

Вера ЗУБАРЕВА

КАРУСЕЛЬ ВСЕЯ РУСИ

Купля-продажа в пьесе «Вишневый сад»

До сих пор оставалась без внимания имплицитная парадигма ярмарочного действия в «Вишневом саде», скрепляющая не только сюжет, но и определяющая отношения между действующими лицами, логику их поведения, психологию и принятие решений.

То, что речь в пьесе идет о судьбе России, ясно уже из реплики Трофимова «Вся Россия наш сад». Не то чтобы мы принимали речи Трофимова всерьез, но его неуместно патетическое заявление неожиданно заставляет поставить знак равенства в этой метафорической фразе 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 Лопухина, воскликнувшего в запале: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...»

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. Шмелева, обозначившего экономическую канву пьесы. — Перед нами своеобразная

экономическая травестия. Она объясняется взглядом Чехова на самого себя. То, что Чехов говорит о лопахинском плане преобразования вишневого сада, представляет собой в экономических терминах параллель к тому, что он сам — согласно его собственному пониманию — сделал в русской литературе»¹.

В задачу статьи не входит разбирать эту параллель. Достаточно будет упомянуть чеховское предостережение: «Если Вам подают 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»² (П. 3, 266).

В данном случае нас интересует «экономический» аспект пьесы, а точнее — его специфика, которая вытекает из имплицитной системы отношений между действующими лицами. Естественно, эта часть не присутствует в экономическом анализе Шмелева, определившего «Вишневый сад» как пьесу «о собственности, которая меняет владельцев»³. Как в трактовке многих чеховедов, Лопахин у него «умелый хозяин», и стиль у этого героя «деловой», и руководит им «здоровый смысл»⁴. 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 Лопахин, по разумению которого дачники могут способствовать возрождению вишневого сада.

Теперь он (дачник. — В. З.) только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десяatine он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...

¹ Сендерович С. «Вишневый сад» — последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 299—300.

² Здесь и далее ссылки на Полное собрание сочинений и писем Чехова даются в тексте по изд.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Письма в 12 тт. М.: Наука, 1974—1983. Цитаты из писем Чехова приводятся с пометкой П по тому же изданию.

³ Цит. по: Сендерович С. Указ. соч. С. 299.

⁴ Там же.

Даже и не очень проницательный, но достаточно опытный русский (я подчеркиваю) читатель понимает, что подобная перемена может скорее *не* случиться, чем «случиться» (американской аудитории эту часть требуется разъяснять подробнее). Ставка на хозяйственного русского дачника конца XIX века просто смехотворна. И если этот довод звучит неубедительно, то следует обратиться к серии дачных рассказов Чехова разных лет, в которых с юмором выведены эти праздные существа⁵. Именно в чеховском, а не в каком-то другом пространстве должен решаться вопрос о практичности лопахинского «дачного» проекта. 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, Лопахин сумел накопить денег на покупку имения, стать на ноги. Что же до его деловых проектов, то в этом он просто «лопух».

Но это лишь попутное замечание. Главная специфика этой «экономики» 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». Ярмарочный продавец не несет легальной ответственности за свой товар и не заключает никаких договоров с покупателем, что дает обеим сторонам неконтролируемую свободу действий. На ярмарке царит произвол случая. Каждый волен менять свои решения и отказываться от обещаний. Продажа на ярмарке идет интуитивно, без предварительного изучения спроса, продавец исходит только из догадок о том, что и как может пойти, и надеется на авось. Это стихийный мир обретений и потерь, надувательств и развлечений. Он распространяется на все, хотя непосредственно продажа имения происходит в рамках традиционного, не ярмарочного, рынка. И вот в такое балаганное простран-

⁵ См. «Дачница», «Дачное удовольствие» «Дачники», «Дачные правила», «Свидание хотя и состоялось, но...», «На даче», «Попрыгунья» и ряд др. «дачных» рассказов Чехова.

ство Чехов погружает усадьбу с вишневым садом, где закручивается карусель судьбы всяя Руси.

Балаганно-ярмарочная основа пьесы проглядывает не только в отдельных сценах с Шарлоттой, но и в системе отношений персонажей, а также семантике их имен, в чем-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?»⁶ Увы, пересмотрев это письмо, я не нашла фразы по поводу «важности» Шарлотты⁷, хотя я уверена, что этот персонаж был важным для Чехова, — иначе зачем его вводить в пьесу?

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 года он написал: «Шарлотта — Муратова, Аня — Лилина, Варя — Андреева» (П. 11, 301). А буквально на следующий день пишет Книппер: «Муратова так, в общезитии, бывает смешной; скажи ей, чтобы в Шарлотте она была смешной, это главное» (П. 11, 302).

Разумеется, предлагая поначалу эту роль Книппер, Чехов мыслил как литератор, а не режиссер — Шарлотта в тексте может быть несущей конструкцией, а на сцене она все равно останется второстепенным персонажем, даже ес-

⁶ Сендерович С. Указ. соч. С. 307.

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 ь и прилагательные путает в мужском и женском роде» (П. 11, 293).

ли закрутить вокруг нее балаганно-ярмарочное действо. Возможно, Книппер и сумела бы переключить внимание на свою героиню, заставив Станиславского создать атмосферу ярмарки, но Станиславский пошел по традиционному пути, взяв Книппер на роль Раневской, и ярмарочная метафора стала эпизодической, а не скрепляющей.

Образ ярмарки перекочевал в «Вишневый сад» из раннего творчества Чехова, где отношение к этому культурному явлению высказано довольно резко. В отличие от гоголевского романтического описания ярмарки с ее волшебным колоритом приключений и превращений, чеховская ярмарка являет унылое зрелище социального и интеллектуального обнищания. В юмореске «Ярмарка» (1880) Чехов дает следующее описание ярмарочного действия:

Театров два. Воздвигнуты они среди площади, стоят рядом и глядят серо. Состряпаны они из дрючьев, плохих, мокрых, склизких досок и лохмотьев. На крышах латка на латке, шов на шве. Бедность страшная. На перекладинах и досках, изображающих наружную террасу, стоит человека два-три паяцов и потешают стоящую внизу публику. Публика самая невзыскательная. Хохочет не потому, что смешно, а потому, что, глядя на паяца, хохотать надлежит. Паяцы подмигивают, корчат рожи, ломают комедь, но... увы! Прародители всех наших пушкинских и не пушкинских сцен давно уже отжили свой век и давным-давно уже сослужили свою службу. Во время оно головы их были носителями едкой сатиры и заморских истин, теперь же остроумие их приводит в недоумение, а бедность таланта соперничает с бедностью балаганной обстановки. Вы слушаете, и вам становится тошно. Не странствующие артисты перед вами, а голодные двуногие волки.

Двадцать четыре года отделяет фельетон от пьесы, но дух и образы его постоянно проглядывают в деталях «Вишневого сада». Так, «голодные двуногие волки» превращаются в «голодную собаку» Пищика и «голодного» Петю. И еще много других деталей, рассыпанных в пьесе, соприкасаются с деталями в этом фельетоне. Фокальной точкой, по которой выстраивается балаганный миф в пьесе, является, конечно же, образ экстравагантной чрево-

щательницы и фокусницы Шарлотты, чьи трюки напоминают фокусы бродячих актеров, описанных в «Ярмарке».

— Не желает ли кто-нибудь побриться, господа? — возглашает клоун.

Из толпы выходят два мальчика. Их покрывают грязным одеялом и измазывают их физиономии одному сажей, другому клейстером. Не церемонятся с публикой!

— Да разве это публика? — кричит хозяйка. — Это окаянные!

После фокусов — акробатия с неизвестными «сарталями-мортальями» и девицей-геркулесом, поднимающей на косах чертову пропасть пудов.

Параллели налицо. Точно так же Шарлотта не церемонится с «публикой»; ее грубые повадки, примитивный юмор и вызов растут из традиций захудалого балагана в чеховской интерпретации. Вкрапление немецкого в речь Шарлотты — также в полном соответствии с законами уличных представлений, где на немецком обычно говорили буффонадные персонажи⁸.

Фокусы Шарлотты направлены не столько на передачу ее собственного мироощущения⁹, 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 признается Гаеву: «Нервы мои лучше, это правда <...> Я сплю хорошо». И вновь уез-

жает 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 узнаем от Лопахина, что «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет». 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 ее — эгоистичное желание внутреннего комфорта заглушило в ней материнский инстинкт. По таким деталям восстанавливается предрасположенность героя, раскрываются «теневые» стороны его характера.

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 ни всхлипывали. Это отношение и пародирует Шарлотта в своем последнем фокусе:

Входит Лопахин. Шарлотта тихо напевает песенку.

Гаев. Счастливая Шарлотта: поет!
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.*)

Шарлотта явно взяла на себя роль шута при короле, разыгрывая эту сценку. Здесь существенно все — и имитация неожиданно хорошего настроения, и сверток в виде ребенка, и «утешения», которые вскоре переходят в стремление поскорей отделаться от родительского бремени. Это о саде, о новом поколении, брошенном на произвол судьбы (и в ответ так же беспечно бросающем все и вся), и конкретно о Раневской, а заодно и о Гаеве и обо

⁸ П. Богатырев пишет: «Раешники <...> произносили в своих комментариях целые фразы на “немецком” языке: “андерманир штук — другой вид”» (*Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 467*).

⁹ А. Кузичева, обращаясь к фокусу с узлом, пишет: «Образ Раневской таким образом снижается, но не прямо, а путем скрытого сопоставления мироощущений. Гувернантка Шарлотта без роду без племени тайно страдает от того, что у нее нет дома, близких» (*Кузичева А. П. О жанровом своеобразии «Вишневого сада» // Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет. Т. 1. Таганрог, 2013. С. 279*).

всех тех, кто не умеет любить, не знает привязанностей и не желает ответственности.

Имя Шарлотта, по-видимому, происходит от чеховского «шарлатанить», появившегося в той же «Ярмарке»: «Странствующий артист перестал быть артистом. Ныне он шарлатанит». Шарлотта Ивановна тоже «шарлатанит», поражая доверчивую публику чревовещанием и другими дешевыми шутками. Даже ее внешний облик — «очень худая» — перекликается с описанием голодных ярмарочных актеров из фельетона¹⁰. «Артистом» является не она, а Лопехин, у которого «тонкие, нежные пальцы, как у артиста». Существительное «артист» в контексте пьесы немедленно напоминает о Шарлотте, «бродячих актерам» и вводит в поле значений чеховской ярмарки, в атмосферу обмана, недомолвок и уверток — иногда нарочито фарсовых, а иногда мягких, «интеллигентных». «Артист» Лопехин подражатель и в чем-то сродни изнеженной Дуняше, готовой упасть в обморок от дуновения ветра. Идентичны даже некоторые их реплики:

Дуняша. Руки трясутся. Я в обморок упаду.

Ср.: Лопехин. Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду.

В отличие от нее Лопехин не ярко выраженный фарсовый характер, однако и он воздыхает о прошлом, подра-

¹⁰ Прототипом этой героини принято считать Е. 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 ему, приговаривая на ломаном русском языке, по-клоунски комично: “Здласьте! Здласьте! Здласьте!” При этом она наклоняла голову Чехова в знак приветствия» (13, 487).

жая господам, и стремится на их место, в их дом, за их стол. Только он — не они, и никогда ими не станет, а потому все разрушит в скором времени, сам того не понимая. «Со свиным рылом в калашный ряд...» — говорит он о себе, о внутреннем себе. И оно (внутреннее) проявляется 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, надевающих личину и разыгрывающих уличное представление. Это приход квази-интеллигента и квази-господина. Выбор на эту роль Станиславского был глубоко психологичен. Здесь нужно было играть искренне, «без фокусов», в расчете на проницательного зрителя. Но Чехов дал выбор Станиславскому: «Гаев и Лопехин — эти роли пусть выбирает и пробует Конст[антин] Серг[еевич]. Если бы он взял Лопехина и если бы удалась ему эта роль, то пьеса имела бы успех. Ведь если Лопехин будет бледен, исполнен бледным актером, то пропадут и роль и пьеса» (П. 11, 293).

Когда Чехов пояснял, что Лопехин «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 Лопехин и не отъявленный негодяй или злостный лгун, он все 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, дает обещание. У дворян это называлось «словом чести». Сомнительно, чтобы Чехов этого не понимал. Просто порядочность Лопехина — не дворянская, а обывательская, сниженная: раз он не соблазнил Варю, то и не чувствует себя связанным обещанием жениться.

Замещение исконных владельцев сада идет с параллельным замещением представлений о чести и порядочности, которые становятся материалистичными: во главу угла ставится не слово чести (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 Лопахин сделает ей предложение. В контексте ярмарки Варя — товар, а Лопахин — покупатель, которому Раневская хочет сбыть товар. Да, «Варя действительно не пара Лопахину»¹¹, но в данном случае речь не о совместимости, а об элементарной порядочности. Лопахин понимает, что его частые визиты в имение, где живет незамужняя девушка, и слухи о сватовстве накладывают на него определенные обязательства. Тем не менее прояснить свои намерения он не собирается. Лопахин ничего не отрицает и ничего не подтверждает касательно планов на будущее — имплицитная ярмарочная вселенная освобождает его от всяческих обязательств. И немудрено, что вопреки всем надеждам и чаяниям за «товаром» «купец» так и не приходит.

Чехов настаивал на том, что Лопахин не традиционный купец. Прежний купец — груб, закален ветрами и открыт. Он любит и ненавидит наотмашь. Он во многом наивен и прямолинеен. Он предмет насмешек интеллигенции. Но такой не стал бы вводить в заблуждение ни Раневскую, ни Варю. Лопахин же — изломанный, фарсовый вариант купца нового времени.

Ситуацию купли-не-продажи невест воспроизводит Шарлотта в своем 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»:

Шарлотта. Прошу внимания, еще один фокус. (*Берет со стула плед.*) Вот очень хороший плед, я желаю продавать... (*Встряхивает.*) Не желает ли кто купить?

¹¹ Катаев В. Б. Сложность простоты: рассказы и пьесы Чехова. М.: МГУ, 1998. С. 44.

Пищик (*удивляясь*). Вы подумайте!
Шарлотта. Ein, zwei, drei! (*Быстро поднимает опущенный плед.*)

За пледом стоит Аня; она делает реверанс, бежит к матери, обнимает ее и убегает назад в залу при общем восторге.

Любовь Андреевна (*аплодирует*). Bravo, bravo!..

Шарлотта. Теперь еще! Ein, zwei, drei!

Поднимает плед; за пледом стоит Варя и кланяется.

Ср.: Еще, господа, разыгрываются у меня две дамы, Которые вынуты вчерась из помойной ямы¹².

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

Пищик...Событие необычайнейшее. Приехали ко мне англичане и нашли в земле какую-то белую глину...

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 Двадцать два несчастья предстает воплощением ярмарочного невезения. Кстати сказать, число 22 присутствует также и в дате продажи имения — она намечена на 22 августа (из чего следует, что ничего хорошего из продажи не выйдет).

¹² Цит. по: Богатырев П. Г. Указ. соч. С. 496.

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.

Как пара, неудачник Епиходов и счастливчик Симеонов-Пищик объединены звуковой символикой: Епиходов, чьи сапоги «сильно скрипят» при ходьбе, ассоциируется со звуком пищика — специального приспособления для ярмарочных представлений. Кукольник, говорящий за Петрушку, использовал «так называемый пищик, благодаря чему голос становился металлически резким и далеко слышным»¹³.

В роли Петрушки — героя номер один уличных представлений, на значимую роль которого указывали в своих критических статьях Н. 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 взаймы, выражает 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... (*Хранит 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...

«Голодная собака» Пищика перекликается здесь с признанием Пети: «Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий». Только если Пищик верует в «мясо», то бишь деньги, то душа Пети в эти периоды полна «неизъяснимых предчувствий» — ожидания счастья не материального, а идеологического толка. Это две комедийные крайности закостенелого прагматизма и революционного идеализма. Оба персонажа в равной степени не понимают роли материальных благ, придавая им то непомерно большое, то непомерно малое значение. Монолог Пищика делает еще более выпуклым образ купли-продажи, доводя его до значения продажности, поскольку с лошадью 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 сакрального (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»¹⁴) строится рассказ Ани о Париже: «Приезжаем в

¹³ Большая советская энциклопедия в 30 тт. Т. 19. М.: Советская энциклопедия, 1969. С. 499.

¹⁴ Цит. по: *Богатырев П. Г.* Указ. соч. С. 496.

Париж, там холодно, снег <...> Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неуютно».

Как известно, райки поначалу использовали исключительно библейские сюжеты для своих представлений, и в основном это был сюжет изгнания из Эдема. Позже начинают включаться комические сцены, и библейский сюжет постепенно исчезает¹⁵. Мотив грехопадения, на который не раз указывали критики, звучит в монологе Раневской во втором акте («О, мои грехи...»). Ее фамилия в данном контексте ассоциируется с *райней* (еще одно имя для райка). С этой же точки зрения можно интерпретировать и фамилию ее брата, Гаева, которая, как отмечают некоторые исследователи, созвучна существительному «гаер»¹⁶. Дональд Рейфилд решительно отклоняет эту ассоциацию, называя ее «неубедительной» и «неадекватной»¹⁷. 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, обманывающий публику «гиперболизированным перечислением чудес и диковинок, якобы имеющих в балагане, с уверенением в том, что “заведение” пользуется успехом у зрителей»¹⁸. Балаганный зазывала выдает желаемое за действительное, о чем

¹⁵ *Крупянская В. Ю.* Народный театр // Русское народное поэтическое творчество / Под общ. ред. П. Г. Богатырева. М.: Учпедгиз, 1954. С. 397.

¹⁶ *Грачева И. В.* Символика имен в рассказе А. П. Чехова «Невеста» и пьесе «Вишневый сад» // Литература в школе. 2004. № 7. С. 19.

¹⁷ *Rayfield Donald.* The Cherry Orchard: Catastrophe and Comedy. N. Y.: Twayne Publishers, 1994. P. 49.

¹⁸ *Некрялова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л.: Искусство, 1988. С. 128.

писал и П. Богатырев в своих воспоминаниях о посещении балагана: «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»¹⁹.

Пустыми оказываются и обещания Гаева, который громогласно и с дешевым пафосом плохого (балаганного) актера клянется Ане:

Гаев. <...> (*Кладет в рот леденец.*) Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано! (*Возбужденно.*) Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь!

Ремарка «кладет в рот леденец» добавляет к речи Гаева ярмарочный привкус (ярмарка славилась сладостями и леденцами). Как атрибут ярмарки, леденец переводит клятву в профанное пространство, где обещания не имеют серьезного веса. По тому же принципу строятся и отношения Лопухина с семейством — покупка имения является тем элементом неожиданности, который заложен в природе ярмарочного механизма.

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

«Я хочу показать, как Чехов проводит своих героев и нас, зрителей и читателей, через четыре этапа усвоения и привыкания к ужасной новости о том, что сад и дом обречены», — пишет Галина Рылькова²⁰. Гибель вишневого

¹⁹ *Богатырев П. Г.* Указ. соч. С. 482.

²⁰ *Рылькова Галина.* Выход есть: «Вишневый сад» в 21-м веке // The Other Shore. Slavic and East European Culture Abroad, Past and Present / Под ред. В. Зубаревой. Vol. 3. Idyllwild, 2012. С. 60.

сада в пьесе также показана поэтапно. На первой стадии намечается два типа отношений к саду. Одни персонажи привязаны к нему как к эмблеме, воплощающей культурные и родовые ценности, другие — как к материальному объекту, к земельной собственности. Особенность этой стадии в том, что здесь намечен разрыв между теми, кто ценит эмблематику, и теми, кто ценит материал.

На втором этапе расхождение усиливается и появляется качественно новый тип владельца. Формально он хозяин, но по сути это *управляющий*. Он обездушивает землю, полностью подчиняя ее своим проектам. Это хозяин типа Варламова из «Степи», чья деятельность хоть и оживляет степь, но усиливает в ней тоску по «певцу»:

И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!

Новый хозяин не может стать певцом ни для степи, ни для вишневого сада, ибо степь и сад для него — материальные объекты, не имеющие духовно-этнических корней.

С разрушения эмблематического образа начинается разрушение культуры (как, например, запрет на религиозную символику в публичном пространстве под эгидой веротерпимости). Это прекрасно понимали во все времена идеологи, подготавливавшие новой символикой смену идеологий в реальном пространстве²¹. Вбирая в себя

²¹ «Французская революция, как известно, несла с собой мечту избавиться от бремени национальной памяти», — пишут Р. Гальцева и И. Роднянская (*Гальцева Р., Роднянская И.* Идеологическая трансформация «почвы» // *Гальцева Р., Роднянская И.* SUMMA IDEOLOGIAE: торжество «ложного сознания» в новейшие времена. Критико-аналитическое обозрение западной мысли в свете мировых событий. М.: Посев, 2012. С. 71). А национальная память цепко связана с эмблематическими образами, «картинками», знаменующими фокаль-

«целый круг ассоциативных значений»²², эмблематика культурного пространства несет в себе в сжатой форме все то, что навсегда связывает с корнями. И это не только «высказывание на символическом языке»²³, но и невысказанное, невербальное, ставшее частью эмоциональной и культурной памяти, предметом виртуального мира с ритмами и мелодиями, почерпнутыми в детстве из песен и сказок. Забывается многое — даты, информация, исторические подробности, но эмблематический образ отпечатывается навсегда.

Вырубить вишневый сад и построить вместо него дачи — это все равно что вырубить березовые рощи и застроить их торговыми центрами. И дело не в смене материальных объектов, а в смене картинки, формирующей ментальность. Астров в «Дяде Ване» стоит на страже лесов, но объясняет свои мотивы языком прогрессивных лозунгов защитников окружающей среды: «...когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти». Или: «Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы преумножать то, что ему дано, но до

ные точки национальной культуры. Поэтому борьба за сохранение эмблематики — это, в сущности, борьба за отстаивание исконных ценностей. Так, в США в 1940 году был принят закон, по которому запрещается охота на орланов. Как известно, белоголовый орлан является национальным символом Америки. Тем не менее в 2012 году вышло постановление о том, чтобы разрешить индейским племенам убивать двух орланов в год для совершения религиозного ритуала. В 2013 году администрация Обамы решила позволить ветряным фермам уничтожать орланов. Это подняло волну возмущения среди американцев, многие из которых восприняли это как начало идеологического переворота.

²² *Роднянская И. Б.* Общественный идеал Достоевского // *Роднянская И. Б.* Движение литературы. В 2 тт. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 156.

²³ *Лотман Ю. М.* Символ в системе культуры // Уч. зап. Тартуского университета. Труды по знаковым системам 21. Вып. 754. 1987. С. 87.

сих пор он не творил, а разрушал. Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее». Это какая-то газетная декларация, которая ни уму ни сердцу. И совершенно неожиданно прорывается нечто иное по тону: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я...» Астров не договаривает. Он явно смущен этим откровением и, боясь показаться сентиментальным, выпивает рюмку водки и уходит. Но на фоне рассуждений о климате и человечестве образ посаженной березки становится особо значимым. Он так же эмблематичен, как образ русской усадьбы, поскольку усадьбы и все, что к ним примыкало и с ними ассоциировалось, являлись национальным символом России.

Лопахин начинает с уничтожения сада, меняя вид усадьбы и превращая ее 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...

Ирония в том, что у Пети есть желание, но пока что нет возможности разрушить сад, поэтому он переводит в негативное поле эмблематический смысл. Лопахина эмблематика не заботит, им движут совершенно другие намерения, но, сам того не понимая, он расчищает дорогу трофимовым.

И так общими усилиями закручивается карусель всея Руси...