

ВИШНЕВЫЙ САД – САМОРАЗРУШАЮЩАЯСЯ СИСТЕМА
(ТРАНСФОРМАЦИЯ СЕМАНТИЧЕСКОГО ЗНАКА
В СИНТАКСИЧЕСКИЙ)

Нарине Азарян

В центре моего внимания анализ пьесы А.П. Чехова *Вишневый сад* как эволюционного произведения, то есть такого, которое отражает в себе трансформацию одной художественной системы в другую, в данном случае реализма в символизм. Мой тезис: *Вишневый сад* – процесс и результат саморазрушения системы.

Анализ драмы А. Чехова *Вишневый сад* мне хотелось бы предварить замечанием по поводу интерпретации литературных произведений. Эта проблема особенно актуальна по отношению к творчеству Чехова. Диапазон толкования¹ его текстов очень широк: начиная с так называемого реалистического прочтения (Станиславский, МХАТ), символистского (Белый, Мейерхольд) и кончая отнесением их к искусству абсурда. Значительное количество исследований занято поиском у Чехова проблематики экзистенциалистского характера, религиозно-мифологических мотивов. Как бы ни широки были границы интерпретаций, какие бы любопытные результаты они ни обнаруживали, интерпретация оказывается бесплодной по отношению к самому тексту, когда она слишком далеко отходит от него или когда она рассматривает текст внесистемно, выбирая предметом рассмотрения лишь один из его элементов, без учета взаимообусловленности всех элементов, и нельзя не согласиться с Якобсоном и Тыняновым, когда они пишут, что:

Используемый в литературе как литературный, так и внелитературный материал только тогда может быть введен в орбиту научного исследования, когда будет рассмотрен под углом зрения функциональным (Тынянов; Якобсон 1977: 282).

¹ См. в литературе указанные работы: Балухатый 1969; *Чеховиана* 1966; Vicilli 1966; *A. Čehov* 1977.

Повторяя здесь мысль Ю. Тынянова о произведении литературы как системе (см. Тынянов 1977), я хочу тем самым наметить ход моего анализа как анализа текста-системы, где функции одного элемента сопряжены с функциями других элементов, и где текст вступает в отношения с другими текстами как система с другими системами.

Остановившись на последней пьесе Чехова *Вишневый сад*, я рискну назвать его эволюционным произведением, отражающим трансформацию одной художественной системы в другую. Насколько активна при этом роль самого автора, я не буду здесь обсуждать. Нам лишь известно, что Чехов ставил себе целью написать „веселенькую пьесу типа водевиля”, он хотел ввести нечто новое в свое драматургическое творчество. Нелишне также отметить, как признается Чехов в одном из своих писем, что если бы он руководил театром, то сделал бы его декадентским. Признавая необходимость учитывать подобные авторские заявления, тем не менее я хотела бы сконцентрироваться на самом тексте, выражаясь формалистским термином, на литературном ряде. Перед нами текст, который говорит сам за себя, и чтобы максимально приблизиться к „объективному” прочтению, я буду стараться не выходить за его рамки. При этом понимая, что интерпретация никогда не избавится от предвзятости и субъективности, и не борясь с ней, предлагаю свою интерпретацию, которая будет проходить под девизом слов Пастернака о том, что „лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, рассказывают о своем рождении”. Мне хотелось бы лишь немного переиначить слова Пастернака и сказать, что *Вишневый сад* рассказывает о своем рождении как о смерти реалистической дискурсивной практики. Я назвала бы этот текст саморазрушающейся системой при синхронном разрезе и результатом саморазрушения реализма как художественной системы при диахронном разрезе, охватывающем все драмы Чехова, отталкиваясь при этом от мысли И. Смирнова о том, что:

Диахронные трансформации, создающие семиотический фундамент литературных систем, подвергаются вторичным преобразованиям, за счет которых ответвляются и относительно изолируются индивидуальные семантические системы. Развертывание художественной системы во времени следует мыслить как

дополнение некоторого множества вторичных трансформационных результатов за счет новых трансформаций. Дополняясь, всякая система отрицает самое себя; она живет самоотрицанием, и как только дополнение оказывается невозможным из-за того, что превращения смысла уже исчерпаны (актуализованы), она начинает репродуцироваться. Повторения стабилизируют художественную систему, указывают на то, что повторяется (то есть на самих себя), отчего семантический потенциал системы резко убывает, а знак становится синтаксическим знаком в первую очередь. Теряющее смысл обречено на гибель, но отмирающие системы могут еще длительное время активно влиять на сознание (Смирнов 1977: 158).

На примере анализа *Вишневого сада* я попытаюсь продемонстрировать, как такое саморазрушение происходит на уровне отдельных составляющих элементов текста. Все составляющие элементы мне не удастся здесь разобрать, но те, которых я коснусь, представят, надеюсь, достаточно убедительную картину или схему, в которую легко будет вставить, „без притягивания за уши”, выпавшие из моего поля зрения элементы.

Чехов определил свою драму как комедию и был очень недоволен „серьезным” прочтением ее Станиславским и игрой актеров МХАТ-а, не раз подчеркивая комичность своего произведения. Что же здесь, на самом деле, комического, кроме плоских и пошлых шуток и выступлений Шарлотты, Епиходова, Яши и других? Продается имение, с которым у главных персонажей связано все самое лучшее. Пьеса заканчивается ремаркой:

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву (Чехов 1963: IX: 662)².

Определения „комедии” в литературных словарях не помогли мне найти ответ на этот вопрос. Ответ я нашла у В. Шкловского в его статье *Комическое и трагическое*, где он,

² Здесь и далее цитаты из *Вишневого сада* приводятся по указанному изданию.

рецензируя одну из просмотренных им театральных постановок, пишет:

Смешное дано здесь не как смешные слова, а как несовпадение обычных слов с эксцентрическими действиями (Шкловский 1923: 160).

Итак, Шкловский указывает на несовпадение слова и жеста как прием для создания комического, и хотя в нашем случае нет несовпадения на таком уровне, но сам прием несовпадения неоднократно используется в пьесе. Его можно пронаблюдать на анализе ремарок в пьесе. Ремарки *Вишневого сада* достаточно своеобразны: они абсолютно недраматического характера, напоминают скорее отрывки из рассказов, чем инструкции для режиссера и актеров. Вот некоторые из них:

Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду³.

Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиночно и грустно. Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен.

Помимо того, ремарки Чехова характерны избыточной информацией:

*Аня (спокойное настроение вернулось к ней, она счастлива). (...)
Я покойна! Я покойна! Я счастлива!*

3 Здесь и далее разрядка моя.

Повторение слова „счастлива” в ремарке и в тексте дефункционализирует ремарку и переводит ее значение на другой уровень, мы наблюдаем здесь прием несовпадения функции ремарки, который использован на метауровне. При чтении ремарки и затем речи героя, повторяющего ремарку, становится и вправду смешно, но смешно от несовпадения не слова и жеста, а слова и организующего его в рамках произведения элемента. С другой стороны, подобное нарушение функции ремарок, одного из необходимых компонентов драматического произведения, искажает, деформирует его жанровую характеристику. *Вишневый сад* оказывается не драматическим произведением, но и в то же время ничем иным, как драматическим произведением.

Как в других пьесах Чехова, так и здесь его герои много и возвышенно говорят. Однако, если в других пьесах высокопарные выступления героев воспринимаются всеми действующими лицами как в порядке вещей, то здесь выступления Гаева критикуются Аней, Варей, Трофимовым, Раневской, Лопахиным, при том, что все они также охотно и много разглагольствуют. Тем самым, проглядывающий казался бы в этой критике здравый смысл сводится к нулю тем, что предметом критики является то, чем грешат сами критикующие. Даже самые сдержанные из них, Варя, например, или Лопахин, и те страдают восторженностью:

Варя. (...) Выдать бы тебя [Аню] за богатого человека, и я бы тогда была покойной, пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы все ходила по святым местам... Ходила бы и ходила. Благолепие!.. Благолепие!

Лопахин. Вот ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но это мне решительно все равно. (...) Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде. Боже милосердный!

Персонажи пьесы, сами зараженные словоблудием, замечают его лишь у Гаева, при том, что прерывая его лирические выступления, окружающие как в порядке вещей воспринимают его „бильярдную лексику”, более того, эта лексика оказывается предпочтительнее возвышенных речей:

Гаев (негромко, как бы декламируя). О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием (...).

Варя (умоляюще). Дядечка!

Аня. Дядя, ты опять!

Трофимов. Вы лучше желтого в середину дуплетом...

Гаев. Я молчу, молчу.

Остается совершенно неясным значение этих фраз, как семиотический код они не расшифровываются даже через контекст, так как у Гаева в этом случае нет партнера коммуникации, и, помимо того, эти фразы произносятся при различнейших ситуациях и эмоциональных состояниях:

Гаев (немного сконфуженный). От шара направо в угол! Режу в среднюю!

Любовь Андреевна. (...) Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом.

Гаев (в глубоком раздумье). Дуплет в угол... Круазе в середину...

Помимо этого, Гаев, выражая свое пренебрежение, негативное отношение, произносит вопрос „кого?“, ни своей грамматической формой, ни семантикой абсолютно не вписывающийся в ситуацию. Его функция нам становится понятной через контекст:

Лопухин. Да, время идет.

Гаев. Кого?

Лопухин. Время, говорю, идет.

Гаев. А здесь пачулями пахнет.

Таким образом, Гаев говорит на трех вербальных уровнях, один из которых, с прозрачной семантикой, оценивается всеми как бессмысленный:

Гаев. (...) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование (...).

Лопухин. Да...

Любовь Андреевна. Ты все такой же, Леня.

Гаев. (...) Я человек восьмидесятих годов... Не хвалят это время, но все же могу сказать, за убеждения мне доставалось в жизни (...).

Аня. Опять ты, дядя!

Варя. Вы, дядечка, молчите.

Второй коммуникативный уровень – „бильярдный” – то есть бессмысленный, принимается всеми как в порядке вещей, во всяком случае как более осмысленный, чем первый, а третий („кого”) не оценивается вообще, проходит как бы мимо, при том, что его функция читателю понятна. Все три коммуникативных уровня, сведенных вместе, вступают в контраст друг с другом, поскольку никак не взаимодействуют друг с другом, а их одновременная расположенность на одном текстуальном пространстве деформирует коммуникативную систему произведения, при том, что такая деформация есть в то же время введение в пьесу новой функции речевого аспекта как знака бессмыслицы, где семантика уходит на задний план.

Обращаясь к символам в *Вишневом саде*, в первую очередь, думаешь о самом названии произведения *Вишневый сад*, помимо того, вишневый сад – это часть имения, где происходит действие, продажа вишневого сада – тема всей драмы, кроме этого, „вишневый сад” вводится как троп, в переносном значении. Для одних персонажей он является символом потерянного счастья, молодости и чистоты (Раневская, Гаев) и направлен в прошлое, в других случаях он используется как метафорическая метонимия: „Вся Россия наш сад” (Трофимов) и направлен в будущее: „Мы насадим новый сад” (Аня). Использование „вишневого сада” в прямом смысле также разнонаправлено: Фирс вспоминает о старом, более благополучном времени, когда:

(...) сушеную вишню возами отправляли в Москву и Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, душистая (...). Способ тогда знали.

Лопахин также говорит о доходном вишневом саде, но только в будущем времени:

До сих пор в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие,

окружены теперь дачами. И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным (...).

Таким образом, введение буквального и переносного значения „вишневого сада” построено по одной схеме: прошлое – будущее, потерянное одними – обретенное другими. Приходящая здесь на ум ассоциация потерянный и обретенный рай не безосновательна, на это наводит само слово „сад” – райский сад. Однако помимо этого, сам текст достаточно прозрачно намекает на такое прочтение образа „вишневый сад”:

Любовь Андреевна (глядит в окно на сад). О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости.*) Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

Гаев. Да, и сад продадут за долги, как это ни странно...

Любовь Андреевна. Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (*Смеется от радости.*) Это она.

Гаев. Где?

Варя. Господь с вами, мамочка.

Любовь Андреевна. Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину... (...). Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...

Нетрудно увидеть, что в данном случае имеется в виду потерянный рай, потерянный из-за грехопадения главных героев. Потерянный рай обернулся адом, о котором говорит Трофимов:

Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого лист-

ка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... (...) Мы отстали по крайней мере лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку. Ведь это ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала и скупить наше прошлое, покончить с ним, а и скупить его можно только с т р а д а н и е м, только необычайным, непрерывным трудом. Поймите это, Аня.

Из первой редакции, изъятой цензурой:

Трофимов. (...) О, это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, и кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые видения томят их. Что говорить.

Таким образом, перед нами разворачивается один из самых распространенных библейских мотивов: потерянный рай, который может быть возвращен через искупление и страдание за грехи. Так, вишневый сад становится также аллегорией. Такое тесное расположение на одном текстуальном пространстве различных тропов (символ, метафорическая метонимия, аллегория) при их размерной и темпоральной разнонаправленности, при сочетании с таким же многофункциональным использованием „вишневого сада” в буквальном смысле, выветривает его семантику, дефункционализирует ее, и „вишневый сад” оказывается тем метапространством, на котором выстраивается драма, а семантика его, оборачивающаяся то своим прямым, то переносным смыслом, образует контрастирующие друг с другом звенья, заведенные по одному механизму, взаимодействие и одновременно взаимоотрицание которых и создает динамику произведения и обеспечивает во многом его становление. Как троп „вишневый сад” оказывается слишком многофункциональным и поэтому недейственным, он разрушает себя изнутри, трансформируясь в конструктивный элемент пьесы.

А. Белый в своих статьях о Чехове (Белый 1967, 1969), отводя ему место у истоков символизма, называл ростками символов у Чехова такие невербальные средства как музыка, топот, танец, стук, которые передавали, по мнению автора, невидимый образ Смерти, единственного героя пьесы. Я не могу не согласиться с замечанием А. Белого, более того, здесь мной была предпринята попытка на анализе отдельных элементов пьесы продемонстрировать это разрушение текста как системы, которое Белый на языке символов назвал „смертью”.

Мне хотелось бы указать еще на одну особенность в пьесе Чехова, на новое отношение к слову. Ремарка у Чехова вписывается в основной корпус текста и воспринимается нами как его неотделимая часть. При этом, ремарка „танцует”, например, оказывается как вербальная единица семантически полноценнее, чем многие речи героев. Меняется соотношение между речью и ремаркой, когда речь теряет свой смысл, а слова „пауза” или „играет музыка” оказываются действенны не только на сцене или в нашем представлении как молчание или звучащая музыка, но и на текстуальном уровне.

Таким образом, жанровая характеристика пьесы, ее тема, речи героев, образы, деформированные различными приемами повтора, контраста и сдвига функционально перестраиваются, становясь строительным материалом, переходя из семантических в синтаксические знаки, а ремарки и заключенные в них невербальные средства (топот, звук лопнувшей струны, стук топора) передают на символическом уровне содержание пьесы. Содержанием же *Вишневого сада*, которое есть мета-содержание, является его „рождение” как процесс разрушения старых литературных форм, сконцентрированный на одном текстуальном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

Балухатый, С.Д.
1969 *Чехов*, Slavische Propyläen, В. 68, München 1969.

Белый А.
1967 *Луг зеленый*, New York 1967.

- 1969 *Арабески*, München 1969.
- Смирнов, И.П.
1977 *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва 1977.
- Тынянов, Ю.Н.
1977 *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977 [О литературной эволюции].
- Тынянов, Ю.Н.; Якобсон, Р.О.
1977 *Проблемы изучения литературы и языка*, в: Тынянов 1977.
- Чехов, А.П.
1963 *Собрание сочинений в 12-и томах*, Москва 1963.
- Чеховиана*
1966 *Чехов и „серебряный век“*, Москва 1996.
- Шкловский, В.Б.
1923 *Ход коня*, Berlin 1923 [Комическое и трагическое].
- Bicilli, P.
1966 *A.P. Čechov. Das Werk und sein Stil*, Forum Slavicum, 7, München 1966.
- A. Čechov*
1977 *Vortäge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums*, München 1997.