

С.73.

УДК 821.161.1. – 2.09 + 929 Чехов

В.Л.Удалов

Волинський державний університет ім. Лесі Українки

«Вишневий сад» А.П.Чехова: можливості й наслідки цілісної інтерпретації

1. Традиційні погляди на п'єсу.

Останнім часом здебільшого вважають, що «Вишневий сад» Чехова достатньо вивчений, що п'єса є цілком зрозумілою з боку ідей і поетики, зрозумілою набагато краще, ніж будь-яка інша п'єса Чехова.

Важливим у п'єсі вважається (у кращому разі) психологічний «підтекст». Саме він дозволяє бачити непомітні на перший погляд глибини поведінки, духовного світу героїв, їх взаємин між собою, характер авторського ставлення до них, дозволяє зрозуміти, що герої, по-перше, незадоволені життям, по-друге, мріють про життя краще, по-третє, не знають шляхів до нього. Автор сподівається на розумні й молоді сили сучасного йому суспільства і доводить це «підтекстом», який містить його власні думки, заховані в тексті.

С.74.

Думки автора сягають за межі розуміння чеховських героїв, хоча серед них, звичайно, є й переважно позитивні – Петя Трофимов та Аня Раневська [1, 283].

Через таке сприймання поетики три головні ідеї цієї п'єси і сьогодні вбачають у тому, що *дворянство сходить зі сцени життя, що буржуазія тимчасово утверджується, але майбутнє належить* молоді типу Петі та Ані, тобто *демократичній інтелігенції*. «Чехову важливо було сказати, що, поки є такі мрійники (чисті, захоплені, з добрими і шляхетними серцями), Лопухіни не зможуть вирубати прекрасний вишневий сад, зіпсувати красу, зупинити рух життя» [2, 236]. Вважають, що ця п'єса – суто про Росію, розташування соціальних сил в російському суспільстві кінця ХІХ – початку ХХ ст., про її минуле, сучасне (для автора) та майбутнє. А ще існує думка, що п'єса є лакованою «ілюстрацією історії Росії», яка сьогодні з інших джерел відома краще.

Отже, все це, здавна знайоме, не зникає зі сторінок підручників. У такому розумінні п'єса, так би мовити, «приїлася», а головне – немов відійшла у минуле після відомих подій 90-х рр. ХХ ст. Тому, скоріше за все, її вилучали цю п'єсу зі шкільної програми. Крім інших, також знайомих причин суспільного характеру. Дещо, правда, поліпшує справу аналіз на базі втіленої у тексті п'єси думки драматурга про «відповідальність людей за все, що здійснюється на землі – і за долю прекрасного саду, і за долю кожної людини» [3, 414].

Між тим думки чехознавців з приводу головних ідей «Вишневого саду», стосовно суті негативності героїв, психологічного «підтексту» не торкаються *дійсно головного* у п'єсі. Наслідки усвідомлення «Вишневого саду» і досі залишаються поверховими, тому що частковими є шляхи аналізу п'єси. Вони не відповідні *незвичній* поетиці її форми, отже дійсному змісту. Ціле, як відомо, - це єдність і взаємодія протилежних аспектів об'єкта.

Отже, «Вишневому саду» поталанило щодо його сприйняття навіть менше, ніж «Чайці», про яку хоч кажуть, що вона «нерозгадана».

Не помічено й досі, що у *звичних* підходах до п'єси та уявах про неї позначається зовнішній тиск традиційного протягом багатьох десятиліть *соціологічного* погляду, а крім того - сприймання її як «геройної п'єси», з «геройним сюжетом», де в основі лежить (несправедливо по відношенню до п'єс Чехова) звичний, «геройний конфлікт». Саме через це й виникали думки про «психологічний підтекст» як головну ознаку поетики п'єси, про

наявність в ній негативних і майже позитивних героїв, про т р и відомі головні ідеї, а внаслідок – про несучасність цієї п'єси у наші нові часи.

Однак, багато фактів пручаються таким уявам. З приводу подібних інтерпретацій Чехов писав: «Если Вам подают кофе, не старайтесь искать в нем пива...

С.75.

Вся суть в *природе* мнень, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их. Если я опишу пляску св. Витта, то ведь Вы не взглянете на нее с точки зрения хореографа? Нет? То же нужно и с мнениями» [4, 266]. Тобто Чехов кликав за *явищами* бачити їх головну, *суттєву* основу.

2. Критичний підхід до традиційних уяв.

В одному з листів до Чехова О.М.Горький повідомив: «Вчера некто, прекрасно знающий театр, знакомый со всеми нашими корифеями сцены, человек, которому уже под 60 лет, - очень тонкий знаток и человек со вкусом – рассказывал мне со слезами от волнения: «Почти сорок лет хожу в театр и многое видел! Но никогда еще не видал такой удивительной, *еретически-гениальной* вещи, как «Чайка». Это не один голос – Вы знаете» [5, 304]. Пізніше, у ХХ-му ст. врешті-решт багатьма чеховедами було визнано, що не лише «Чайка», а всі шість “великих” п.єс Чехова, попередні і наступні – “*еретично-геніальні речі*”. Серед них, звичайно, – “Вишневий сад”. При цьому еретична геніальність чеховських п.єс однаковою мірою стосується і змісту їх, і форми. Важко навіть сказати, якому поетичному аспекту його п.єс у цьому відношенні належить перевага. Скоріше за все, такого немає, настільки гармонійно “еретична геніальність” кожного аспекту взаємопов'язана і взаємодіє з усіма іншими. Недаремно В.Б.Катаєв з цього приводу, порівнюючи традиційну і суто чеховську поетику, писав: “По відношенню до цього “дивного світу” (змісту, ідей, поетики Чехова – В.У.) втрачають смисл і значення численні звичні мірки». І ще: «Чеховська поетична система потребує *інших методів аналізу*, ніж ті, які застосовуються до творів з традиційною поетикою» [6, 141-142, 151].

І дійсно. Якщо придивитись до трьох здавна відомих і зазначених нами вище головних ідей «Вишневого саду», якщо поміркувати над ними з традиційної, звичної точки зору, неважко побачити: у цієї п'єси немає нічого нового, хоча саме новизна завжди має бути притаманною головним ідеям будь-якого твору. Між тим про *дворянство*, яке сходить зі сцени життя, писали багато хто й до Чехова у ХІХ ст. – Пушкін, Гоголь, Гончаров, Островський, Салтиков-Шчедрін тощо. Не сказав Чехов нового навіть тоді, коли звернув увагу на деякі позитивні риси представників дворянства (зокрема, в Раневської). Про те, що *буржуазія* утверджується на сцені життя, до Чехова теж писали неодноразово – Гоголь (варто згадати Чичикова, “першу ластівку капіталізму” в “Мертвих душах”), Островський, Некрасов, Салтиков-Шчедрин, Гл.Успенський та ін. І знову чогось новаторського щодо буржуазії немає у “Вишневому саді”. Те саме вимушені сказати й про увагу до народу, до демократичної інтелігенції в літературі, драматургії до Чехова і у Чехова в його останній п'єсі. Отже,

С.76.

нічого нового немає у згаданих “головних ідеях” “Вишневого саду”. Виникає думка хіба що про Чехова-епігона, до того ж, немовби, тричі епігона...

Але, звичайно, Чехов тут ні до чого. Насправді він не епігон. Він, навпаки, навіть не просто геніальний, а “*еретично геніальний*” драматург. Винні ми самі, інтерпретатори. Це ми, *традиційно* досліджуючи поетику його п'єси - в межах наших звичних уявлень про драматургію, долучаємося, непомітно для себе, лише поверхових, а точніше *фонових, тільки допоміжних* для чеховської п'єси пластів її дії і змісту.

Насправді «Вишневий сад» – зовсім про інші, не соціально-класові проблеми, і це тим більше, що відносно таких характеристик його героїв упритул йдеться лише у переліку дійових осіб: Раневська – «поміщиця», Лопахін – «купець», Трофимов – «студент», Шарлотта – «гувернантка», Єпіходов – «конторник», Дуняша – «покоївка», Яша – «лакей», – та час від часу у тексті. Тобто соціальний аспект зображення завжди є *побічним*, про нього йдеться мимохідь. Це ми, супроти поетики Чехова, висунули в його п'єсі *соціальний* аспект на *перший* план, бо таке сприймання відповідало потребам часу, було зручним і звичним. А те, що це суперечить природі твору, ігнорувалося.

На відміну від такого, *часткового* підходу з *традиційним* трафаретом (основа його – конфлікт як *зіткнення героїв*), штучно накладеним на текст, – у п'єсі, якщо підходити до неї цілісно, головним є зовсім інший ракурс зображення героїв. Найбільше цей ракурс стає помітним, коли звернути увагу на єретичний характер *конфліктної системи* п'єси.

3. «Єретична» форма конфлікту і механізм «підводної течії».

Єретично нову форму конфлікту, єретично новий тип сюжету як форми конфліктного розвитку подієвої сторони п'єси почали відчувати вже окремі сучасники Чехова. Відчувати як наслідок протиставлення Чехова-драматурга не інакше, як усій *до-чеховській* світовій драматургії з її провідними *геройними* конфліктами. Відчувати як полярну протилежність, як «поетику *навпаки*». Саме тому Горький у 1898 р. писав Чехову: «публіка, яка його розуміє», називає його п'єси «новим родом драматичного мистецтва» [5, 302], а Лев Толстой чи не першим (але спочатку іронічно) зауважив, порівнюючи Шекспіра і Чехова: «У нього (Шекспіра) кожна людина діє... А тепер (у Чехова) *повністю навпаки*» [7, 137]. У 1903 році Толстой, однак, записав у щоденнику зовсім інше: «Він (Чехов), як Пушкін, розвинув уперед форму. І це велика заслуга» [8, 570].

У ХХ-му ст. зазначене сприйняття постало вже чіткіше, детальніше, зокрема, у Б.А.Бяліка. Маючи на увазі Чехова, він писав: «...драматургія відійшла і в сюжетах, і в колізіях (конфліктах), і в характерах героїв безкінечно далеко від Шекспіра, опинившись десь на *протилежному полюсі* мистецтва» [9, 31]. І все ж найточніше щодо суті новаторства поетики Чехова-драматурга

С.77.

висловився відомий англійський драматург і прозаїк Джон Бойнтон Пристлі (1894-1984). Дещо в ліричній формі, однак украй влучно він так визначив єретичну геніальність поетики драматургії Чехова:

«По суті, те, що він робить – це перевертання “добре зробленої” п'єси догори ногами, вивертання її навпаки. Це майже коли б він прочитав якісь керівництва з написання п'єс, а потім зробив би все протилежним до того, що в них пропонується» [10, 179].

Отже, чим це не «єретична геніальність» з її врахуванням *можливих протилежностей*? Звісно, «Вишневий сад», як інші п'єси Чехова, містить і звичну для *до-чеховської* драматургії форму конфлікту (зіткнення героїв), з якою традиційно пов'язують соціально-класовий аспект зображення героїв. Але ж у Чехова і цей аспект, і ця, звична форма конфлікту не є *головними* за функцією, як було здебільшого в драматургії до Чехова. Вони тут мають лише *локальну* присутність, відіграють лише *локальну* роль. Скажімо, спізнився Лопахін зустріти Раневську, але ж надалі це не викликало ніяких ускладнень для нього; конфлікту (точніше, колізії) через це у них не виникло, бо для п'єси це не є провідним. Так само й тоді, коли Лопахін повідомив, що читав книгу і, читаючи, заснув. У відповідь він почув від Дуняши: «А собаки всю ніч не спали, чують, що хазяї їдуть...» [11]. Якби це була звичайна «п'єса *до-чеховської* поетики» (побудована на «геройному конфлікті» та ще й у соціальному плані), ми б мали надалі побачити гнівну реакцію Лопахіна на занадто сміливі й тому образливі для нього слова покоївки Дуняши. Але цього немає, бо перед нами тягнеться дія, головною підставою якої не є «геройний

конфлікт”. Лопухін навіть не звернув уваги на слова Дуняши. Для Чехова справа не в суперечках персонажів, побутових чи соціально-класових. Справа в іншому, в іншій формі конфлікту (головного зіткнення *образів* у п'єсі), в інших ракурсах зображення життя, серед яких звичний тип *міжгеройного* зіткнення взагалі займає незначне місце.

Отже, для “Вишневого саду” вже з самого початку характерною є локальність *міжгеройних* зіткнень, яка зберігається протягом усієї п'єси. Це означає, що міжгеройні зіткнення мають другорядний характер і виконують другорядну функцію. Іноді такі зіткнення наслідують одне одне після “паузи”, яка підкреслює завершення одного зіткнення і початок іншого. Іноді відразу, без паузи, йде зміна провідного змісту розмови, як у випадку, згаданому вище (наприклад: “Дуняша. А собаки всю ніч не спали... – Лопухін. Чого ти, Дуняшо, така... – Дуняша. Руки трясуться. Я зомлію. – Лопухін. Надто вже ти тендітна, Дуняшо”). Надалі і ця розмова переривається (без продовження), переривається знову зовсім іншим, тепер навіть з іншими героями, але у тому ж, зовсім незвичному аспекті.

Це нове, так само фрагментарне зіткнення повідомлене авторською ремаркою:

С.78.

“Входить Єпіходов з *букетом*...; увійшовши, він упускає з рук *букет*“. Однак і цей фрагмент не є підставою для подальших міжгеройних стосунків. Присутні навіть не реагують на цю несподіванку. Але для автора, для справжньої головної дії у п'єсі вона вкрай важлива.

Отже, п'єса з самого початку, згідно задуму автора, спрямовує читачів, глядачів зрозуміти, що для справжньої дії, для розвитку дійсного сюжету *міжгеройні* стосунки, *міжхарактерні* зіткнення не є головними. Більше того, персонажи теж виглядають такими, що не звертають на себе головної уваги, хоча, звичайно, про кожного щось таки дізнаємося.

Другорядність героїв, враження, що *головне п'єси* знаходиться взагалі не на рівні *героїв-персонажів* – це й є той “є р е т и з м” Чехова, який не зрозуміли його сучасники (крім Горького, пізнього Л.Толстого, Б.Шоу). “Єретизм” Чехова-драматурга й досі не усвідомлений повністю.

Що ж до самого змісту “єретизму” геніального Чехова (змісту його новацій), він усвідомлюється, звичайно, через порівняння поетики *всієї до-чеховської світової драматургії* і драматургії *самого Чехова*, його “великих” п'єс, останньою з яких є “Вишневий сад”. Точніше - через *опозиційне* порівняння типології “загальних образних систем” у світовій драматургії *до* Чехова і в драматургії *самого Чехова*.

Знаходження протилежного змісту цих двох опозицій єдино й відкриває, що насправді “Вишневий сад” – не *«геройна»*, а навпаки, за типом образної системи *«обставинна» п'єса*. Це тому, що головний, ведучий конфлікт її – не в зіткненні *між героями* чи *героїв із життям* (хоча все це звичайно є). Образна система п'єси сфокусована, навпаки, на *малі образи*, на зіткнення обставинних образів-деталей. У цьому - найбільший єретизм чеховської поетики, її новацій. Такі зіткнення *до* Чехова були допоміжними, у Чехова вони – головні, відкривають суто авторські погляди (невідомі героям), обертаються вже не стільки *психологічним* підтекстом, а багатьма *світоглядними* підтекстами. Світоглядні підтексти нашаровуються і своїм плином створюють “безперервну низку блискіток”, яка й є *світоглядною “підводною течією”*. У листі до Д.В.Григоровича сам Чехов визначив цей не помічений у ХХ ст. механізм створення «підводної течії», коли писав: «Картинки, або, як Ви називаєте, «блискітки», щільно жмутися одна до одної, ідуть безперервним ланцюгом» [детальніше про це: 12: 175-192].

Отже, *«блискітки», «картинки»* – це образні факти (у будь-якому вигляді), образи-деталі з інакомовленим чи прямим світоглядним змістом. А *«підводна течія»* – це логічно-поступовий рух світоглядних підтекстів у п'єсі. Прочитується цей рух тільки *поактно*, що теж досі не враховувалось. У кожному акті він складає світоглядну “підводну сюжетну

лінію», яка виникає як узагальнення фактів, є головною і несе суто авторські думки з приводу

С.79.

всього, що діється з персонажами, які не розуміють головного - плину підводного змісту свого життя.

4. Будова сюжету, поактний розвиток змісту «підводної течії».

Протилежний (звичному) тип образної системи і протилежний тип головного конфлікту разом із плином, невідомим героям, роблять *дійсний сюжет* «Вишневого саду» також *незвичним* – *не героїчним, не* простим, як було до Чехова. Сюжет у Чехова, навпаки, *складний* для сприйняття, *чотиришаровий* - з протилежною домінантою. Це й було несподіваним, тому незрозумілим для сучасників. Навіть Лев Толстой, вперше побачивши «Чайку» на сцені, вигукнув: «Понавалено чогось, а для чого воно, невідомо» [13, 329]. Лише пізніше він усвідомив новизну чеховської поетики.

«Єретичність» сюжету «Вишневого саду» - у зміні на протилежне функцій сюжетних шарів (пластів) від першого до четвертого.

Перший шар – зовнішньо-подієвий (головний для *до*-чеховських п'єс) – у Чехова зведений майже до нуля. Здебільшого саме через це і сучасники Чехова, і чехознавці довго вважали, що «великі» (новаторські) п'єси Чехова – немов «безсюжетні». Насправді вони звісно ж сюжетні, але зовсім інакше.

Другий шар чеховського сюжету – «*дріб'язкова течія життя*», як нарікли його чехознавці. Цей шар для сприйняття виглядає «першим», бо представлений широко, детально, але за допомогою великої кількості *малих, локальних образних фактів* з розмов, поглядів, дій героїв і ремарок автора. Разом вони складають зовсім інший за характером *героїчний пласт* п'єси, той, що єретично (вперше в драматургії) виконує тільки *допоміжну* роль. Таку його функцію також не одразу усвідомили навіть чехознавці.

Провідними у Чехова є дві наступні сюжетні сфери – *третя* і, особливо, *четверта*, головна для всіх його «великих» п'єс і, звичайно, для «Вишневого саду».

Третя сюжетна сфера – це відомий у чехознавстві *психологічний підтекст*, суть якого якраз і зводиться до того, що всі герої так чи інакше незадоволені життям, мріють жити краще, однак не знають, як це зробити.

Обмеження *трьома* сферами і тому *звичне* фокусування їх на образи *героїв* викликало у чехознавців незадоволення. Причина ж його в тому, що *напрямо провідного* фокусування трьох сфер у Чехова – *протилежний*: не на *героїв*, а навпаки, на зіткнення і зміст *малих образних фактів* (різного виду образів-деталей), на зв'язки між *фактами* і на *узагальнення змісту* цих зв'язків. Неврахування цього й викликало незадоволення. Але його якраз і знімає *четвертий, головний шар* – сфера суто авторських думок, ставлень, поглядів, висновків. Тільки вони не прямі, а приховані, «підводні». Виникають вони в голові читача-глядача через його узагальнення зіткнень образів-деталей. Тому М.Горький писав: «Інші драми не відсторонюють людину від реальностей до

С.80.

філософських узагальнень – Ваші роблять це» [5, 303]. Він явно мав на увазі свій вихід на провідний, *четвертий* пласт п'єси.

Четверта сюжетна сфера «Вишневого саду» – це, по-перше, не психологічна, а *світоглядна* сфера, а по-друге – це не «*підтекст*», а *плин багатьох підтекстів*, тобто «*підводна течія*». Вона й відповідає на всі проблеми, обрані для розв'язання. Однак ті проблеми – не психологічного, не соціально-класового, а *загальнолюдського світоглядного* змісту.

Як побудовано цей справжній, «підводний» зміст «Вишневого саду»? Конфліктно – через зіткнення малих образів-деталей і плин таких зіткнень. Як він усвідомлюється? За допомогою таких двох засобів:

- внаслідок сприйняття й узагальнення спільного для всіх героїв у межах певного акту на базі змісту численних зіткнень образних фактів (герої не помічають, не розуміють такого зіткнення) і

- внаслідок усвідомлення поступального руху таких “підводних” поактних узагальнень від першого акту до останнього, четвертого.

Ось як конкретно й цілісно це виглядає у п'єсі «Вишневий сад».

У першому акті на фоні буденного життя (одні герої чекають приїзду інших) бачимо непомітні для героїв *життєві несурозності, протиріччя й недоречності*. Зокрема – такі:

- треба зустріти Раневську – Лопахін запізнився;

- треба було захистити хлопця, якого побив батько, - Раневська це робить формально;

- Лопахін читав книгу – заснув;

- Дуняші як покоївці “треба себе пам'ятати” – вона одягається як панночка;

- Єпіходов ввійшов з букетом – спіткнувся й упустив букет;

- садівник прислав букет – але він зроблений ним... з квітів *вишні* (на те, що букет з *вишневого* цвіту, на таке бездушне ставлення до природи досі не звертають уваги, навіть театри); і т.д.

Отже, цими образними зіткненнями Чехов кличе читачів і глядачів до надособового, позагеройного узагальнення. Воно зводиться до актуальної навіть сьогодні думки, що повсякчасно бачимо в житті недоречну поведінку різних людей (саме людей, тому що соціально-класова їх значимість майже непомітна за задумом автора).

Далі життєві несурозності виростають у злободенні протиріччя:

- Лопахін пропонує згубний (зрубати під корінь) проект “порятунку” вишневого саду, який поступово стає у п'єсі символом країни;

- Симеонов-Пищик здатен розпродати свою землю будь-кому, навіть за кордон, аби гроші дали сьогодні (і це також злободенно);

- навіть розумний Петя Трофимов теж поводить себе легковажно...

С.81.

Та й загалом усі «герої» ведуть себе, живуть чомусь недолуго, невдало, неадекватно, невідповідно. Це “чомусь” врешті-решт повисає в кінці акту як всеохопне запитання: чому все це так? чому усі живуть недоречно? Це й є остаточний «підводний висновок» з незвичної дії першого акту п'єси. Актуальність такого запитання для сучасників Чехова навряд чи вимагало пояснень. Актуальне воно й для нас – через безліч також відомих причин..

Другий акт так само “підводно” кличе зрозуміти причини недолугого, недоречного життя. На фоні чудового, квітучого пейзажу (ця постійно присутня в акті перша з двох конфлікуючих сил – одночасно символ країни) чуємо, як горе-персонажи (виразники другої конфлікуючої сили) дивляться на світ, на себе, як розуміють себе, своє місце у житті і сенс свого життя:

- Шарлотта не знає, хто вона в житті, чому в неї така доля, не знає, що було, що буде, і нарешті легкодумно каже: “нічого не знаю”;

- Єпіходов легковажно співає: “Что мені світ галасливий, що вороги навісні...” (це також вказує на відсутність життєвої позиції); Яша підспівує; авторське ставлення до цього висловлює Шарлотта: «Жахливо співають ці люди... Фу! Як шакали».

- далі чуємо відверту заздрість щодо життя за кордоном (Яша);

- далі – так само: Єпіходов вважає себе “розвиненою людиною”, але каже: “Ніяк не можу зрозуміти напрямку, чого мені власне хочеться, чи жити мені, чи застрелитись” і

несподівано знаходить сєнс життя у... побаченні з Дуняшою “наодинці” (“Тепер я знаю, що мені робити”).

Так з’ясується, що причина неодоладного життя усіх “героїв” – це їхній неодоладний с в і т о г л я д, вузький, поверховий, сліпий, безглуздий, примітивний, легковажний і загалом нежиттєвий, не життєдійний:

- тут і безглузді заяви: «Якщо дівчина кого любить, то вона, значить, аморальна»; «ось залізницю збудували, і стало зручно... З’їздили у місто й поснідали».

- тут бачимо повсякчасну увагу лише до міжлюдських стосунків і тільки «шлунковий світогляд»;

- чуємо багатозначне риторичне запитання (воно йде від Лопакіна, але явним є натяк на авторську позицію, адресовану глядачам): «Навіщо так багато пити? Навіщо так багато їсти? Навіщо так багато говорити?»;

- тут є й прямі звернення на адресу глядачам і читачам: «Таких легковажних людей, як ви, панове, таких неодоладних, неділових я ще не зустрів»; «Вам не п’єси дивитись, а дивитися б частіше на самих себе».

У цьому акті є багато й інших, так само злободенних для нашого часу критичних і позитивних світоглядних думок (авторських натяків), зокрема про потребу мислити об’єктивно, не жити лише минулим або лише сьогоднішнім, або тільки мріями, власне суб’єктивістськими, сприймаючи бажане за дійсне.

С.82.

Загалом критикується примітивний світогляд горе-героїв.

Третій акт – кульмінаційний. У ньому є дві головні «підводні» теми: тема розбіжності між словами та ділами і тема нездатності горе-героїв до практичних дій. Йдеться про неспроможність персонажів (через їх низький світогляд, низьку культуру) діяти адекватно реальним потребам:

- один з горе-героїв танцює понадміру, хоча знає, що здоров’я не дозволяє йому цього (Симеонов-Пищик);

- другий одне каже, інше робить (Раневська, Гаєв, Лопакін);

- третій (Лопакін), купивши на торгах маєток Раневської, страшенно радіючи, майже бешкетує: «Музико, грай чітко! Нехай все так, як я бажаю.. (Штовхнув ненароком столик, мало не звалив канделябри). За все можу заплатити!» (але кому заплатити? Собі?);

- четвертий (Петя Трофимов) бачить, як багато недоречного, непотрібного точиться навкруги, але тільки мріє про краще або ж лише констатує неодоладності чи пасує перед діляцтвом, міщанством;

- п’ятий (Гаєв) пихато несе нісенітницю;

- шостий береться за те, чого робити не вміє (“Варя: Щохвилини треба щось робити. – Входить Яша: Єпіходов більярдний кйй зламав!”)....

У цьому акті, як і в попередніх, багато красномовних, актуальних для нашого часу фактів, наданих (для осмислення) «підводно», через зіткнення протилежностей. Багато в цьому акті гірких далекоглядних думок і поглядів автора, який недаремно пізніше казав, що він писав сатиричний «водевіль, місцями фарс». «Сміх крізь сльози», гумор і сатиричний настрій постійно виникають внаслідок сприйняття суперечливих дій, слів «героїв», які на кожному кроці виявляються далекими від очікувань, від здорового глузду, загальнолюдських цінностей і принципів життя, нарешті від принципів єдності слова і діла, від дійсно необхідних реакцій на реальні потреби життя.

Четвертий акт – репрезентація гірких наслідків неодоладного життя, недоречної поведінки горе-героїв. І все це - через представлений у попередніх актах низький світогляд, далекий від реальності, від життєвих необхідностей.

Нагадаємо хоча б основні з фактів, наданих у цьому акті як свідчення фіналу завершального розвитку нескладного життя «героїв» і «підводних» авторських думок, від яких вкрай далекі горе-герої:

Ремарка відносно *довкілля* як логічного наслідку життя таких «героїв»: «Немає ні завіс на окнах, ні картин, залишилось трохи меблів, які складені в один куток, ніби для продажу. Відчувається пустка... Складені чемодани, дорожні клунки і т.ін.»;

Вислови й поведінка «героїв» (тут знову, як і раніше, не є головним, хто каже чи діє; сприйняття усього узагальнене): «Народ добрий, але мало

С.83.

розуміє»; взагалі, як свідчать подальші вислови «героїв», ніхто не розуміє свого становища, як не розуміє й того, що ж буде далі; «З від'їжджаючими! Щасливо залишатися!»; «На станції знайшов тільки одну пляшку шампанського» (багатоаспектний натяк); «Вісім карбованців пляшка!» (дуже дорого); «Яша (п.є): Це шампанське не справжнє, запевняю вас» (навкруги царює обман); «Холодно тут страшенно!» (натяк на стосунки між людьми, на духовний холод); «Не можу без роботи, не знаю, куди дівати руки; теліпаються якось дивно, ніби чужі»; «Не розмахуй руками!.. І теж от, будувати дачі, гадати, що з дачників колись вийдуть окремі господарі, гадати так - це теж значить розмахувати»; (але порада не знаходить розуміння): «Пропоную тобі в позику, тому що можу. - ...Не візьму. Я *вільна* людина. І все, що так високо цінуєте ви, не має для мене ані найменшого значення, от як пух, що літає в повітрі... Людство простує до вищої правди, до вищого щастя... і я у перших лавах! – Дійдеш? – Дійду. - (Пауза). – Дійду або покажу іншим шлях, як дійти. – (Чути, як десь далеко цюкають сокирою по дереву). – Ну, прощай... Ми один перед одним гнемо кирпичу, а життя собі йде та йде»; і дійсно – індивідуалізм у житті, попри усі красиві слова, продовжує процвітати: «Мама просить: доки вона не поїхала, щоб не рубали саду. - Справді, невже не вистачає *такту*»; але вузька, індивідуалістична поведінка – поширене явище: «Через шість днів я знову в Парижі...Тут не по мені... Надивився на темноту - годі з мене»; «Всі нас кидають»; «Приїхали англійці, знайшли в землі якусь білу глину»; «Завтра я за кордон»; «Знайдіть мені роботу...»; «Куди ж ви тепер? - Домовилась господарство доглядати...за економку, чи що»; «От і кінчилось життя в цьому домі...»; «Поїхали... *про мене забули*...Байдуже...»; (Чути далекий звук, мов з неба, ніби урвалася струна, завмираючий, сумний... Настає тиша, і тільки чути, як сокирою стукотять по дереву...»; «З а в і с а».

Так виглядає розвиток останніх *узагальнених* авторських думок, коли сприймати цей акт також відсторонено від *конкретики* життя «героїв», від того, хто саме (з «героїв») які слова сказав.

Таке, *узагальнене, міркувального характеру («підводне»)* сприйняття розвитку дії в усіх чотирьох актах п'єси дозволяє впевненіше оцінити і головну функцію таких «героїв», як Петя Трофимова і Фірс.

Невірно пишуть (іноді й сьогодні) щодо ролі Петі Трофимова у п'єсі, подібних людей у житті (як представників «кращого майбутнього»). Тут варто прислухатися скоріше до Горького і Короленка. М.Горький писав про цього «героя»: «красиво каже про необхідність працювати – і нічого не робить» [14, 505]. В.Г.Короленко висловився ще більш іронічно: «Для мене облізле «краще майбутнє» - щось незрозуміле і ненатуральне» [15, 544]. Автор і справді «підводно» критикує Петю (хоча й найрозумнішого серед «героїв» п'єси), критикує за недієздатність, за обмеження нереальними мріями.

С.84.

Достатньо згадати його першу появу у 1-му акті або поведінку в 4-му акті (в епізоді пошуку калаша), як і невпевненість його щодо свого майбутнього: «Дійду або покажу іншим, як дійти». Він і справді показує, але «за принципом від противного» - як не слід чинити у житті.

Що ж до хворого Фірса, забутого усіма в замкненому й покинутому будинку, то це не стільки забутий “лакей”, скільки “забута людина” - як символ неадекватного, безглузлого, відчуженого, індивідуалістичного життя людей. Образом Фірса в останньому акті автор «підводно» дає знати (натякає): через недоречний світогляд, недоречну поведінку горе-людей неминучими є не лише зазначені вище негативні наслідки матеріального, суспільного, духовного життя, але й фізична смерть.

Така майже трагічна думка впливає як твереза оцінка хибних наслідків життя горе-героїв. П.єсу через це іноді називали трагедією. Однак такою вона є лише в межах “геройного” шару, сприйняття лише геройної історії, яка виконує у п.єсі не головну, а допоміжну роль.

Геройній трагедії протистоїть головне – четвертий шар п.єси, її «підводна течія». Вона й знімає трагедійне звучання п.єси, змушує комічно сприймати все, що стосується майже кожного кроку героїв і геройної історії в цілому. Основою комічного сприйняття історії «героїв» стає поактне розуміння (читачем-глядачем) причин їхньої трагедії, розуміння того, що

- усі персонажи живуть смішно (як підказує «підводна течія» першого акту),
- тому що у них має місце смішний світогляд і духовний світ (на що постійно натякає «підводна течія» другого акту),
- а головне («підводно» дає зрозуміти третьій акт) – смішною є їхня непрактичність: відрив слова і діла, нездатність до відповідних реакцій, неувага до оточення, оточуючих, егоїстичні думки лише про себе;
- не дивно, що у таких горе-героїв - небажані драматичні і навіть трагічні наслідки життя (четвертий акт).

Отже, в жанровому відношенні перед нами не традиційна трагедія чи комедія. «Підводна течія» перетворює п.єсу на трагікомедію. Це тому, що «підводна течія» (авторська світоглядна оцінка кожного з героїв та усієї геройної історії) постійно вказує на цілковиту можливість позбавлення від усіх представлених негараздів героїв, на ту можливість, про яку горе-герої навіть не здогадуються.

Чим більше, цілісніше реципієнт (читач-глядач) усвідомлює рятівну можливість, тим комічніше виглядає для нього життя горе-героїв п.єси.

5. Головна “підводна» ідея “Вишневого саду”.

“Підводна течія” авторських думок і ставлень до горе-героїв, їхньої історії врешті-решт підказує й те, яким є головний, джерельний вихід з “геройної драмотрагедії”. «Підводні» натяки автора, оформлені як постійна дія зіткнень образів-деталей на реципієнтів, виглядають скоріше як життєві натяки – натяки самого життя.

Це – натяки на необхідність докорінної зміни безладного світогляду людей, точніше – натяки на практичний відхід від штучних, егоїстичних, суб’єктивістських поглядів, переконань і дій.

Сьогодні, на початку XXI-го ст., вже зрозуміло й те, куди в такому разі прямувати. Звичайно, якщо міркувати цілісно, - у протилежному напрямі, тобто в напрямі усвідомлення й практичного оволодіння світоглядом і діями об’єктивної якості. Це й є цілісний підхід до об’єкта.

Інакше кажучи, п’єса кличе реально й самокритично дивитись на себе й оточуюче життя, об’єктивно оцінювати свої погляди, дії, і змінювати на протилежне себе самих, починаючи зі свого світогляду. Змінювати, поки не стало вже зовсім пізно...

“Вишневий сад” - заповіт Чехова своїм сучасникам і нам, його нащадкам. Сьогодні, на початку XXI-го століття у цю п.єсу є всі підстави дивитись як у дзеркало свого життя та життя усіх інших.

1. Лебедев Ю.В. Русская литература XIX в. Вторая половина. – Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1980.
2. Твори за новою шкільною програмою. Твори з російської та зарубіжної літератури. – Донецьк: ВКФ “Бао”, 1999.
3. Теплинский М.В. История русской литературы XIX века. – К.: Выща школа, 1991.
4. Чехов А.П. Полн.собр.соч. и писем: В 30 т. – Письма, т. 3. – М.: Наука, 1976.
5. Переписка А.П.Чехова: В 2 т. – Т. 2. – М.: Худож. литература, 1984.
6. Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. – М.: Изд-во МГУ, 1979.
7. Цит.: Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. – М.: Наука, 1968.
8. Л.Н.Толстой о литературе. – М.: ГИХЛ, 1955.
9. Бялик Б.А. М.Горький-драматург. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Сов.писатель, 1977.
10. Пристли Дж.-Б. Антон Чехов // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. – М.: Книга, 1976.
11. Чехов А.П. Вибрані твори (з російської). – К.: Дніпро, 1981.
12. Удалов В.Л. Поэтика драматургии А.П.Чехова (образно-конфликтная система). – Луцк: Изд-во ЛГПИ им. Леси Украинки, 1992.
13. Див.: А.С.Суворин. Дневник. Запись 11 февраля 1897. – М.-Пгр., 1923. – С. 147 // Лотман Л. А.Н.Островский и русская драматургия его времени. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – С. 329.
14. Див.: А.П.Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Гослитиздат, 1960.
15. Короленко В.Г. О литературе. – М.: ГИХЛ, 1957.