

РУССКИЙ язык И ЛИТЕРАТУРА В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Научно-методический журнал

Редакционный совет:

Ю.Л.Яворская (шеф-редактор)
В.Я.Звизняцковский (главный редактор)
А.Г.Головачёва (главный редактор по АР Крым)
П.П.Алексеев
О.В.Денисова
А.А.Олейников
М.Н.Цугунов

Л.П.Иванова
М.А.Карпенко
А.А.Кораблёв
Т.В.Клеофастова
И.Я.Лосиевский
Н.Р.Мазепа
И.И.Московкина
Н.Г.Озерова
А.О.Панич
Т.А.Пахарева
Л.Н.Синельникова
Е.С.Снитко
Ю.П.Фесенко
Л.Г.Фризман

Редакционная коллегия:

А.Л.Готов
Е.П.Голобородько
В.И.Гончаров
Л.В.Дербенёва

Издатель: Издательский дом «Русское слово»

Выпуску журнала содействуют:

**Представительство Россотрудничества в Украине
Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина»**

© «Русский язык и литература в учебных заведениях», 2012, Киев

Просьба высылать материалы в электронном виде и с распечаткой

Редакция журнала сохраняет за собой право на редактирование и сокращение рукописей, не изменяя в основном их содержания, точка зрения авторов не всегда совпадает с мнением редакции. Рукописи не возвращаются.

СОДЕРЖАНИЕ

Дневник главного редактора

Классик Владимир Высоцкий. (К 75-летию со дня рождения) 2

Классика: новые прочтения

- А.В.Пустовит.** Эстетика Пушкина как синтез
противоположных концепций прекрасного. 5
- П.П.Алексеев.** Размышления над романом И.С.Тургенева «Дым». 14
- Н.Н.Богданов.** «В одну любовь мы все сольёмся вскоре...»
М.А.Булгаков и А.К. Толстой. 32
- Н.И.Астрахан.** Художественная концепция человека и мира
в пьесе А.П.Чехова «Вишнёвый сад». 42

К 75-летию со дня рождения Владимира Семёновича Высоцкого (1938 - 1980)

А.Л.Глотов. Высоцкий: партитура одной песни. 53

Вопросы языкознания

Д.Л.Киселёв. Фразеологизм и грамматика. 61

В творческой лаборатории учителя

- Т.А.Лутова.** Правописание суффиксов -чик, -щик имён существительных. 67
- А.В.Бондарчук.** Честь, достоинство, любовь.
(«Капитанская дочка» А.С.Пушкина, 8 класс). 71
- В.Я.Звоняцкий.** Инструкция для страусов. 84

К 120-летию со дня рождения Марины Ивановны Цветаевой (1892 - 1941)

- Л.П.Кузнецова.** Тема детства в поэзии Марины Цветаевой и Сергея Есенина. 89
- О.Н.Филенко.** Стихотворения Марины Цветаевой на уроках русского языка.
8 класс. 98
- Т.М.Вакулина.** Литературная игра «К барьеру, эрудиты!» 105

Дискуссия

- Е.Г.Донская.** Что нам делать с детским чтением? 110
- Нужно ли изучать современную «зарубежную» литературу
в общеобразовательных школах Украины? Ответы литературоведов
и педагогов на анкету редакции.** 115

Слово молодым

- Дмитрий Ялагузян.** Функция утопии в рассказе
Ф.М.Достоевского «Сон смешного человека». 120
- Н.А.Резниченко.** Право на идеал, или об одном школьном сочинении. 125
- Дарина Колобова.** Моё идеальное государство. 127

Хроника

П.А. К 200-летию И.А.Гончарова. 129

Н.И.Астрахан,
кандидат филологических наук
Житомир

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И МИРА В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»

На фоне целого моря интерпретаций, субъектами которых выступали и режиссёры, читавшие пьесу вместе с актёрами, и зрители, участвующие в событии театральной постановки, и преподаватели, пытающиеся сделать хрестоматийно-классическое произведение доступным пониманию юной аудитории, и литературоведы, ищущие у Чехова подтверждения или опровержения своих научных установок, ещё одна интерпретация должна показаться избыточной. Тем более, что учесть полностью весь предшествующий опыт интерпретации практически невозможно в силу его безмерности, а неучтённый опыт ведёт к тавтологии - как в плане позитивном (повторение уже понятого), так и в плане негативном (ошибочное понимание, которое можно было бы назвать непониманием, если бы не его гносеологический потенциал).

Таким образом, необходимость личностной интерпретации классического литературного

произведения нужно мотивировать (оправдывать). Пусть эта мотивация будет связана с самой обыкновенной, естественной читательской потребностью опереться на художественное исследование авторитетного автора в выстраивании собственного понимания взаимодействия между человеком и миром.

По точному замечанию В.И.Тюпы, в литературном произведении «предметом эстетического «утверждения» выступает единичная целостность личностного бытия в мире: *я-в-мире* - специфически человеческий способ существования (внутреннее присутствие во внешней реальности)¹. Поскольку ситуация «я-в-мире» является общей для всех людей, литературное произведение, феномен целостности которого эстетически утверждает взаимобусловленность целостности и человеческой личности, и мира, оказывается обращенным к любому человеку, потенциально ко всем людям.

В художественном мире Чехова местоимение «я» никогда не произносится в потоке изображающей речи от имени автора как её субъекта², но всегда в контексте речи изображённой, от имени персонажа, которого автор оказывается способен понять. Поскольку, по мысли Н.А.Бердяева, тайна человеческой индивидуальности открывается только любовью³, фундаментальным законом художественного мира Чехова оказывается любовь к другому человеку, ко всем людям, возможная только при условии выхода за пределы собственного «я», преодоления эгоизма как главного ограничителя сознания, сужающего возможности понимания.

Эта любовь-понимание, унаследованная прежде всего от А.С.Пушкина, становится предпосылкой того, что в произведениях Чехова обретают голос другие люди, те, кто в реальной действительности не мог бы высказаться или высказаться вполне. При этом важно, что Чехова интересует не только самосознание человека и его вербальное выражение, которые оказываются в центре внимания в произведениях Ф.М.Достоевского, но вся жизнь человека, именно то взаимодействие между человеком и миром, которое позволяет понять и человека, и мир во всей полноте их бытия.

Новаторство чеховской дра-

матургии проявляется именно в равноправии всех персонажей - конфликт между внутренними устремлениями человека, жаждущего изменить свою жизнь к лучшему, и самой этой жизнью с её социально-исторической плотностью, охватывает всех героев пьесы, проходит через душу каждого. В этом смысле место Чехова-драматурга в контексте развития европейской новой драмы определено со всей очевидностью: между Г. Ибсеном и Б. Шоу.

В «Кукольном доме» Ибсена в центре пьесы оказывается героиня, в сознании которой локализован основной конфликт и которая интенсивно переживает его именно в то время, когда разворачивается внешнее действие, в отличие от других персонажей, в сознании которых он либо пока не актуализирован (Хельмер), либо уже исчерпан (фру Линне и Кругстад, доктор Ранк). В «Доме, где разбиваются сердца» Шоу все персонажи, кроме «деловых людей», не только находятся в состоянии конфликта с жизнью, но и осознают это, приходят к общему пониманию и неразрешенности конфликта, и исчерпанности исторического времени, отпущенного на его разрешение. Такое единомыслие героев у Шоу разворачивает их в сторону авторской субъективности, нарушая впечатление естественности происходящего. В пьесе «Вишнёвый сад» Чехов добивается удивительного художественного эффекта, свободно балансируя между точностью социально-психологического анализа и масштабностью лирического синтеза-обобщения в решении проблемы взаимоотношений между человеком и миром.

Главной угрозой для гармоничности бытия в пьесе Чехова выступает существующая общественно-социальная организация человеческой жизни, которая направлена одновременно на разрушение и внутренней красоты человека, и внешней красоты окружающего его мира, которые, по Чехову, находятся во взаимосвязи. Именно социальный момент, привнесённый в создание вишнёвого сада, положенный в основу его существования и процветания, становится предпосылкой его уничтожения.

Этот момент акцентируют Лопухин и Трофимов - персонажи, соотношение которых, с нашей точки зрения, принципиально важно для точного понимания чеховского замысла. Трофимов говорит Ане о страшной цене, заплаченной крепостными крестьянами за процветание вишнёвого сада:

«Подумайте, Аня: 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».

Гибель вишнёвого сада для Трофимова - закономерность, результат двухсотлетнего отставания России от себя самой в решении социальных проблем, которые, накапливаясь, стали основным наследием прошлого, тем единственным «приданым», на которое поколение Трофимова и Ани может рассчитывать.

Лопухин же по-другому смотрит на цену вишнёвого сада. Для него эта цена измеряется в

деньгах, он называет конкретные суммы, рассказывая об аукционе. Конечно, стремление Лопухина соревноваться с другими в процессе покупки, готовность переплатить, говорит не только о реваншистских настроениях и выстраданном чувстве социальной справедливости, но и об особом отношении к предмету купли-продажи, «прекрасней которого ничего нет на свете». Но в итоге он заявляет: «Вишнёвый сад теперь мой! Мой!»

Как только решающим моментом для самоопределения человека становится связанная с деньгами власть над другими, над всеми, чья платежеспособность ниже, начинают действовать процессы личного саморазрушения, сразу же выплескивающиеся вовне: Лопухин всех приглашает посмотреть на то, как он хватит топором по вишнёвому саду, как упадут на землю деревья, он едва не опрокидывает канделябры, что никак его не смущает, поскольку он «за всё может заплатить». И хотя Лопухин с иронией говорит о себе, как о «новом помещике, владельце вишнёвого сада», личностное вырождение, связанное с владением тем, чем владеть нельзя, что не должно быть предметом купли-продажи, начинает свой новый цикл: раньше им были охвачены помещики, владельцы крепостных душ, теперь в него оказыва-

ется вовлечён Лопухин, стремящийся купить красоту жизни. Не случайно знаменитый монолог Лопухина в кульминационном третьем действии содержит фразу «Музыка, играй!» Новому хозяину не мешает наслаждаться музыкой плач Раневской. Он сочувствует ей, но продолжает утверждаться как хозяин, подобно тому, как сочувствие крепостным крестьянам, участливое отношение к ним не мешало помещикам сохранять за собой все свои привилегии.

Как это ни странно выглядит на первый взгляд, итоговая пьеса Чехова в чём-то чрезвычайно близка первой пьесе Пушкина. В «Борисе Годунове» действие замыкалось в круг: политическое убийство, приведшее к власти Годунова, в конечном итоге породило новые политические убийства, которые должны были возвести на престол Григория Отрепьева. Так Пушкин приходит к мысли о том, что политическая власть всегда преступна и вследствие этого лицемерна⁴. Чехов, конечно же, в духе своего времени, опираясь на современные ему знания, художественно исследует природу экономической власти и делает выводы, сопоставимые с пушкинскими. Разные формы экономической власти, сменяющие друг друга, одинаково преступны по отношению к человеческой душе, губительны и для тех, кто властвует, и

для тех, кто вынужден подчиняться. И в возможных путях решения указанных проблем Чехов опирается на опыт Пушкина.

В исследовании особенностей художественной структуры «Капитанской дочки», своеобразного духовного и художественного завещания поэта, Ю.М. Лотман обращает внимание на осознанную Пушкиным возможность человека выйти за пределы своей социальной роли, поступить вопреки ожиданиям, вопреки социальной (политической или экономической) мотивации, поступить просто по-человечески. По Пушкину, счастье Гринёва и Маши Мироновой оказывается возможным именно вследствие такого рода поступков Екатерины и Пугачёва. Для Чехова, как нам представляется, важно понять не только то, как меняются социальные роли людей на рубеже XIX-XX вв., в каком направлении разворачивается социально-историческая жизнь России. Его интересует, прежде всего, на каких основаниях может базироваться не мотивированное социально человеческое самоопределение и возможно ли оно вообще, что может позволить человеку (всем людям) поступать по-человечески, каковы критерии человечности поступка, на которые можно было бы ориентироваться любому (каждому) человеку.

Именно в этом отношении важно соотнесение образов Ло-

пахина и Трофимова. По мнению Чехова, роль Лопехина - центральная в пьесе. «Вишнёвый сад» и начинается с характерной реплики этого героя: «Пришёл поезд, слава Богу. Который час?» Лопехин постоянно следит за временем, боясь опоздать. Не отставать от самого себя, всё время быть в деле, в работе, использовать все возможности - все эти устремления героя близки автору, как и социальное происхождение Лопехина, его детские воспоминания и обиды, способность создать самого себя. Лопехин не лишён сострадания к людям, участия. Но деньги становятся для него мерилем всего: собственной силы, отношения к другим. Его основное дело, по замечанию Вари, «богатеть». Чехов намеренно окрашивает гамлетовскими коннотациями образ Лопехина. Если литературоведы трактуют комедию Чехова как пародию на трагедию⁵, Лопехин - пародия на Гамлета. Он действительно мстит за своего отца, но в конечном итоге преступная корона экономической власти оказывается на его голове. Для Гамлета главное быть, как и его отец, «человеком в полном смысле слова». Для Лопехина абстрактного человека не существует, он всегда мыслит конкретно, практически, и желанные перемены в «нашей нескладной, несчастливой жизни» связывает с хозяйствующими на земле дачниками.

Заметим, что только Лопехин и Трофимов в пьесе употребляют местоимение «мы», оба они думают о России в целом, о её прошлом и будущем, пытаются найти выход из сложившегося положения. Но если Лопехин практик, Трофимов - теоретик, его удел - «философствование». Один засыпает, читая книгу, ничего не понимает, но оказывается способным купить вишнёвый сад, второй - всё понимает, но обнаруживает фактически фарсовую беспомощность в практических делах. В четвёртом действии между героями происходит своеобразное сближение, братание: Трофимов признаётся Лопехину в любви, говорит о его тонкой и нежной, как у артиста, душе, а Лопехин предлагает Трофимову деньги. Так обозначает Чехов два полюса, между которыми располагаются лучшие силы России начала XX в. С одной стороны, душа, платоническая любовь, понимание, книжная традиция и при этом полная несостоятельность в плане конкретного дела, с другой - здоровая жизненная сила, энергия, умение действовать и добиваться видимого успеха и рационализация души, её оскудение.

Интересно, что именно Лопехин и Трофимов получают лучшее, что было у Раневской и Гаева. Один - вишнёвый сад, имение, поскольку у него есть деньги и он пускает их в ход, другой - Аню, её чистую весеннюю душу, которую он соблазняет разговорами, используя свою призрачную духовную свободу, основанную на неукоренённости в жизни (Петя «свободен как ветер»). Понятно, что сделает с вишнёвым садом Лопехин. Можно догадаться, какой будет судьба Ани, если ответ-

ственность за эту судьбу возьмёт на себя Петя Трофимов. О погибшем мальчишке, брате Ани, критики как правило упоминают в связи с образом Раневской, но ведь именно Трофимов был его учителем, ему доверили ребенка. И если «вся Россия - наш сад», можно представить себе, какую участь для неё приготовили Трофимов и Лопахин, под какой топор она попадёт.

Гибель мальчика Гриши, случившаяся по недосмотру взрослых шесть лет назад, страшно соотносится с недосмотром тех же людей по отношению к Фирсу в финале. Обречённость, заброшенность ребёнка и старика проявляют несостоятельность охваченных духовным вырождением людей, преступную небрежность по отношению к наиболее незащитным. Эта удвоенная трагедия, как нам представляется, акцентирует оторванность героев пьесы и от прошлого, и от будущего. Настоящее, по Чехову, должно быть наполовну согретым любовью к другому человеку делом, тогда оно сохраняет свою связь с прошлым и открывает дорогу в будущее. Ведь «дней связующая нить» проходит через каждого отдельного человека. На наш взгляд, главной в произведении является именно тема настоящего, которая реализуется в самой поэтике чеховской пьесы.

Эта поэтика примиряет крайности, связанные с образами Трофимова и Лопахина: любовь к человеку, его душе, правдива, если она деятельна, воплощается в конкретное дело, направленное уже сегодня на благо другого человека; деятельность имеет смысл и оправдание, если она

вдохновляется именно сегодня тёплым, заботливым отношением к другому человеку. Художественное слово Чехова становится делом, обнимающим своей всепонимающей любовью и каждого из героев пьесы, связанных с прошлым России, и каждого из её читателей, воплощающих её будущее.

Уже давно замечено критиками, что слово «недотёпа», которое в финале пьесы Фирс адресует самому себе, относится и к другим персонажам «Вишнёвого сада»: Яше, Епиходову, Пете Трофимову. Эта характеристика актуальна для всех героев при всём разнообразии их возрастных и социально-ролевых характеристик. Точно так же всё, что кто-либо из героев говорит о себе, может быть отнесено к любому другому герою скорее по аналогии, чем по контрасту, каждый метафорически проявляет другого. Это метафорическое проявление имеет место и на уровне высказываний, и на уровне событийном, которые у Чехова очень своеобразно взаимодействуют, соотносятся, но не совпадают, что и порождает феномен так называемого «подводного течения». В качестве авторской подсказки, программирующей понимание этой особенности организации образной системы и действия пьесы, выступает целый ряд моментов.

Например, в начале второго дей-

ствия в развёрнутой авторской ремарке сказано: «Шарлота, Яша и Дуняша сидят на скамье; Епиходов стоит возле и играет на гитаре; все сидят задумавшись». Конечно, очень важно, что фоновая картина второго действия соотносит прошлое (зброшенная часовенка, могильные плиты, старая скамья, вишнёвый сад, начинающийся за тополями) и будущее (телеграфные столбы, город), вводит мотив дороги, которая в данном контексте воспринимается не только в пространственном отношении, но и во временном. Но важно также и то, что перечисленные персонажи совпадают в данный момент в своём вербальном и событийном самовыражении, точнее в их отсутствии: ничего не говорят, ничего не делают. По характеру реплик, которыми персонажи обмениваются далее, становится понятно, что думают они каждый о себе, о своей жизни. При этом их высказывания при всём многообразии смысловых нюансов однозначны в том отношении, что каждый чувствует себя одиноким, никому не нужным, несчастливым, тяготеет никчемностью своей жизни, тоскует по любви, участию, тёплому дружескому разговору. «Пауза» - одна из наиболее частотных ремарок Чехова, означающая, что разговор не клеится, никто никого не слышит, каждый оказывается наедине с самим собой, никто никем в действительности не интересуется. «Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет», - произносит Шарлотта, безродное одиночество которой так же относится ко всем, как и жажда общения. Чехов показывает весь спектр проявлений вербальной разобщённости - от бормотания Фирса, которое даже не пытаются понять окружающие, и его последнего монолога, произносимого в полном одиночестве, до обращенных к Раневской слов Ани, в которых признание в любви к матери опровергается её совершенным непониманием, проек-

цией на чужую душу собственных переживаний и ощущений.

Невозможность диалога между людьми ярко проявляет отсутствие любви, к которой стремятся все персонажи пьесы: Лопехин любит Раневскую, Раневская - парижского любовника, Дуняша - Яшу, Епиходов - Дуняшу, Варя - Лопехина. Круг замыкается, выхода из него нет. Шквал критики, традиционно обрушивающийся на Раневскую, игнорирует неоднозначность её образа. Имя героини, на наш взгляд, выбрано не случайно. Именно с Раневской прежде всего связано болезненное искажение сущности любви к человеку, столь важной в художественном мире Чехова. Вся дворянская культура XIX века вела к утверждению приоритета искреннего человеческого чувства над социальными стереотипами мышления, чувствования, поведения. В соответствии с этим культом любви действует чеховская героиня, порывая со своей средой, игнорируя предрассудки, изменяя своей социальной роли во имя любви - «к этому человеку». Но оказывается, что во имя этой любви надо ещё и принести в жертву родных и близких, которые нуждаются в заботе и участии, в деятельном присутствии в их жизни. Не случайно Аня отправляется за Раневской в Париж на страстной неделе. По мысли Чехова, любовь не разрушительная, а созидатель-

пая сила, она не разъединяет, а объединяет людей вокруг общего дела, которое несёт счастье для всех. Так возникает семья, дом. Эгоистическая бездеятельность, независимо от того, выше она или ниже любви, разрушает семейные узы. Невозможно одного члена семьи любить, а другого ненавидеть. Нелюбовь приводит к тому, что герои чеховской пьесы осуждают друг друга (то есть отказывают в понимании и прощении): Гаев - Раневскую, Раневская - Трофимова, Трофимов - Варю и т.д. Эта нелюбовь-осуждение воплощается в обидных прозвищах, которые дают друг другу герои, в негативных оценках: «облезлый барин», «порочная женщина», «Охмелия», «мадам Лопахина», «зверь», «шакалы», «лошадь», «недотёпа», «двадцать два несчастья».

Заметим, что последнее из прозвищ, которым наделяют Епиходова, может быть воспринято как альтернативный (лишённый авторской любви, созданный по модели снижающего прозвища) вариант названия пьесы: двадцать два - это практически полное число участников сценического действия, каждый из которых несчастлив. Во втором действии, когда Раневская в ответ на рассуждение Лопахина о великанах, долженствующих жить на русской земле, говорит, что великаны «только в сказках хороши, а так они пугают», появляется чеховская ремарка: «В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре». Епиходов, конечно, не великан. «Проходит Епиходов» - это замечательная для тонкого стилиста Чехова тавтология, которая

дважды повторяется в сопровождаемых одинаковыми ремарками («задумчиво») следующих друг за другом репликах Раневской и Ани «Епиходов идёт...» Сколько раз нужно повторить одно и то же человеку, чтобы он услышал и понял?! Каждый из героев пьесы - Епиходов, проходящий мимо других несчастливых людей несчастливый человек. Мотив прохожего, проходящего мимо, прямо персонафицирован в пьесе: среди действующих лиц значится и прохожий. Этот мотив отзывается в знаменитом монологе Лопахина в третьем действии («Идёт новый помещик, владелец вишнёвого сада!»), и в словах Трофимова из четвертого действия: «...Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество **идёт** к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» В ответ на слова Трофимова, который потом в соответствии с чеховской установкой на правду деталей начинает искать и не может без посторонней помощи найти свои старые облезлые калоши, чтобы идти и дойти, Лопахин заявляет: «Мы друг перед другом нос дерём, а жизнь знай себе проходит». Проходит мимо человека, не любить его, ничего не делать для него - значит разминуться с жизнью, существовать бесцельно, «неизвестно для чего». Всё сценическое действие в «Вишнёвом саду» и сводится к тому, что герои проходят мимо друг друга, не встречаются. Так пьеса начинается с того, что Лопахин не встретил Раневскую, хотя специально для этого приехал. «Мимо» - одно из неоднократно повторенных словечек Гаева. Все участники сценического действия дважды проходят мимо зрителей - в начале пьесы, в первом действии, и в финале - перед тем, как заколотить окна и двери проданного и купленного имения, которое никогда уже не будет домом, и уйти со

сцены навсегда, оставив в одиночестве Фирса.

Фирс - единственное, что остаётся. Кажется, он вбирает в себя лучшее, что связано с прошлым: умение деятельно любить, заботиться. Свобода для него несчастье, потому что он любит помещиков, воспринимает их как своих детей, членов своей семьи. Его свободный выбор - оставаться при господах, которые для него как родные дети. Если бы они отвечали ему взаимностью, благодарностью, вниманием и заботой! Но вечному ребёнку Гаеву, проевшему своё состояние на леденцах, никогда не дорасти до благодарности. Он называет мужиков «братцы», благодарит их, но это только слова, за которыми не стоит никакого дела. Делать Гаев и Раневская ничего не могут, не приучены, не осознают необходимости, заражая своей бездеятельностью всех окружающих. О Фирсе перед отъездом вспоминает Аня, но она не сама собирает и отправляет старика в дорогу, не берётся за это конкретное дело, которое уже сегодня дало бы ей счастливое ощущение полезности своего существования, а перекладывает это на других, на Яшу, который в свою очередь даёт поручение какому-то вне-сценическому горе-Егору. Яша - прямая противоположность Фирса. Это абсолютный минус в образной системе пьесы, воплощение крайнего

эгоизма, лени, вырождения, связанного с крепостничеством. Он не любит ни свою мать, ни Дуняшу, ни людей, которые его окружают, ни Россию, он осуждает за невежество всех, любовь называет неприличным поведением, желает смерти Фирсу. Яша - воплощение того раба, которого по капле должен выдавливать из себя каждый человек. Между образами Яши и Фирса размещаются все персонажи пьесы, общим знаменателем для которых оказывается, как мы уже отмечали, вечно проходящий мимо и играющий на гитаре Епиходов.

Игра на гитаре и пение Епиходова тоже значимы. То, что поёт Епиходов, воспринимается как пошлость: «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги... [] было бы сердце согрето жаром взаимной любви...» Но ведь эта пошлая фраза выражает, правда искажённо, по сути именно то, что нужно каждому человеку: любить и быть любимым - это и значит быть счастливым, чувствовать, что тебе принадлежит весь светлый мир, как и ты сам принадлежишь ему, что все люди - твои братья и сестры. Кстати, обращения «брат», «братцы», «сестра» наиболее частотны в последнем, четвёртом действии пьесы, когда герои расстаются, окончательно разрывая связи друг с другом. Характерно, что пение Епиходова, к которому присоединяется и Яша, вызывает отвращение у Шарлотты: «Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы» Эта реплика означает, что поющие фальшивят.

Если музыка - воплощение гармонии, то фальшивить - значит разрушать гармонию. По-

шлость, по Чехову, это и есть та фальшь, которая разрушает гармонию бытия болезненным искажением правды и любви. Чехов, абсолютный эстетический слух которого был результатом грандиозной ежедневной работы над собой, заставляет своих читателей и зрителей и почувствовать, и осознать, и увидеть, и услышать, как разрушительно сегодняшнее бездействие. Только дело, направленное изнутри человеческой души вовне, в мир, навстречу другим людям, позволяет каждый раз заново настроить и ум, и сердце, и зрение, и слух в соответствии с великой гармонией естественного бытия природы. Так открывается смысл последней авторской ремарки, завершающей пьесу «Вишнёвый сад»: когда люди перестают слышать «гармонию сфер» точно («отчётливо», как говорил Лопухин), ложь, пронизывающая все сферы их бытия, разрушает красоту и человеческой души, и мира. Лопнувшая струна - символ разорванной связи между всеми и всем, нарушения единства бытия, которое является предпосылкой его гармонии.

Звук лопнувшей струны, который буквально заставляет нас услышать Чехов в финале пьесы, и картина падающих на землю деревьев, - следствие отпадения человека от истины и добра, утраты способности слышать и

видеть красоту. Совершенная поэтика итоговой чеховской пьесы - это слово и дело, обращенное ко всем людям с любовью и пониманием. Благодаря этому деятельному и любящему слову каждый персонаж пьесы и каждый её читатель или зритель воспринимается и как отдельный «живой человек», наделённый индивидуальными узнаваемыми чертами, и как необходимый участник единого человеческого сообщества. По замыслу Чехова, каждый несёт в себе все (в потенциале или в той или иной мере развития) черты и «свободного и счастливого», «прекрасного» человека, о котором мечтает это сообщество, к которому оно хотело бы прийти (!), и болезненного искажения этого должествующего образа - от единичной неучтённой пошлости-фальши - до полного саморазрушения. Поэтому несправедливым кажется нам деление персонажей пьесы на центральных и периферийных (гротескных, сниженных). Каждый из них находится в центре сценического действия, точно так же, как на каждого человека замыкается всечеловеческое бытие. Так эстетически убедительно проявляется великий гуманизм чеховского реализма. И если уж мы хотим ответить автору взаимностью, то должны увидеть в каждом из персонажей пьесы и его, и себя: и в Фирсе, оставшемся умирать в заколоченном доме, и

в Яше, вылакавшем все шампанское, и в Шарлотте, показывающей «разные штучки», фокуснице и гувернантке.

Возможно, искусство вообще и литература как искусство слова в частности и в особенности, является сориентированным на неспособную фальшивить красоту природы рукотворным камертоном, воплощающим всеединство бытия, позволяющим каждому

человеку, настроив на любовь своё сердце, осознать родство со всем человечеством и увидеть красоту всего мира. Учтём только, чтобы не впасть окончательно в «Пете-Трофимовскую» патетику, что подобно тому, как нет человечества помимо конкретного человека, так и нет литературы помимо конкретного литературного произведения. И тогда нам станет понятно, что нужно делать, чтобы «Вишнёвый сад» не погиб.

Примечания

¹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 31.

² В этом отношении интересны суждения Чехова о персонажах его произведений, высказанные им в письмах (т.е. от лица Чехова-человека, биографической личности, а не автора): эти высказывания поражают и категоричностью, и противоречивостью. Так, например, по поводу Вари он говорит в письме к К.С. Станиславскому, что она девица серьёзная, религиозная, а в

другом письме называет ее «глупенькой», «плаксой».

³ Бердяев Н.А. Самопознание: Сочинения. М., Харьков, 1998. С. 13.

⁴ Купреянова Е.Н. А.С. Пушкин // История русской литературы. В четырёх томах. Том второй. От сентиментализма к романтизму и реализму. Л., 1981. С.235-323.

⁵ Ермилов В. Драматургия Чехова. М., 1954. С. 296.