

КАРУСЕЛЬ ВСЕЯ РУСИ (к вопросу о парадигме купли-продажи в пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад»)

Вера Кимовна Зубарева
США, Филадельфия
vera@ulita.net

Аннотация. Статья обращается к метафоре ярмарки с её спецификой отношений как основному принципу, формирующему действие в «Вишневом саде». Анализируя метафору купли-продажи, автор показывает, как система ярмарочных отношений становится механизмом, управляющим действием в пьесе и отвечающим за отношения персонажей, их поведение, психологию и принятие решений. В свете балаганно-ярмарочных отношений исследуются все уровни взаимодействий в пьесе, начиная от второстепенных и заканчивая главными действующими лицами. Прилагая системную методологию, автор выстраивает сеть аллюзий, связанных с метафорой купли-продажи, отголоски которой содержатся и в этимологии имён некоторых действующих лиц. Показано, что обращение Чехова к системе отношений ярмарочного типа, в основе которой лежит отсутствие ответственности продавца перед покупателем, является предостережением писателя, видевшего назревающие опасные тенденции в России конца 19-начала 20 века, тенденции разрушительного характера, способствующие дальнейшему коллапсу страны, теряющей свои исконные ценности и культуру.

Ключевые слова: вишнёвый сад, Чехов, ярмарка, балаган

CAROUSEL OF ALL RUSSIA (on the question of the paradigm of purchase and sale in the play by A. P. Chekhov „The Cherry Orchard”)

Вера Кимовна Зубарева
США, Филадельфия
vera@ulita.net

Abstract. The article refers to a metaphor of fair market as a main principle structuring *Cherry Orchard*. Author shows how the metaphor of buying and selling becomes a ruling mechanism determining characters' relationship, their behavior, psychology and decision making. In light of fair market she explores all levels of communication in the play starting from minor and ending with major characters. Applying systems methodology, she discovers a network of allusions pertaining to the concept of buying and selling revealed even through etymology of characters' names. Author claims that the analogy to fair market mentality that requires no responsibility from buyers and sellers serves to reveal Chekhov's attitude toward some dangerous tendencies he observed in Russia in the end of 19th and the beginning of 20th century, the tendencies that would impoverish the country and make it collapse in the future in case people choose to continue stripping their motherland from her values and culture.

Keywords: cherry orchard, Chekhov, fair market, street theater

Литература о «Вишнёвом саде» достаточно обширна и включает отклики театральных деятелей [1], критиков чеховского времени [2], а также труды литературоведов, занимающихся психологией творчества [3], поэтикой [4] и вопросами жанра [5]. Во избежание повторений

и перепевов, вся эта информация, являющаяся базовой и доступной в других источниках, опускается в данной статье. Также я не буду здесь касаться трактовки жанра чеховской комедии как комедии нового типа, поскольку эта часть была достаточно полно освещена в моих статьях и монографиях [6]. Задача предлагаемой работы – остановиться на тех моментах, которые не обсуждались в литературоведении, а именно: на имплицитной парадигме ярмарочного действия, скрепляющей не только сюжет, но и отношения между действующими лицами, логику их поведения, психологию и принятие решений. Всё это должно послужить более цельному представлению о диагнозе общества, поставленном Чеховым-драматургом.

То, что речь в пьесе идёт о судьбе России, ясно уже из реплики Трофимова «Вся Россия наш сад». Не то что бы мы принимали речи Трофимова всерьёз, но его неуместно патетическое заявление неожиданно заставляет поставить знак равенства в этом метафорическом уравнении и содрогнуться при мысли о том, что Россию могут не только вырубить, но и заселить впоследствии «дачниками», что бы под этим словом ни понималось. Если Чехов так не думал (что весьма сомнительно), то так подумал каждый, кто это услышал и сопоставил с энтузиазмом Лопехина, воскликнувшего в запале: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» [С 13, 240].

Ирония в том, что пишет Чехов о грядущих переменах в терминах купли-продажи. «Экономика здесь объясняет смысл трагедии больше, чем что-либо иное», – отмечает С. Сендерович, ссылаясь на М. Шмелёва, обозначившего экономическую канву пьесы. – «Перед нами своеобразная экономическая трагедия. Она объясняется взглядом Чехова на самого себя. То, что Чехов говорит о лопехинском плане преобразования вишневого сада, представляет собой в экономических терминах параллель к тому, что он сам – согласно его собственному пониманию – сделал в русской литературе» [Сендерович 2007: URL]. В задачу статьи не входит разбирать эту параллель. Достаточно будет упомянуть чеховское предостережение: «Если Вам подадут кофе, то не старайтесь искать в нем пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно Вас благодарю» [П 3, 266].

В данном случае нас интересует «экономический» аспект пьесы, а точнее – специфика этого аспекта, которая вытекает из имплицитной системы отношений между действующими лицами. Естественно, эта часть не присутствует в экономическом анализе Михаила Шмелёва, определившего «Вишнёвый сад» как пьесу «о собственности, которая меняет владельцев» [Шмелев 1990: 25]. Как в трактовке многих чеховедов, Лопехин у него «умелый хозяин», и стиль у этого героя «деловой», и руководит им «здоровый смысл» [Шмелев 1990: 25]. Только все эти, казалось бы, очевидные выводы меняют свой знак на обратный при обращении к специфике происходящего.

Прежде всего, если уж кто и непрактичен в пьесе, то это Лопехин, по разумению которого дачники могут способствовать возрождению вишневого сада. «Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятой он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» [С. 13, 206]. Даже и не очень проницательный, но достаточно опытный *русский* читатель понимает, что подобная перемена может скорее *не* случиться, чем «случиться» (американской аудитории эту часть требуется разъяснить подробнее). Ставка на хозяйственного русского дачника конца XIX века просто смешотворна. И если этот довод звучит неубедительно, то следует обратиться к серии дачных рассказов Чехова разных лет, в которых с юмором выведены эти праздные существа. Именно в чеховском, а не каком-то другом пространстве должен решаться вопрос о практической лопехинского проекта с дачниками. Помимо всего, как явствует из чеховских же рассказов, дачный чай отличается по градусу от не дачного, и после подобного «чаепития» можно вырастить только бурьяны. Иными словами, Лопехин сумел накопить денег на покупку имения, встать на ноги. Что же до его деловых проектов, то в этом он просто «лопух» (в русском языке – эвфемизм глупца, неудачника).

Но это лишь попутное замечание. Главная специфика этой «экономике» в другом. Речь в пьесе не просто о купле-продаже, а о купле-продаже в системе стихийных балаганно-ярмарочных отношений, формирующих имплицитное пространство «Вишневого сада». Их особенность в том, что ярмарочный продавец не несёт никакой легальной ответственности за свой товар и не заключает никаких договоров с покупателем, что даёт обеим сторонам неконтролируемую свободу действий. На ярмарке царит произвол случая. Каждый волен менять свои решения и отказываться от обещаний. Продажа на ярмарке идёт интуитивно, без предварительного изучения спроса, базируясь на догадке продавца о том, что и как может пойти, и надежде на «авось». Это стихийный мир обретений и потерь, надувательств и развлечений. Он распространяется на всё, хотя непосредственно продажа имения происходит в рамках традиционного, не ярмарочного, рынка. И вот в такое балаганное пространство Чехов погружает усадьбу с вишневым садом, где закручивается карусель судьбы всей Руси.

Балаганно-ярмарочная основа пьесы проглядывает не только в отдельных сценах с Шарлоттой, но и в системе отношений персонажей, а также семантике их имён, в чём-то согласованной с их функцией. Шарлотта становится центральной фигурой в этом имплицитном пространстве. Савелий Сендерович, обращаясь к вопросу «важности» этого персонажа для Чехова, пишет: «В письме к Немировичу-Данченко от 2 ноября 1903 он наставляет: “Шарлотта – роль важная <...> Эта роль г-жи Книппер”. Не правда ли, неожиданность?». Увы, пересмотрев это письмо, я не нашла фразы по поводу «важности» Шарлотты, хотя я уверена, что этот персонаж был важным для Чехова – иначе зачем его вводить в пьесу [7]?

Против того, что роль Шарлотты будет сыграна другой актрисой, Чехов не возражал: «если Мария Петровна согласилась бы играть Шарлотту, то чего же лучше! Я думал об этом, да не смел говорить» [П. 11, 289]. Идея отдать эту роль Муратовой ему меньше нравилась, но в срочной телеграмме Немировичу от 7 ноября 1903 г. он написал: «Шарлотта — Муратова, Аня — Лилина, Варя — Андреева» [П. 11, 301]. А буквально на следующий день пишет Книппер: «Муратова так, в общепитии, бывает смешной; скажи ей, чтобы в Шарлотте она была смешной, это главное» [П. 11, 302].

Разумеется, предлагая поначалу эту роль Книппер, Чехов мыслит, как литератор, а не режиссёр — Шарлотта в тексте может быть несущей конструкцией, а на сцене она всё равно останется второстепенным персонажем, даже если закрутить вокруг неё балаганно-ярмарочное действие. Возможно, Книппер и сумела бы переключить внимание на свою героиню, заставив Станиславского создать атмосферу ярмарки, но Станиславский пошёл по традиционному пути, взяв Книппер на роль Раневской, и ярмарочная метафора стала эпизодической, а не скрепляющей.

Фокусы Шарлотты направлены не столько на передачу её собственного мироощущения, сколько на саркастическую оценку мироощущения тех, кто не может или не хочет взглянуть на себя со стороны. Так, обливаясь слезами по прошлому и целуя мебель, Раневская, после продажи сада вдруг радостно признаётся Гаеву: «Нервы мои лучше, это правда. <...> Я сплю хорошо». И вновь уезжает в Париж, как после гибели сына Гриши, когда она оставила единственную дочь Аню на попечение других. Желание покинуть место гибели сына вполне понятно. Иронизировать над ним было бы кощунством. Речь не об этом, а о решении оставить Аню. В начале пьесы мы узнаём от Лопухина, что «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет» [С. 13, 197]. Вычтя пять из семнадцати (возраст Ани), получаем, что Раневская оставила дочь, когда той было всего 12 лет! Но это не смутило Любовь Андреевну и не остановило её — эгоистичное желание внутреннего комфорта заглушило в ней материнский инстинкт.

Раневская, да и Гаев, привязаны исключительно к себе, своим чувствам и эмоциям, которыми они ни за что не поступятся. И имение им тоже в тягость, как бы они по этому поводу не всхлипывали. Это отношение и пародирует Шарлотта в своём последнем фокусе:

Шарлотта (*берет узел, похожий на свернутого ребенка*). Мой ребеночек, бай, бай...

Слышится плач ребенка: «Уа, уа!..»

Замолчи, мой хороший, мой милый мальчик.

«Уа!.. уа!..»

Мне тебя так жалко! (*Бросает узел на место.*) [С XIII, 248].

Шарлотта явно взяла на себя роль шута при короле, разыгрывая эту сценку. Здесь существенно всё – от свёртка в виде ребёнка до «утешения», заканчивающегося желанием поскорей отделаться от родительского бремени. Это о саде, о новом поколении, брошенном на произвол судьбы (и в ответ так же беспечально бросающем все и вся), и конкретно о Раневской, а заодно и Гаеве, и всех тех, кто не умеет любить, не знает привязанностей и не желает ответственности.

Имя «Шарлотта», по-видимому, происходит от чеховского «шарлатанить», перекочевавшего из фельетона «Ярмарка», где оно употребляется в связи со странствующими артистами: «Странствующий артист перестал быть артистом. Ныне он шарлатанит» (С. 1, 252). Шарлотта Ивановна тоже «шарлатанит», поражая доверчивую публику чревоуещанием и другими дешёвыми шутками. Даже её внешний облик – «очень худая» – перекликается с описанием голодных ярмарочных актёров из фельетона. «Артистом» является не она, а Лопахин, у которого «тонкие, нежные пальцы, как у артиста». Этим сравнением он сближен с Шарлоттой, «бродячими актёрами» и закреплён с полем значений чеховской ярмарки, где царит атмосфера обмана, недомолвок и увёрток. «Артист» Лопахин подражателен и в чём-то сродни изнеженной Дуняше, готовой упасть в обморок от дуновения ветра. Идентичны даже некоторые их реплики:

Д у н я ш а . Руки трясутся. Я в обморок упаду [С. 13, 198].

Ср.:

Л о п а х и н . Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду [С. 13, 219].

Оба характера подражают господам, разыгрывают из себя тонкие натуры, стремясь на их место, в их дом, за их стол. «Со свиным рылом в калашный ряд...», – говорит о себе Лопахин. О внутреннем себе. И внутреннее выходит наружу в сцене объявления о покупке имения, где он «топочет ногами» в восторге от такого переворота «низа» и «верха».

Это ирония Чехова по поводу желающих играть роль другой страты, имитирующих её. Это приход квази-интеллигента и квази-господина. Выбор на эту роль Станиславского был глубоко психологичен. Когда Чехов пояснял, что Лопахин «держаться ... должен вполне благопристойно, интеллигентно», он имел в виду *манеру* поведения, которая должна сказаться на манере игры. Заявление же о том, что этот герой «порядочный человек во всех смыслах» оставляет свободу интерпретаций, поскольку, хоть Лопахин и не отъявленный негодяй или злостный лгун, он всё же вводит в заблуждение окружающих, не оправдывая их ожиданий. Вспомним, что он отвечает Раневской по поводу женитьбы на Варе: «Если есть еще время, то я хоть сейчас готов... Покончим сразу – и баста, а без вас я, чувствую, не сделаю предложения». Сказав это, он, по сути, даёт обещание. У дворян это называлось «словом чести». Сомнительно, что Чехов не понимал этого.

Просто порядочность Лопихина – не дворянская, а обывательская, сниженная: раз он не соблазнил Варю, то и не чувствует себя связанным обещанием жениться.

Замещение исконных владельцев сада идёт с параллельным замещением представлений о чести и порядочности, которые становятся материалистичными: не слово чести ставится во главу угла (обещание жениться), а поступок (не соблазнил девицу).

Ярмарка – стихия случая, место, где царит «авось». По этому принципу действующие лица в пьесе делятся на везучих и невезучих. Невезучей на ярмарке невест оказывается Варя, втайне питающая надежды на то, что Лопихин сделает ей предложение. В контексте ярмарки Варя – товар, а Лопихин – покупатель, которому Раневская хочет сбыть товар. Да, «Варя действительно не пара Лопихину» [Катаев 1998: 44], но в данном случае, речь не о совместимости, а элементарной порядочности. Лопихин понимает, что его частые визиты в имение, где живёт незамужняя девушка, и слухи о сватовстве накладывают на него определённые обязательства. Тем не менее, прояснить свои намерения он не собирается. Лопихин ничего не отрицает и ничего не подтверждает касательно планов на будущее – ярмарочная этика освобождает его от всяческих обязательств. И немудрено, что вопреки всем надеждам и чаяниям, за «товаром» «купец» так и не приходит.

Ситуацию купли-не-продажи невест воспроизводит Шарлотта в своём прощальном фокусе с продажей пледа, за которым оказывается то Аня, то Варя. Зрителям предлагается купить «кота в мешке» – это типичный ярмарочный трюк «шарлатанящих» продавцов. Сцена «продажи» девиц – словно облагороженный вариант ярмарочной комедии «Лотерея» («Ещё, господа, разыгрываются у меня две дамы, / Которые вынуты вчера из помойной ямы» [Богатырёв 1975: 496]).

Покупателя на девушек не находится, но есть охотники поглядеть. Это «ярмарочные» зеваки типа Пищика, на которого Шарлотта в конце фокуса «бросает плед», убегая «в залу». Пищик не только искренне поражается ярмарочным трюкам Шарлоты, но и становится объектом ярмарочной фортуны. В четвёртом действии он ошеломляет всех известием о том, что неожиданно разбогател.

Пи щ и к . <...> Событие необычайнейшее. Приехали ко мне англичане и нашли в земле какую-то белую глину... (С. 13, 249)

Покупка земли англичанами, по сути, анекдотична, поскольку белая глина имеется в избытке в Англии – родине белой глины. Подобная сделка не имеет под собой экономических оснований и скорее является знаком ярмарочной рулетки.

Если Пищик – воплощение ярмарочного везения, то Епиходов по кличке «22 несчастья» предстаёт воплощением ярмарочного невезения. Кстати сказать, число 22 присутствует также и в дате продажи

имения, намеченной на 22 августа (из чего следует, что ничего хорошего из продажи не выйдет).

С Епиходовым ассоциируется закат как в прямом, так и в переносном смысле.

Любовь Андреевна. <...> Епиходов идет...

Аня (*задумчиво*). Епиходов идет...

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да. [С. 13, 224]

Как пара, неудачник Епиходов и счастливчик Симеонов-Пищик объединены звуковой символикой: Епиходов, чьи сапоги «сильно скрипят» (С. 13, 198) при ходьбе, ассоциируется со звуком пищика – специального приспособления для ярмарочных представлений. На ярмарочных представлениях кукольник, говорящий за Петрушку, использовал «так называемый пищик, благодаря чему голос становился металлически резким и далеко слышным» [БСЭ 1969: 499].

В роли Петрушки – героя номер один уличных представлений, на значимую роль которого указывали в своих критических статьях Н.А. Некрасов и М. Горький, – выступает, похоже, Петя Трофимов. Его речи проникнуты революционной идеологией и призывами к новой жизни. С Пищиком его связывает отсутствие денег. Обнищавший помещик Пищик, постоянно просящий в займы, озвучивает по-своему нужды «облезлого барина» Пети. При этом оба не теряют надежды на счастливое будущее. Разница в том, что для Пети эта вера основана на идее, мечте нематериального толка; для Пищика же мечта сугубо материальна. В третьем действии они впервые появляются вместе, и у них завязывается любопытный диалог.

Входят в гостиную Пищик и Трофимов.

Пищик. Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (*Садится.*) Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... (*Храпит и тотчас же просыпается.*) Так и я... могу только про деньги...

Трофимов. А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное.

Пищик. Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно... [С. 13, 229]

«Голодная собака» Пищика перекликается здесь с признанием Пети: «Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий» (С. 13, 228). Только если Пищик верует в «мясо», то бишь, деньги, то душа Пети в эти периоды полна «неизъяснимых предчувствий» – ожиданием счастья не материального, а идеологического толка. Это две

комедийные крайности заостренного прагматизма и полнейшего идеализма. Оба персонажа в равной степени не понимают роли материальных благ, придавая им то непомерно большое, то непомерно малое значение. Монолог Пищика делает ещё более выпуклым образ купли-продажи, доводя его до значения продажности, поскольку с лошастью ассоциируется сам Пищик. В финальной сцене «лошадь» превращается в балаганного «золотого тельца», к которому деньги притягиваются сами в виде богатых англичан. Вера «только в мясо» – профанный образ веры, скрытый также и в двойной фамилии Симеонова-Пищика, содержащей в себе комбинацию сакраментального (в имени Симеон) и профанного (в балаганном пищике).

С Шарлоттой оживает раешная атмосфера, незаметно проникая в реплики действующих лиц, их поведение и даже имена. В соответствии с раешным описанием Парижа («Во французский город Париж / Приедешь – угоришь» [Богатырёв 1975: 496]) строится рассказ Ани о комнате Раневской Париже, где «накурено, неудобно» [С. 13, 201].

Во втором акте звучит мотив грехопадения в монологе Раневской («О, мои грехи...»), популярный в райках [Крупянская 1954: 397]. В данном контексте, фамилия Раневской ассоциируется с *раиной* (ещё одно имя для райка). С этой же точки зрения можно интерпретировать и фамилию её брата, Гаева, которая созвучна существительному «гаер» [Грачёва 2004: 19]. Дональд Рейфилд решительно отклоняет эту ассоциацию, называя её «неубедительной» и «неадекватной» [Rayfield 1994: 49]. Но в данном случае его коллеги оказались куда проницательнее, уловив чеховскую иронию по поводу шутовства этого пустозвона, обещающего не допустить продажи имения. В контексте ярмарочной поэтики это вполне адекватная ассоциация с дедом-раешником или балаганным дедом, который сближен с гаером по функции шутовства.

Балаганный дед – зазывала, использующий приём обмана публики, «гиперболизированным перечислением чудес и диковинок, якобы имеющих в балагане, с уверением в том, что «заведение» пользуется успехом у зрителей» [Некрылова 1988: 128]. Он выдаёт желаемое за действительное: «Я подошел к одному балагану, откуда выскочил зазывала с криком: “Опять полно! Ей-богу, полно!” Но когда я купил билет и вошел в балаган, балаган оказался пустым» [Богатырёв 1975: 482].

Пустыми оказываются и обещания Гаева, громогласно и с дешёвым пафосом плохого (балаганного) актёра обещающего Ане: «(Кладет в рот леденец.) Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано!» [С. 13, 213]. Реплика «кладет в рот леденец» добавляет ярмарочный привкус к его речи (ярмарка славилась сладостями и леденцами). Как атрибут ярмарки леденец переводит клятву в профанное пространство, где обещания не имеют серьёзного веса. По тому же принципу строятся и отношения Лопухина с семейством – покупка

имения является тем элементом неожиданности, который лежит в природе ярмарочного механизма.

Как видим, в пьесе налицо все атрибуты балаганного действия, завершающегося весельем, музыкой и танцами. После этого шатёр будет разобран и покупатели и продавцы разбредутся по своим домам в ожидании следующей ярмарки.

Гибель вишнёвого сада в пьесе показана поэтапно. На первой стадии намечаются два типа отношений к саду. Одни персонажи привязаны к нему как к эмблеме, воплощающей культурные и родовые ценности, другие – как объекту, имеющему значимость земельного участка. Особенность этой стадии в том, что здесь намечен разрыв между теми, кто ценит эмблематику, и теми, кто ценит материал. С разрушения эмблематического образа начинается разрушение культуры (как, например, запрет на религиозную символику в публичном пространстве под эгидой веротерпимости). Это прекрасно понималось во все времена идеологами, подготавливающими новую символику смену идеологий в реальном пространстве [10]. Вбирая в себя «целый круг ассоциативных значений» [Роднянская 2006: 156], эмблематика культурного пространства несёт в себе в сжатой форме всё то, что навсегда связывает с корнями. И это не только «высказывание на символическом языке» [Лотман 1987: 87], но и невысказанное, невербальное, связанное с эмоциональной и культурной памятью, с виртуальным миром грёз, ритмов и мелодий. Забывается многое – даты, информация, подробности, но образ впечатывается навсегда.

Вырубить вишнёвый сад и построить вместо него дачи это всё равно, что вырубить берёзовые рощи и застроить их торговыми центрами. И дело не в смене материальных объектов, а в смене картинки, формирующей ментальность.

Смена эмблематики формирует второй этап, на котором появляется качественно новый тип владельца. Формально он является хозяином, но по сути это *управляющий*. Он обездушивает землю, превращая её в рабыню для своих проектов. Это хозяин типа Варламова из «Степи», чья деятельность хоть и оживляет степь, но усиливает в ней тоску по «певцу». Новый хозяин не может стать певцом ни для степи, ни для вишнёвого сада, ибо степь и сад для него – материальные объекты, не имеющие духовно-этнической ценности.

Лопахин начинает с уничтожения сада, меняя вид усадьбы и превращая её в коммерческое пространство. Этим он, сам того не ведая, подготавливает третий этап – приход тех, кто активно ненавидит весь прежний культурный пласт и намерен разрушить его, начиная с эстетического образа, подменив глубинность отношений плоской идеологией. «Подумайте, Аня», – говорит Петя, «ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»

[С. 13, 206]. Ирония в том, что у Пети есть желание, но нет возможностей разрушить сад, поэтому он разрушает его прежний эмблематический смысл. Лопяхину эмблематика безразлична, им движут совершенно другие намерения, но сам того не понимая, он расчищает дорогу трофимовым.

И так закручивается карусель всея Руси...

Примечания

1. См. [Станиславский 1986]
2. Исчерпывающий обзор критики этой пьесы времён Чехова представлен в комментариях к пьесе. См. [С XIII].
3. Критики этого направления подходят к чеховским героям в связи с жизненным и творческим опытом их автора, анализируя, как в них преломляются какие-то стороны самого Чехова. Одной из таких хрестоматийных работ является монография Ричарда Писа [Pease 1983].
4. В этом плане представляют интерес работы по символике «Вишнёвого сада». М.Ч. Ларионова пишет: «Пьеса А.П. Чехова подарила русской литературе один из самых ярких и сложных символических образов – вишнёвый сад. Соединение мифологем древа, вишни, сада и цветения в этом символе образует особое смысловое поле пьесы». [Ларионова 2013: 442] См. также [Жолковский 1996] и др. 5. См. работы С. Сендеровича, Л. Сенелика, статью Галины Рыльковой [Рылькова 2013]
6. См. к примеру мои статьи: [Зубарева 2011] [Зубарева 2014], и др.
7. О Шарлотте в этом письме упоминается дважды – в первый раз в связи с исполнительницей на эту роль, а второй – в связи с манерой игры: «5) Шарлотта — знак вопроса. Помяловой, конечно, нельзя отдавать, Муратова будет, быть может, хороша, но не смешна. Эта роль г-жи Книппер. <...> Шарлотта говорит не на ломаном, а чистом русском языке; лишь изредка она вместо ь в конце слова произносит ъ и прилагательные путает в мужском и женском роде» (П. 11, 293).
8. А.П. Кузичева, обращаясь к фокусу с узлом, пишет: «Образ Раневской таким образом снижается, но не прямо, а путём скрытого сопоставления мироощущений. Гувернантка Шарлотта без роду без племени тайно страдает от того, что у неё нет дома, близких». [Кузичева 2013: 279]
9. Прототипом этой героини принято считать Е. Р. Глассби, гувернантку «в семье родственников К. С. Станиславского, с которой Чехов познакомился в Любимовке» (П. 11, 358). «По словам Станиславского, это было “маленькое худенькое существо, с двумя длинными девичьими косами, в мужском костюме. Благодаря такому соединению не сразу разберешь ее пол, происхождение и возраст. Она обращалась с Антоном Павловичем запанибрата, что очень нравилось писателю. Встречаясь ежедневно, они говорили друг другу ужасную чепуху <...> ловкая гимнастка-англичанка прыгала к нему на плечи и, усевшись на них, здоровалась за Антона Павловича со всеми проходившими мимо них, т. е. снимала шляпу с его головы и кланялась ею, приговаривая на ломаном русском языке, по-клоунски комично: “Здласьте! Здласьте! Здласьте!” При этом она наклоняла голову Чехова в знак приветствия» (С. 13, 487).
10. «Французская революция, как известно, несла с собой мечту избавиться от бремени национальной памяти», - пишут Р. Гальцева и И. Роднянская [Гальцева, Роднянская 2012: 71]. А национальная память цепко связана с эмблемными образами, «картинками», знаменующими фокальные точки национальной культуры. Поэтому борьба за сохранение эмблематики это, по сути, борьба за отстаивание исконных ценностей. Так, в США в 1940 году был принят закон, по которому запрещается охота на орлеанов. Как известно, белоголовый орлеан является национальным символом Америки. Тем не менее, в 2012 году вышло постановление о том, чтобы разрешить индейским племенам убивать 2 орлеана в год для совершения религиозного ритуала. В 2013 году администрация Обамы решила позволить ветряным фермам уничтожать орлеанов.

Это подняло волну возмущения среди американцев, многие из которых восприняли это как начало идеологического переворота.

Литература

- Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1975.
- Большая советская энциклопедия: в 30 тт. Т. 19. М., 1969.
- Гальцева Р., Роднянская И. SUMMA IDEOLOGIAE: торжество «ложного сознания» в новейшие времена. Критико-аналитическое обозрение западной мысли в свете мировых событий. М., 2012.
- Грачева И.В. Символика имен в рассказе А.П. Чехова «Невеста» и пьесе «Вишневый сад» // Литература в школе. 2004. № 7. С. 18–20.
- Жолковский, А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст. // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. М., 1996.
- ВЗубарева В.К. Чехов – основатель комедии нового типа // Вопросы литературы, М., 2011. № 4. С. 92–123.
- Зубарева В.К. Чеховская комедия нового типа в свете теории предрасположенностей. // Новый филологический вестник, 2014. №3 (30). С. 8–22.
- Катаев В.Б. Сложность простоты: рассказы и пьесы Чехова. М., 1998.
- Крупянская В.Ю. Народный театр // Русское народное поэтическое творчество. М., 1954.
- Кузичева А.П. О жанровом своеобразии «Вишнёвого сада» // «Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет». Таганрог, 2013. Т. 1. С. 278–282.
- Ларионова М.Ч. Символика пьесы А.П. Чехова «Вишнёвый сад» // Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет. Таганрог, 2013. Т. 1. С. 442–445.
- Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Уч. зап. Тартусского университета. Тр. по знаковым системам 21. Вып. 754. Тарту, 1987. С. 10–21.
- Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л., 1988.
- Роднянская И.Б. Общественный идеал Достоевского // Движение литературы: в 2 т. Т. 1 М., 2006. С.143–163.
- Рылькова Галина. Выход есть: «Вишнёвый сад» в 21-м веке. // The Other Shore: Slavic and East European Culture Abroad, Past and Present. V. 4. 2013. С. 56–76.
- Сендерович С. "Вишневый сад" - последняя шутка Чехова. // Вопросы литературы, М., 2007. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/1/ss14-pr.html>
- Станиславский К.С. А.П. Чехов в художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., Художественная литература. 1986. С.373–416.
- Шмелев М. Класс, которого нет, и класс, который будет // Московские новости. 1990. № 8.
- Peace Richard. Chekhov. A Study of the Four Major Plays. New Haven, 1983.
- Rayfield Donald. The Cherry Orchard: Catastrophe and Comedy. New York, 1994.

Зубарева Вера – Ph.D. Пенсильванского университета.

Zubarewa Wera – Ph.D. from the University of Pennsylvania

Contact details / Dane kontaktowe:

Зубарева Вера Кимовна – 255 S. 36th Street Philadelphia PA, 19104, USA