерти все просто валится из рук. Деньги исчезают как ветер. Экономь — не экономь. Скоро на хлеб не останется. От картошки, и правда, уже тошнит. Что делать? Может, дачу продать?

Она тяжело вздохнула, и лицо ее становилось мрачным.

— Как в вашем спектакле, — говорил я.

— Что? — она непонимающе смотрела на меня.

— У Чехова. Там они тоже думают сад продать» [Геласимов].

Символика продажи родины следует далее в романе согласно чеховской схеме: персонажи бездействуют — Вишнёвый сад (Россия) погибает: «Целая страна была объявлена банкротом. Только кретин в этой ситуации мог надеяться на что-нибудь. Россия, а вместе с ней и все мы, со свистом летела псу под хвост. У меня было такое ощущение, что оставались считанные месяцы. Впрочем, вся эта долбаная страна меня не очень-то волновала. Я нервничал буквально из-за четырех людей. Среди них два места принадлежали Марине и ее брату. Я должен был позаботиться об этих двоих» [Геласимов]. Однако здесь, в отличие от чеховских персонажей, главный герой чувствует свою ответственность за дорогих ему людей и борется за их и своё счастье, хотя если страны не будет, и их будущее не гарантировано.

По принципу «всё абсурдное – норма для России (особенно советской), поэтому её не жалко» построил свой роман «Жизнь насекомых» и статью «Джон Фаулз и трагедия русского либерализма» Виктор Пелевин. В его романе телеологическая поза автора выступает как разрушение эстетики советского и шире – русского культурного ядра. С первых строк романа автор очерчивает круг ценностных предпочтений, где богу-творцу отведено особое место, а голос божий звучит ни много ни мало – из Айдахо: «Шумело море, но когда ветер начинал дуть в сторону пансионата, можно было разобрать обрывки обращенных к пустому пляжу радиопредложений:

– ...вовсе не одинаковы, не скроены по одному и тому же шаблону...

– ...создал нас разными – не часть ли это великого замысла, рассчитанного, в отличие от скоротечных планов человека, на многие...

– ...чего ждет от нас Господь, глядящий на нас с надеждой? Сумеет ли мы воспользоваться его даром?...

– ...он и сам не знает, как проявят себя души, посланные им на...

Долетели звуки органа. Мелодия была довольно величественной, только время от времени ее прерывало непонятное “умпс-умпс”; впрочем, особенно вслушаться не удалось, потому что музыка играла очень недолго и снова сменилась голосом диктора:

– Вы слушали передачу из цикла, подготовленного специально для нашей радиостанции по заказу американской благотворительной организации “Вавилонские реки”... по воскресеньям... по адресу: “Голос Божий”, Блосс, Айдахо, США» [Пелевин; Жизнь насекомых].

В данной цитате набор стереотипов якобы советской эпохи («скроены по одному шаблону», «скоротечные планы человека») переплетается с абсурдистской фразеологией («души, посланные на...»), присутствовавшей уже у Ю. Ковалев («остров посланных на...», «Суер-Вьер»).

В названии первой главы уже видны постмодернистские отсылки и к роману Леонова «Русский лес», и к тем стереотипам, которые сохранялись в западном обществе по отношению к России (медведи на улицах и дикие леса, где прячутся разбойники, не желающие платить налогов). В начальном описании местности автор совмещает образ советского архитектурно-культурного стиля с описанием типичных деталей русских сказок, герой которых определяется автором как «безумный Иванушка»:

«Русский лес.

Главный корпус пансионата, наполовину скрытый старыми тополями и кипарисами, был мрачным серым зданием, как бы повернувшимся к морю задом по команде безумного Иванушки. Его фасад с колоннами, потрескавшимися звездами и навек согнутыми под гипсовым ветром снопами был обращен к узкому двору, где смешивались запахи кухни, прачечной и парикмахерской, а на набережную выходила массивная стена с двумя или тремя окнами. В нескольких метрах от колоннады поднимался бетонный забор, по которому уходили вдаль поблескивающие в лучах заката трубы теплоцентрали. Высокие торжественные двери, скрытые в тени опирающегося на колонны циклопического балкона (скорее, даже террасы), были заперты так давно, что даже щель между ними исчезла под несколькими слоями спекшейся краски, и двор обычно пустовал – только иногда в него осторожно протискивался грузовик, привозивший из Феодосии молоко и хлеб» [Пелевин; Жизнь насекомых].

Этому облупившемуся миру прошлого противопоставляется мир иностранный, в частности – американский. И бог говорит оттуда, и загар там необычный: «То, что это иностранец, было ясно не столько по одежде, сколько по хрупким очкам в тонкой черной оправе и по нежному загару того особого набоковского оттенка, которым кожа покрывается исключительно на других берегах» [Пелевин; Жизнь насекомых].

В тексте подобное противопоставление приобретает вид особого художественного приёма, что является отражением авторской телеологической и аксиологической позиций. Стремление представить советское прошлое как мир мёртвый и нежизнеспособный проявляется в аллегорических и метафорических пассажах: «Вдруг музыка стала громче, лампы погасли, а потом стали по очереди вспыхивать на долю секунды, вырывая из темноты то зеленую, то синюю, то красную монолитно-неподвижную толпу, которая в короткие моменты своего существования напоминала свалку гипсовых фигур, свезенных сюда со всех советских скверов и пионерлагерей; так прошло несколько минут, и стало ясно, что на самом деле нет ни танцев, ни танцплощадки, ни танцующих, а есть множество мертвых парков культуры и отдыха, каждый из которых существует только ту долю секунды, в течение которой горит лампа, а затем исчезает навсегда, чтобы на его месте через миг появился другой парк культуры и отдыха, такой же безжизненный и безлюдный, отличающийся от прежнего только цветом одноразового неба и углами, под которыми согнуты конечности статуй» [Пелевин; Жизнь насекомых].

Показательно, что и здесь упоминания о «Вишнёвом саде» появляются ближе к концу романа и имеют откровенно сниженный характер: бюст Чехова, появляющийся как элемент декорации, позеленел, около него валяются разбитые бутылки, а воспоминания о «Вишнёвом саде» изрекаются наркоманами в перерывах между затычками того «плана», в котором они сами впоследствии сгорят, согласно абсурдистской логике постмодернизма: «Ну, кульминация — это такая точка, которая высвечивает всю роль. Для Гаева, например, это то место, когда он говорит, что ему службу в банке нашли. В это время все вокруг стоят с тяпками в руках, а Гаев их медленно оглядывает и говорит: “Буду в банке”. И тут ему сзади на голову надевают аквариум, и он роняет бамбуковый меч.

— Почему бамбуковый меч?

— Потому что он на бильярде играет, — пояснил Максим.

— А аквариум зачем? — спросил Никита.

— Ну как, — ответил Максим. — Постмодернизм» [Пелевин; Жизнь насекомых].

С телеологической точки зрения автора, жизнь есть выбор тьмы и смерть лишь подтверждает этот факт, а ценностей в таком перевернутом мире вообще быть не может. В поэтическом аспекте пелевинского мира насекомых можно выделить такие типичные приёмы, как гротескное пародирование (третий рим-третий мир), гиперболизация (мир как трухлявый пень), метафорическая символика (человек-паразит-кровосос).

В статье-рецензии «Джон Фаулз и трагедия русского либерализма» Пелевин ещё более категоричен: «Главное ощущение от перемен одно: отчаяние вызывает не смена законов, по которым приходится жить, а то, что исчезает само психическое пространство, где раньше протекала жизнь. Люди, которые годами мечтали о глотке свежего воздуха, вдруг почувствовали себя золотыми рыбками из разбитого аквариума. Так же, как Миранду в романе Фаулза, тупая и непонятная сила вырвала их из мира, где были сосредоточены все ценности и смысл, и бросила в холодную пустоту. Выяснилось, что чеховский вишневым сад мутировал, но все-таки выжил за гулаговским забором, а его пересаженные в кухонные горшки ветви каждую весну давали по несколько бледных цветов. А сейчас меняется сам климат. Вишня в России, похоже, больше не будет расти» [Пелевин; Джон Фаулз].

Ещё более усугубляется постмодернистский абсурдизм в пьесе Л. Улицкой «Русское варенье». Ситуация продажи сада не рассматривается с чеховской позиции отречения, в пьесе Улицкой гротескное обобщение приводит к ситуации, в которой каждый персонаж выступает законченным идиотом, только все сходят с ума по-разному. Так, показательно сочетание ремарок, в которых пародирование чеховской пьесы сразу начинается с противопоставления портрета Чехова его ремарке к первому действию «Чайки» (озера

пока не видно): «На стене портрет Чехова. Пока ничего этого не видно» с вкраплениями в тексте прямых цитат из «Вишнёвого сада»: «Молодость пропала» [Улицкая]. Однако ведущий мотив продажи Родины, как и у Чехова, остаётся неизменным. И в сочетании с абсурдистской символикой данный мотив подводит читателя к мысли, что такую страну и не стоит жалеть, поскольку её жители полностью деградировали.

В концентрированном виде этот мотив выражен и в стихотворении М. Амелина «Frankfurt am Main – [Baden-Baden] – Strasbourg» из книги «Гнутая речь». После долгих сравнений западного и русского образа жизни автор в самом последнем стихе изрекает: «хотел бы родину продать, хоть за бесценок, – / да кто её возьмёт? кому она нужна?» [Амелин 2011: 142].

В результате символика продажи Родины во всех указанных сочинениях становится неким постмодернистским лозунгом, объединяющим всех авторов желанием оттолкнуться от чеховского символа продажи вишнёвого сада, применяя разнообразные приёмы снижения образа родной страны, представленной в каждом из вышеназванных примеров весьма негативно.

## Литература

*Амелин М. А.* Гнутая речь. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. 464 с.

*Геласимов А.* Год обмана. <http://www.strogino.com/MCL/Lib/Year.htm>

*Ивлева Т. Г.* Автор в драматургии Чехова. [http://www.gumfak.ru/otech\\_html/chekhov/chekhov-kritics/author/content.shtml](http://www.gumfak.ru/otech_html/chekhov/chekhov-kritics/author/content.shtml)

*Пелевин В. О.* Жизнь насекомых. [http://www.libok.net/writer/1569/kniga/757/pelevin\\_viktor\\_olegovich/jizn\\_nasekomyih](http://www.libok.net/writer/1569/kniga/757/pelevin_viktor_olegovich/jizn_nasekomyih)

*Пелевин В. О.* Джон Фаулз и трагедия русского либерализма. [http://www.many-books.org/auth/1569/book/756/pelevin\\_viktor\\_olegovich/djon\\_faulz\\_i\\_tragediya\\_russkogo\\_liberalizma](http://www.many-books.org/auth/1569/book/756/pelevin_viktor_olegovich/djon_faulz_i_tragediya_russkogo_liberalizma)

*Собенников А. С.* «Между «Есть Бог» и «Нет Бога»...» : О религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова. <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/chekhov-books/257-sobennikovas>

*Улицкая Л.* Русское варенье. [http://www.libtxt.ru/chitat/ulitskaya\\_lyudmila/28703-russkoe\\_varene.html](http://www.libtxt.ru/chitat/ulitskaya_lyudmila/28703-russkoe_varene.html)

*Чехов А. П.* Пьесы. М.: Худож. лит., 1982. 303 с.



Л. Г. ТЮТЕЛОВА  
Самара

## ЧЕХОВСКИЙ САД В ДРАМАТУРГИИ 70-Х – НАЧАЛА 80-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ В. АРРО «САД»)

Драматурги конца 70-х – начала 80-х годов, а именно авторы «новой волны» – В. Арро, Л. Разумовская, В. Славкин, А. Казанцев, С. Злотников, Л. Петрушевская, говорили о своем времени как времени, требующем поиска новых тем, героев и конфликтов.

Арро, например, утверждал: «Учить жить стало стыдно, разоблачать плохое начальство – неинтересно, попевать за злобой дня и вовсе невозможно... Драматургия лишилась большинства излюбленных ею конфликтов» [Арро 1987: 66]. При этом темы, герои и конфликты «новой волны» оказались не так уж и оригинальны. Вот комментарий к пьесе «Серсо», данный автором: «...у каждого накапливается один протест – против всего, что кругом. Вот тут каждый выставлен в резко конфликтной ситуации. Я и все остальные. Я и жизнь. Я и все, что не я. Конфликт погружен глубоко внутрь. Трещина проходит не между нами, а через каждого» [Славкин 1989: 178]. Последняя фраза кажется особенно примечательной.

Стоит напомнить только одно высказывание. А. Блок в статье «Стихия и культура» заметил: «Пока мы рассуждали о цельности и благополучии, о бесконечном прогрессе, – оказалось, что высверлены аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в каждом человеке разлучены душа и тело, разум и воля» [Блок 1971: 275]. Советские драматурги увидели в жизни своих современников противоречия, подобные тем, что когда-то легли в основу не только символистских, но и предшествующих им чеховских пьес. В итоге в 70-е – начале 80-х годов XX века появились сюжеты, на первом плане которых были события настоящего. Но за этим планом обнаруживалась «чужая история». Причем одной из самых популярных была история последней чеховской пьесы о потере дома-сада (Арро «Сад», «Смотрите, кто пришел!»; Разумовская «Сад без земли»; Славкин «Серсо»; Петрушевская «Три девушки в голубом» и др.).

Чеховская история становилась глубинным планом современного сюжета, который может показать нам особенности восприятия чеховской драмы современным автором и своеобразие его понимания своего времени. Один из примеров – «Сад» Арро.

Сюжет Арро – история общественного сада, местной знаменитости, о которой рассказывают путеводители (вспомните у Чехова: «Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад <...> И в “Энциклопедическом словаре” упоминается про этот сад» [С XIII, 205]). Сад городу подарили строи-

тели. Но в настоящем из сада уходят их дети с намерением создать нечто лучшее. Героиня уговаривает мать: «Поедем с нами! Золотая моя! (*Целует ей руки.*) Поедем! Там все и будет! Ты ведь рассказывала, как должно быть!.. Я знаю, ты веришь! Ты веришь, мамочка! И я верю! И все будет!» [Арро 1987: 116] (сравните у Чехова: «Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем!..» [С XIII, 241]). Современную героиню зовут Аня, точнее: в советском варианте — Анка. А героя, который увозит ее, характеризуют, как когда-то представляли Петю Трофимова: «Линялый, перегорелый... Ни кола, ни двора. Все при нем. Руки, ноги, голова. Да и голова-то... садовая!..» [Арро 1987: 116]. И пока герои решают свои проблемы, сад уже делят на участки дачники.

При явном сходстве историй возникает принципиальное различие. В чеховской пьесе продажа сада была неотвратимой. Эта неотвратимость, с одной стороны, следствие жизненной неприспособленности хозяев имения — Раневской и Гаева. Но, с другой — это и проявление авторского ощущения неотвратимости события, которому нужно противостоять. По сути дела, гибель сада — один из вариантов смерти, являющейся трагедией для индивидуального существования, а для общей жизни мира — необходимым условием движения вперед.

О расстановке акцентов Чеховым говорит авторское обозначение жанра пьесы — комедия. В ней человеческая индивидуальность «утратила значение сюжетного фокуса» [Разумова 2004: 14]. «На первый план выдвигается не активность человека по отношению к миру, а включенность его в стройную и гармоничную жизнь мира» [Разумова 2004: 14]. Драматургу важна идея «интеграции человека в жизнь мира» (Н. Е. Разумова), которая помогает преодолеть ощущение катастрофичности личного существования и смерти.

У Арро, в отличие от последней чеховской пьесы, ликвидация сада неизбежна. Она — итог решения, принятого человеком, который имел возможность сделать другой выбор. А это значит, что при относительном совпадении фабульных историй возникает сюжет, типологически не схожий с сюжетом «Вишневого сада» Чехова. Арро как автора, находящегося в начале и жизненного и творческого пути, в отличие от Чехова, волнует проблема человека, способного или нет на решительный поступок. Об этом говорит тот факт, что композиционно целостной и законченной историю 70-х делает судьба садовника — Долматова. Она и является своеобразным сюжетным фокусом современной пьесы, в то время как у Чехова в «Вишневом саду» перед нами история мира — человеческого и природного, его неостановимого движения вперед.

Драма Арро начинается с беспокойства окружающих о герое, который, как им кажется, не переживет того, что сад не спасли от заморозков. А в перспективе Долматову предстоит узнать, что сад уже решено ликвидировать, и встретиться с той, из-за которой когда-то он пытался прервать свое жизненное существование. Но опасения оказываются напрасными. Встреча Долматова с когда-то ушедшей от него Мариной не будет трагичной. Мечта о саде и вера в работу герою важнее путаных отношений с женщинами и бюрократических решений.

Но стоит отметить, что появления Долматова на сцене крайне редки. Его судьба — повод для остальных выяснить собственное отношение к истории сада, а по сути — самоопределиться. В итоге в антропоцентричном сюжете пьесы Арро сюжетные функции персонажей иные, нежели у чеховских героев в «Вишневом саду». В работе автора «новой волны» эти функции представляются более близкими тем, которые персонажи имели в произведениях Чехова, предшествующих последней пьесе. При внимательном рассмотрении глубинный план пьесы Арро связан и с «Ивановым», и с «Чайкой», и с «Тремя

сестрами». А в итоге сюжет «Вишневого сада» — одна из многих чеховских историй, задающих, но не исчерпывающих сюжетные роли персонажей Арро. Правда, как утверждал И. Н. Сухих, уже в «Безотцовщине», первом драматическом произведении Чехова, «... почти все персонажи чеховской пьесы являются героями каких-то уже написанных романов и драм, часто — сразу нескольких, что литературные параллели и реминисценции выявляют и подчеркивают» [Сухих 1987: 22]. Так что цитатность героев Арро — это также своеобразная чеховская черта.

Причем возможность сопоставления образа пьесы советского автора с чеховским образом человека позволяет увидеть сложность персонажей «новой волны», их бóльший «объем». Это с одной стороны. С другой — чеховский мир благодаря пьесам «новой волны» видится как целостный. В нем становится возможной сложная сочетаемость образов героев, в том числе и тех, которые представляют разновременные пьесы автора. Приведем примеры. Так, Ада подобна Раневской, женщине, идущей на разрыв с любовником, матери, которую дочь пытается увлечь в новый сад, лучше прежнего. Но она же признается: «Деревья вырублю — картошку посажу! <...> Волчью ягоду посажу! <...> Все. Кончено...» [Арро 1987: 112]. Ей не нужны воспоминания. Она желает жить только настоящим. Следовательно, Арро дает возможность сопоставить образ своей героини и с образом Наташи из «Трех сестер», мечтающей вырубить ели и клен Прозоровых.

Еще один пример позволяет привести сцена, где Аркашка, местный то ли скоморох, то ли юродивый, неожиданно просит денег. Но эта сцена отсылает нас не к встрече с Прохожим и попытке откупиться от него Раневской, а к просьбе Иванова отсрочить оплату займа. Зина в современной пьесе наследует чеховской Зюзюшке с ее крыжовенным вареньем:

А р к а ш а . Озяб! Дай семнадцать копеек.

В а р я . А у меня нет.

З и н а . Нашел у кого просить.

А р к а ш а . Ну, ты дай.

З и н а . Сейчас! Держи карман шире <...> Скоморох чертов!» [Арро 1987: 79].

С точки зрения сюжетных ролей и цитатности интересен и образ Долматова. Его случай — история не только Пети Трофимова, мечтающего о новом саде, но и Треплева с его готовностью на отчаянный поступок. А еще — Иванова. У Арро именно с «линялым и перегорелым» Долматовым молодая героиня связывает свое будущее. Ее уход — и следование Аней за Петей Трофимовым, способным видеть мир в его целостности, и отъезд Ирины с Тузенбахом, где есть вера в спасительную силу труда, и это бегство с любимым от «крыжовенного варенья матери», заявляющей в пьесе Арро дочери: «И — никаких иллюзий! Все. Кончено...» [Арро 1987: 112]. Но в отличие от Саши Лебедевой, спасающей Иванова, она «спасается». Долматову не нужна помощь. Он единственный, кто не ощущает, что сад — это «чистый порыв» [Арро 1987: 111], молодость, которые прошли, а потому нужно «быть со своим временем» [Арро 1987: 101].

Кстати, мотив времени один из основных в «новой волне». Ее герой демонстрирует усталость от жизни. Например, у Славкина во «Взрослой дочери молодого человека» Бэмс признается: «Мне сорок четыре. Еще лет шестнадцать понадзираю — и на пенсию» [Славкин 1990: 128]). Он мечтает «примоститься между двумя нотами <...> пристроиться там, пригреться, и больше ничего не надо, до конца жизни ничего не надо» [Славкин 1990: 142]. А Валентину в пьесе Разумовской «Под одной крышей» притягивает другое: «...хочу сидеть и вязать чулок. Хочу разливать кофе со сливками... Уюта хочу, тишины, господи! Покоя, покоя бы, тишины! Душу свою приклонить куда?» [Разумовская 1989: 38]. Свой дом, свой мир, да и свой сад, как в пьесе Арро, — недостижимая мечта. И недостижимая в первую очередь потому, что ее реализация кажется воплощением неприемлемой для героя систе-

мы ценностей — ценностей вещей, неодушевленных предметов и т. п. И это противоречие разрешить персонажи не могут.

Собственно, об этом и пьеса Арро. Герои подарили городу свою мечту — сад. Одни из них пытаются доказать, что он — «это не просто садовые деревья на живописном склоне холма <...> Сад — это очищение бескорыстной работой... И причастие к общему... И исповедь! И покаяние!..» [Арро 1987: 75]. Другие утверждают: «В храме с водкой не ходят» [Арро 1987: 75]. В итоге, в современном антропоцентричном сюжете не совпадают с сюжетными ролями последней чеховской пьесы не только роли образов героев, но и образа сада. По замечанию С. П. Батраковой, «чеховский сад — образ идеала, но живого, не закамневшего догмой; ветвями и корнями сплетенный с людскими судьбами, он так же, как они, изменчив и многолик. Его не назовешь прекрасной иллюзией, вознесенной высоко над жизнью и противопоставленной ей» [Батракова 1995: 45].

У Чехова образ сада возникает потому, что он неотъемлемая часть жизни героев: для кого-то сама жизнь, для кого-то «моя жизнь». У Арро герои рассматривают конкретные деревья, проверяют, не замерзли ли они, радуются их цветению. Образ существует отдельно от персонажей, требует для своего воспроизведения специальных бутафорских средств. Он вполне материален. Отсюда отношение к нему как к «производственно-экономической единице» (в городе с самой дешевой электроэнергией в мире выращивают самые дорогие яблоки). Собственно, эту хозяйственную единицу и ликвидируют. Сад перестает быть общественным: его разделят на отдельные участки. И те герои, которые когда-то подарили городу сад, давно ждут получения собственного земельного надела. Немногие полагают, что получают «по три аршина земли», которых, как известно, недостаточно человеку:

«С о л ь ц о в . Вот я... Некто Сольцов!.. Как глава семьи! То есть ячейки государства... Официально! Прошу у вас!.. <...> Садовый участок!.. <...> Исходя из общего положения!.. О землевладении и землепользовании!.. <...> На троих!.. Значит, девять аршинов земли!.. *(Хохочет.)*» [Арро 1987: 108].

Большинство не заметило произошедших изменений, принесенных неостановимым ходом времени, жизни. Причем менялся не сад, менялись люди. И обнаружение разлада между молодостью и настоящим и есть основная задача сюжета Арро. Выходя на сцену с верой, что «сад — душа города» [Арро 1987: 75], герои вынуждены признать, что из храма с алтарем для многих он превратился в храм с жертвенником. И теперь, собираясь разделить его, они начинают понимать, что мало чем отличаются от тех, кого презирают, называя обывателями. Причем, говоря об этом, Арро вновь использует чеховские аллюзии. Один из персонажей рассказывает о гараже, в котором есть неприметная дверь. Она открывает вход в гору, к которой «прилепился гараж». И в этой горе обустроены комнаты: салон, кладовая и свинарник. И поросенок, и хозяин — «оба довольны, хрюкают!» [Арро 1987: 96].

Сад становится зеркалом, отражающим мир героя, его внутренние противоречия, которые объединяют в образе драматического персонажа его прошлое и его настоящее и прогнозируют будущее. Так, Арнаутов вспоминает: «молодость! Чистый порыв этот сад. Бескорыстный. Наивный» [Арро 1987: 111]. В настоящем — «другие ценности», «иной угол зрения» [Арро 1987: 111]. Поэтому ради экономии сад нужно снять с баланса города. Но в то же время у героя появляются мысли: «Что-то такое важное потеряем!.. Разворошили гнездо! Потревожили птенцов!.. Птицы нашей юности не прилетят никогда» [Арро 1987: 111]. Арнаутов пытается напомнить Аде, что «это и НАШ сад» [Арро 1987: 112]. Но звучит ответ: «... с прошлым все кончено. Все, все кончено! И не надо вспоминать, кто где сидел и что пел!.. И не спрашивай ни о чем!» [Арро 1987: 113].

Тем самым образ сада становится оценочным, позволяющим понять индивидуальную судьбу героя, его взгляд на мир и даже прогнозировать его будущее. Сад может спасти в этой пьесе только Долматова. Остальных персонажей сад не спасает. В пьесе есть признание Марины, когда-то уехавшей от героя с другим. Долматов, как ей кажется, «весь – в саду!» [Арро 1987: 89]. А о себе она говорит так: «... у меня тут – ничего! <...> я не могу здесь. Мне холодно!» [Арро 1987: 89]. Поэтому не получается оптимистичного финала. Автор, поставивший в центр своего внимания индивидуальную судьбу, а не судьбу мира, оценивает изображаемую историю, в отличие от Чехова, как драматическую. Герои пытаются вспомнить молодость, точнее – вновь стать молодыми. Повод – отношения Долматова и Анки. Но финальная свадебная песня «Прошла скоро молодость наша!.. Скоро прокатилась!..» [Арро 1987: 118] не о молодоженах, а о гостях на свадьбе. И нет уверенности в том, что к их числу не прибавится и Анка со своей только начинающейся жизнью, что ей не будет так же холодно рядом с Долматовым, ничего не видящим, кроме работы и сада.

В своей материальной конкретности сад – попытка реализовать мечту, символ прошедшей молодости, он же хозяйственная единица, но не сама жизнь. Сад Арро перестает быть образом интегрирующим, как это было у Чехова в «Вишневом саде», объединяющем жизнь человека и мира в ситуации, когда «задачей человека стало осмысление своего значения в общем потоке бытия, объединяющем жизнь и смерть как диалектическую основу своего движения» [Разумова 2004: 15].

В конечном итоге, образ сада и его сюжетные функции говорят о том, что советские авторы решают задачи, продиктованные их временем. Для «новой волны» важно показать ценность индивидуального жизненного существования, восстановить его в правах и попытаться найти решение проблем современного человека. И восприятие героями сада, как и у Чехова, позволяет выделить несколько групп персонажей. Прагматиков, которые стремятся идти в ногу со временем и подсчитывают убытки, приносимые садом; романтиков, «инфантильных и самонадеянных», готовых ради догмы заплатить любую цену – семью, детей, друзей, любимых [Арро 1987: 101]; садовода, верящего в работу («Будет работа – будут и яблоки. А не будет работы, так что ж здесь останется? Засохший символ» [Арро 1987: 100]). И поскольку ничье существование не оказывается гармоничным, то ответ нужно искать ни у одной из групп, а пытаться его найти, вступив в диалог со всеми позициями, высказанными в пьесе. А такой путь обретения позиции видения и оценки изображенного, собственно, и был предложен Чеховым, предоставившим своему читателю / зрителю свободу видения и понимания его пьесы, которой и воспользовались драматурги «новой волны». История чеховского сада помогла им расставить акценты в своем настоящем, обозначить его болевые точки и указать на необходимость решения современных проблем.

## Литература

- Арро В. К. Колея: Пьесы. Л.: Сов. писатель, 1987. 352 с.
- Арро В. К. Частная жизнь // Театр. 1987. № 11. С. 66-67.
- Батракова С. П. Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад») // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 44-52.
- Блок А. А. Стихия и культура // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М: Правда, 1971. С. 274-283.
- Разумова Н. Е. «Вишневый сад»: взгляд через столетие // Вестник ТГПУ. 2004. Вып. 3 (40). Серия Гуманит. науки (Филология). С. 12-19.

- Разумовская Л. Н.* Сад без земли. М.: Искусство, 1989. 294 с.
- Славкин В. И.* Взрослая дочь молодого человека: Пьесы. М.: Сов. писатель, 1990. 288 с.
- Славкин В. И.* Рядом с пьесой // Современная драматургия. 1989. № 3. С. 176-185.
- Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. 180 с.

**М. Ю. ЕГОРОВ**  
Ярославль

## **ЧЕХОВСКИЙ КОНТЕКСТ «МАЛЕНЬКОГО ФРУКТОВОГО САДИКА» Ф. ГОРЕНШТЕЙНА**

Фридрих Наумович Горенштейн – один из представителей третьей волны эмиграции, покинул СССР в 1980 году. В Советском Союзе писатель был известен прежде всего как сценарист, по его сценариям снято несколько фильмов, например, «Солярис» и «Раба любви». Единственной официальной доэмигрантской публикацией в СССР стал рассказ «Дом с башенкой», появившийся в 1964 году в журнале «Юность». В 1978 году – публикация в парижском журнале «Континент», в 1979 – участие в самиздатовском альманахе «Метрополь». В эмиграции Ф. Горенштейн опубликовал множество произведений, среди которых и романы, и повести, и рассказы, и пьесы.

Повесть «Маленький фруктовый садик» впервые была опубликована уже после смерти автора в 2003 году в октябрьском номере журнала «Дружба народов»; закончена же повесть была (судя по дате, стоящей после текста) в 1987 году.

В статье внимание будет сосредоточено на взаимодействии «Вишневого сада» А. П. Чехова и «Маленького фруктового садика» Ф. Горенштейна (на страницах повести также упоминаются два чеховских рассказа – «Лошадиная фамилия» и «На чужбине»).

Очевидная обращенность повести к пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» подтверждается уже ее названием. Однако в случае Ф. Горенштейна маленький фруктовый садик – компания трех друзей: «А это наш маленький фруктовый садик, – шутили сотрудники, когда кто-нибудь из посторонних приходил в наш отдел, – Веня Апфельбаум, Саша Бирнбаум и Рафа Киршенбаум» [Горенштейн 2003]. Если сравнивать названия повести и пьесы, можно заметить не только дополнительность по отношению друг к другу, но и контраст – вишня не является фруктом.

На мой взгляд, именно этот фактор двойственности (дополнительность, но и контраст) обуславливает соотношения произведений А. П. Чехова и Ф. Горенштейна. Этот же фактор играет огромную роль в понимании и построении собственно «Вишневого сада» А. П. Чехова. Сошлемся на А. П. Скафтымова, характеризующего систему персонажей пьесы: «...обрисовка каждого действующего лица состоит в показе несоответствия между его субъективно-интимным состоянием и тем, как это состояние воспринимается и понимается другим лицом, его невольным антагонистом» [Скафтымов 1972: 348]. Далее литературовед указывает на важность для понимания сущности конфликта невольного расхождения героев без взаимного недоброжелательства [Скафтымов 1972: 356] и т.д.

В эссе «Мой Чехов осени и зимы 1968 года» Ф. Горенштейн указывал на такие же «противоречия» в авторской личности А. П. Чехова, сравнивая его с Гамлетом: «Чехов был <...>

лишен патологической условности мировосприятия, делающей человека рабом определенной идеи, каковыми были Достоевский и Лев Толстой. <...> И если Гоголь, Достоевский и Толстой, пожалуй, Дон-Кихоты российской прозы, то Чехов скорее ее Гамлет. <...> В сущности, Гамлет – Дон-Кихот, сумевший отбросить иллюзии и имевший мужество отдался своей чувственности наяву, то есть постигнуть истину. <...> Главная трагедия в том, что он, сгусток бушующих страстей, понял бесплодность страсти и жаждал хладнокровия» [Горенштейн 1980: 216].

Сюжет «Маленького фруктового садика» строится вокруг лечения зубов инженера Вени Апфельбаума, который выступает также рассказчиком. Действие развёртывается в брежневские времена. В поисках хорошего стоматолога Вени обращается за советом к многочисленным знакомым. Все попытки вылечить зуб, избавиться от боли все равно оканчиваются неудачей. Герой, разочаровавшись в возможностях отечественной медицины, начал задумываться об эмиграции. Но в конце концов Апфельбауму удается вылечить зуб, и мысль об отъезде из страны постепенно исчезает из его сознания.

Как и в «Вишневом саде», так и в «Маленьком фруктовом садике» читателю демонстрируется специфика персонажей в зависимости от их отношения к центральному событию, в данном случае – к лечению зубов. Нельзя не заметить ироничность такой подмены (по сравнению с «Вишневым садом»), однако все-таки Ф. Горенштейну важно показать и отношения персонажей к возможности эмиграции.

Тема приезда из-за границы – отъезда за границу как инструмента избавления от проблем тоже «подсказана» «Вишневым садом». Хотя «Вишневый сад» заканчивается общим разездом обитателей усадьбы в разные стороны, в финале произведения Ф. Горенштейна, напротив, главный герой от отъезда за границу откажется. Приезд, отъезд Раневской выгодно отличались от эмиграции из СССР, могли бы быть повторены многократно, эмиграция же не подразумевала возвращения.

Хрестоматийно и утверждение о множестве идущих одновременно линий развития событий в пьесе А. П. Чехова (Лопухин – Варя, Трофимов – Аня, Раневская – Лопухин и т. д.), которое оказывается справедливым и по отношению к повести Ф. Горенштейна. Повесть населена множеством персонажей, рассказчик становится часто невольным свидетелем склок, скандалов, не имеющих непосредственного отношения к сюжету. Но у А.П. Чехова все вертится вокруг сада, который статичен, а у Ф. Горенштейна герой с зубной болью сам мобилен, и только благодаря его визитам к знакомым, предлагающим разные кандидатуры стоматологов, развивается сюжет произведения. А это в свою очередь напоминает попытки Гаева найти варианты решения проблемы продажи сада.

Чеховская пьеса «аукнется» в повести еще и напитком – «домашней вишневой наливкой, необычайно ароматной, потому что Бетя Яковлевна <Бирнбаум> <...> каждую косточку в каждой вишенке заменяла кусочком грецкого орешка» [Горенштейн 2003].

Очевидное присутствие ссылки на «Вишневый сад» есть в одном из двух эпиграфов, предпосланных повести Ф. Горенштейна. Обратимся к эпиграфам, выясним, как они связаны с текстом, почему они возникают и для чего.

Первый эпиграф: «Садок вишнёвый коло хаты. Т. Шевченко».

Украинская тема в «Вишневом саде» связана не только с предположениями, что действие может развиваться в Малороссии. Про Харьков говорит Фирс: «И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков» [С XIII, 206]. Лопухин несколько раз упоминает, что отправляется в Харьков [С XIII, 204, 243, 251].

В «Маленьком вишневом садике» есть персонаж Кондратий Тарасович Торба, украинец, который является директором НИИ, где работает коллектив «фруктового садика». С ним связан еще один случай «вторжения» украинской поэзии в повесть: «...<Торба>



с фронтовых времен контуженый и не всегда владеет своими нервами, особенно после разноса, который устроили ему в министерстве. Но человек он все-таки не злой, отходчивый хохол. Недаром о нем говорили: “Катылася торба з высокого горба, а в тий торби хлиб-поляныця, з кым ты хочеш подилыться?” [Горенштейн 2003]. «Фруктовый садик» приносит доходы именно тому, кто связан с Украиной (ср. отъезды Лопехина в Харьков), Кондратию Тарасовичу Торбе – три друга пишут для него диссертацию по деревянной замазке, применяемой в столярном деле.

Сам Ф. Горенштейн родился в Киеве и значительную часть жизни провел на Украине. Несомненно своеобразное преломление в повести автобиографической для писателя темы эмиграции.

Стих, приведенный в эпиграфе, – первая строчка произведения Т. Г. Шевченко, созданного в 1847 году и входящего в цикл «В каземате». Т. Г. Шевченко был арестован за участие в украинском тайном политическом (с националистическим уклоном) обществе Кирилло-Мефодиевское братство. Находясь в каземате Третьего отделения, он написал стихотворения, составившие указанный цикл. Отметим и здесь контраст – в тюрьме создается такое идиллически-пасторальное стихотворение: «Вишневый садик возле хаты, / Хрущи над вишнями снуют. / <...> Звезда вечерняя встает, / И дочка ужин подает. / Ворчала б мать, да вот беда-то, / Ей соловейко не дает. // Мать уложила возле хаты / Ребяток маленьких своих, / Сама заснула возле них. / Затихло все... Одни дивчата / Да соловейко не затих» (перевод Н. Ушакова) [Шевченко 1987: 300-301].

Стихотворение переключается с детскими воспоминаниями Раневской о саде: «Л ю б о в ь А н д р е е в н а (глядит в окно на сад). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости.) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» [С XIII, 210].

Идилличность стихотворения Шевченко соответствует ощущениям Вени Апфельбаума о дружной компании, сложившейся в НИИ, получившей прозвище «маленький фруктовый садик».

Второй эпиграф к повести: «Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву. (Занавес.) А. Чехов. “Вишневый сад”».

Продуктивнее рассматривать второй эпиграф в паре с первым. Пока заметим, что мотив уничтожения сада актуален для повести Горенштейна. На собрании по осуждению Киршенбаума за его открытое желание уехать в Израиль трио героев сидит в разных концах зала, символизируя распад идеологических позиций: «Замечаю Рафу в первом ряду, как полагается подсудимому. Саша Бирнбаум сидит в стороне, где-то посередине. Распался наш фруктовый садик...»

Не случайно, что именно ремарка выбрана в качестве эпиграфа, Горенштейн словно бы подчеркивает значимость ремарки в пьесе Чехова: «...в драматургии Чехова ремарка <...> не только становится полноправным способом раскрытия характера, не только создает эмоциональную атмосферу, “настроение” пьесы, но в сложном взаимодействии с диалогом продуцирует ее смысл» [Ивлева 1999: 134-135].

Многозначность (или многозначительность) финала «Вишневого сада» образуется в том числе и за счет финальной ремарки [Доманский 2006]. Более того, выбирается часть ремарки, что повышает вариативность толкований финала. Читателя подготавливают к такого рода развязке в «Маленьком фруктовом садике», повесть заканчивается вопросом: «...все труднее терпеть этот беспрерывный тихий погром. По крайней мере терпеть без помощи хорошего невропатолога. Но где же, где же найти хорошего невропатолога?»

[Горенштейн 2003]. Неразрешаемость вопросов, мучающих героев, становится для Ф. Горенштейна важной характеристикой творчества А. П. Чехова: «Споры чеховских героев часто оканчиваются неопределенно. Это не значит, что у Чехова не было своих, в сердце выношенных идей, не было любви, не было ненависти, не было привязанности, но Чехов никогда не позволял себе жертвовать истиной, пусть во имя самого желанного и любимого, ибо у него было мужество к запретному, к тому, что не хотело принимать сердце и отказывался понимать разум» [Горенштейн 1980: 217].

Что дает соседство эпитафий? Расположены они не только по хронологическому принципу, в смысловом они представляют собой оппозицию «было – стало» (был сад, сад вырублен). Таким образом Ф. Горенштейн намекает на преемственность образа вишневого сада.

Вновь здесь можно отметить указанный выше принцип дополнительности (сходство, но и контраст). Т. Г. Шевченко и А. П. Чехов – писатели, использовавшие разные языки (во всех смыслах этого слова), люди совершенно разных жизненных стихий, совершенно по-разному реализовавшие себя. Такая «разноголосица» характеров персонажей – черта и «Вишневого сада», и «Маленького фруктового садика».

Эпитафии абсолютно разные стилистически – элегический, созерцательный настрой стихотворения контрастирует с вырубкой сада в пьесе. Но такая стилистическая «неоднородность» украшает и «Вишневый сад», и «Маленький фруктовый сад», например, без нее не было бы столь выпуклых характеров действующих лиц.

Соседство в эпитафиях поэзии и прозы указывает на важность этого принципа в поэзии Т. Г. Шевченко (эффект сюжетности, повествовательности и т. д.), на важность этого принципа в творчестве А. П. Чехова вообще, в «Вишневом саду» в частности (эффект «лиричности», лейтмотивности и т. д.). Такое взаимопроникновение способов организации поэтического ряда и прозы показательны и для «Маленького фруктового садика». В одном из интервью Ф. Горенштейн утверждал: «Если не поймал ритм прозы, то, как бы ты ни был умен, какие бы ни были у тебя мироощущения, ты прозу не напишешь... Я, слава Богу, в силу обстоятельств своей жизни был отстранён от общего потока, и я учился у книг, учился у мастеров и учился ритму, ритму, ритму. Старому ритму» [Глэд 1991: 225, 223].

Стоит отметить переключку некоторых сюжетных ходов в двух рассматриваемых произведениях, но здесь не будет прямых аналогий. Остановимся на показательных примерах.

Так, значимым оказывается наличие телеграмм и в пьесе, и в повести. У А. П. Чехова читатель, зритель так и не узнает, какой текст был в телеграммах, получаемых Раневской, заставивших (или давших повод – вновь двойственность) уехать в Париж. Мы знаем об их «тайном» содержании только со слов самой Раневской.

Ф. Горенштейн же заставляет своего героя дать телеграмму матери, тяжело переживающей возможный отъезд в Израиль сына. Веня использует тайнопись, но смысл телеграммы легко расшифровывается и телеграфисткой, и читателем: «...лучше телеграмму. Прекрасный жанр – словам тесно, мыслям просторно. Взял бланк, написал: “Дорогая мамочка. В гости к дяде Изе я не еду. Тысячу раз целую. Твой любящий сын Веня”. Подал бланк в окошко. Телеграфистка прочитала, скользая над бумажкой карандашиком, и улыбнулась, явно ехидно. Неужели мой намек так ясен, так прозрачен? Неужели неудачно зашифровал? На душе глупо, стыдно, беспокойно...» [Горенштейн 2003].

Предложение Лопухина о разделении сада на участки и продаже их дачникам оборачивается у Ф. Горенштейна размышлениями Вени Аппельбаума о перераспределении кислорода на планете: «Ученые считают, что древние ящеры имели в своем распоряжении гораздо больше кислорода, чем современный человек, тридцать четыре процента, а совре-

менный человек имеет только двадцать один процент. И мы, евреи, вынуждены пользоваться этим процентом полностью, тут процентной нормой, как при приеме на работу или в институты, не обойдешься. Ничего не поделаешь, физиологическая потребность. Вот откуда рабская психика как физиологическая необходимость. Вот почему лучшие, те, кто пытались и пытаются удержать при себе собственное достоинство, задыхаются и вымирают. Так создавался национальный тип, национальный характер из поколения в поколение. <...> Вот так взять бы да бросить эту землю “законным сынам отечества”, пусть подавятся, эту планету, экологически загрязненную, с ее двадцатью одним процентом кислорода. Первобытные ящеры таким составом воздуха дышать не могли бы. Может, “законные сыны отечества” надеются на то, что мы вымрем, как первобытные ящеры? Немцы в свое время довели нашу процентную норму кислорода до нуля» [Горенштейн 2003]. Вена называет себя «ящером» (жертва), Лопахин получает от Пети Трофимова именование «хищный зверь» (то есть нападающий на жертву): «Т р о ф и м о в . Я, Ермолай Алексеич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути, так и ты нужен» [С XIII, 222].

Возникла традиция, вслед за Петей Трофимовым («Т р о ф и м о в . Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест» [С XIII, 227]), воспринимать распродаваемый и вырубаемый Лопахиним вишневый сад как аллегорическую картину России.

Ближе к финалу повести Ф. Горенштейна рассказчику наконец-то удается вылечить зуб. Врач перед лечением предупреждает Веню: «У вас пломба стоит на больном нерве и потому общее воспаление... Так, знаете, гниль зубная может и в кровь попасть. Бывает заражение крови, хорошо, что вовремя пришли. Еще месяц-другой, и о-го-го...» [Горенштейн 2003]. После лечения герой размышляет о еврейском вопросе, уподобляя его зубной боли, вокруг которой развёртывается сюжет повести, так же как и в пьесе — вокруг сада: «...о еврейском вопросе поговорить. Больной вопрос... Хуже того, пломба на больном вопросе, отсюда и воспаление, заражение всей жизни, моральной, духовной жизни России...» [Горенштейн 2003].

Зачем же понадобилось обращение к «Вишневому саду» в повести Ф. Горенштейна? Дадим два противоположных ответа.

С одной стороны, в повести чрезвычайно показательно ироническое отношение к классическому образцу драматургии, к многочисленным интерпретациям пьесы, словно бы литературоведы стремились вложить буквально любой смысл в произведение А. П. Чехова, все из нее вычитать, от обнаружения классовых разногласий до отыскания элементов театра абсурда (что, в общем-то, не противоречит друг другу), а «открытый» характер построения пьесы этому способствовал. Часто на страницах повести встречается ситуация разгадывания или неразгадывания намека: «На беду еще, главного Тимофей Сидорович зовут, намек почувствовал...»; «Не знаю. Не уверена, делают ли у нас вообще такие операции. Кажется, в Америке делают и еще кое-где. Есть еще одна страна, где делают... — Марфа Ивановна смотрит на меня неопределенно, туманно... Нетрудно понять, что она хочет сказать этим понятным намеком: “Уезжай туда, пусть тебя там лечат”»; «Я вздрагиваю и краснею. Намек, что ли?»; «Кто-то ей намекнул, будто я собираюсь подавать заявление на выезд в Израиль»; «Неужели мой намек так ясен, так прозрачен?». И очень показательное: «Выхожу опять на балкон, смотрю на звезды, и вдруг дрожь пробегает по телу, совсем по-детски становится страшно, что-то мерещится, хоть будущее в своей обычной ехидной манере молчит, лишь холодно мерцает со своей звездной высоты, лишь туманно намекает на нечто, само собой разумеющееся» [Горенштейн 2003]. Как будто бы это кивки в сторо-

ны того самого «подводного течения», так характерного пьесе А. П. Чехова, но в этих при- мерах сам повод для его возникновения, попытки его разгадать выглядят несерьезными.

Ф. Горенштейн утверждал: «Пушкин начал, а Чехов кончил, и, естественно, на твор- честве Чехова лежит печать не только величия, но и вырождения, так как всякое живое явление имеет свою жизнь и свою смерть» [Горенштейн 1980: 209].

Если сад может восприниматься как Россия, то зубная боль может восприниматься и как еврейский вопрос. Если в «Вишневом саде» за сценой играет «знаменитый еврейский оркестрик» [С XIII, 220], то в «Маленьком фруктовом садике» на сцене трое друзей-евреев. Если у А. П. Чехова в пьесе на выручку должна придти безымянная ярославская бабушка, то у Ф. Горенштейна будет ярославский парень Паша Пуповнин. Он стремится помочь Вене Апфельбауму уехать в Израиль, собираясь устроить ему так называемый вызов. Фи- гура Паши всегда помещается в комический контекст. Вот, например, такой диалог: «Зубы он мне посоветовал полоскать водкой, смешанной с мочой. “Что ты, Венька, морщишься? Я ведь тебе не советую чужой мочой полоскать, положи своей. Я, признаюсь, из простого любопытства как-то собственное говно попробовал. Чужое не стал бы, а свое попробо- вал”. – “Ну, и как?” – “Зачем мне делиться с тобой своим опытом? Сам попробуй, тогда поймешь”» [Горенштейн 2003].

С другой же стороны, повесть не только иронична в отношении пьесы А. П. Чехова, в ней есть самоирония. Не случайно в названии повести стоит слово «садик», а не «сад», что подчеркивает скромность замысла писателя.

В частности, важность, серьезность еврейского вопроса не влияет на ироничное отно- шение к евреям в повести, например, Лазарь Исакович Бирнбаум заявляет: «Зачем вооб- ще он был нужен, этот Израиль? Кому вообще он нужен? Фашистское государство. Они там издеваются над арабами, а мы тут за них должны отвечать. Из-за них нас не любят, из- за них, из-за Израиля, нас ненавидят, из-за них растет антисемитизм... Кто его придумал, этот Израиль, чтоб тому вывернуло голову. Да... Фашисты еврейские... Сионисты – это фашисты...» [Горенштейн 2003].

Самоирония как раз направлена на признание глобальности, на подчеркивание зна- чительности загадочной пьесы А. П. Чехова, смысловый потенциал которой действительно бесконечен, способен вместить в себя все, включая национальный вопрос. Признание творческого гения А. П. Чехова содержится уже в использовании эпитафии из его пьесы.

Еще раз вернемся к названию повести Ф. Горенштейна, в которой еврейская тема играет важную роль. В иудаике существует понятие «пардес», в буквальном переводе с ив- рита означающее «фруктовый сад». Этим словом обозначается вся совокупность методов толкования текста, толкования Торы. Пардес включает в себя сочетание четырех уровней понимания текста: буквального, скрытого, гомилетического, эзотерического [Pardes 2007: 632].

Получается, что, с этой точки зрения, Ф. Горенштейн названием повести «Маленький фруктовый садик» указывает на священный статус «Вишневого сада», на возможность и необходимость такого многомерного разгадывания пьесы А. П. Чехова, предлагая один из своих скромных («маленький садик») вариантов.

## Литература

Глэд Д. Беседы в изгнании. М., 1991.

Горенштейн Ф. Маленький вишневый садик // Октябрь. 2003. № 10. <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/10/garen.html>.

- Горенштейн Ф.* Мой Чехов осени и зимы 1968 года // *Время и мы.* 1980. № 55. С. 209-222.
- Доманский Ю. В.* Вариативный потенциал драмы Чехова: финал «Вишневого сада» // *Известия Уральского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки.* 2006. № 41.
- Ивлева Т. Г.* Особенности функционирования чеховской ремарки // *Чеховские чтения в Твери.* Тверь, 1999.
- Скафтымов А. П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А. П. Чехова // *Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей.* М., 1972.
- Шевченко Т. Г.* Избранные сочинения. М., 1987.
- Pardes* // *Encyclopaedia Judaica.* Vol. 15. Thomson Gale, 2007.

## **СУДЬБА ВИШНЁВОГО САДА В ПЬЕСЕ Л. Е. УЛИЦКОЙ «РУССКОЕ ВАРЕНЬЕ»**

Судьба вишнёвого сада в финале пьесы А. П. Чехова остаётся неизвестной. Казалось бы, успех коммерческого предприятия Лопухина ни у кого из героев не вызывает сомнения, однако есть персонаж, выражающий скепсис по этому поводу, это Петя Трофимов: «...рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать...» [С XIII, 244] Словом, 111 лет назад однозначно сказать, будет ли успешным проект Лопухина, было невозможно.

В рамках художественного мира пьесы Л. Е. Улицкой «Русское варенье» в действительности всё было не совсем так, как описал Чехов: по словам Андрея Ивановича, «Антон Павлович, конечно, многое насочинял, где-то очернил, где-то приукрасил, кое-что, наоборот, возвысил до чрезвычайности, но уж что касается садов — извини... Когда Лепёхин здешние земли покупал, сады уж окончательно выродились. Что же касается усадьбы, то усадьбу он как раз и не покупал. Он её взял в приданое за своей женой, которая была этой усадьбы наследницей... Бабушка Аня... У мамы спроси, у неё всё записано» [Улицкая 2008: 103]. Позже Наталья Ивановна дополнит семейную легенду: «Усадьба эта, на месте которой сейчас дача, вместе с селцом Покровским дана была в приданое нашей пра-пра... какой-то бабушке ещё при жизни Пушкина. В 1828 году, у меня всё записано... урождённая фон Мекк...» [Улицкая 2008: 142]. Обратим внимание не только на то, что Наталья Ивановна путает Покровское с Плещеевым, хозяйкой которого была Надежда Филаретовна фон Мекк, состоявшая в переписке с Чайковским, но и на ту уверенность, с которой Наталья Ивановна передаёт информацию, не скрывая того, что не очень хорошо ею владеет: «...пра-пра... какой-то бабушке». Впрочем, доверять памяти как Андрея Ивановича, так и Натальи Ивановны не представляется разумным не только в силу того, что любая память даёт сбой, но и в силу того, что слишком через многие источники прошла передаваемая ими информация. Так, Наталья Ивановна передаёт слова, которые говорил их отец, которые пересказывала ей их мама. Если учесть, что каждый из этих источников может исказить данные как случайно, так и намеренно, информация оказывается ничуть не более достоверной, чем переданная А. П. Чеховым, по утверждению героев пьесы «Русское варенье», описавшим именно их ситуацию, что, к слову, тоже может не оказаться правдой, что, в свою очередь, позволит интерпретировать поведение героев пьесы Улицкой как подражание героям пьес Чехова. Подобное прочтение актуализируют и слова Ирины про труд без поэзии и мысли, произносимые Еленой [Улицкая 2009: 96], и Вершинина про русского человека, которому свойственен

возвышенный образ мысли, произносимые Андреем Ивановичем в контексте с цитатой из Ленина [Улицкая 2009: 106], и слова Лопихина про непрактичных неделовых людей, которых он не встречал [Улицкая 2009: 188], и Сони про небо в алмазах, произносимые Ростиславом [Улицкая 2009: 189], – все они воспринимаются не как первичный текст, а как цитаты из пьес Чехова, а в случае с фразой «Охмелия, иди в монастырь» [Улицкая 2009: 109], произносимой Андреем Ивановичем, подобная трактовка представляется предельно вероятной.

По версии Андрея Ивановича и Натальи Ивановны, доставшейся им от их родителей, Лопихин, которого на самом деле звали Лепёхиным, купил только земли, усадьбу же взял в приданое за бабушкой Аней. Во время войны дом был наполовину разрушен, все советовали отстроить дом заново, однако Лопихин-Лепёхин сказал, что всё, что сохранилось, надо сохранять и дальше, подкрепив своё решение тем, что этот дом был построен его отцом, что, как мы знаем, не так. Что характерно, знают это и его дети (напомним, они говорили, что Лепёхин взял усадьбу в приданое за Аней), но это не принципиально: легенда, доставшаяся им от матери, оказывается более важной, равно как и главная мысль этой легенды: «Всё, что сохранилось, будем и дальше сохранять» [Улицкая 2009: 81]. В «Вишнёвом саде» подобной позиции не придерживается ни один из героев. Персонажи либо хотят кардинально перестроить то, что есть, либо, раз уж нет возможности оставить всё, как есть, поворачиваются и уходят. Невозможность жить по-старому осознают все герои, кроме, разве что, Фирса. Как представляется, именно разница позиций «менять или исправлять» (канализацию, дом, опару, жизнь) и определяет систему персонажей пьесы «Русское варенье», при том, что, как говорит Андрей Иванович, в сложившейся ситуации хорошего варианта у них нет, оба хуже.

Между тем для Лопихина постройка дач – это не просто удачное вложение денег, да и работает он не только ради заработка. Работа позволяет тому, кого Петя Трофимов называет хищником, уйти от бессмысленности жизни. Даже в торжествующем монологе по поводу покупки имения, прекраснее которого нет на белом свете, Лопихин находит место сокрушениям по поводу неудачной жизни. И постройка дач для него – это не просто коммерчески успешный проект, это возможность «новой жизни».

В финале «Русского варенья» Ростислав хочет построить на месте дачи Диснейленд, однако и для него тоже это больше, чем простое вложение денег, это тоже возможность новой жизни. Если согласиться с Петей Трофимовым и признать, что надежды Лопихина на то, что дачник со временем размножится до чрезвычайности, – размахивание руками, то размах рук Ростислава в его финальном монологе [Улицкая 2008: 189] достигает размеров Женевского озера на месте одной дачи. Однако в обоих случаях это прожектёрство, это размахивание руками – это попытка построить новую жизнь. По мнению Е. Н. Петуховой, Ростислав «догадывается, что Диснейленд не может символизировать счастливое будущее» [Петухова 2009: 369]. Может, догадывается, а может, и верит в возможность новой счастливой жизни, как верил Лопихин, и, уже зная, что у его деда это не получилось, пытается построить новую жизнь, жизнь, в которой люди будут отдыхать и в которой будет небо в алмазах, что, безусловно, не отменяет того, что сам Ростислав на этом будет зарабатывать.

Монолог Ростислава заканчивается словами о небе в алмазах; согласно предыдущей ремарке, на сцене «три сестры стоят рядом» [Улицкая 2008: 188], последние же слова пьесы относятся к кошке: «Бедное животное! Забыли!» [Улицкая 2009: 190] Как видим, финал «Русского варенья» объединяет три пьесы Чехова: «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишнёвый сад». Если учесть, что в пьесе Улицкой словосочетание «вишнёвый сад» нигде не встречается, то обсуждаемый всеми дом, в котором теперь будут не работать, а

отдыхать и зарабатывать, можно рассматривать как продолжение не вишнёвого сада, а некоего объединённого имения из трёх пьес Чехова (к слову, как представляется, синкретизм цитации – характерная черта большей части пьес, написанных по мотивам пьес Чехова), тем более, что оппозиция «работать / отдыхать» актуальна для всех трёх. Главной она является, по справедливым замечаниям Е. Н. Петуховой и Б. Олашек, и для пьесы «Русское варенье».

Подзаголовок пьесы «Дядя Ваня» – «Сцены из деревенской жизни» [С XIII, 163], однако, как следует из начальной ремарки, «Действие происходит в усадьбе Серебрякова» [С XIII, 164]. Обратим внимание не только на несоответствие слов «деревенской» и «усадьба», в художественном мире Чехова противопоставляемых, но и на обозначенную принадлежность усадьбы: в отличие от дяди Вани, предполагавшего, что имение принадлежит Соне, автор указывает на принадлежность усадьбы Серебрякову. И здесь показательное слово «усадьба» – в усадьбе не работают, там говорят о том, что надо работать. До приезда Серебрякова и Елены Андреевны дядя Ваня и Соня, по словам последней, «работали без отдыха» [С XIII, 164]. После приезда, по словам той же Сони, доктора Астрова и дяди Вани, чета Серебряковых заразила их всех праздностью. Теперь дядя Ваня, как он сам признаётся, спит не вовремя, ест разные кабулы, пьёт вина. (Интересно, что и Андрей Прозоров соединяет праздность со сном и едой [С XIII, 182].) Не только Астров отмечает по отношению к Елене Андреевне, что «праздная жизнь не может быть чистою» [С XIII, 83], дядя Ваня, характеризуя любимую женщину, дважды употребляет слово «ленивый» – «ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о погибели мира – всё это мне глубоко ненавистно» [С XIII, 80]. Доктор Астров до приезда Серебряковых тоже постоянно работал, заработался, у него не было ни одного свободного дня, ему не дают отдохнуть, по крайней мере, так он говорит Марине и Соне. Если дядя Ваня считает деятельность Серебрякова переливанием из пустого в порожнее, а слово «работать» употребляет только в отношении Сони или себя в прошедшем времени или желательном наклонении, то сам Серебряков свою жизнь не считает праздной: «Всю жизнь работать для науки...» [С XIII, 77] Так или иначе, Серебряков уезжает из усадьбы, на прощание сказав, что «Надо дело делать!» [С XIII, 112], повторив это дважды (за пару действий до этого тот же упрёк бросает дяде Ване его мать [С XIII, 70]), Войницкий и Соня остаются в деревне, и теперь, как предполагает дядя Ваня, начавший остро нуждаться в работе ещё до того, как чета Серебряковых покинула дом, всё будет по-старому. Мысль его подтверждает и Соня, говорящая в финальном монологе о том, как тяжело они будут трудиться. Однако заканчивается пьеса, в которой так много говорилось о пользе и чистоте работы, троекратным мечтательным «Мы отдохнём» из уст Сони [С XIII, 116]. Что же касается усадьбы, то её судьба остаётся неизвестной. На этот раз дяде Ване удалось отстоять дом, ему кажется, что «всё будет по-старому», однако причин предполагать, что Серебряков откажется от своей идеи, нет. Итак, судьба дома находится под вопросом, на сцене – работающие (в актуальном значении) герои, мечтающие об отдыхе. Работа в пьесе связана с бедностью: Соня и дядя Ваня отказывают себе в каждой копейке.

В «Трёх сёстрах» работают Ольга и потом Ирина, причём обе – без удовольствия, правда, вторая обосновывает это тем, что это труд «без поэзии, без мыслей...» [С XIII, 144], ещё Анфиса говорит «я тружусь, я работаю» [С XIII, 158], да это мы и видим в пьесе; впрочем, Наташа говорит, что постаревшая Анфиса «работать не может <...> она не способна к труду» [С XIII, 159]. Тузенбах и Ирина мечтают о труде, «работать и работать» призывает Вершинин, впрочем, и утверждает, что и он (они) работает для жизни лет через двести-триста. Что же касается дома, то теперь единственной хозяйкой здесь будет Наташа, которая вырубит еловую аллею и клён и насадит цветочков. Имение главными



героинями потеряно, в финале они стоят на сцене и мечтают о работе как о новой жизни. И вновь труд, работа, о которых столько говорится, никак не связаны с зарабатыванием денег. Когда богатый Тузенбах говорит Ирине: «я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты...» [С XIII, 180] – два этих утверждения, соединённые сочинительной связью, не кажутся в то же время соединёнными причинно-следственной.

В «Вишнёвом саде» Петя Трофимов и Раневская, можно сказать, взаимно обвиняют друг друга в праздности, только если инвектива Раневской направлена напрямую на Петю: «Вы ничего не делаете» [С XIII, 234], – то Петя говорит обо всей интеллигенции, которая много говорит, тогда как «надо бы только работать» [С XIII, 223], потому что искупить прошлое можно только «непрерывным трудом». Не могут без работы Лопахин, Варя и Фирс (хоть последний и не говорит об этом такими словами). Однако работа Вари, очевидно, денег не приносит, да и прибыли Лопахина как реальные (посеянный мак), так и предполагаемые (дачи) связаны с проектами и вкладыванием денег, а не с конкретным трудом. То есть потребность некоторых героев в работе и неспособность к ней других так или иначе не связана с процессом зарабатывания денег.

Итак, в «Вишнёвом саде» и «Трёх сёстрах» имение меняет хозяев. Новые хозяева – Лопахин и Наташа соответственно, собираются строить новую жизнь, причём начинают с вырубki деревьев. К слову, за две недели до выселения Лепёхиных с дачи в «Русском варенье» вырубili яблони, правда, судя по всему, по естественным причинам: по словам Лизы, они то ли посохли, то ли помёрзли. Лопахин в четвёртом действии говорит о том, что он без работы не может, судя по всему, это и есть та новая жизнь, о которой он мечтает. О ней же мечтают и сёстры, стоя в финале пьесы на сцене. Героям пьесы «Дядя Ваня», по крайней мере, пока, удаётся сохранить свой дом, и в нём, как они сами предполагают, всё будет по-старому: герои будут трудиться и лишь потом, за гробом, отдохнут. Соня в своём имении работает и мечтает об отдыхе; сёстры, потерявшие свой дом, мечтают о труде. Противопоставленные мечты героев разных произведений накладываются друг на друга, неизменным остаётся недовольство реальностью и мечты о счастье. Итак, в финале всех трёх пьес героини планируют свою будущую жизнь (новую или старую), во всех трёх пьесах она связана с работой (только у сестёр она будет проходить не в усадьбе). При этом на прибыль от этой работы рассчитывает только Лопахин.

Героиня пьесы «Русское варенье» Наталья Ивановна, как она сама утверждает, – единственная, кто работает в семье Лепёхиных-Дворянкиных [Улицкая 2009: 91], хотя потом в другом месте она говорит, что единственный, кто трудится, – это Ростислав, тогда как раньше в их семье Лепёхиных все всегда были работники [Улицкая 2009: 93]. К слову, Ростислав тоже, слыша звук печатной машинки, с умилением говорит жене о матери: «Слышь, все спят, а она работает. Как пчёлка» [Улицкая 2009: 130]. Наталья Ивановна и Ростислав, как Соня и дядя Ваня, не только работают, но и говорят окружающим о работе друг друга. Наталья Ивановна переводит романы своей невестки, бездарной писательницы Евдокии Калугиной, которые и сама называет при брате мочалом [Улицкая 2009: 80], однако при всех делает вид, что это именно та работа, которая и приносит деньги, и возвышает человека. Казалось бы, это тот самый труд, о котором мечтала Ирина: с поэзией и мыслями. (К слову, произносит эти слова и Елена, отказывающаяся уже не от телеграфа, а от перевода, но не столько потому, что это труд без поэзии и без мыслей, хоть эта фраза и звучит, сколько потому, что «не за пятьсот же долларов...» [Улицкая 2009: 96] И, судя по словам Ростислава «...я Елену уже устраивал... В общей сложности три раза...» [Улицкая 2009: 139], это не первый раз, когда она отказывается от работы.) Наталья Ивановна, хоть и жалуется на тяжесть своей работы, на то, что она единственная, кто работает в этой семье, ощущает своё превосходство над работниками

неинтеллектуального труда (хотя работа Константина, — он свою деятельность называет работой, — Наталье Ивановне работой не кажется: «За восемь лет ни одного дня не работал! Музыкант!» [Улицкая 2009: 94], тогда как его жена Елена считает его деятельность именно работой, правда, хорошего в этом ничего не видит: «...всё работаешь и работаешь. Никакого от тебя проку» [Улицкая 2009: 115]. Барбара Олашек утверждает, что Константин презирает приземлённый труд [Olaszek 2011: 45], с чем достаточно трудно согласиться, если учесть что Константин абсолютно не участвует в окружающей его жизни, что если и можно интерпретировать как презрение, то как ко всему окружающему, а не к приземлённому труду). Наталья Ивановна мечтает сбросить свою работу с целью привести в порядок семейный архив, потому что, по её мнению, Чехов изобразил их «семью несколько иронически. И надо восстановить справедливость...» [Улицкая 2009: 121] При этом и её работа не приносит семье дохода, Калугина платит ей гроши, что вызывает протест её дочери, зарабатывающей интимными услугами по телефону и неоднократно упрекаемой матерью за праздность:

«Н а т а л ь я   И в а н о в н а .   Просто все должны работать.

Л и з а .   Мапочка, не работать, а зарабатывать» [Улицкая 2009: 153].

Работа, делающая, по мнению доктора Астрова, жизнь чистой, из внутреннего императива, некоей духовной потребности в пьесах Чехова в пьесе «Русское варенье» превращается в момент чисто практический: надо не работать, а зарабатывать. Причём превращается именно в устах Лизы, до этого произнесшей длинный монолог, в котором она убедительно доказала, что сама является знаком вырождения семьи [Улицкая 2009: 110]. В семье же Лепёхиных всё было не так: Наталья Ивановна: «Я о деньгах вообще ни слова не говорила. Я говорю только о работе. В нашей семье никого никогда деньги не интересовали» [Улицкая 2009: 92].

И, конечно, говоря о работе, нельзя не коснуться главного проекта пьесы — русского варенья. Не найдя другого выхода из финансового кризиса семьи, Мария Яковлевна предлагает начать варить варенье. Все члены семьи вносят в процесс посильную помощь: Лиза ездит за вишней, Варвара разливает варенье по баночкам, Елена рисует хэнд-мейд этикетки, которые оказываются дороже варенья. И только Наталья Ивановна недоумевает: варить варенье на продажу — это так странно. В результате все занимаются делом, только вот дохода это тоже не приносит.

Итак, перед нами дом, доставшийся Лопяхину-Лепёхину в приданое за Аней, дом, который он не снёс даже тогда, когда он был разрушен во время войны. Если принять, что Лопяхин — работающий герой, приходящий на смену как героям, которые мечтают о труде, так и героям, которые тяжело работают и ничего за это не получают, то пришедший ему на смену Ростислав — герой, пропагандирующий не труд, как в трех финалах чеховских пьес, а отдых и заработок, символом чего становится Диснейленд.

Итак, сначала это было имение, где говорили о том, что надо работать, потом дачи, в которых работали, и, наконец, Диснейленд, где отдыхают и зарабатывают. Ответить однозначно на вопрос, удастся ли Ростиславу его проект, так же невозможно, как невозможно ответить на вопрос, удастся ли его проект Лопяхину. На сцене стоят три сестры и мечтают о небе в алмазах; новый хозяин имения, прекраснее которого нет на всём белом свете, собирается построить новую жизнь; орёт забытое всеми в спешке существо. Но продолжение пьес Чехова в пьесе «Русское варенье» не в этом, а во всё том же — почти безнадежном, а может, и риторическом вопросе — а будет ли оно, «небо в алмазах»? А возможно ли оно?

## Литература

*Olaszek B.* «Русское варенье» Л. Улицкой: осмысление современной действительности классикой // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica № 4 [19]. P. 45-52.

*Петухова Е. Н.* Диалог с Чеховым: «Русское варенье» Л. Улицкой // Диалог с Чеховым. М., 2009. С. 363-372.

*Улицкая Л. Е.* Русское варенье // Улицкая Л. Е. Русское варенье и другое. М., 2008. С. 75-190.

А. С. БОКАРЕВ  
Ярославль

## «ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

В русской поэзии сюжеты, образы и мотивы творчества А. П. Чехова стали объектом интерпретации еще при его жизни. Показателен в этом отношении подготовленный В. Коробовым венок Чехову [«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009], демонстрирующий наиболее характерные способы подключения к традициям классика в лирическом роде литературы. Наряду с дружескими посланиями и мемориальными сочинениями широко распространены стихотворения-парафразы, не говоря уже о произведениях, осваивающих отдельные компоненты чеховского дискурса, — цитаты, сюжетные положения, окказиональную символику. Сложился и особый биографический миф о Чехове, неизменными атрибутами которого являются «пенсне» и «бородка клином» (Ю. Друнина), «милый домик» в Ялте (С. Черный), знаменитое «Ich sterbe» (Ю. Левитанский) и грустная ирония «в глубоком взгляде» (А. Федоров) [«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009].

Рецепция последней пьесы Чехова в лирике второй половины XX — начала XXI вв. в целом осуществляется в русле сформировавшихся тенденций. В зависимости от того, какие аспекты поэтики «Вишневого сада» подвергаются семантическим преобразованиям, а также от самого характера этих преобразований, обращения современных поэтов к чеховской комедии могут быть сведены к трем самостоятельным, но не изолированным друг от друга стратегиям. Первая стратегия (1) предусматривает «модернизирующий» парафраз драматургического сюжета, причем субъект высказывания может как помещаться «внутри» ситуации, так и оставаться сторонним наблюдателем. Вторая (2) предполагает реализацию ценностно-смысловых потенций заглавного символа, в результате чего его привычное «звучание» проблематизируется или вовсе подвергается ироническому трагестированию. Третья стратегия (3) состоит в том, что стихотворение «орнаментируется» «чеховскими» деталями и подробностями, принятыми как своего рода «код», с помощью которого «выговаривается» индивидуальное художественное содержание.

(1) Нетрудно заметить, что «Элегия» Ю. Левитанского [«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009] воспроизводит события, имеющие место в четвертом действии «Вишневого сада». Составляя содержание сна лирического субъекта, они не только хронологически адекватны тексту-источнику («Тихо. Сумерки. Бабье лето» [«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009]), но и соотнесены с временем создания самой пьесы («Сон происходит в минувшем веке» [«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009]). Иными словами, наблюдая во сне

последние мгновения усадьбы Раневской и Гаева, герой ассоциирует увиденное с внеположенной чеховскому тексту действительностью. Отсюда мысль об «исторической обреченности» сада, который воспринимается как символический образ «прежней», а потому будто бы чуждой субъекту России (ср. «хрестоматийную» формулу Пети Трофимова «Вся Россия наш сад» [С XIII, 227]):

Ну, полно, мне-то что быть в обиде!  
Я посторонний. Я ни при чем.  
Рубите вишневый сад!

Рубите!

Он исторически обречен  
[«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009].

Однако «посторонность» субъекта мнимая – в его кругозор регулярно попадает то, что у Чехова вынесено за пределы сценической площадки, а значит, недоступно «чужому» взгляду. Таковы, например, «веселые дровосеки», «списанные» с Лопухина и функционально замещающие его в стихотворении:

Им смешны витающие в облаках.  
Они аккуратны.

Они деловиты.

У них подковки на сапогах  
[«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009].

Сам же субъект, засыпающий под звуки их топора, занимает сюжетную позицию Фирса, который, будучи забыт в доме, «ложится» и «лежит неподвижно» [С XIII, 254]. Описанный в «Элегии» сон, таким образом, может прочитываться как предсмертный бред чеховского персонажа, синкретически неотделимого от протагониста.

Предложенная интерпретация не учитывает, однако, некоторой двусмысленности, заложенной в первой строфе стихотворения:

Тихо. Сумерки. Бабье лето.  
Четкий,  
частый,  
щемящий звук –  
будто дерево рубят где-то.  
Я засыпаю под этот звук  
[«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009].

До сих пор мы исходили из того, что «стук топора по дереву» [С XIII, 253] принадлежит исключительно миру сна, в то время как текст допускает и иное его происхождение: герой не спит, а засыпает «под этот звук», то есть слышит его реально, наяву. Тогда развернутые «во сне» события должны расцениваться как параллель к совершающемуся в настоящем историческому сдвигу, итоги которого, если принять во внимание несколько прямолинейную символику финала, едва ли окажутся утешительными: «...И снова снятся мне / вишни, вишни, / красный-красный вишневый сок» [«Ах, зачем нет Чехова на свете!..» 2009].

На похожих основаниях строится и стихотворение Б. Херсонского «Человек говорил: “Вишневый сад был именно здесь”» [Херсонский 2010]. Лирический надрыв, бывший интонационной доминантой «Элегии» Левитанского, у младшего поэта сменяется размеренным, слегка холодноватым повествованием, а переживания о судьбе вишневого сада, ставшего в XXI веке культурным памятником, отдаются третьему лицу. Фактически стихотворение представляет собой «фантазию» на тему возвращения безвозвратно утраченного, истоки которой можно обнаружить в словах чеховской Ани, обращенных к Раневской: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая,

глубокая радость опустится на твою душу...» [С XIII, 241]. Виртуальный сюжет, существующий в чеховской пьесе как нереализованная возможность, из периферийного превращается у Херсонского в основной, хотя надежда на возрождение вишневого сада также не оправдывается. Правда, именно от нее протягиваются ассоциативные нити к другому, еще более смелому допущению, — но и его пафос тут же корректируется у Херсонского по-чеховски изящной футурологической «виньеткой»:

Человек говорил: «Своего сада нет, пусть цветет чужой  
сад российской словесности, будто бы век назад  
не был выкорчеван, пусть стоит над душой,  
пусть простирает ветви над нами вишневый сад!»

Человека нет, но в стране мечтаний он выходит на склон,  
вместе с черной птицей радуется весне.

А по аллее блуждает заботливо выращенный клон  
писателя в шляпе, с бородкою и в пенсне [Херсонский 2010].

(2) Общеизвестно, что «за конкретным образом сада, принадлежащего Раневской и Гаеву, постоянно просвечивает другой образ, обобщенный, символизирующий понятия красоты, счастья, идеала...» [Левитан 1978: 107]. Вместе с тем поэзия конца XX — начала XXI вв. чаще акцентирует в чеховском символе совершенно иные, в том числе снижающие его грани.

Так, в стихотворении С. Львовой «Я постараюсь быть практичной...» [Львова 2001] заглавное понятие пьесы погружается в подчеркнуто бытовой, состоящий из повседневных мелочей и деталей контекст:

Я постараюсь быть практичной:  
я запишу рецепт салата,  
забуду имя на конверте  
и посажу вишневый сад.  
Все выйдет очень симпатично.  
Жизнь станет внутренне богатой,  
а музой и сестрой Эрато  
мне будет муж — мой друг и брат [Львова 2001].

Высказывание строится таким образом, что героиня стихотворения воспринимается как проекция Любви Андреевны Раневской, — но после продажи имения явно остепенившейся: она готова забыть своего «французского» любовника, телеграммам теперь предпочитающего письма, опять выйти замуж, разбить новый сад и лично заниматься домашним хозяйством. Прежде напряженная и тревожная, ее жизнь переводится в размеренное и спокойное русло и как будто возвращается во времена молодости Фирса, когда «вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили» [С XIII, 206]:

И будет дом наш полной клетью  
веселья, воздуха и звона,  
и над его тесовой крышей  
взметнется радуга, как бровь.  
Не оборвут нам вишню дети,  
не возвратятся почтальоны,  
а в медном тазике задышит  
варенье вязкое, как кровь [Львова 2001].

Однако совершенно непритязательный облик «идеала» (лишенный и светлой тоски по молодости, и тяжелых воспоминаний о пережитых утратах) в совокупности с проза-

ическими подробностями и совсем уж не чеховской фразеологией практически инверсирует исходное значение центрального образа пьесы. «Вишневый сад» современной Раневской — это всего лишь очередной «садик» рядового лопахинского дачника, «размножившегося до необычайности» [С XIII, 206]:

И будут чашки наши чисты,  
промытые рекламным «Фери»,  
а муж мой станет знаменитым,  
вступив в писательский Союз.  
Нас пожалеют журналисты,  
деревья, птицы, рыбы, звери.  
Нас даже назовут элитой,  
но денег не дадут, боюсь [Львова 2001].

Если в стихотворении С. Львовой демонстрируется все же почтительное и относительно «бережное» отношение к чеховскому символу, то Л. Лосев в обращении с ним более радикален. В композиционном отношении стихотворение «Стансы» [Лосев 2005: 23] развёртывается как перебор относительно автономных эпизодов «советской» биографии лирического субъекта. Скрепой, обеспечивающей единство высказывания, выступает память протагониста, «воскрешающая» в его сознании подробности из жизни «тоталитарного рая»:

Седьмой десяток лет на этом свете.  
При мне посередине площадей  
живых за шею вешали людей,  
пускай плохих, но там же были дети!

Вот здесь кино, а здесь они висят,  
качаются — и в публике смеются.  
Вот все по части детства и уютца.

Багровый внук, вот твой вишневый сад [Лосев 2005: 23].

«Новая жизнь», обещанная Лопахиным счастливому потомству [С XIII, 240], оборачивается для «багрового внука», как будто сошедшего со страниц аксаковской повести [Аксаков 2012], «немытыми подмышками Комсомола» — «как бы миром» [Лосев 2005: 23], чья агрессия безосновательна и абсурдна. Внутреннее опрошение и редукция человеческого облика («...и с ночи ждут пещерные старухи, / когда откроет двери Гастроном» [Лосев 2005: 23]) приводят к реанимации древних существ, берущих на себя функцию власти; общим результатом этих процессов оказывается ощущение попятного временного движения и отсутствия перспективы:

Еще я помню трех богатырей,  
у них под сапогами мелкий шибздик  
канючит, корчась: «Хлопцы, вы ошиблись!  
Ребята, вы чего — я не еврей» [Лосев 2005: 23].

Тем не менее, стихотворение Лосева вовсе не чуждо свойственной Чехову светлой, ностальгической ноты. Дистанция в несколько десятков лет позволяет герою разглядеть то небольшое, что помогало противостоять вынужденной автоматизации жизни, — и в конце концов привело к спасительной «эмиграции» из «вишневого ада»:

Я как бы жил — ел, пил, шел погулять  
и в узком переулке встретил Сфинкса,  
в его гранитном рту сверкала фикса,  
загадка начиналась словом «блядь».

Разгадка начиналась словом «Н-на!» —  
и враз из глаз искристо-длиннохвосты  
посыпались сверкающие звезды,  
и путеводной сделалась одна [Лосев 2005: 23].

(3) Смысловое завершение художественного целого через актуализацию чеховского реминисцентного слоя характерно для стихотворения Б. Рыжего «Прежде чем на тракторе разбиться...» [Рыжий 2003: 277-288]. Событийной основой текста становится ретроспективное осмысление детских впечатлений лирического субъекта, центральное место среди которых занимает смерть лесника, уже с первой строфы выделяющаяся неопределенно-множественной модальностью; обращает на себя внимание и «персонально» закрепленная за персонажем деталь:

Прежде чем на тракторе разбиться,  
застрелиться, утонуть в реке,  
приходил лесник опохмелиться,  
приносил мне вишни в кулаке [Рыжий 2003: 277].

К леснику и вишням сюжет еще вернется, но сопряженный с ними травматический опыт будет вытеснен счастливыми воспоминаниями о матери и отце, охоте и любимых книгах (неслучайно само упоминание о смерти дается в придаточном предложении и не заостряет на себе внимания). Однако концовка стихотворения обнаруживает интуитивное понимание ребенком конечности человеческого бытия, что и осознается протагонистом как первый симптом взросления, знак приближающегося окончания детства.

Рас слышать в тексте Рыжего дополнительные смысловые «обертонны» позволяет анализ интертекстуального фона, на котором разворачиваются события. Подстреленная гагара, не столь уж дальняя родственница другой водной птицы, вишня в руках лесника, разделившего судьбу сына Раневской, а заодно и Треплева из пьесы «Чайка», — вот перечень собственно чеховских реминисценций в произведении. Накладываясь на другие — а у Рыжего отчетливо «окликаются» и «Медведь» В. Луговского [Луговской 2001: 143-145], и «Во сне ты горько плакал» Ю. Казакова [Казаков 1977: 351-367] — они образуют особый контекст, в рамках которого взросление героя может рассматриваться как метафора неостановимого хода времени, а смерть случайного знакомого — как неизбежная утрата гармонии с миром. Поэтому о леснике не хочется вспоминать, — но и не помнить о нем тоже не получается:

Мальчику полнеба подарили,  
сумрак елей, золото берез.  
На заре гагару подстрелили.  
И лесник три вишенки принес.

Было много утреннего света,  
с крыши в руки падала вода,  
это было осенью, а лето  
я не вспоминаю никогда [Рыжий 2003: 277-278].

Еще более последовательно, чем у Б. Рыжего, чеховский текст «камуфлируется» в стихотворении О. Чухонцева «Без хозяина сад заглох...» [Чухонцев 2003: 21]. Тотальное вырождение, ставшее у Чухонцева основным объектом рефлексии, происходит в несколько этапов, захватывая на каждом из них новые области и сферы. Сначала в упадок приходит сад — «окультуренное», принципиально отграниченное от остальной природы пространство:

Без хозяина сад заглох,  
кутал розу — стоит крапива,



в вику выродился горох,  
и гуляет чертополох  
там, где вишня росла и слива [Чухонцев 2003: 21].

Составляющие его растения либо вытесняются дикорастущими «аналогами» (горох – вика), либо уступают место менее прихотливым, но в чем-то сходным с ними представителям флоры (очевидно, например, что роза и крапива связываются общим «тактильным» признаком «колючесть / жгучесть»). Далее уже дикая природа вынуждена сдавать позиции под натиском «технического прогресса»: «злостный сорняк», вьюнок, превращается в отдаленно напоминающую его деталь самогонного аппарата, от которого в «реальном» пространстве стихотворения остаются одни лишь «возгонки» («А за свалкою у леска / из возгонок перегорелых / наркоты и змеевика / граммофончик звенит вьюнка / в inferнальных уже пределах» [Чухонцев 2003: 21]). Завершает картину всеобщего оскудения длинный кумулятивный ряд, ценностно уравнивающий семантически «далековатые» понятия; поставленные же в абсолютном конце высказывания «лирика» и «эпос» воспринимаются не только как часть человеческой культуры, но и как нечто естественное, сопродное «болоту» и «лесу», но противопоставленное «прогрессу» и потому обреченное на небытие:

Вот и думай, мутант прогресса,  
что же будет после всего,  
после сняти, болота, леса,  
после лирики, после эпоса... [Чухонцев 2003: 21].

На первый взгляд, связь этого стихотворения с «Вишневым садом» произвольна и держится на очевидной и ни к чему не обязывающей общности «места действия». С другой стороны, под определенным углом зрения и чеховская комедия может рассматриваться как произведение о «вырождении» – собственно сада, на смену которому приходят дачные участки размером в десятину, и человека, оказавшегося не в силах распорядиться собственной судьбой; наконец, Лопехин, купивший имение и во многом инициировавший перемены, вполне подходит на вакантную роль «мутанта прогресса». Впрочем, подлинную значимость эти переключки приобретают лишь в аспекте метапоэтики. Упомянутые в финале стихотворения «лирика» и «эпос» заставляют вспомнить еще об одном литературном роде, к которому как раз и принадлежит «Вишневый сад». Иными словами, подключаясь к стихотворению Чухонцева через систему едва ощутимых аллюзий, чеховская пьеса и ее заглавный образ *in absentia* вполне могут репрезентировать обобщенное представление об «идеальной» драме и – шире – о русской классической литературе вообще (ср., например, «сад российской словесности» у Б. Херсонского [Херсонский 2010]). Тогда особая смысловая нагрузка ложится на преднамеренный обрыв последней фразы и следующее за ним «умолчание» – после лирики и эпоса не будет ничего, поскольку «вишневый сад продан» [С XIII, 241] и возврату не подлежит.

Сделанные наблюдения позволяют утверждать, что последняя пьеса А.П. Чехова, не опубликовавшего ни одного стихотворения, регулярно цитируется в поэзии, и дают возможность увидеть, какие элементы сюжетной организации, системы персонажей и семантической структуры текста востребованы у современных авторов. Чаще других «перелицовке» подвергаются события четвертого и, условно говоря, «пятого» актов; расстановка нужных акцентов и «достраивание» истории осуществляются с позиций Фирса, Раневской, реже – Лопехина; на первый план в новом произведении обычно выходят периферийные, с пародийным налетом, коннотации чеховской символики. Если же суммировать обращения поэтов к «Вишневому саду», можно заметить, что все они как бы размещаются между двумя полюсами. С одной стороны, чеховское слово входит в иной художественный контекст в эксплицированном виде и становится фундаментом для соз-

дания варианта чеховской драмы на чужой родовой «территории» — в лирике [Доманский 2005], с другой — полностью «растворяясь» в тексте-реципиенте, оно целенаправленно используется его автором для «высказывания» собственно «своего», сокровенного.

### **Литература**

- Аксаков С. Т.* Детские годы Багрова-внука. СПб.: Азбука, 2012.  
«Ах, зачем нет Чехова на свете!..». Стихи. Подг. текстов Вл. Коробова // Нева. 2009. № 12.
- Доманский Ю. В.* Вариативность драматургии А. П. Чехова. Монография. Тверь: Лилия Принт, 2005.
- Казаков Ю. П.* Во сне ты горько плакал. Избранные рассказы. М.: Современник, 1977.
- Левитан Л. С.* Пространство и время в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» // Вопросы сюжетосложения. Рига: Даугавпилсский пед. ин-т, 1978. Вып. 5. С. 107-118.
- Лосев Л.* Как я сказал: Шестая книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2005.
- Луговской В. А.* «Мне кажется, я прожил десять жизней...». М.: Время, 2001.
- Львова С.* Зерно винограда // Новый Мир. 2001. № 12. С. 94-97.
- Рыжий Б.* Стихи. СПб.: Пушкинский фонд, 2003.
- Херсонский Б.* Лекция о патологии эмоциональной сферы // Воздух. 2010. № 4.
- Чухонцев О.* Фифа. Книга новых стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2003.

## **«УРЮК» Д. ДОСЖАНА – КАЗАХСКИЙ РАССКАЗ О ПРОДАННОМ САДЕ**

В сравнении с чеховской пьесой рассказ Дукенбая Досжана прозрачен и его пространственная символика не прячется в подтекст, а прописана в нарративе. Это связано не только с различиями индивидуального авторского стиля, но и с родовой принадлежностью. «Вишневый сад» – произведение драматическое, «Урюк» – эпическое. «Именно в драме, представляется нам, символическая насыщенность чеховских пространственных образов значительно большая, чем в эпике, поскольку в драме нет эксплицитно выраженной авторской позиции, а также характерного для эпики описания предмета. Вследствие этого пространственные образы приобретают значение символических знаков, содержащих в свернутом виде целую смысловую программу. В драматургии их символика многократно усиливается благодаря отсутствию каких-либо комментариев. Условность в драме возведена в квадрат» [Кондратьева, Ларионова 2012: 190].

Е. Фарыно, перечисляя заглавия большинства пьес Чехова, пишет: «На фоне заглавий остальных пьес Чехова, указывающих на того или иного персонажа, заглавие “Вишневый сад” подсказывает, что в данном случае главным героем произведения и есть как раз некий Вишневый Сад. В европейской культуре с ее библейско-античной основой Сад ассоциируется с представлениями о мире как произведении Бога-Художника, о мире как о потерянном рае, стране вечного счастья и полноты бытия и, наконец, – как о соответствии души. Так понимаемый Сад существует не столько физически, сколько духовно. Он присутствует в каждом, но не каждому дано раскрыть его полностью и воссоединиться с миросостоянием, именуемым “Садом”. Вот этот именно “Сад” и имеется в виду в “Вишневом саде” Чехова – сад как состояние духа человека. Поэтому, хотя на сюжетном уровне он и получает вид реального, цветущего тут же за окнами вишневого сада, никто из героев пьесы в этот сад не выходит, его только созерцают и о нем только говорят. Изнутри он остается за “окнами” (в первом акте), снаружи он кроется, в свою очередь, за рядом тополей (во втором акте). <...> Поэтому продажа сада должна обернуться для героев глубоким испытанием и глубокой экзистенциальной трагедией» [Фарыно 2004: 284].

В рассказе Досжана речь идет об урючном саде, который предлагают продать и вырубить, потому что он все равно погибнет после переселения аула в поселковый центр. Прямого влияния чеховского текста на рассказ не ощущается, и родство двух сюжетов можно считать типологическим. Это чисто восточная история трагического расставания с выращенным на земле предков урючным садом.

Тюркоязычные народы называют урюком мелкие сорта абрикоса. Эти среднеазиатские плоды отличаются большим содержанием сахара. Цветущий урюк – символ прихода весны в Средней Азии. Эти темные голые деревья зацветают раньше вишни. Цвет окутывает их бледно-розовым облаком, они как будто светятся в темноте и источают нежный аромат. Благодаря глубоким корням, урюк устойчив к засухе и морозам. Народы Азии и Кавказа используют его древесину для изготовления посуды и музыкальных инструментов. Дерево растет до ста лет, поэтому символизирует долголетие и выносливость. Хотя символика урючного сада перекликается с символикой вишневого сада, но урючный сад скорее маскулинный символ, а вишневый – феминный.

Тон повествования рассказа мнимо нейтрален. Косвенная речь главного персонажа естественно входит в несобственно-прямую речь повествователя. Тождество позиции автора и персонажа особенно ощутимо, когда речь идет о саде. В рассказе можно выделить две сюжетные части. Сначала описано, как Кыдырма пытается противостоять обстоятельствам. Его желание сохранить сад неосуществимо. Этому препятствует всё: воля социума (согласие других людей и его семьи на переселение), природа (сад погибал без воды), возраст и болезнь, которые мешают Кыдырме ухаживать за садом. Как и вишневый сад, урючный сад не удастся спасти. Там его вырубili, здесь – спилили. «Кыдырма надеялся, что его вот-вот выпишут из больницы, и, может быть, ему еще удастся спасти сад. Однако он провалялся в больнице восемь месяцев, его выписали в конце апреля, когда скотники из зимовок уже откочевали на летние пастбища. Кыдырму навещали и жена и соседи, всегда принося много новостей. Так он узнал, что его урючный сад в Кенколтыке срубили. Бревнами подперли крышу овчарни, которая едва держалась. Ему говорили, что когда спиливали деревья, то ломались зубья пилы, пришлось выкорчевывать трактором, и что руководители совхоза очень довольны щедростью и сознательностью Кыдырмы» [Досжан 2009: 201–202].

Открытый сюжет чеховской пьесы завершается продажей сада и отъездом обитателей усадьбы, а в рассказе история получает продолжение. Это наращение сюжета позволяет включить рассказ «Урюк» в ряд пост-текстов к чеховской пьесе. По законам инициации за фазой смерти следует возрождение. Драматизм в комедии Чехова уходит в подтекст за счет того, что в поведении и поступках персонажей отсутствует мотив борьбы с обстоятельствами. Драматизм в рассказе Досжана сохраняется, но одновременно приглушается за счет введения новых мотивов.

Во-первых, Кыдырма испытывает неожиданную радость от слов благодарности овцеводов. Они «сказали, что, если бы не его помощь, овцы бы погибли, потому что крыша не выдержала бы тяжести снега, которого этой зимой выпало особенно много. Он даже повеселел, столько добрых слов было ему сказано» [Досжан 2009: 202]. Далее в сюжет рассказа по-платоновски внедряется идея социальной утопии – вырастить коллективный сад. «Кроме того, в центре совхоза собрались разбить сад, и Кыдырму попросили стать во главе этого большого дела. После долгих уговоров он согласился. Дела коллективного сада требовали бесконечных забот и внимания. Кыдырма надеялся, что за всем этим он забудет о своем погибшем урюке» [Досжан 2009: 202]. Герой рассказа как бы подхватывает легкомысленный призыв персонажей Чехова: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его...» [С XIII, 241]. Но талант писателя не позволяет окружить образ этого «коллективного сада» оптимистическим пафосом. «Кыдырма шел мимо коллективного сада и думал, что пока это еще не сад, а так, одно название. Прежде здесь был ток, и почва превратилась в камень. Кыдырме еле удалось кое-как разрыхлить ее, он затупил не один кетмень, и все же дело свое сделал. Может быть, и вырастет сад» [Досжан 2009: 208]. Идея своего сада для Кыдырмы дороже идеи коллективного

сада. Не случайно, что в конце рассказа он решает съездить на место бывшего аула. «Он понял, что не успокоится, пока не съездит в Кенколтык и не увидит свой бывший аул. Неужели там не осталось ни одной живой ветки? Если осталось хоть одно деревце, он перевезет его и посадит здесь, рядом с домом» [Досжан 2009: 209]. Обратим внимание, что деревце он мечтает посадить рядом со своим домом, а не в «коллективном саду», который ему поручен.

Настоящее возвращение к жизни героя рассказа совершается благодаря соприкосновению с вещами, сделанными из древесины деревьев его урючного сада. Писатель-реалист описывает две семиотически очень значимые для национального менталитета казаха вещи: чашу, в которой подают кумыс, и домбру, которую сделал из урючного дерева мастер Айсын.

«Где ты достала эту чашу? – спросил он, пытаясь унять дрожь в голосе. – Я узнал, ведь это вырезано из моего урюка в Кенколтыке. Из ствола пятилетнего дерева. Вот он, сучок.

Услышав его слова, жена немного успокоилась.

– Эту чашу выстругал зимой мастер Айсын и подарил нашему сыну, – сказала она.

Конечно, ничего предосудительного в том нет, что мастер выстругал из дерева урюка драгоценную чашу и подарил ее любимому человеку. Не это взволновало Кыдырма, а то, что выращенное им, взлелеянное урючное дерево возвратилось к нему в виде чаши, мастер дал его урюку вторую жизнь» [Досжан 2009: 202]. Кыдырма любит ее цветом и ощущает запах урючного дерева. Такую выточенную из дерева чашу казахи называют зерен. «Видно было, что даровитый мастер Айсын немало сил приложил к упрямому дереву, выросшему на каменистой почве. Дерево не изменило своей природной окраски, сохранило прохладный запах мускуса. Здоровое урючное дерево имеет особую палевую окраску, и мастер сохранил этот ало-коричневый цвет в своем первоначальном виде, сделал чашу почти невесомой. Говорят, напиток, поданный в такой драгоценной чаше, делается еще вкуснее» [Досжан 2009: 203-204].

После этого Кыдырма решает съездить в оставленные места, «хотя бы поклониться пням, проститься с местом, где шелестел листьями его сад» [Досжан 2009: 203]. Так он надеется избавиться от «черной, тягучей тоски по своему родному аулу, по урюковому саду, который, говорят, поголовно вырублен» [Досжан 2009: 204].

Но судьба приготовила Кыдырме еще одну встречу с частицей любимого сада. В гостях у бригадира он прислушивается к звуку домбры, «который показался ему знакомым». «Одно из деревьев его сада в Кенколтыке во время бури так же стонало и скрипело, как эта домбра, так же гудел его ствол.

Кыдырма вдруг выхватил домбру из рук ошеломленного хозяина.

– Это ведь урюк! – воскликнул он.

– Ойбай, почтенный, домбра моя, – стал объяснять Дильдебай. – Мне ее сделал мастер Айсын за одну овцу. А из какого дерева, меня это не касается.

Кыдырма долго рассматривал тяжелую домбру, поворачивая ее и так и эдак. Иногда он трогал струну и, склонив голову набок, прислушивался к гулу домбры. В эту минуту весь мир для него переставал существовать, словно бы он улавливал какой-то давно забытый мотив, напоминавший ему о поре юношества, о годах молодости, и вспоминал свои давние мечты, которые уже давно похоронила жизнь» [Досжан 2009: 205-206].

Кыдырма как восточный человек мистически ощущает сохраняющуюся связь со своими деревьями, а значит и со своим садом. Живая жизнь деревьев сохранилась в его памяти и воскресла в трех чувственных проявлениях: запахе, цвете и звуке. Визит к мастеру Айсыну и разговор с ним взволновал обоих. «Бери все, что осталось от моего сада,

Айсын, – сказал Кыдырма. – Кору, корни, пни. Все бери для своей нужды и делай красивые вещи. – Неужели ты и вправду все это мне отдаешь?! – вскричал мастер Айсын. – Ведь для меня даже истлевшая веточка, пропитанный солнцем пенёк – бесценные вещи! У урючного дерева особые качества, твердость, окраска. Больше всего я люблю работать с этим материалом» [Досжан 2009: 211]. В описаниях метаморфоз деревьев в предметы сказывается фольклорно-мифологическая традиция, которая амбивалентно связывает тему смерти с темой второго рождения. Эстетика изготовленных вещей подчеркивает, что образ сада в рассказе, как и в чеховской пьесе, связан с темой красоты.

Символика урючного сада в рассказе актуализирована через разные мотивы: плоды, цвет, запах, звук, ветви и корни. В рассказе, как и в чеховской пьесе, образ сада метафорически одушевлен и наделен антропологической семантикой родства. Кыдырма знает, что «молодые ветки урюка, как малые дети, не могли долго терпеть жажды» [Досжан 2009: 193]. Ему кажется, что «саженцы урюка, которые росли с правой стороны дома, кто-то остервенело пилит ножом», а «молодые побеги шуршат и тихонько стонут от жажды» [Досжан 2009: 192]. Кыдырма вспоминает слова отца, что «дерево знает руку своего хозяина и тоскует по нему, как человек» [Досжан 2009: 193]. Для него «молодые побеги, словно дети, делающие первые шаги в своей жизни, дрожат от малейшего холода, зябнут и пугаются ничтожного ветерка» [Досжан 2009: 195].

Для автора важно подчеркнуть связь сада с памятью об отце. «В годы войны здесь все засохло, осталось только одно урючное дерево, посаженное еще его отцом. И вот семена этого деревца, чудом уцелевшего от засухи, превратили со временем весь Кенколтык в зеленый лес, укрывший аул от зноя и холода» [Досжан 2009: 198]. Символика сада в пьесе Чехова тоже увязана с воспоминаниями Гаева и Раневской о детстве, юности, отце и матери.

Сопоставляя пространственные границы пьесы и рассказа, можно утверждать, что у Чехова сложнее организована соотношенность дома и сада, тогда как в прозе Досжана топос сада явно доминирует. Сад у Чехова умирает раньше дома, в рассказе более комфортное жильё в поселке не оспаривается, но сад бесспорно важнее. Для героя Досжана топос сада самодостаточен, и даже когда сад перестает существовать в реальности, он живет в его воображении: он его слышит, видит во сне, мечтает увидеть: «А может быть, его нарочно обманули, чтобы он не возвращался в аул, а жил тут, в центре совхоза? Но в конце концов, ведь можно съездить и узнать. О, если бы его встретил в Кенколтыке привычный шум деревьев! Он построил бы шалаш, и остался там навсегда, и не влачил бы такого жалкого существования, как теперь» [Досжан 2009: 203]. На этом фоне яснее видно, что легкомысленное расставание и прощание с садом у персонажей чеховской пьесы завершается раньше, чем совершилась его продажа.

Сравнение двух историй о проданном саду позволяет признать, что «жизнь сюжета продолжается в новых формах, не похожих на старые» [Фрейденберг 1997: 299]: наращение сюжета в рассказе снижает драматизм мотива вырубания-продажи-потери своего «сада», но не снимает его. Фраза вольтеровского Кандида: «Надо возделывать свой сад», – актуальна в прямом и переносном смыслах для двух произведений.

## Литература

Досжан Д. Когда я умирал. Избранные рассказы. Астана, 2009.

Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч. Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов-на-Дону, 2012.

*Фарыно Е.* Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб., 2004.

*Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. М., 1997.

## ПЬЕСА А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД» В ПЕРЕВОДЕ НА ТАТАРСКИЙ ЯЗЫК

Первые переводы произведений Чехова появились в начале XX века. Это были, преимущественно, небольшие рассказы: «Пари» («Бәхәсләшү» 1914, переводчик Гали Ильяс), «Ариадна» (1919, переводчик М. Усманова), «Ванька» (1914, переводчик неизвестен). Такие предпочтения объясняются тенденциями развития самой татарской литературы в начале XX века: в ней значительное место занимает сатирико-юмористическое направление, основу которого составляет сатирическое изображение противников обновления татарской культуры.

Из драматических произведений А. П. Чехова в начале XX века переводились его одноактные пьесы: «Медведь» (1908, пер. Р. Хаваджаева) и «Юбилей» (1920, пер. В. Филиппов). Этот факт, очевидно, связан с особенностями развития татарской драматургии, становление которой происходит на рубеже XIX–XX вв.: идеи обновления национальной культуры, прогресса нации выражались, в том числе, и в критике поборников старого уклада жизни, так называемых кадимистов. Это, в свою очередь, сделало востребованным жанр комедии. Примечательно, что первыми переведенными на татарский язык пьесами русских классиков были произведения Н. В. Гоголя и А. Н. Островского. Спектакли, поставленные по произведениям этих писателей, входили в репертуар первых татарских театральных трупп. Большие драматические произведения А. П. Чехова не ставились, зато известно, например, что любительской труппой И. Б. Кудашева-Ашказарского в 1907 году инсценировались рассказы А. П. Чехова «Злоумышленник» и «Хирургия», а одноактная комедия «Предложение» была поставлена первой татарской профессиональной труппой, возглавляемой Г. Кариевым.

Комедия «Вишневый сад» была переведена в 1941 году известным татарским писателем и переводчиком Ибрагимом Гази [Чехов 1941]. Впоследствии его перевод был включен во второй том «Избранных произведений», подготовленный Татгосиздатом к пятидесятилетию со дня смерти А. П. Чехова. Помимо «Вишневого сада» в него вошли «Дядя Ваня» (пер. Ф. Хусни) и «Три сестры» (пер. Г. Шамуков) [Чехов 1953].

В статье, посвященной второму тому произведений Чехова на татарском языке, критик М. Максуд, указывая на обусловленные особенностями стиля А. П. Чехова сложности перевода его пьес, проанализировал каждый из переводов [Максуд 1954]. Наиболее удачным автор статьи считал перевод «Вишневого сада». Принимая во внимание, что Ибрагим Гази в 30-е годы окончил в Москве курсы переводчиков и активно занимался переводческой деятельностью (им были переведены произведения М. Горького, М. Е. Салтыкова-Ще-



дрин, Ги де Мопассана, Э. Золя, рассказы А. П. Чехова), такая оценка представляется закономерной.

Критик в основном сосредоточился на лингвистических аспектах перевода, приводя как удачные, так и неудачные, с его точки зрения, примеры. Он отметил, что И. Гази не стремился к дословному переводу, подбирая в татарском языке наиболее подходящие эквиваленты русским пословицам и идиоматическим выражениям. В качестве удачного примера М. Максуд приводил прозвище Епиходова «двадцать два несчастья», переведенное на татарский язык как «кырык каза» («сорок несчастий»), что более привычно для татарского читателя. В этом же ряду переводы выражений «со свиным рылом в калашный ряд» (И. Гази перевел как «Кара танавым белән ак сөякләр арасына тыкшынам» (дословный перевод: «с черной мордой соваться в среду “белых костей”»); «пропадай моя телега, все четыре колеса» (в переводе: «бетте газиз башкаем, калды муен утырып» (досл.: «пропала моя головушка, осталась одна шея»); «дело наше в шляпе» (в переводе: «эшбез тәгәрәп кенә торыр» («дело наше будет катиться»)).

Вместе с тем вне поля зрения М. Максуда и последующих исследователей переводов драматургии А. П. Чехова на татарский язык остались литературоведческие аспекты, в частности, перевод цитат, играющих, как известно, важную роль в формировании смыслов.

Рассмотрим несколько примеров перевода содержащихся в пьесе Чехова цитат.

И. Гази не переводил включенные романсные строки. Без изменений (на языке оригинала) автор оставил слова романа на стихи В. П. Чувского «Спрятался месяц за тучку» (1871), которые в начале второго действия под аккомпанемент гитары напевает Епиходов, и романа «Поймешь ли ты души моей волненье», который напевает Яша в третьем действии. Объяснение этому простое: романс — это единство мелодии и текста, а, значит, переведенный на татарский язык текст не будет соответствовать мелодии. К тому же известно, что городской романс в начале XX века — популярный в русской массовой культуре феномен, в то время как в татарской культуре городской романс отсутствовал.

Примечательно, что литературные цитаты из второго действия, когда прохожий декламирует стихи С.Я. Надсона («Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат») и Н. А. Некрасова (из «Размышлений у парадного подъезда»), даны в переводе на татарский язык.

Н. А. Некрасов, благодаря сложившейся репутации демократического поэта, был одним из часто переводимых русских поэтов: большинство из его хрестоматийных стихов опознавались татарским читателем и в переводе. Другое дело — С. Я. Надсон. Отдельные стихотворения этого поэта были переведены татарскими поэтами начала XX века С. Сунчаляем («Мөгалымнәргә үгет», 1910) и Б. Мирзахановым («Күмелгән еллар», 1916), но после революции Надсона на татарский язык не переводили, и, скорее всего, большинство читателей не идентифицировало переведенную строку как надсоновскую цитату [Сунчаляй 1910, Мирзаханов 1916]. При этом к тексту не было дано примечание, в котором мог быть указан источник цитирования. Кроме того, прохожий не цитирует авторов дословно, а пересказывает, путаясь, — для переводчика с русского на татарский здесь дополнительное препятствие: искажение первоисточника. В результате в татарском переводе остались невыраженными смысловые оттенки, продуцируемые «чужим словом».

Наконец, обратим внимание на перевод ремарки к третьему действию, где говорится, что начальник станции «читает “Грешницу” А. Толстого». Автор оставил название поэмы А. К. Толстого неперевоенным. Объяснений этому факту может быть несколько.

Во-первых, в татарском языке нет слова «грешница» (имеется лишь сущ. «грешник» — «гөнаһлы кеше» (досл. «грешный человек»): в татарском языке, как известно, отсутствует грамматически выраженная категория рода.

Во-вторых, пьеса переводилась в то время, когда из татарской культуры изымалась ее религиозная составляющая. Это, в частности, проявилось в запрете на использование в литературе религиозной лексики.

Наконец, А. К. Толстой был малоизвестным для татарского читателя поэтом, его стихи практически не переводились на татарский язык. Смысл упоминания был в том, что в такой ситуации автор отсылает читателя к тексту оригинала. Очевидно, что для большей части читателей смысловые потенции данной ремарки оказывались редуцированными (ее всесторонний анализ с точки зрения участия в вариантопорождении в драматургии А. П. Чехова дается в монографии Ю. Доманского [Доманский 2005]). Вместе с тем, значение реминисценций этой ремарки в смысловых возможностях пьесы не исчерпывается только семантикой текста-источника: сама лексема «грешница» и вводимый ею мотив греха участвуют в формировании смысловой вариативности пьесы А. П. Чехова.

Так, исследователи творчества Чехова указывают на многогранность образа Раневской, на несводимость ее характера к единственной доминанте. Представляется, что относящееся к высокой лексике татарское слово «гөнаһ», проецированное на образ Раневской, формирует новый смысловой оттенок, отличный от чеховских вариантов смысла, в то время как избранный переводчиком подход нивелировал этот новый смысл.

Таким образом, анализ перевода цитат в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» позволяет сделать вывод о том, что И. Гази стремился минимизировать неизбежные в переводе утраты и приращения смысла, сохранить верность чеховской пьесе.

## Литература

*Доманский Ю. В.* Вариативность драматургии А. П. Чехова: монография. Тверь: Лилия Принт, 2005. 160 с.

*Максуд М. А.* П. Чехов пьесалары татар телендә (Пьесы А. П. Чехова на татарском языке) // Совет әдәбиты. 1954. № 4. С. 115-120.

*Мирзаханов Б.* Күмелгән еллар // Аң. 1916. № 15.

*Сунчалей С.* Мөгалымнәргә үгет // Казан мөхбире. 1910.

*Чехов А. П.* Чия бакчасы (Вишневый сад) / пер. И. Гази. Казань: Татгосиздат, 1949. 91 с.

*Чехов А. П.* Чия бакчасы (Вишневый сад) / пер. И. Гази // Чехов А. П. Сайланма әсәрләр: 2 томда. Казан: Татгосиздат, 1953. Т. 2. 188 с.

# ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОИСКИ

Г. Е. ХОЛОДОВА

Москва

## «ВИШНЁВЫЙ САД». ПЕРЕЗАГРУЗКА

Перезагрузка в нынешних «Вишневых садах» касается самых разных персонажей, заявленных в списке действующих лиц пьесы, как в первой части этого перечня, так и во второй, где перечислены имена персонажей второго плана. Режиссеры уточняют место каждого героя спектакля, порой меняя привычную для нас, классическую иерархию. Так, например, словно меняются местами брат и сестра Гаевы в спектакле La' Театра. Артист Владимир Стеклов в роли Гаева, возможно, на правах старшего брата героини, проведенного в имении с вишневым садом безвыездно, в отличие от нее, всю жизнь с рождения по настоящее время, берет на себя ведущую роль в их тандеме (притом, что актриса Анна Дубровская прекрасно справляется со своей молодежкой Раневской, не утратившей «легкого дыхания»). Возможно, за годы ее пребывания в Париже он привык чувствовать себя единственным хозяином в доме. Гаев необычайно подвижен, реактивен, раздражителен и ироничен, нетерпим к обитателям имения, будь то домочадцы, слуги или гости. Но он и больше других страдает по поводу возможной утраты дома и сада, то и дело прикладываясь к рюмке, чтобы забыть об этом, хотя так же закрывает глаза на неотвратимое будущее, как и сестра. В сцене возвращения с торгов режиссер спектакля Вадим Дубровицкий именно ему доверяет издать истошный крик отчаяния, который когда-то в этой сцене таганковского «Вишневого сада» Анатолия Эфроса издавала Алла Демидова в роли Раневской. Моментами казалось, что важнее не то, что он – брат Любви Андреевны, а что она – сестра Гаева. Для Стеклова эта роль стала бенефисной. С его Гаевым во многом связана одна из главных тем этого спектакля – драма и комедия быстро проходящей жизни.

А вот другой пример: впервые в истории постановок «Вишневого сада» не Лопахин по своей воле ушел от предложения Варя в последнем действии, а наоборот, она не позволила состояться этому объяснению. По существу, Варя отказала равнодушному, циничному, жестокому человеку, причем в весьма резкой форме и не выходя за рамки текста роли. Это произошло в Международной Чеховской лаборатории. Варю «перезагрузила» актриса Анастасия Сафронова.

Совершенно разные Лопахины в совершенно непохожих спектаклях тоже по-своему перезагружены – предприниматели, совершившие с их точки зрения вынужденный, но бесчеловечный поступок, перестали раскаиваться, лишив своего героя чувства вины,

упростили его. Вопреки мнению Чехова, считавшего, что «купца должен играть только Конст<антин> Серг<еевич>. Ведь это не купец в полном смысле этого слова, надо сие понимать» [П XI, 289]. Сегодня несхожие между собой Лопухины – и милейший парень с обаятельной, обезоруживающей улыбкой (Сергей Загребнев), и настоящий мачо, элегантный и обходительный (Владимир Епифанцев), и самовлюбленный, обольстительный красавец (Данила Козловский), – купив старое имение с вишневым садом, чтобы его разрушить и на этом месте построить рентабельные дачи, лишив владельцев крова над головой и прошлого, ни одной минуты не пожалели о содеянном. Здесь можно говорить и о «недозагрузке» (об отношении к этому персонажу пьесы самого автора и по поводу сценических вариаций темы Лопухина см.: [Холодова 2011]).

Особенно заметна перезагрузка в отношении персонажей второй половины списка действующих лиц. Такое впечатление, что за десятилетия сценических прочтений с ролями первого плана уже прояснили все, что было можно. Все позитивные и негативные свойства героев, недостатки и достоинства, грехи и драмы. Зрители разных поколений их осуждали и им сочувствовали, понимали их, как самих себя, и отказывались понимать... Кажется, с ними, и прежде всего с Раневской, уже все ясно. Добавим: пока все ясно, почти все. Во всяком случае, больше, чем с другими обитателями чеховской пьесы. Однажды рецензент придумал заголовок, перефразировав поговорку: «Сад рубят, щепки летят». Для режиссеров сегодня очевидно – летят не щепки, а люди, личности. В 10-е годы XXI века они с особым вниманием и интересом относятся к персонажам второго плана. Актеры и вслед за ними зрители рассматривают их через увеличительное стекло.

Вот, например, Епиходовы. Сегодня они не просто «смешные» люди. За текстом этой роли кроются разные знаковые фигуры. К примеру, в Епиходове La'Театра (Петр Бельш-ков) подчеркнуто его безличие. То он притворяется Прохожим и пугает, пока его не узнают и не разоблачат. То на вечеринке в третьем действии заменяет и пародирует Шарлотту, стимулируя других на переодевания. Они обмениваются костюмами, участвуя в игре «один в один»; так, Раневская и Петя оказываются в одинаковых студенческих тужурках. Епиходов здесь человек-розыгрыш, он может быть или стать кем угодно.

Антон Бебин в роли Епиходова – трогательный конторщик, а к концу пьесы он уже один из будущих арендаторов дачного участка из тех, что возникнут на месте вырубленного вишневого сада. Он появляется неожиданно в солидной бороде и в шляпе с Дуняшей под руку, спокойный и благополучный. Маленький человек на наших глазах становится большим обывателем, получив работу у Лопухина («Я его нанял»). Вот она, жизнь «после вишневого сада».

В той же Чеховской лаборатории непохожего Епиходова играет другой актер – Евгений Любимов. Это «странный человек», которому подходит прозвище «22 несчастья». Он странен (неуклюж, бестолков, неадекватен) не только внутренне, но и в пластике, внешних реакциях. Он странен от рождения, да к тому же еще начитался всяких непонятных для него книжек типа Бокля. Наблюдая за сценическим поведением этого самобытного актера, вспоминаешь о театральных исканиях Мейерхольда, о его работе над спектаклем по водевилям Чехова «33 обморока», об увлечениях комедией дель арте режиссеров-авангардистов первых десятилетий прошлого столетия. И думаешь о том, насколько этот персонаж последней пьесы Чехова связан с новаторскими поисками искусства XX века.

В петербургском Малом драматическом театре Сергей Курьшев в конторщике Епиходове увидел интеллигента, возможно, в первом поколении, с нередкими присущими этой породе людей рассеянностью, угловатостью, стеснительностью, которые другим персонажам пьесы могут казаться странностями. Этот Епиходов не только слышал о Бокле, он наверняка читал его книгу «История цивилизации в Англии» и много в ней понял. С букетом

в руках для Дуняши он не смешон, а доверчив. Можно было бы написать портрет актера Курышева в ролях очень разных чеховских интеллигентов: Войницкого, барона Тузенбаха... и Епиходова.

Даже самый последний персонаж пьесы с именем «молодой лакей» Яша, которого Варя называет «подлецом» и «бесстыдником», а старый лакей Фирс «недотепой», в Чеховской лаборатории в исполнении Даниила Лавренова не только «тоже требует себе порцию, просто ужас» (из рассказа Ани про парижскую жизнь), но требует и особого внимания к себе зрителей и обитателей имения Раневской. Надо сказать, что неожиданно яркая игра актера то забавляла, то отвлекала от основного действия. Так как исполнитель — человек одаренный и образованный, я, будучи в некотором недоумении от прочтения роли, попросила его объясниться по поводу его Яши. Данил сказал, что сделает это с удовольствием. Вот часть его рассуждений.

«На первой же репетиции с Виктором Владимировичем (режиссер В. В. Гульченко. — Г. Х.) стало понятно, что привычного Яши быть не может. Не мог Чехов впрямую, в лоб, иллюстративно, по-прокурорски однозначно написать “грядущего хама”. А ведь играют его чаще всего именно так — как персонажа Островского, в лучшем случае.

“О, грехи мои”, — исповедуется Раневская. Я думаю, что судьба Яши — один из ее грехов. Это ведь она, не перенеся смерти сына, уехала в Париж, “забыв” двух дочерей, родную и приемную, взяв с собою одного лишь Яшу, семнадцатилетнего дворового мальчика, которого, как и Лопахина, в этом доме “не пускали дальше передней”. А ведь он и подать толком не умел, какой из него лакей?! Может быть, он должен был заменить ей сына? Думаю, в его воображении эта подмена произошла.

Эйфелева башня, открытое к Всемирной выставке 1900 года метро, полеты на воздушном шаре, сводящие с ума вкусы и запахи, загадочный и опасный Булонский лес — все это, праздное, шумное, манкое, обрушилось на необразованного деревенского парня. Это жизнь! Мало кто на его месте решил бы иначе. Только вдумайтесь, пять лет Яша прожил в Париже и Ментоне! Эти пять лет — и есть история его духовного растрепывания, если хотите. Растрепывания неограниченной свободой и праздностью.

Вернулись в Россию. Оказывается, никто кроме горничной Дуняши Козоедовой, не принимает в расчет его “парижских заслуг”. И Гаев, и Варя, и Аня смотрят на него как на выскочку. Ну хотя бы тень завистливого интереса! Ни-че-го! Его не сторонятся и не избегают — его не замечают. И она, его Хозяйка, здесь тяготится им. И все это видят! Проклятый Дом! Проклятый Сад! Проклятый Фирс! (“Хоть бы ты поскорее подох!”)

Фирсовское “Эх ты, недотепа!” ставит точный диагноз Яше. Недо-развитый. Недо-думавший. Недо-шедший до собственного понимания, подменивший главное... Яша — часть этого обреченного Дома, часть Вишневого сада. И он из кожи вон лезет, чтобы доказать э т о м у Дому, э т и м людям, что тоже не лыком шит. Хотя сам он это свое, пусть неуклюжее, но родство, конечно, не осознает. Задача была — не обелить Яшу, не сделать его страдальцем. Но найти для этого ставшего хрестоматийным чудовища объяснение, е г о логику и е г о мир».

Особое внимание приковывает в спектаклях последних лет старый лакей Фирс, предпоследний в списке действующих лиц с именами, после него — только молодой лакей Яша.

В La' Театре на эту роль приглашается Станислав Любшин. Не просто один из лучших актеров старшего поколения, давно посвятивший себя мхатовской сцене, но, возможно, самый глубокий чеховский актер нашего времени, о чем свидетельствовали, в первую очередь, фильмы по прозе Чехова: «Моя жизнь», «Три года», «Черный монах». «Чеховскими» ролями, наверное, можно считать и вампиловского Шаманова из «Прошлым летом в Чулимске» (в давнем спектакле Ермоловского театра), и володинского Ильина из фильма «Пять вечеров».



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.  
Раневская – Е.Штепенко, Лопахин – С.Загребнев.  
Театр «Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.  
Симеонов-Пищик – О.Дуленин, Гаев – В.Новиков.  
Театр «Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.  
Лопухин – С.Загребнев. Театр  
«Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.  
Раневская – Е.Штепенко.  
Театр «Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**





**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.  
Фирс – И.Пехович.  
Театр «Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.  
Лопухин – С.Загребнев, Варя – А.Сафронова.  
Театр «Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.  
Епиходов – А.Бедин, Дуняша – А.Рещикова, Яша – Д.Лавренов.  
Театр «Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.  
Яша – Д.Лавренов, Аня – К.Ильясова.  
Театр «Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**



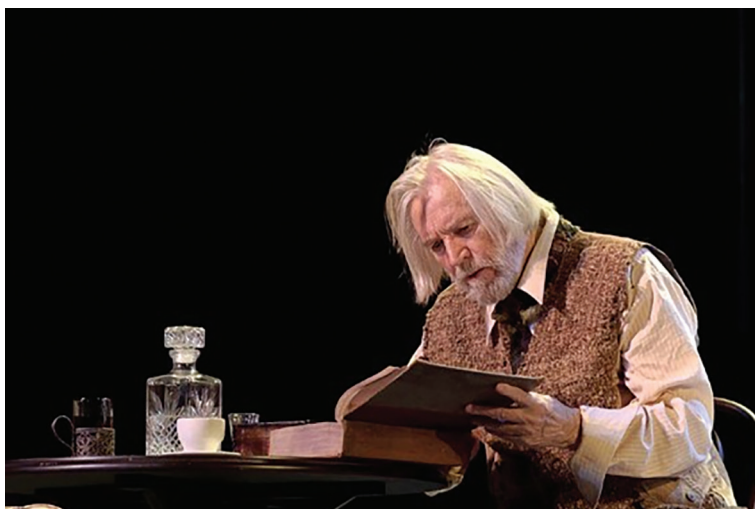
**«Вишневый сад». Режиссер – В.Гульченко.**

**Сцена из спектакля.**

**Театр «Международная Чеховская лаборатория». Москва. Фото С.Милицкого.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Дубровицкий.  
Фирс – С.Любшин, Гаев – Ю.Стойнов.  
La' Театр. Москва. Фото Д.Дубинского.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Дубровицкий.  
Фирс – С.Люшин.  
La' Театр. Москва. Фото Д.Дубинского.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Дубровицкий.  
Раневская – А.Дубровская, Симеонов-Пищик – П.Любимцев.  
La' Театр. Москва. Фото Д.Дубинского.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Дубровицкий.  
Фирс – С.Любшин, Симеонов-Пищик – П.Любимцев, Гаев – Ю.Стоянов.  
La' Театр. Москва. Фото Д.Дубинского.**



**«Вишневый сад». Режиссер – В.Дубровицкий.  
Сцена из спектакля.  
La' Театр. Москва. Фото Д.Дубинского.**



«Вишневый сад». Режиссер – Л.Додин.

Фирс – А.Завьялов.

МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.





**«Вишневый сад». Режиссер – Л.Додин.  
Раневская – К.Раппопорт.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.**



«Вишневый сад». Режиссер – Л.Додин.  
Шарлотта – Т.Шестакова.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.



**«Вишневый сад». Режиссер – Л.Додин.  
Раневская – К.Раппопорт.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.**



**«Вишневый сад». Режиссер - Л.Додин.  
Лопехин – Д.Козловский.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.**



**«Вишневый сад». Режиссер - Л.Додин.  
Лопухин – Д.Козловский, Варя – Е.Боярская.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева**



**«Вишневый сад». Режиссер - Л.Додин.  
Варя – Е.Боярская.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.**

Мы уже не раз сталкивались со «звездными» назначениями на роль чеховского старика. И Ильинский, и Гафт, и Броневой... Но это всегда был выбор актера из труппы театра. В данном случае избирался режиссером претендент не из конкретного театрального коллектива, а из всего актерского сообщества.

В роли Фирса Любшин не демонстрирует, на первый взгляд, какого-либо определенного решения. Остается в своем хорошо знакомом облике последних лет: седые волосы до плеч, довольно молоджавое лицо, мало изменившееся с годами. Он не играет возраст: не меняет пластику движения и жеста (разве что немного), не пользуется услугами грима, не состаривает голос. (Именно так приходилось делать нестарому еще Гафту, исполнявшему роль древнерусского старца в первом «Вишневом саде» «Современника», во втором варианте, спустя годы актер в образе Фирса не меняет собственного облика, играя старого лакея-джентльмена.)

Создавалось впечатление, что Любшин вообще ничего не играет, не проявляет никакой мудрости самого старшего из персонажей пьесы, его насмешливость, учительство, его особое самоуважение, не старается в нас вызвать жалость или сочувствие, восхищение его редкостной человеческой верностью, постоянством, долготерпением. Актер не изображает ни лакея, ни все повидавшего должителя.

Пристально наблюдая за безусловно мыслящим чеховским актером (впрочем, как и за другими исполнителями этого спектакля), трудно было понять, в чем же состоит его актерский замысел. Сам же Любшин, кажется, был не очень-то озабочен сверхзадачей — был крайне естественным, легким, чуть шаркающим, без особой привязанности к кому бы то ни было, даже к Гаеву, и без возраста...

Понятной эта роль Любшина становится ближе к концу спектакля, когда его Фирс, оставленный всеми, запертый, что называется, в четырех стенах, абсолютно одинокий, ложился на узкую кушетку (такой бледный, худой, длинный) и без выражения, просто произносил свою последнюю реплику. Этот краткий монолог собственно и является последними словами всей пьесы, последней предсмертной пьесы Чехова. Ключевой прозвучала фраза: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...», — сказанная без пафоса, как констатация факта, как подведение итога. Она производила неожиданно сильное впечатление. Актер в очередной раз проявил совершенное владение языком чеховского подтекста. Возникла мысль о том, что Чехову, возможно, ближе других в пьесе именно Фирс. Ведь драматург прекрасно понимал, как врач и пациент в одном лице, что дни его сочтены, признаваясь в этот период: «пишу по четыре строчки в день, и те с нестерпимыми мучениями». Про себя, наверное, думал, как Фирс: «Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх, ты... недотепа!...». Этими словами и заканчивается, собственно, пьеса «Вишневый сад».

При том, что Чехов был в два раза младше Фирса, он хорошо чувствовал состояние человека, прожившего жизнь и готового стать уходящей натурой. Кроме того, за сорок четыре года Чехов умудрился прожить не одну жизнь: и как большой писатель, и как человек, посвятивший много лет и сил подвижнической и миссионерской деятельности, далеко не только в медицинской сфере. Он и сделал за свою жизнь, и чувствовал себя — на все 87.

Одним из самых важных в «Вишневом саде» Вадима Дубровицкого стал мотив прожитой жизни, драма конца. Символ бренности бытия — поезд, прибывающий и проходящий, ненадолго останавливающийся у здания железнодорожной станции, около которой и происходит действие спектакля. Среди разбросанных детских игрушек есть и движущийся паровозик — копия большого (сценография Владимира Максимова). А когда вишневый сад уже продан, на вечеринке в доме Раневской и Гаева звучит зауспокойная мелодия органа. При восклицании подвыпившего Лопухина: «Музыка, играй!», «Музыка, играй отчетливо» — звуки приглушенного органа становятся громче.

В этом не было подавляющей «сумеречности», в которой когда-то несправедливо винили драматурга, не было нагнетания житейского пессимизма. Была попытка поразмышлять вместе с героями чеховской финальной пьесы о бренности бытия, о кратковременности человеческой жизни и ее ценности. Без пафоса и без нарочитой трагедийности. Становилось понятным, почему так нужен был на роль старого Фирса артист Любшин.

Чтобы понять, как строится чеховский спектакль в Чеховской лаборатории, нужно иметь хотя бы некоторое представление о принципах работы режиссера Виктора Гульченко с актерами, которые приходят сюда из разных театров на репетиции и потом на спектакли. Руководитель Лаборатории не просто внедряет в сознание исполнителей свои решения. Это другой, во многом необычный, довольно неожиданный и весьма плодотворный процесс совместного создания образов. Режиссер, как можно понять, обменивается с актером мнениями, соображениями, ассоциациями по поводу искомого персонажа. Почти на равных. В результате постоянные лабораторные зрители (и таких немало) могут наблюдать профессиональный и духовный рост каждого актера, не только от одной чеховской роли к другой, но и в пределах существования и развития одного и того же спектакля, в одной и той же роли. Выпускники разных театральных школ, всевозможных возрастных категорий с опытом работы во множестве московских театров признаются, что с ними никогда раньше таким образом не общались режиссеры.

Игорь Пехович, приглашенный в Чеховскую лабораторию на роль Фирса – ученик Юрия Любимова, таганковец со стажем. Как всегда перед началом репетиций (впрочем, это продолжается и в процессе освоения образа) руководитель проводит многоассоциативную беседу вокруг персонажа, вовлекая участника будущего спектакля в соавторы. Видимо, представив себе не только близкую актеру стилистику школы представления, но и редкую для представителя актерской профессии склонность к философско-культурологическому мышлению, режиссер «Вишневого сада» предложил Пеховичу воплотить сложносочиненную фантазию на тему чеховского Фирса.

Перед нами возникает худощавый, очень собранный человек небольшого роста, с седыми, густыми, аккуратно подстриженными волосами, прикрывающими шею, в идеальном светлом фраке. Он напряжен, но держится уверенно. Он подчеркнуто сдержан, но при этом естественен с другими, произнося весь полагающийся текст роли. Поначалу его своеобразие выглядело чисто внешним приспособлением: ведь на то он и лакей, чтобы отличаться от тех, кому служит, – вот и отличается от всех обитателей усадьбы Раневской; казалось, он не может позволить себе расслабиться.

Однако по ходу спектакля можно было констатировать, что за его статичностью, непроницаемостью и некоей таинственностью кроется и нечто иное. В исполнении Пеховича образ Фирса, при всем внешнем минимализме, не ограничивался сюжетными и временными пределами. И вряд ли актер психологического направления смог бы удерживать те смыслы, которыми режиссер нагрузил (по их обоюдному согласию) Фирса, не утрачивая при этом внешний графический рисунок роли.

Старейший персонаж не только последней, но всех чеховских пьес наделен в Лаборатории и чертами библейского мудреца, и вечными комплексами человечества с античных и средневековых времен (от Софокла и Шекспира), связанными с кризисом доверия. Не случайно здесь Фирс издает крик прощания с Вишневым садом, который у него прозвучит очень громко и по-оперному трагично. Крик этот – своего рода плач по навсегда утраченному и одновременно – протест против случившегося. Следует еще добавить, что Фирс данного спектакля не произносит в финале положенных ему слов, а, оставшись один, молча натирает полы в наглухо заколоченном доме, мерные его дви-



жения воспринимаются как некий своеобразный жизнеутверждающий танец, который и заканчивается плачем-криком.

Одна из центральных, сцена с Прохожим во втором действии происходит не в поле, как у Чехова, скорее, на фоне бескрайней степи, пожелтевшей от солнца (сценография Виктора Гульченко). Сам «голодный россиянин» так и не появляется (его, впрочем, нет ни в одном из последних спектаклей, но нет по-разному). Вместо него звучит чье-то очень громкое дыхание, будто через фонендоскоп. Звучит одновременно и тревожно (замерший страх), и угрожающе (надвигающаяся агрессия). Участники сцены разделены на две группы, расположенные визави. В компании Раневской, Гаева, Лопухина, Ани, Вари, Пети стоит Фирс в позе защитника – выдвинувшись вперед, раскинув руки. Текст озвучен. Реплики Прохожего произносит хор, состоящий из Яши, Дуняши, Епиходова. Ему отвечают тоже хором стоящие за Фирсом. В наше время канул в лету пафос сцены с Прохожим. Сам незнакомец, неожиданно появившийся и назвавший себя «голодным россиянином», – сегодня вполне бытовая ситуация. Перезагрузив сцену, режиссер вернул ей символический смысл. Хоровая форма коллективного диалога напомнила о театральных традициях древнегреческой трагедии. Герой Пеховича при этом столь серьезен и значителен, преисполнен сознания взятой на себя миссии... Ни дать, ни взять библейский Моисей, выводящий евреев из Египта. У другого артиста это могло бы выглядеть нарочито. У него – органично, оправданно. Режиссер выстроил для артиста из другой театральной системы прочную нишу.

Придавая важное значение фигуре Фирса, Гульченко использует сцену из рукописного экземпляра «Вишневого сада», не включенную Чеховым в печатный окончательный вариант пьесы. Причем режиссер рассматривает этот отрывок не просто как жанровый эпизод, не как занятную и страшную историю (точнее, две истории) из жизни молодого Фирса. Старик решил поделиться своими «мемуарами» с Шарлоттой в ответ на ее печальные воспоминания детства и юности. Лабораторному Фирсу возвращается рассказ о том, как его знакомые однажды очень давно «взяли и убили» незнакомого человека из-за того, что «деньги у него были», а он (Фирс), не будучи участником этого преступления, «просидел в остроге года два...». А в другой раз он оказался свидетелем странной находки на дороге: «Дядя прыгнул с телеги... взял куль... а в том куль опять куль. И глядит, а там что-то дрыг! дрыг!». Но если рассказ гувернантки о том, что после смерти родителей-циркачей ее воспитывала «немецкая госпожа», мы хорошо знаем, – он полностью вошел в печатный экземпляр и лишь оказался в другом месте из-за измененной автором пьесы конструкции второго действия, то восстановленные в спектакле слова Фирса, напоминающие исповедь глубокого старика, – это что-то новое и весьма существенное. В этом рассказе Фирса (Пеховича) есть и мистический оттенок, так как он таинственно звучит прямо под занавес, почти в темноте, когда лишь горящая лучина освещает лица двух беседующих. Есть в этом эпизоде и фрейдистский смысл: судя по всему, давние почти детские воспоминания серьезным образом повлияли и на характер, и на восприятие жизни вечного крепостного. И, кроме того, теперь в новом свете видится предшествующая сцена с Прохожим, который невесть откуда взялся и напугал не только Варю. Как сказано выше, Прохожий как таковой не появляется на сцене. А может быть, он и не существует вовсе, а им и нам только кажется, что он существует? А может быть, это психоаналитический фантом, призрак, который всегда с тобой, который с тех самых пор все еще бродит по Европе?..

На самом деле Гульченко коснулся в спектакле двух существенных аспектов современного восприятия «Вишневого сада». С одной стороны, потребность в мифологизации персонажей. С другой, усталость от пьесы. Она уже много лет не сходит со сцены, регу-

лярно ставится заново теми же самыми режиссерами и теми, кто впервые отваживается на это. От нее трудно отвернуться, отвлечься на достаточно длительное время. Она не отпускает, — видимо, слишком тесно связана с нашей жизнью, а наша жизнь с ней. Эту близость предугадал, предопределил Чехов. Нам кажется, что «Вишневый сад» переплетается не только с нашим прошлым, но и с нашим настоящим. А может быть, и с будущим.

«Усталость» от пьесы демонстрируется в последнем акте лабораторного спектакля. Пожалуй, настроение четвертого действия здесь во многом соблюдено. Чехов в ремарке описывает в прошлом уютное, а ныне нежилое помещение, в котором «нет ни занавесей на окнах, ни картин», оставшаяся мебель «сложена в один угол, точно для продажи», упоминается также о сложенных чемоданах и дорожных узлах. И есть еще одна неопишательная фраза: «Чувствуется пустота». Вот эту «пустоту» в Чеховской лаборатории транслируют по-своему, заполняя сценическое пространство узкими деревянными помостами на случай дождя и непроходимых луж. Уже в самом финале пьесы перед последними словами забытого Фирса в ремарке говорится о глухом стуке топора по дереву, звучащем «одиноко и грустно». В Лаборатории «одиноко и грустно» звучит шум дождя, и то самое настроение навевают раскрытые черные зонты. Ведь действие перенесено из закрытого — в открытое пространство. Помосты образуют шестиугольник, похожий на старую детскую песочницу. И почти все действующие лица собираются вокруг этого импровизированного сооружения, напоминая какой-то детский сад. Мало кто «входит» и «выходит», большинство не подчиняется распоряжениям драматурга. Актеры словно собрались попросту на читку текста или на игру в текст. Например, Раневская «зовет»: «Варя, оставь все, поди сюда. Иди!». А на самом деле Варя сидит здесь же неподалеку, она не «входит», просто встает со своего места и начинает известный диалог с Лопахиным. При большом стечении персонажей «чувствуется пустота». Никто ни с кем не находит общего языка. Все смешалось в доме Раневской, точнее — во дворе дома. Смешалось и в прямом, и в переносном смысле. Символистские мотивы — с бытовыми деталями. Фирс стоит за окном и его заколачивают ставнями, «распятый» старик всех видит, его — никто. Можно заметить Яшу в неестественном для него притихшем состоянии, стоящего на коленях спиной к зрителям, опершись на сидение стула, в абсурдной для него позе «возвращения блудного сына». И тут же в «песочницу» из дома летят многочисленные разноцветные старые башмаки и галоши, из тех, что ищет и не может найти Петя. Рядом неподвижно сидят сестра и брат Гаевы (Елена Штепенко и Валерий Новиков) с неподвижными лицами и остановившимся взглядом, не мигая смотрят в сторону зала, но не в зал — поверх зрителей, куда-то вдаль, возможно в прошлое, где они остались навсегда. И здесь же другая пара — заземленные Дуняша (Александра Решикова) и Епиходов, у которых нет прошлого, но зато они устремлены в будущее, в свое собственное, очень конкретное, в отличие от Пети Трофимова, который размечтался о «счастливом» будущем всего человечества. В этой, одной из заключительных, перезагруженных картин лабораторного «Вишневого сада» есть еще немало подробностей. Так выглядит неполный «семейный портрет» вне интерьера обитателей одного гибнущего Вишневого сада.

В последнем «Вишневом саде» у режиссера Льва Додина сложились также непростые, совершенно иные отношения с чеховским Фирсом. Незамысловатого вида старик с бородой, в деревенских валенках и изрядно потрепанной некогда нарядной красной с золотом ливрее, не был наделен полномочиями особой близости к автору пьесы и не был снаряжен историко-культурными ассоциациями. Вместе с тем старый лакей был здесь не менее значим. На него возлагалась особая роль: во всяком случае, режиссер использовал в начале такой крупный план, а в финале такой длинный кадр, которых раньше не достаивался этот старейший участник драматических событий.

Речь пойдет всего лишь о двух, но надолго запомнившихся эпизодах спектакля. Еще до начала пьесы Фирс (Александр Завьялов) выходит на совершенно пустую сцену и произносит текст финального монолога. После этого с колосников опускается большой белый экран, закрывший сцену навсегда, до конца представления. Таким образом, только одному Фирсу предоставляется возможность появиться на подмостках. Словно он то самое ружье, которое должно выстрелить в финале.

В дальнейшем все обитатели спектакля размещаются в проходе между сценой и залом, заняв и ряд зрительских мест в центре зала бильярдным столом, без которого, как известно, не существует Гаев (Игорь Черневич), также выглядящий «аборигеном»: неопрятен и в валенках. И вся мебель дома на снос стоит в проходе: и шкаф, и пианино, и кровать, и кресло-качалка, и многое другое... (сценография Александра Боровского). Так режиссер максимально сближает, перемешивает героев Чехова со зрителями (эта тенденция уже просматривалась в его «Трех сестрах»), будто призывает: «Интеллигенты всех времен, соединяйтесь!». Таковы непростые, несвободные, неудобные, стесненные в пространстве условия игры сегодняшних чеховских персонажей в Малом драматическом.

В процессе спектакля уточняется спорный жанр «Вишневого сада». В конце концов, Шарлотта в неожиданно резком, остро трагикомическом, протестном, на грани нервного срыва исполнении Татьяны Шестаковой уверяет нас в том, что жанр этот — «катастрофа».

Надо сказать, и другие нынешние Шарлотты никого не смешат. Даже одна из лучших комических актрис нашего времени Ольга Волкова выходит в клоунских клетчатых шароварах в La'Театре, кажется, только для того, чтобы подчеркнуть, что ей не до фокусов, не до развлекухи, и окружающим ее тоже. Гувернантка из Чеховской лаборатории (Вероника Патмалникс) очень неожиданно трактует текст роли, считая, видимо, что Шарлотта прежде всего — лирическая героиня, мечтательная женщина не от мира сего с беспросветно драматической судьбой. Но такой, как у Шестаковой, трагической чеховской Шарлотты, кричащей о гибели живого, неповинного ни в чем старого человека, обвиняющей в своих бедах... кого? да всех свидетелей, проходящих мимо, — таких Шарлотт свет рампы раньше не видывал. В известную песенку «Все хорошо, прекрасная маркиза», которую героиня Шестаковой исполняет по-французски, на языке оригинала, хриплым срывающимся голосом, она вложила весь свой актерский и человеческий темперамент. Эта песенка Шарлотты производила такое же сильное впечатление, как и циничный «испанский» танец, блистательно исполненный Лопахиным-Козловским, вернувшимся с торгов. Он буквально отрывался, реактивно перемещаясь в тесном пространстве между сценой и залом, будто перелетая с места на место, все убыстряя темп. Его темпераментное соло выражало не что иное, как несказанную и нескрываемую радость от удачной сделки, пьяный бесшабашный кайф. Два эти «вставных номера», которые органично вплетаются в спектакль, могли бы украсить шоу политического кабаре.

Находясь в состоянии тотального одиночества, полной бесперспективности, чувствуя себя жертвой всеобщего равнодушия, Шарлотта претендует на роль главной пострадавшей. Здешняя Раневская — замечательная Ксения Раппопорт, похоже, находится в состоянии постоянной депрессии, начавшейся уже давно, когда погиб ее сын Гриша. Она никогда не снимает черного платья и оживает, увидев на большом экране кадры семейной кинохроники с участием маленького Гриши и цветущего вишневого сада.

А причем же здесь Фирс? — подумаете вы. Но режиссер считает, что Фирс может в финале пригодиться зрителям, и не только для того, чтобы вызвать у них жалость к брошенному всеми старику, доживающему свою жизнь, и чтобы предложить им задуматься о его роли в пьесе Чехова. А еще и для того, чтобы предоставить им возможность поразмышлять о собственной жизни и своей в ней роли.

Финальная сцена длится долго. Фирс далеко не сразу догадывается о безвыходности положения, о пожизненном заточении. Он продолжительное время пытается обнаружить выход, поочередно приближаясь к большим белым застекленным дверям особняка, расположенным сценографом вместо дверей, ведущих из зрительного зала в фойе театра. Три далеко отстоящие друг от друга запертые двери плюс свисающий экран, под который не раз во время спектакля «подныривали» артисты, совсем недавно туда вместе с Лопухиным убегала стройная улыбчивая Варя Елизаветы Боярской. И вот, экран неожиданно оказывается драпировкой жесткой непроходимой дощатой стены, своего рода «железным» занавесом. Старик медленно, с трудом преодолевал пространство зала, в поисках выхода. И у нас, зрителей, было время ужаснуться вместе с Фирсом замкнутому пространству, невольно почувствовать себя в его «шкуре». И удивиться: а почему, собственно, режиссер оставил нас наедине так надолго со старым лакеем, что у нас с ним может быть общего, что нас с ним может связывать? В конце концов приходило в голову: «А может быть, есть связь, может, нам, как и Фирсу когда-то, предложили освобождение, условно говоря, от крепостной зависимости, и мы тоже не воспользовались этим, отказались от него?». Если бы знать...

Нетрудно заметить, в статье не идет речь о некоторых персонажах пьесы и соответственно их исполнителях. Например, о ролях Ани, Симеонова-Пищика и некоторых других. Это вовсе не значит, что их нет в спектаклях (хотя в Малом драматическом нет Симеонова-Пищика и нет Прохожего). Просто они сегодня «не перезагружены» — не потребовалось. А вот текст Пети Трофимова не требует перезагрузки, потому что он и так звучит достаточно актуально. И когда он говорит о том, что владеть «живыми душами» — безнравственно, и когда констатирует, что «мы отстали, по крайней мере, лет на двести» и у нас «нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем...». Или: «Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать». И т. д., и т. п. Не нужно никакого подтекста. И все вечные студенты искренни: и романтически настроенный лабораторный Александр Катин, и убежденный интеллигент-реалист Иван Волков в La'Театре.

Мы коснулись тех сторон спектаклей, которые без сомнения можно «заподозрить» в независимом прочтении пьесы при достаточно бережном отношении к ее тексту и при сниженном внимании к сценическим традициям, в том числе хрестоматийным. Возможно, что создатели этих «Вишневых садов» руководствовались не только свободой, которую предоставляет чеховский подтекст, но и известной неудовлетворенностью самого автора пьесы тем опытом постановки, который он мог наблюдать в Художественном театре (1904), о чем есть много свидетельств в его переписке.

«Вишневые сады», о которых шла речь, очень несхожи. Это ясно даже по описанию трех Фирсов. Однако в этих спектаклях есть нечто общее, кроме тенденции пристального внимания к персонажам второго плана. Имеется в виду принцип постижения классики, в данном случае Чехова, совершенно разными режиссерами.

Хорошо известно давнее понятие «современное прочтение классики». Это когда его величество Время «повелевает» театру рассматривать старинную пьесу как актуальную, расставляя в известном всем тексте порой неожиданные акценты, выявляя новые, невычитанные ранее, мотивы. Здесь возможны и определенные перестановки мест слагаемых пьесы, нередко уточняющие и углубляющие ее смысл. Есть еще и другое определение — «субъективное прочтение классики». Это когда режиссер осуществляет свое законное право на индивидуальное, независимое, если хотите, субъективистское сценическое воплощение текста. Это может нравиться или нет. Но таково неодолимое стремление ху-

дожника к самовыражению. Такова театральная жизнь. Зрители нынешних «Вишневых садов» являлись свидетелями достаточно редких случаев наличия в каждом из трех спектаклей современного, субъективного и вечного, то есть самого текста классической пьесы.

### **Литература**

*Холодова Г.* Лопехин сегодня и вчера // Современная драматургия. 2011. № 1. С. 217–222.

**Е.М. РОНГИНСКАЯ**

Санкт-Петербург

## **НОВАЯ ТРАКТОВКА ЛЬВА ДОДИНА ПЬЕСЫ «ВИШНЁВЫЙ САД»**

Лев Додин поставил пять пьес Чехова: в репертуаре МДТ в свое время были «Пьеса без названия» и «Чайка», а «Три сестры» и «Дядя Ваня» идут по сей день, обращение же к пьесе «Вишневый сад» состоялось дважды. Первая постановка «Вишневого сада» была совершена в 1994 году, и, спустя двадцать лет, в минувшем театральном сезоне, на сцене вновь была представлена последняя пьеса Чехова. Премьерный спектакль — не возобновление старого, а абсолютно самостоятельное произведение. Состав — звездный: Ксения Раппопорт в роли Раневской, Данила Козловский в роли Лопухина и Елизавета Боярская в роли Вари.

Спектакли Додина последних лет отличаются частичным следованием авторским экземплярам (так было с пьесами Шиллера «Коварство и любовь», Ибсена «Враг народа»). В основном, тексты сильно урезаются — как по количеству эпизодов, так и действующих лиц, реплик. В нынешнем «Вишневом саде» нет Симеонова-Пищика и Прохожего, гостей на балу, сцены, в которых действуют второстепенные герои, сокращены, некоторые монологи опущены. Взамен этого спектакль дополняется новыми эпизодами, рожденными режиссерской фантазией. Типичного для Чехова «диалога глухих» практически нет — герои находятся все время вместе и внимательно слушают друг друга. Этот принцип — присутствие и сопричастность — основополагающий для режиссуры Додина. Но все же чеховское ощущение разрозненности мира на глобальном уровне присутствует в спектакле, создаваясь не за счет построения диалогов, а посредством сценографии.

Сценография Александра Боровского концептуальна и направлена на возникновение плотного контакта между артистами и зрителями. Уже в спектакле «Три сестры» происходило сильное сближение играющих и наблюдающих — фасад дома Прозоровых выдвигался на авансцену, не оставляя героям жизненного пространства. В «Вишневом саде» сцена, в основном, пустует, а все действие переносится в зрительный зал. Кстати, зрительные кресла являются частью декорации, поэтому они накрыты чехлами. В зрительном зале появляются дорожки из холстины и новые белые двери с витражными вставками. Люстра, стремянка, бильярдный стол, кровать, шкаф — все предметы усадебного быта закрыты тканью. На сцене устанавливается экран — натягивается белый занавес, за ним в конце спектакля окажется дощатая стена, в которую безуспешно будет колотить Фирс. С помощью киноаппарата покажут четыре сюжета: первым — цветущий сад (снятый под Штутгартом оператором Алишером Хомиходжаевым) и покои, что позволит обыграть авторские ремарки, описывающие виды из окна и слова героев, упоминающих названия

комнат. Второй сюжет будет более приземленным — Лопехин познакомит героев со своим путем спасения имени. Изображение цветущего вишневого сада начнет преобразовываться, следуя за логикой героя. Сад поделится на равные участки, и на каждом вырастет дача. Затем картинки вновь меняются, и в каждой ячейке появится надпись: «25 рублей». Этот доходчивый бизнес-план не вразумит помещиков, а напротив, вызовет что-то напоподобие отвращения — ведь сад-мечта превратится в доходный дом. Третью историю покажут в начале третьего действия: на проекции будут веселиться счастливая Раневская и ее дети, даже мальчик Гриша. Четвертый сюжет возникнет как некий привет из будущего: все герои спектакля в мужском исподнем будут появляться друг за другом, растягиваясь в шеренгу. Несомненно, это отсылает к спектаклю «Жизнь и судьба», заканчивающемуся расстрелом пленных. В «Вишневом саду» проблема взаимоотношений власти и человека будет актуализироваться не раз. Ее затронет и звуковой ряд: тревожный вой сирены, которую идеалист Гаев примет за «звук лопнувшей струны», и стук бильярдных шаров, напоминающий выстрелы, будут неким гласом судьбы, намекающим на события, которые ожидают героев. Таким образом, видеосюжеты представят одну из временных реалий — прошлое или будущее, а происходящее в самом спектакле заполнит пласт настоящего, создавая протяженную во времени картину жизни героев Чехова.

Мизансцены спектакля изредка соответствуют чеховской композиции: сюжет значительно видоизменяется. Остановимся на изменении концовок действий. Первое действие заканчивается не мечтательными словами Трофимова «Солнышко мое! Весна моя!» [С XIII, 214], а любовной сценой между Яшей и Дуняшей. Второе действие завершается не прогулкой Пети и Ани, а объятиями Лопехина и Вари. Получается, что два первых действия сосуществуют в тесной взаимосвязи, делая первый акт эмоционально напряженным. Пары возлюбленных становятся зеркальными, любовь слуг одновременно бросает комичную тень на отношения Вари и Лопехина, но вместе с тем контрастирует с ними. Третье действие венчают громкие удары бьющихся друг об друга бильярдных шаров, напоминающие и выстрелы, и резкий стук рубящего топора. Эта концовка связывается с финалом четвертого действия, тоже символично отсылающего к будущему — видеоизображением всех героев, как бы идущих на расстрел. Получается, что от активных физиологических концовок двух первых действий Додин переходит к символическим, совершая прыжок от частного к общему. Эту мысль подтверждает размышление Валерия Галендеева, замечаящего, что Додин занимается поиском «укорененности видимого бытия в Невидимом <...>, переходом плотского, порой физиологического, в бытийное, надмирное» [Галендеев 2014: 26].

Внутри каждого действия тоже происходит много перестановок. Анализируя спектакль Додина, можно прийти к выводу, что режиссер создает свою сценическую версию пьесы, модифицирует чеховский текст в связи с важными для него темами и сопутствующим им темпоритмом. Он восстанавливает пустоты, дополняет немотивированные фразы, собирает вместе отрывистые реплики, которые, в свою очередь, строят тематически «сгущённые» диалоги. Перестановка реплик направлена на то, чтобы микросюжеты не обрывались, например, изложение плана Лопехина не перебивается воспоминаниями Фирса о том, как заготавливали вишню. Вместо этого за монологом сразу же следуют реплики Гаева, противопоставляющего лопехинский прагматизм нравственности, которую воспитывал во всех жителях имени «многоуважаемый шкаф».

Замечание Фирса, сделанное Дуняше: «Эй, ты! А сливки? Эх ты, недотепа...» [С XIII, 203] звучит после слов Любови Андреевны: «Бедная моя родина! Однако же надо пить кофе» [С XIII, 204], а не существует в качестве отдельной сцены. Фраза Гаева «Петрушка Косой от меня ушел и теперь в городе у пристава живет» [С XIII, 205] не обрывается,

а дополняется фразой: «Да, и наш сад отберут за долги, как это ни странно...» (немного видоизмененная цитата, ср. [С XIII, 210]). То есть тема доводится до своего логического конца — личные проблемы связываются с общественными, касающимися всех остальных. На эту фразу Лопахин отвечает: «*Вот!* Мне хотелось сказать вам что-нибудь очень приятное, веселое» (немного видоизмененная цитата, ср. [С. XIII, 205]). Эта указательная частица, добавленная режиссером, ставит реплики героев во взаимно нуждающиеся отношения, строя полноценный диалог.

Изменения касаются не только построения диалогов, но и реплик. Додин внимательно относится к чеховскому слову, но, налаживая собственную композицию, он может его трансформировать. Иногда во фразу вставляется новое слово: например, Раневская советует Пете: «...надо *не бояться* влюбляться» (немного видоизмененная цитата, ср. [С XIII, 235]), то есть с точки зрения Раневской у Додина, главной причиной увлечения Пети светлыми идеями будущего становится страх перед реальностью (что по-чеховски верно). Небольших смысловых уточнений режиссер добивается с помощью использования новых вводных слов: додинский Гаев произносит: «Твоя мама поговорит с Лопахиним; *может быть*, ей он не откажет» вместо чеховского: «ей он, *конечно*, не откажет» [С XIII, 213].

Вкупе с введением новой лексемы может стать другим и тип предложений по цели высказывания: например, вопросительное предложение может превратиться в утвердительное. Фраза Ани: «ты, мама, вернешься скоро, скоро <...> *не правда ли?*» [С XIII, 248] превращается в «ты, мама, вернешься скоро, *я знаю*».

Порой одни самостоятельные части речи вытесняются иными: вместо «Дуняша, предложите музыкантам *чаю*» [С XIII, 230] Раневская произносит: «предложите музыкантам *водки*». Введение этого слова добавляет горечи сцене и выражает тягостное настроение всех лиц.

Объект реплик и соответственно лексема меняются режиссером: например, Гаев обращается к Лопахину, а не к Раневской, спрашивая: «А вы знаете, сколько лет этому шкафу, молодой человек?» (немного видоизмененная цитата, ср. [С XIII, 206]), противопоставляя знания отцов (в «лице» шкафа) и детей (в лице молодого купца).

Иногда реплики героев передаются друг другу. Образ Епиходова в каком-то роде сливается с образом Симеонова-Пищика (хотя просьбы дать займы и удивительные рассказы в ткань характера не вплетены), поэтому часть реплик помещика передается конторщику: например, о шкафу: «Сто лет... Вы подумайте!» [С XIII, 206]). Валерий Галендеев отмечает, что в творческом мире Додина «все смешано, диффузировано» [Галендеев 2014: 24], в каждом герое могут просвечивать и другие образы, разновеликие черты характера, что свойственно и поэтическому сознанию Чехова.

Иногда Додин перефразирует текст Чехова: так после покупки имения Лопахин произносит, иронизируя по поводу чувств Раневской: «Шкафик — мой. Столик — мой». Этой фразой герой пьесы не наделен, и она вводится режиссером потому, что Раневская по приезде в имение говорит именно эти слова, с той разницей, что она позволяет окружающим подивиться ее инфантильности: «Смейтесь надо мной» [С XIII, 204], — разрешает героиня, Лопахин же с угрозой уточняет: «Не смейтесь надо мной!» [С XIII, 240].

Иногда фразы дробятся режиссером, например, предложение Лопахина делится на три части с помощью введения порядковых числительных: «*Раз* — окончательно решите, чтоб были дачи. *Два* — денег дадут вам, сколько угодно. *Три* — вы спасены» (немного видоизмененная цитата, ср. [С XIII, 219]). Таким образом, акцентируется поступательность предложений героя и умение мыслить причинно-следственными связями. Порой реплики разносятся еще на более далекое расстояние: например, завершающая часть одного из монологов Раневской: «Если бы я могла снять с груди и с плеч моих тяжелый камень,



если бы я могла забыть мое прошлое!» [С XIII, 210] переносится к словам об утонувшем сыне [С XIII, 211], смыслово довершая трагическую картину и указывая на то, что именно по приезде в имение тревожит героиню более всего.

Монтаж пьесы «Вишневый сад» приводит к тому, что рождается новое сценическое произведение, находящееся в тесной взаимосвязи с авторским, но все же обладающее самобытностью. Явные элементы комедийности планомерно изгоняются из спектакля: нет ни фокусов Шарлотты, ни нелепых ситуаций, случающихся с Епиходовым, ни небылиц Симеонова-Пищика, ни замахиваний Вари на Лопахина. Но чеховским смехом жертвуют не полностью: некоторые авторские замечания, лишь намекающие на возможное юмористическое прочтение, создают полноценную комичную ситуацию. Например, патетичная исповедь Пети о грядущем счастье: «Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги» [С XIII, 228] заканчивается тем, что подходит Варя (у Чехова она лишь зовет Аню из-за сцены). На вопрос Лопахина, дойдет ли Петя к высшему счастью, вечный студент отвечает, уверенно трясая найденными калошами: «Дойду» [С XIII, 244]. Такое снижение образов за счет использования бытовых деталей происходит и в сценах с Гаевым. Например, Фирс, держа в руках ночную вазу, приглашает барина отправиться ко сну, а тот начинает повествовать, что он человек «восьмидесятых годов» и «мужик его любит» [С XIII, 213-214].

Некоторые детали вводятся для того, чтобы добиться оправданности реплик. Например, просмотр писем позволяет мотивировать отрывистые фразы, с которыми Гаев вклинивается в разговор Раневской и Лопахина во втором действии: «Ярославская тетушка обещала прислать, а когда и сколько придет, неизвестно...» [С XIII, 219], «Мне предлагают место в банке. Шесть тысяч в год... Слыхала?» [С XIII, 221].

Помимо данных типов деталей, режиссер добавляет еще и детали характеризующие. Например, Лопахин засыпает с книгой Бокля в руках, а после откровенно признается, что ничего в ней не понял. Эта подробность работает на создание образа далекого от культуры героя. В начале второго действия все едят хлеб, а не собираются на ужин, что подчеркивает бедственное положение семейства. В третьем действии, ожидая Лопахина, Шарлотта поет на французском: «Все хорошо, прекрасная маркиза» (Поль Мизраки, 1935), потом все подхватывают эту песню на русском. Это пение выражает трагикомичность ситуации, в своем роде заменяет чеховскую сцену с фокусами и танцами, являясь иллюстрацией к тому, насколько нелепо скрывать истинное положение дел. Этот намеренный анахронизм, как и компьютерная графика, песня «Му way» Синатры в исполнении Лопахина, раздвигает временные рамки и позволяет достичь эпичности.

«Роль Лопахина – центральная», – писал Чехов в письме к Ольге Книппер [П XI, 290]. Додин, несомненно, делает ее такой, наполняя новыми нестандартными штрихами. Лопахин всем своим поведением напоминает черта из табакерки: энергия в нем так и плещет. Герой спит на диване под одеялом (и зрители его, как и героини, не видят), и когда группа парижан заходит в дом, он резко вскакивает, нарушая элегическое состояние персонажей. Лопахин – деловой и пунктуальный человек – у него есть записная книжка, в которую заносится вся информация о предстоящих событиях. Фраза «Я вас *каждый* день учу» [С XIII, 219] изменяется на следующую: «Я вас *целый* день учу», а в четвертом действии вычеркнута реплика: «Я все болтался с вами, замучился без дела» [С XIII, 243], таким образом, становится очевидным, что он занимался собственными делами, а не проводил время с владельцами вишневого сада. В нем периодически просыпается азарт хищника – вместе с тем, что он советует, как спасти имение, герой не отвергает мысли и о том, что может сам воплотить этот план в жизнь. Так, он боится конкуренции, когда узнает о том, что тетушка может прислать деньги и спасти ситуацию. Он постоянно находится в состоянии



**«Вишневый сад». Режиссер – Л.Додин.  
Сцена из спектакля.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.**



**Вишневый сад Режиссер – Л.Додин.  
Варя – Е.Боярская, Гаев – И.Черневич, Аня – Е.Тарасова.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.**



**«Вишневый сад». Режиссер – Л.Додин.  
Шарлотта – Т.Шестакова, Раневская – К.Раппопорт, Варя – Е.Боярская, Яша – С.Никольский.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.**



**Вишневый сад Режиссер – Л.Додин.  
Раневская – К.Раппопорт, Гаев – И.Черневич.  
МДТ – Театр Европы, Санкт-Петербург. Фото В.Васильева.**

эмоциональной взвинченности: с силой ударяет по двери, за которой прячется Яша, пытающийся подслушать разговор, в третьем действии отталкивает Трофимова, а не позволяет увести себя в другую залу, как это происходит у Чехова. Когда Трофимов замечает, что у него пальцы, как у артиста, герой не верит ему, хотя сам дважды поет в спектакле, танцует под еврейскую музыку и еще выступает в качестве режиссера снятого на пленку фильма.

Интересной чертой героя становится его вера в предрассудки. Когда Фирс рассказывает историю об убитом мужике (взятую из первой редакции пьесы), Лопахин как раз сидит на том месте, где произошло убийство. Герой пугается, будто боится, что с ним, единственным обеспеченным человеком среди всех присутствующих, может случиться такая ситуация.

В отношениях с Варей Лопахин меньше дурачится, не мычит, называет героиню Офелией, а не Охмелией. Герой не делает предложение и уходит от Вари не потому, что его кто-то зовет, как это указано у Чехова, а самостоятельно принимая это решение. Сцена прощания героев звучит особенно горько, потому что она растягивается во времени. Герои удаляются за экран, затем следует эпизод прощания Яши и Дуняши, и только потом появляются взлохмаченные Лопахин и Варя. Вернувшись после недвусмысленного ухода за сцену, герой произносит: «Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?» [С XIII, 250], миглом обрубая все надежды и мечты героини. Герой поднялся на следующую ступень, Варя становится частью его прошлого, уже пройденным жизненным этапом – и, ощущая, что она ему не ровня, Лопахин чуждается ее. При этом сам герой подчеркивает брезгливость, которую испытывает к нему Гаев: на замечание дворянина, что здесь одеколоном пахнет, Лопахин, соглашаясь и подтрунивая, добавляет: «пахнет» и просит: «преодолейте свою неприязнь, Леонид Андреевич». Раневская дважды забывает имя-отчество Лопахина, и тот, сквозь зубы, называет свое имя. Также показателен эпизод во втором действии, когда Лопахин начинает петь на ломаном французском арию, услышанную в театре. Эта сцена вызывает бурный смех Раневской и Гаева, не понимающих, что такие люди, как Лопахин, могут делать в театре. На фразу Раневской, обращенную к Гаеву: «Сегодня в ресторане ты говорил опять много и все некстати. О семидесятих годах, о декадентах. И кому? Половым говорить о декадентах!» [С XIII, 218], Лопахин, хмыкая, иронично откликается: «Да!», подчеркивая, что он помнит свое место. Но додинский герой часто забывается, позволяя себе фривольности: например, после фразы Раневской: «Жениться вам нужно, мой друг» [С XIII, 221] он обнимает героиню, предполагая, что жениться необходимо на ней самой.

Чехов в интерпретации Додина становится более действенным и страстным, и это не только поцелуи и объятия героев, но и настроение персонажей – эмоциональные взрывы случаются практически у всех. Шарлотта впадает в истерику, и ее выносят ногами вперед в четвертом действии; Раневская, видя Петю, рыдает и, крича, убегает со сцены; все герои надрывно, перемежая слезы смехом, речитативом проговаривают слова песни «Все хорошо, прекрасная маркиза»; Дуняша и Яша страдают по вине Епиходова – первой он ставит сыняк, второго ударяет бильярдным кием (эти два события скрыты от зрителей и вынесены за сцену). «Лирики» и пауз остается очень много, но вместе с этим темп активно развивается.

Валерий Галендеев пишет: «На место мало интересующего “конфликта” Додин решительно готов поставить интеллектуальное, нравственное, эмоциональное взаимопроникновение» [Галендеев 2014: 22]. Несомненно, это соответствует чеховской философии событийности, где «сюжет должен быть нов, фабула может отсутствовать» [П III, 188]. С самого начала спектакля зрители понимают неизбежность конца, финал предreshен, вместо волнующего фабульного конфликта – останется сад за помещиками или будет продан – зрители наблюдают за конфликтом, происходящим в душах людей. Мучительное

расставание с прошлым дается героям с огромным трудом. Они, как маленькие дети, просят напоследок Лопахина показать им фильм про сад, но герой молча отдает им бобины с фильмом, которые ему больше не нужны — ведь он стал обладателем сада в реальности.

Лейтмотивом спектакля становится утрата дома, близких и самих себя. Даже Лопахин будет с недоуменным сожалением смотреть в сторону уходящей Вари, точно не понимая, правильно ли он поступил. Ощущение потерянности человека в мире, бесцельности существования и неизбежного конца пронизывает все художественные уровни спектакля. Сценография ярко эксплицирует именно эти ощущения — накрытая чехлами, ставшая чужой и ненужной мебель становится отголоском прошлого, как и фильм, который смотрят расчувствовавшиеся герои. Все светлое, радостное осталось где-то позади, там, где знали тысячи рецептов по засушиванию вишен и варки вишневого варенья. В жизни героев происходит тяжелое прощание с грезой, мечтой и теплотой родного дома. Это подчёркивается и на предметном уровне: персонажи покидают дом без чемоданов, в руках лишь — бобины с фильмом и энциклопедический словарь, в котором упоминается вишневый сад. Пафос прощальных слов Ани о новой жизни снижен. Фраза Раневской: «Уж очень много мы грешили...» [С XIII, 219] становится вещью. Последний видеосюжет — это не только предвестие ужасов 20 века, но и итог любой человеческой жизни. Интересно обратиться к додинским размышлениям на этот счет: «Именно память о конечности существования делает человека человеком, заставляет ощущать жизнь — промысел Божий, сознавая в то же время ее изначальную трагичность... Иногда кажется, люди живут так, как будто они никогда не умрут. Это страшно» [Иванова 1997]. Но сознание смертности не рождает пессимизм, напротив, является «причиной стойкости, упорного сопротивления обреченности» [Галендеев 2014: 36].

Постановка Додина, действие которой разворачивается в нестандартном театральном пространстве, заставляет зрителей быть крайне активными — практически весь спектакль приходится поворачиваться в разные стороны — ведь герои проходят по центральному проходу, появляются из левой и правой боковых дверей. Персонажи говорят в присутствии всех остальных героев, и уловить моментальную реакцию всех окружающих физически невозможно. Где бы зритель ни сидел, он не может охватить всю картину целиком, что рождает ощущение чеховской недосказанности.

Спектакль содержит в себе посыл к нынешнему поколению — изменения в корне человеческой природы жаждет Додин, перерождения души. «Одна из его неутрачиваемых тревог — духовная неполноценность личности и общества» [Галендеев 2014: 30], — замечает Валерий Галендеев. Именно поэтому режиссер делает зрителей не только активными соучастниками событий, но и их заложниками. Лопахин закрывает две боковые и одну центральную двери на ключ, и зрители остаются вместе с Фирсом в замкнутом пространстве дома. Режиссер посредством спектакля призывает «ужаснуться тому, что в тебе есть» [Галендеев 2014: 33], и духовно очиститься, вступая на путь сознательного отношения к своей жизни.

## Литература

*Галендеев В.* Лев Додин. Метод. Школа. Творческая философия. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2014. 160 с.

*Иванова Л.* «Додину нравится, что жизнь — это пьеса без названия» // Аргументы и факты. 1997. 24 окт.

**В. И. МАКСИМОВ, А. М. ВАРЕНИКОВА**

Санкт-Петербург

## **«ВИШНЁВЫЙ САД». ГЕРМАНИЯ. 2014**

Немецкий зритель увидел пьесы Чехова в постановке Станиславского во время гастролей 1909 года.

Чехов в Германии становился популярен в разные периоды истории. Впервые «Вишневый сад» был поставлен на немецком языке в Вене в 1916 году, а в 1917 — в мюнхенском Каммершпиле (Kammerspiele). В 1918 состоялась премьера в Берлине в постановке Фридриха Кайслера (Friedrich Kayssler). Петю Трофимова в этом спектакле играл Юрген Фелинг (Jürgen Fehling), ставивший потом Чехова неоднократно (немецкая премьера «Трех сестер», 1926 год). Таким образом, первый серьезный интерес режиссеров к Чехову возникает во время Первой мировой войны.

Когда в 1933 году в Германии полыхали костры из книг, в них горели Максим Горький и Федор Сологуб, но не Чехов. Его продолжали ставить. В 1938 «Вишневый сад» поставлен в Дойчес Театэр (Deutsches Theater) Хайнцем Гильпертом (Heinz Hilpert). Здесь Петю Трофимова играл Ханс Тимиг (Hans Thimig), а Фирса — Бруно Хюбнер (Bruno Hübner). Гильперт ставил Чехова многократно. «Вишневый сад»: в 1947 — в Констанце, в 1954 — в Гёттингене, в 1962 — в Дармштадте. Чехова ставил и Густав Грюндгенс (Gustaf Gründgens). В Дойчес Театэр в 1961 году «Вишневый сад» был поставлен Вольфгангом Лангхоффом (Wolfgang Langhoff).

Интерес к Чехову обострился после событий 1968 года. В сезоне 1969-1970 «Вишневый сад» был поставлен три раза [См.: Урбан, 1997: 140-200]. В 1980-е годы признанным постановщиком Чехова стал Петер Штайн (Peter Stein).

В настоящее время театры больших и малых городов Германии играют Чехова, кто как может. В сезоне 2013 / 14 только в Берлине «Вишневый сад» идет в двух театрах, спектакли есть также в Бремене и в Майнце. В последние годы пьеса была поставлена в Дрездене (2012), в Кёльне (2011), в Лейпциге (2009), в Мюнхене и в Берлине (оба — 2006). В сезоне 2014 / 15 заявлена премьера в Мюнхене.

Интерес к драматическому театру в Германии, как и в Западной Европе, сегодня велик. Именно потому, что теперь он другой. Ханс-Тис Леман дал очень популярное сегодня обозначение этого театра — постдраматический. Основным качеством постдраматического театра является его независимость от пьесы, а также тотальный синтез выразительных средств. Вероятно, общая тенденция именно такова, но, тем не менее, современный западный театр отражает различные художественные направления.

Типичный пример западноевропейского спектакля по классическому произведению — «Вишневый сад» в городе Майнце. Спектакль в Штаатстеатэр Майнца, столице земли Рейнланд-Пфальц, поставлен режиссером Сабине Ауф дер Хайдэ (Sabine Auf der Heyde).

Для жителей Майнца (меенцеров, как они сами себя называют) словосочетание «вишневый сад» не пустой звук, потому что именно так называется одна из старейших площадей города. Фахверковые домики, традиционная пивнушка с неизменными столиками на улице вокруг фонтана, лавочки с безделушками – типичная немецкая идиллия. Туристам с охотой показывают пень – якобы остатки былой роскоши, т. е. вишен. (На самом деле, это легенда. Никакого сада тут отродясь не было.)

Знает ли об этом фрау Ауф дер Хайдэ, родившаяся в Гонконге и учившаяся в Америке, большой вопрос. Но вот «Вишневый сад» после затянувшихся по причине беременности режиссера репетиций, наконец, появляется в конце мая 2014, чтобы продержаться в репертуаре всего лишь пару месяцев до конца сезона.

На черной сцене белеют гигантского размера цифры: 1930. При входе в зал эта картинка буквально парализует. Возникает вопрос: а что считывает в этой дате немецкий зритель? Хотя, так ли это важно. В любом случае – время крутых перемен. И тут цифры начинают двигаться, постепенно превращаясь в 1931. Точнее, в 19:31. Оказывается, это просто время. Точка отсчета – указанное на билете время начала спектакля, половина восьмого. Так оно и будет «тикать» до самого финала, подгоняемое неловкими руками трех «мойр», одетых в черное работниц сцены, передвигающих закрепленные на гвоздях доски, из которых (как индекс на почтовом конверте) и собраны монструозные часы.

Никаких примет конкретного времени зрителю предъявлено не будет. Вопрос о том, что хотел сказать этим режиссер. Возможно, просто показать время, оставшееся до конца двухчасового спектакля. Представители театра откровенно декларировали идею быстротечности времени, «проходящего, как песок сквозь пальцы».

Становится очевидным, что режиссер, изучая историю постановок «Вишневого сада», открыл для себя традицию Жана-Луи Барро, «Вишневый сад» которого, поставленный в 1954 году, стал классикой театра XX века. Барро так формулирует идею пьесы: «Эта жизнь насыщена борьбой со временем, которая на наших глазах превращает в один миг будущее-грядущее и прошлое-воспоминание. Эта пьеса о мимолетности времени. Какое мне дело поэтому, русский то или японский сюжет? “Вишневый сад” – общечеловеческое произведение. Наравне с творениями Шекспира и Мольера оно должно стать достоянием всех народов» [Чеховиана 2005: 210].

Черная металлическая конструкция, на которой расположены белые деревянные цифры, проглядывающая за ней шеренга разнокалиберных стульев и буржуйка, время от времени дымящая, как паровоз, тянущий за собой цифры, – вот и вся декорация. Что в ней хорошо делать? Конечно же, демонстрировать различные клише. Например: в новой драме нет никакого внешнего действия. Первые десять минут на сцене практически ничего не происходит. В рапиде появляется Лопухин (Zlatko Maltar), невыносимо медленно продвигающийся к двоеточию, разделяющему часы и минуты, чтобы картинно сгорбившись под ним, изобразить человека на перепутье, подавленного временем. За ним Дуняша (Ulrike Beerbaum), принимающаяся топить буржуйку стулом. Последним выходит Епиходов (Christoph Türkay) с букетом. Часы показывают 19:40. С этого момента время понеслось.

Каждый персонаж представляет собой штамп. Утонченный Лопухин, очевидно, сохранивший детскую влюбленность в Раневскую, Дуняша, похожая на проститутку из постсоветских 90-х, тинейджер-гот Аня (Carina Zichner), потасканная Любовь Андреевна (Julia Kreusch), элегантно-эротичная Шарлотта (Andrea Quirbach) с воображаемой собачкой – вся эта толпа, одетая, кто во что горазд, мечется по сцене, время от времени выплевывая из себя на авансцену дуэты или трио. Ощущения нелепости, неопрятности, бессмысленности, пошлости... Они наслаиваются друг на друга и – неожиданно – сплавляются в ту



**«Вишневый сад». Режиссер – Сабине Ауф дер Хайдэ.  
Раневская – Джулия Кройш, Лопахин – Златко Малгар.  
Штаатстеатэр, г.Майнц, Германия. Фото: Беттина Мюлле.**



**«Вишневый сад». Режиссер – Сабине Ауф дер Хайдэ.  
Яша – Тилман Розе, Раневская – Джулия Кройш.  
Штаатстеатэр, г.Майнц, Германия. Фото: Беттина Мюлле.**





**«Вишневый сад». Режиссер – Сабине Ауф дер Хайдэ.  
Дуняша – Ульрике Беербаум, Яша – Тилман Розе.  
Штаатстеатэр, г.Майнц, Германия. Фото: Беттина Мюлле.**



**«Вишневый сад». Режиссер – Сабине Ауф дер Хайдэ.  
Сцена из спектакля.  
Штаатстеатэр, г.Майнц, Германия. Фото: Беттина Мюлле.**



**«Вишневый сад». Режиссер – Нуркан Эрпулат.  
Сцена из спектакля. На первом плане Раневская – Рут Райнеке.  
Максим Горки театр, Берлин. Фото: Эсра Роттхофф.**



**«Вишневый сад». Режиссер – Нуркан Эрпулат.  
Аня - Марлин Лохзе , Раневская – Рут Райнеке, Варя – Сеседе Терзиван.  
Максим Горки театр, Берлин, Германия. Фото: Эсра Роттхофф.**



**«Вишневый сад». Режиссер – Нуркан Эрпулат.  
Лопехин – Танер Шахинтюрк, Раневская – Рут Райнеке.  
Максим Горки театр, Берлин, Германия. Фото: Эсра Роттхофф.**



**Вишневый сад. Режиссер – Нуркан Эрпулат.  
Трофимов – Арам Тафрешьян, Аня – Марлин Лохзе.  
Максим Горки театр, Берлин. Фото: Эсра Роттхофф.**

самую чеховскую тоску по иной, лучшей жизни, по человеку, разлитую между строк пьесы. Натягивается пресловутая «лопнувшая струна». Натяжение подчеркивается тем, что герои буквально живут во времени: они ходят над цифрами, под цифрами, между цифрами. Такое лубочное педалирование сценографического хода времени, очевидно, заменяет принцип «сокровенного, тончайшего восприятия идущего времени» [Чеховиана, 2005: 210], сформулированный Ж.-Л. Барро.

И вот этот мир майнцевского спектакля, где «парижане» одеты, как на вчерашней распродаже, а «русские», как из бабушкиного сундука, где есть псевдо-эротика – Яша (Tilman Rose), «раскладывающий» Дуняшу на скамейке, – но нет чувств, мир этот показан таким образом, что должен вызывать у зрителя жалость. С врачебной точностью препарировав эту жалость, Ауф дер Хайдэ последовательно показывает, насколько неприятны все – абсолютно все персонажи, населяющие пьесу Чехова. Для каждого в спектакле находится свой момент разоблачения. Пьяная Варя (Karoline Reinke), выплескивающая стакан водки в лицо Пете (Felix Mühlen); Аня, развратно танцующая на столе; Лопухин, устраивающий пьяный дебош нувориша; Раневская, с силой отшвыривающая от себя обнявшую ее дочь. Маски срываются одна за другой, и под каждой обнаруживается оскал. Пожалуй, именно поэтому в постановке нет Фирса. Он не вписался бы в такую концепцию.

Вечер с музыкой превращен режиссером в адский пикник, где даже стол выносит негр. Это пир во время чумы с живой музыкой, пением, плясками, завершающийся мгновенным распадом, как булгаковский бал у Сатаны. Только сигналом становится не бой часов, а сообщение о том, что сад продан. На оставшейся горе объедков и разыгрываются последние сцены. Герои ходят по мусору в ботинках, в носках, босиком, сидят в нем, лежат в нем. Такие вот «осколки» старой жизни, объедки с барского стола, которые под ехидные комментарии Яши убирают Дуняша и Варя. Под постоянный рефрен всхлипываний брошенной Дуняши дочитываются последние монологи. Время все замедляется, а потом и вовсе останавливается на финальной реплике Раневской: «Мы идем!..»

Не слишком ловко совмещая различные чеховские клише, Ауф дер Хайдэ все же нет-нет да показывает зрителю метафизику пьесы. Хотя развлекательный момент в постановке оказывается сильнее. Здесь и живая музыка (даже Варя играет на скрипке), и пение (пространные реплики Гаева подаются в духе французского шансона под гитару), и фокусы Шарлотты, и грубые эротические шутки, и даже откровенное комикование (торт, размазанный Яшей по лицу Дуняши). Все эти приемы должны сделать столетнюю пьесу как бы не скучной, как бы интересной, добавить в нее внешнего действия, на котором могла бы сконцентрировать свое внимание публика. На фоне всей этой кутерьмы чеховское проскакивает лишь как редкие зубцы на кардиограмме умирающего.

Таким образом, в спектакле воплощается постмодернистская модель: превращение персонажей и коллизий пьесы в штампы, обыгрывание и доведение до абсурда не только логики пьесы, но и трактовки, предложенной Барро и уже неоднократно интерпретированной.

Совсем другую интерпретацию чеховской пьесы предлагает театр им. Горького. Постановка «Вишневого сада» в берлинском театре им. Горького (премьера 15 ноября 2013 года) представляет собой пример осовременивания классики с попыткой сохранения оригинального текста. Большинство берлинских постановок классической драматургии являются постмодернистским разрушением оригинала (например, нашумевшая премьера «Строителя Сольнеса» Франка Касторфа (Frank Castorf) в Фольксбюне (Volksbühne)) с построением самостоятельного произведения на его основе. Здесь же нет разрушения чеховской структуры и постмодернистского комментирования.

Постоянный прием обращения персонажей в зал не разрывает линию рампы, а обыгрывает отчасти брехтовскую традицию и отчасти традиционализм (классицистское обращение актеров, стоящих на рампе, через зрителя).

В первом чеховском акте актеры зажаты на рампе близко стоящим белым задником, который потом отодвигается вглубь. Далее на фоне этого задника стоят все персонажи одновременно, выходя на рампу, когда нужно подать реплику. Происходит явное упрощение мизансцены. Подчеркнутое однообразие игрового пространства.

Главной темой спектакля становится неприкаянность всех персонажей. Атмосфера пустоты, одиночества. Тем самым понятно обращение к этой пьесе. Однако вместо столкновения социальных групп и типов в спектакль театра им. Горького введены современные реалии. Здесь все гонимые. Нет победителей. Но связано это скорее с межнациональными конфликтами. Помимо чеховского текста использованы монологи, в которых персонажи повествуют о собственных биографиях. Поэтому Фирс (Çetin İpekkaaya) оказывается ученым из Стамбула, изгнанным из страны в 1980-е годы. Варя (Sesede Terziyan) – турчанка, воспитанная Раневской (Ruth Reinecke). Лопухин (Taner Şahintürk) – человек будущего, деятельный, но интеллигентный – оказывается европеизированным иммигрантом. Турецкая тема – главная в спектакле. Однако она не сводится к конфликту турок и немцев. Гаев (Falilou Seck) в спектакле не дряхлый, а бодрый и сильный. Его природная смуглость доведена гримом до негритянской черноты. При этом: костюм негра-слуги у американских плантаторов. (Фраза Фирса: «Брючки не те надели», – приобретает в спектакле совершенно иной смысл. Его короткие панталоны и белые чулки придают ему облик персонажа из другого спектакля.) Здесь все чужие. Здесь нет никакой титульной нации.

Иногда конфликт дается в изящной форме, но остается прямолинейным. Герои хором напевают национальную немецкую песенку, Варя подпевает им, переделывая мелодию на восточный лад. Эта мелодия прекрасна, но немецкий хор замолкает. Единение утрачивается. Когда в конце первого чеховского акта Варя в одиночестве поет свою восточную песню, на заднике возникает проекция полумесяца. Но этот полумесяц не реальный, а с турецкого флага, с загнутыми концами. А на первом плане Шарлота (Fatma Souad) показывает свои фокусы. Фокусы Шарлотты в спектакле связаны с тем, что она оказывается трансвеститом со своей сложной историей борьбы за свои права. Полуобнаженное тело в одних колготках создает не столько комический, сколько эпатажирующий эффект.

Но иногда конфликт приобретает на редкость тонкие очертания. В сцене пикника появляется не прохожий, как у Чехова, а целая семья. Эта семья нищих является двойниками Раневской, Ани, Вари и Гаева. Все неприкаянные. Но всегда есть кто-то, кому еще хуже. Эта сцена с двойниками явно показывает будущность самой Раневской. Некая предначертанность, предопределенность судьбы заложена в действиях героев. И постоянное желание вырваться из замкнутого пространства. Эти мотивы содержатся в пьесе Чехова, хотя в спектакле приобретают универсальный характер. А сведение всей конкретики в спектакле к тотальной «тюркизации» приводит, скорее, к комическому эффекту в духе абсурдизма. И это эстетика чеховской пьесы вполне допускает. Шарлотта в пьесе Чехова – именно клоунесса. Возможно, в 21 веке амплу клоунессы может быть представлено трансвеститом.

Режиссер спектакля Нуркан Эрпулат (Nurkan Erpulat) ставит «Вишневый сад» в берлинском театре, труппа которого состоит в основном из этнических турок. Интендантом театра с прошлого года является Шермин Лангхофф (Shermin Langhoff), турецкая жена Лукаса Лангхоффа. Закономерно, что контекстом спектакля становятся современные немецкие реалии. И вполне по-чеховски в спектакле нельзя выделить главного героя. Некоторый акцент сделан на Лопухине. Он, долго находящийся в тени, преобразается после

покупки вишневого сада. В спектакле он вполне осознанно стремится разрушить окружающий мир. Он всю жизнь вписывался в чуждую культуру, теперь эта культура заговорит с его «акцентом». На сцене нет никакого сада, тем более вишневого. Безликая белая стена. Кажется, что это побелка. Лопехин начинает сдирать эту штукатурку, а за ней оказывается гигантская – во всю сцену – фотография конца 1940-х годов, на которой изображены советские офицеры с гармошкой на отдыхе. Лопехин сдирает и эту фотографию, а за ней – увеличенные листы иудейских книг. Следующий слой – обычные обои 19 века. Таким образом, нынешнее «завоевание» – лишь звено в цепи смены культур. Не в силах снять все слои, Лопехин рушит стену. И вот за ней – огромное темное пространство, в котором вращающаяся сцена и на ней – турецкий праздник. Мужчины и женщины в черных костюмах, некоторые – с национальными музыкальными инструментами. А в центре вращающегося круга – Фирс, бывший турецкий ученый. Но теперь он без костюма, в белых кальсонах, играющий на турецкой жалейке. Одиночество сохраняется и в своей среде. Разрушение границ пространства не приводит к решению каких-либо проблем.

Выбор «Вишневого сада» труппой Шермин Лангхофф абсолютно закономерен. Последняя пьеса Чехова занимает особое место в его творчестве. Она достаточно конструктивна в смысле рационального построения. Чехов опирается на уже состоявшуюся сценическую историю своих пьес. Здесь нет афористичности «Трех сестер», бесконечной противоречивости персонажей «Чайки», герои здесь типизированы. Она в каком-то смысле рациональна. И именно это дает возможность использовать ее сейчас как модель для воплощения любых художественных идей. Режиссер Эрпулат отказывается и от вишневого сада, и от противопоставления социальных групп, но при этом органично вписывает в структуру пьесы «национальный» конфликт.

У Чехова, конечно, социальные группы в пьесе противостоят друг другу только на самом поверхностном уровне. У Чехова нет позитивистской идеи поведения человека в соответствии с его сословной принадлежностью. Каждый герой Чехова не продукт среды, а контраст ей. Разрешение конфликта у Чехова не в борьбе персонажей за свой вишневый сад, не в «победе» Лопехина, естественно, а в гибели Фирса, который никому не нужен. Об этом же и спектакль Эрпулата.

Чехов, как известно, использовал в финале своей психологической пьесы реминисценцию из метерлинковской «Непрошенной», в которой слепой провидец остается в одиночестве на сцене; точно так же современный режиссер использует психологическую драму для воплощения совершенно иной художественной концепции.

## Литература

Урбан П. Драматургия Чехова на немецкой сцене // Чехов и мировая культура: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 140-200.

Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Баню Жорж (Banu Georges), профессор Института театральных исследований Сорбонны, творческий директор Экспериментальной театральной Академии (Париж, Франция)  
[banu.georges@gmail.com](mailto:banu.georges@gmail.com)

Бобякова Ирина Валерьевна, аспирант Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону), стажёр-исследователь ИСЭГИ ЮНЦ РАН  
[ibobyakova@gmail.com](mailto:ibobyakova@gmail.com)

Бокарев Алексей Сергеевич, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского.  
[manrico@newmail.ru](mailto:manrico@newmail.ru)

Борисов Юрий Николаевич, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой истории русской литературы и фольклора, Национальный исследовательский Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского; доцент кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова  
[yunborisov@yandex.ru](mailto:yunborisov@yandex.ru)

Вареникова Александра Михайловна, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербург – Майнц.  
[mondstrahl@gmail.com](mailto:mondstrahl@gmail.com)

Волчкевич Майя Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета (Москва).  
[mayavol@yahoo.com](mailto:mayavol@yahoo.com)

Галимуллин Айдар Дамирович, аспирант 2-го года обучения кафедры русской литературы и методики преподавания Отделения русской и зарубежной филологии им. Л. Н. Толстого Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета.  
[aidaric14@mail.ru](mailto:aidaric14@mail.ru)

Головачёва Алла Георгиевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина (Москва).  
[alla.golovacheva@list.ru](mailto:alla.golovacheva@list.ru)

Голомб Арай (Golomb Harai), профессор Тель-Авивского университета, факультет искусствознания (Израиль)  
[harai.golomb@gmail.com](mailto:harai.golomb@gmail.com)

Гульченко Виктор Владимирович, театровед, режиссёр, художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория», заведующий отделом по изучению и популяризации творческого наследия А.П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина (Москва).  
[vgoultchenko@mtu-net.ru](mailto:vgoultchenko@mtu-net.ru)

Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва); старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина (Москва).  
[domanskii@yandex.ru](mailto:domanskii@yandex.ru)

Егоров Михаил Юрьевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского, заместитель декана факультета русской филологии и культуры по научной работе.  
[michael\\_egorov@mail.ru](mailto:michael_egorov@mail.ru)

Жилина Алина Денисовна, магистрант Санкт-Петербургского университета.  
[lifereader@rambler.ru](mailto:lifereader@rambler.ru)

Звиняцковский Владимир Янович, доктор филологических наук, зам. директора частной школы «Афины» (Киев, Украина).  
[vyaz57@ukr.net](mailto:vyaz57@ukr.net)

Иванова Валерия Николаевна, аспирант кафедры философии гуманитарных факультетов Самарского государственного университета.  
[tigrel@yandex.ru](mailto:tigrel@yandex.ru)

Ищук-Фадеева Нина Ивановна (1950-2014), доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета.

Карасев Леонид Владимирович, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского (Российский государственный гуманитарный университет, Москва).  
[leokarass@gmail.com](mailto:leokarass@gmail.com)

Кириллов Андрей Александрович, кандидат искусствоведения, доцент Европейского университета (Санкт-Петербург).  
[aakiril@gmail.com](mailto:aakiril@gmail.com)

Кондратьева Виктория Викторовна, доктор филологических наук, и. о. заведующего кафедрой литературы, Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал), Ростовский государственный экономический университет (РИНХ).  
[viktoriya\\_vk@mail.ru](mailto:viktoriya_vk@mail.ru)



Ларионова Марина Ченгаровна, доктор филологических наук., зав. лабораторией филологии Института социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН (Ростов-на-Дону); профессор кафедры отечественной литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

[chengarovna@yandex.ru](mailto:chengarovna@yandex.ru)

Лексина Анна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры педагогики Московского государственного областного социально-гуманитарного института (Коломна).

[av-leksina2014@ya.ru](mailto:av-leksina2014@ya.ru)

Любомищенко Татьяна Марленовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиал), Ростовский государственный экономический университет (РИНХ).

[tamarlen@mail.ru](mailto:tamarlen@mail.ru)

Максимов Вадим Игоревич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

[vadim\\_maksimov@mail.ru](mailto:vadim_maksimov@mail.ru)

Петракова Людмила Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры психологии Воронежского экономико-правового института.

[petrakova\\_lg@mail.ru](mailto:petrakova_lg@mail.ru)

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филологических наук, научный руководитель Института филологии и журналистики, зав. кафедрой общего литературоведения и журналистики Национального исследовательского Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, профессор.

[prozorov@sgu.ru](mailto:prozorov@sgu.ru)

Савельева Вера Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Казахского национального педагогического университета университета им. Абая (Алматы, Казахстан).

[v\\_savelyeva@mail.ru](mailto:v_savelyeva@mail.ru)

Семенова Наталья Валерьевна, кандидат филологических наук, Санкт-Петербургский государственный университет, старший преподаватель; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, младший научный сотрудник.

[nathalja.v.semenova@gmail.com](mailto:nathalja.v.semenova@gmail.com)

Спачиль Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Кубанского государственного университета (Краснодар).

[spachil.olga0@gmail.com](mailto:spachil.olga0@gmail.com)

Ронгинская Елизавета Михайловна, магистр филологии, театральный критик, журнал «Сцена» (Санкт-Петербург).

[zorra4@yandex.ru](mailto:zorra4@yandex.ru)

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета.

[largenn@mail.ru](mailto:largenn@mail.ru)

Холодова Галина Ефимовна, кандидат искусствоведения, зав. отделом истории и библиографии журнала «Современная драматургия» (Москва).

[lifereader@rambler.ru](mailto:lifereader@rambler.ru)

Щаренская Наталья Марковна, доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

[n-scharenskaja@yandex.ru](mailto:n-scharenskaja@yandex.ru)

Ярко Александра Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Филиала МГУ им. М.В. Ломоносова в г. Севастополе.

[mysunok@gmail.com](mailto:mysunok@gmail.com)



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	3
<b>ИНТЕРПРЕТАЦИИ .....</b>	<b>8</b>
<i>HARAI GOLOMB Tel-Aviv</i> MISSED TARGETS, MISSED OPPORTUNITIES: (MISS)INTERPRETATIONS OF <i>THE CHERRY ORCHARD</i> .....	8
<i>АРАЙ ГОЛОМБ Тель-Авив</i> НЕДОСТИГНУТЫЕ ЦЕЛИ, УПУЩЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ: (НЕДО)ТРАКТОВКИ «ВИШНЁВОГО САДА» .....	10
<i>Н. И. ИЩУК-ФАДЕЕВА Тверь</i> «ВИШНЁВЫЙ САД» КАК ДОКУМЕНТ КУЛЬТУРЫ ПОКАЯНИЯ .....	13
<i>GEORGES BANU Paris</i> LA BEAUTE ET LE GEL LA MORT DE L'ENFANT, PROPOS SUR UN MOTIF, EN APPARENCE, MARGINAL.....	16
<i>ЖОРЖ БАНИЮ Париж</i> КРАСОТА И ЗАМОРОЗКИ.....	20
СМЕРТЬ РЕБЕНКА: К ВОПРОСУ О МОТИВЕ, НА ПЕРВЫЙ ВЗГЛЯД – ВТОРОСТЕПЕННОМ.....	21
<i>В. В. ПРОЗОРОВ Саратов</i> «ВСЁ КАК СОН»: МОТИВ РАССЕЯННОСТИ В КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД».....	25

<i>М. Ч. ЛАРИОНОВА</i> Ростов-на-Дону СИМВОЛИКА ПЬЕСЫ «ВИШНЁВЫЙ САД» В СВЕТЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ .....	32
<i>О. В. СПАЧИЛЬ</i> Краснодар «...ТОЛЬКО СЛЫШНО, КАК В САДУ ТОПОРОМ СТУЧАТ ПО ДЕРЕВУ»: САДЫ И ПЛОДОВЫЕ ДЕРЕВЬЯ В ЛИТЕРАТУРЕ, БЫТОВОЙ И ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ ЮГА РОССИИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XXI ВВ. ....	37
<i>В. Н. ИВАНОВА</i> Самара МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК ЧЕРТА ПОЭТИКИ ПЬЕСЫ «ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА .....	44
<i>Ю. В. ДОМАНСКИЙ</i> Москва ШКАФ В «ВИШНЁВОМ САДЕ» .....	49
<b>ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО .....</b>	<b>58</b>
<i>Л. В. КАРАСЁВ</i> Москва ВРЕМЯ «ВИШНЁВОГО САДА» .....	58
<i>А. Д. ЖИЛИНА</i> Санкт-Петербург ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД» .....	63
<i>А. А. КИРИЛЛОВ</i> Санкт-Петербург «ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА: В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ .....	70
<i>Т. М. ЛЮБОМИЩЕНКО</i> Ростов-на-Дону УСАДЬБА, ДАЧА, ДОМ-ВОКЗАЛ В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА 1890-Х ГГ. И В ПЬЕСЕ «ВИШНЁВЫЙ САД» .....	76
<i>В. В. КОНДРАТЬЕВА</i> Ростов-на-Дону ТОПОГРАФИЯ ПРОВИНЦИИ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»: МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ .....	82
<i>Н. М. ЩАРЕНСКАЯ</i> Ростов-на-Дону ДОМ ИЛИ САД – ВОТ В ЧЕМ ВОПРОС .....	87

<b>ПЕРСОНАЖИ .....</b>	<b>94</b>
<i>В. В. ГУЛЬЧЕНКО</i> Москва	
В ОЖИДАНИИ ГРЯДУЩЕГО ХАМА.....	94
<i>М. А. ВОЛЧКЕВИЧ</i> Москва	
«НАДО СЕБЯ ПОМНИТЬ» (К ВОПРОСУ О САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ГЕРОЕВ «ВИШНЁВОГО САДА»).....	103
<i>Ю. Н. БОРИСОВ</i> Саратов	
«ВИШНЁВЫЙ САД»: ЛОПАХИН И ВАРЯ. ИСТОРИЯ НЕСБЫВШЕЙСЯ ЛЮБВИ .....	108
<i>В. Я. ЗВИНЯЦКОВСКИЙ</i> Киев	
ЦИТАТА ПРО ИНЦИТАТА, ПОТОМОК ЛОШАДИ КАЛИГУЛЫ, А ТАКЖЕ ФИЛОСОФСТВУЮЩАЯ ЗА СЦЕНОЙ ДАШЕНЬКА.....	115
<i>И. В. БОБЯКОВА</i> Ростов-на-Дону	
ФИРС – ХРАНИТЕЛЬ ДОМА В ПЬЕСЕ «ВИШНЁВЫЙ САД» .....	120
<b>«ВИШНЁВЫЙ САД» И... .....</b>	<b>125</b>
<i>А. Г. ГОЛОВАЧЁВА</i> Москва	
ПОСЛЕДНЯЯ МИНУТКА РАНЕВСКОЙ И ГРАФИНИ ДЮБАРРИ.....	125
<i>Л. Г. ПЕТРАКОВА</i> Воронеж	
ОТГОЛОСКИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ. ГОЛСУОРСИ.....	130
<i>Н. В. СЕМЁНОВА</i> Санкт-Петербург	
«В ЭТОМ ИМЕНИИ ТЕПЕРЬ КОЛХОЗ...»: ОТЗВУКИ «ВИШНЁВОГО САДА» В СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1930-Х ГОДОВ .....	137
<i>А. В. ЛЕКСИНА</i> Коломна	
СИМВОЛИКА ПРОДАЖИ ВИШНЁВОГО САДА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	146
<i>Л. Г. ТЮТЕЛОВА</i> Самара	
ЧЕХОВСКИЙ САД В ДРАМАТУРГИИ 70-Х – НАЧАЛА 80-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ В. АРРО «САД») .....	153

<i>М. Ю. ЕГОРОВ</i> Ярославль ЧЕХОВСКИЙ КОНТЕКСТ «МАЛЕНЬКОГО ФРУКТОВОГО САДИКА» Ф. ГОРЕНШТЕЙНА.....	159
<i>А. Н. ЯРКО</i> Севастополь СУДЬБА ВИШНЁВОГО САДА В ПЬЕСЕ Л. Е. УЛИЦКОЙ «РУССКОЕ ВАРЕНЬЕ» .....	166
<i>А. С. БОКАРЕВ</i> Ярославль «ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ. ....	172
<i>В. В. САВЕЛЬЕВА</i> Алма-Ата «УРЮК» Д. ДОСЖАНА – КАЗАХСКИЙ РАССКАЗ О ПРОДАННОМ САДЕ .....	179
<i>А. Д. ГАЛИМУЛЛИН</i> Казань ПЬЕСА А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД» В ПЕРЕВОДЕ НА ТАТАРСКИЙ ЯЗЫК.....	184
<b>ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОИСКИ .....</b>	<b>187</b>
<i>Г. Е. ХОЛОДОВА</i> Москва «ВИШНЁВЫЙ САД». ПЕРЕЗАГРУЗКА.....	187
<i>Е.М. РОНГИНСКАЯ</i> Санкт-Петербург НОВАЯ ТРАКТОВКА ЛЬВА ДОДИНА ПЬЕСЫ «ВИШНЁВЫЙ САД» .....	214
<i>В. И. МАКСИМОВ, А. М. ВАРЕНИКОВА</i> Санкт-Петербург «ВИШНЁВЫЙ САД». ГЕРМАНИЯ. 2014 .....	226
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	231

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный музей  
имени А. А. Бахрушина»

## Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков

Коллективная монография

Науч. ред. – В. В. Гульченко

ISBN 978-5-9906482-4-1

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина  
115054, Москва, ул. Бахрушина, 31/12  
Телефон: (495) 953 4848  
Факс: (495) 953 5448  
E-mail: gctm@gctm.ru

Оформление и верстка Юлия Плиско

Отпечатано в типографии ООО «Петровский парк»  
Заказ № 1-164  
Тираж 500  
2015



ГОД ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ – 2015