

(паратекстуальному, метатекстуальному, образно-символічному, герменевтичному) концептуальної метафори втрати пам'яті.

**Ключові слова:** деривативний текст, неовікторіанський роман, концептуальна метафора, “колоніальна провина”.

#### **Аннотация**

В статье на материале романа Митча Калліна “A Slight Trick of the Mind” как примера неовикторианской реинтерпретации образов, идей и мотивов викторианского претекста (цикла произведений Артура Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе) рассматривается актуализация ключевых для “викторианского возрождения” рубежа XX–XXI вв. проблемных полей “колонизальной вины”, “конца истории”, кризиса идентичности за счет развертывания на разных уровнях организации текстопространства (паратекстуальном, метатекстуальном, образно-символическом, герменевтическом) концептуальной метафоры потери памяти.

**Ключевые слова:** деривативный текст, неовикторианский роман, концептуальная метафора, “колонизальная вина”.

#### **Summary**

Taken as a sample of neo-Victorian reinterpretation of the imagery, ideas and motives borrowed from Victorian pre-text (Arthur Conan Doyle's Holmes cycle), Mitch Cullin's “A Slight Trick of the Mind” has been viewed as a means to address the cornerstones of modern post-Victorian discourse, such as “colonial guilt”, “end of History”, identity crisis etc. by developing the conceptual metaphor of memory loss at various levels of textual infrastructure (paratextual, metatextual, symbolic and hermeneutical).

**Keywords:** derivative text, neo-Victorian novel, conceptual metaphor, “colonial guilt”.

УДК 82.09:82–2+821.161.1“18”

**Фока М. В.,**

кандидат філологічних наук,

Кіровоградський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка

### **“ВИШНЕВИЙ САД” А. ЧЕХОВА ЯК “НОВА ДРАМА”: ПОЕТИКА ПІДТЕКСТУ**

У контексті європейських новітніх драматургічних пошуків кінця ХІХ – початку ХХ століття формувався власний індивідуальний стиль Чехова-драматурга, п'єси котрого назвуть “новою драмою” поруч з творами Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Стріндберга, Г. Гауптмана і М. Метерлінка, а за потужним впливом і вагомим значенням для розвитку світового театрального мистецтва прирівняють до драматичних творів античних митців та творів В. Шекспіра.

Огляд критичної літератури, де об'єктом виступає “нова драма” А. Чехова, викликає обґрунтоване враження про вичерпність теми. Зокрема, питаннями особливостей драматичної системи А. Чехова та основних принципів побудови п'єс письменника детально займалися С. Балухатий, Г. Бердніков, Г. Бялий, М. Григор'єв, В. Єрмілов, М. Семанова, І. Сухіх, З. Паперний, Є. Полоцька, В. Халізов, А. Чудаков та багато інших.

Водночас таке багатство літератури у сфері чехознавства потребує систематизації та узагальнення для того, щоб зацентувати увагу на важливій ролі драматичного світу письменника, що зробила його творчість унікальною та,

власне, і сформувала “нову драму”, – його чітко та яскраво виражений психологізм. Саме психологізм зумовив появу імпліцитності, а отже, підтекстів, які не тільки створюють підґрунтя для породження множинності смислів та, відповідно, різноманіття інтерпретацій, але й надають слову А. Чехова надзвичайної позачасовості. У цьому полягає **актуальність** нашого дослідження.

Таким чином у статті ставимо **за мету** дослідити поетику підтексту в п'єсі А. Чехова “Вишневий сад” шляхом вивчення, систематизації та узагальнення літературознавчого досвіду. **Завдання:** розкрити символічні образи, що несуть у собі глибинний смисл, вивчити паузи та ремарки, що сугерують настрій та емоційний характер дії, охарактеризувати специфіку діалогів та реплік, що передають внутрішній світ героїв, а також визначити жанрову приналежність п'єси, що зумовлює підтекстову настроєву та смислову “тональність” прочитання твору.

Важливою особливістю новаторської лірико-психологічної драми А. Чехова є підтекст, вибудовування та створення якого призвело до вагомих змін у поетиці драми. Відійшовши від традиційного протиставлення та зіткнення персонажів у відкритому та чітко вираженому зовнішньому конфлікті, драматург створює внутрішній конфлікт, що постає на рівні підтексту на тлі буденного плину життя. “Нехай на сцені все буде так само складно й так само разом з тим просто, як і в житті, – був переконаний драматург. – Люди обідають, тільки обідають, а в цей час складається їхнє щастя й розбиваються їхні життя...” [11, 301].

Відповідно, спостерігаємо й інші відміни, які створюють та / або працюють на підтекст: активну дію заступає внутрішня дія; ремарки, що пояснювали хід дії, спрямовані на створення настрою; деталі, звуки та паузи, що мали чітко виражений функціональний характер, набувають особливого смислового навантаження; прості та зрозумілі діалоги та репліки стають, на перший погляд, не зв'язними та не логічними; символи, фактично відсутні в т.зв. “добре зроблених п'єсах”, відіграють важливу роль у “новій драмі”.

У сукупності ці підтекстові деталі створюють потужну глибину. Дуже точно відчув С. Сендерович, що “чеховський смисл [...] подібно пружині, закручений усередину, уходить углиб, вислизає від поверхневого погляду та видає себе через асоціації та натяки. Він ухильно маніфестує себе та сугестивно прихований. Чехов парадоксально поєднує мистецтво вираження та гру в піжмурки” [7, 309]. А “в піжмурки” необхідно вміти “грати” з автором: треба вчитися читати “між рядками” для декодування прихованого смислу, закладеного “самим незрозумілим з російських письменників” [7, 294]. Процес такого читання вимагає від читачів високої концентрації, обдумування та аналізу, іншими словами, уважного відношення до тексту та відповідної підготовки.

Для того щоб глибше зрозуміти особливості поетики підтекстових смислів, звернемося до п'єси “Вишневий сад”, останньої “нової драми” А. Чехова.

Не зважаючи на поширену думку в чеховознавстві, що у п'єсі драматург не проявив себе вповні, це одна з найважчих робіт. Навіть побіжний огляд літературної критики та театральної практики вражає численністю інтерпретацій,

багатством трактовок і різноманітністю підходів до “Вишневого саду”, що пояснюється наявністю підтекстів. Пригляньмося уважніше.

“Вишневий сад” продовжує ряд “цікавих п’єс з нецікавими фабулами” [3, 55], де основна проблема, навколо якої розгортаються події, – продаж вишневого саду за борги. Нерадиве ставлення власників садиби (поміщиці Раневської та її брата Гаєва) до майна та невміння господарювати призвело до того, що дім потрапив під заставу та в разі вчасної несплати боргу буде проданий разом з вишневим садом. Тим часом купець Лопухін, батько якого був кріпосним Раневських, пропонує розбити сад на дачні наділи та здавати їх в оренду, від чого вони категорично відмовляються (“Дачи и дачники – это так пошло, простите” [12, 459]). Тож садиба була продана з аукціону, і власником її став Лопухін, котрий вже без сумніву вирубує сад з метою отримання прибутку.

Таким чином вишневий сад стає центральним образом, більше того, *символічним*, що утворює підтекст: для дворянського прошарку сад означає їхнє минуле, культурну спадщину, а для класу буржуазії – спосіб прибутку. Ось як це пояснює К. Станіславський: “Вишневий сад” – це діловий, комерційний сад, що приносить прибуток. Такий сад потрібен і тепер. Але “Вишневий сад” (рос. *Вишнёвый*. – М. Ф.) прибутку не приносить, він зберігає в собі та у своїй квітучій білості поезію панського життя. Такий сад росте й цвіте заради примхи, для очей розбещених естетів. Прикро знищити його, проте потрібно, так як процес економічного розвитку країни вимагає цього” [9, 269]. Такий підхід розкриває відхід дворянства та укріплення буржуазії. Зрозуміло, що сад стає в першу чергу символом долі Росії (“Вся Россия наш сад” [12, 463]), а ось її майбутнє кожен читач / інтерпретатор трактує по-своєму: один пов’язує з невизначеним майбутнім [4, 59], другий убачає віру у світле майбутнє [5, 37], третій же відчуває тривогу за майбутнє країни [2, 16]. І насправді, кожна з цих версій має “право на життя”, і це залежатиме від емоції, що відчує читач.

“Емоційне” розуміння ускладнює й символіка білого кольору, що закріплюється за образом квітучого саду (перша дія: травень місяць, сад “весь, весь белый” [12, 454], “белые массы цветов” [12, 454]). Його амбівалентність дуже тонко навіює суперечливі почуття: з одного боку, це символ світла, сонця, життя, вічності, а з іншого – смерті [8, 14]. Відповідно, в одне ціле переплітаються і печаль, і радість.

Проте за соціологічним прочитанням (відхід дворянства) чітко проступає філософський підтекст – конфлікт людини з часом, що минає, та оточуючим світом; початку і кінця, втрат і здобутків.

Як і будь-який символ, вишневий сад уміщує в собі й інші смислові відтінки: окрім того, що він пов’язаний з майбутнім, він включає в себе минуле та теперішнє, стає знаком історичної та особистісної пам’яті, асоціюється з рідним домом, вічним оновленням життя та красою, а також має сакральний код через паралель “вишневий сад – рай”, що означає втрачений рай людини через земні гріхи.

Наскільки ж глибоким може бути підтекст розуміємо, звертаючись до розвідки С. Сендеровича “Вишневий сад” – останній жарт Чехова”. Зокрема, літературознавець відкриває ще один імпліцитний пласт безпосередньо “позаду

економіки” – “літературний та інтимний смисловий план”, що полягає в осмисленні А. Чеховим свого положення в літературі. “Перед нами своєрідна економічна травестія, – деталізує дослідник. – Вона пояснюється поглядом Чехова на самого себе. Те, що Чехов говорить про лопахінський план щодо перетворення вишневого саду, представляє собою в економічних термінах паралель до того, що він сам – відповідно до його особистого розуміння – зробив у російській літературі. Чехов був у своїх власних очах репрезентативною фігурою по відношенню до нової стадії в розвитку російської літератури, яка почалась у 80-ті роки ХІХ століття. Ідеться про перехід [...] від класичного століття російського роману, просторого й затишного, як дворянське гніздо, до століття панування малої оповідальної форми, оповідання” [7, 299–300]. Адже, за аргументованим переконанням С. Сендеровича, “земля та література представляють у свідомості Чехова галузі людської культури, у яких творчість (культивування) ідуть паралельними шляхами” [7, 303].

Не менш суперечливою є інтерпретація “звуку струни, що розірвалася” (“звук лопнувшей струны”), який, на нашу думку, також є ключем до емоційної та смислової розв’язки. Як правило, його трактують як символ відходу дворянства, прощання героїв з минулим, прийдешньою погібеллю вишневого саду.

На думку К. Рудницького, “ніяк не мотивований багатозначно інтригуючий звук. Він хвилює всіх персонажів, по-різному ними коментується, але остаточного пояснення не отримує. І що всього важніше цей звук знову повторюється у фіналі, під завісу “Вишневого саду”. Звук падає “точно з неба”, як якесь знамення, і драма в цю мить раптом привідкривається назустріч чомусь позамежному, ледь чи не ірреальному. Але це – “сумний” звук” [6, 232].

Та набагато складніше, дуже по-філософськи цей образ відчуває В. Гульченко, приходячи навіть до розуміння смислу цілої п’єси: “У чеховській музиці “Вишневого саду”, безумовно, саме сильне й саме пам’ятке місце – це “звук”, що двічі повторюється. “Звук”, який уже сам по собі, – відлуння, відлуння “світової душі”. Двічі повторений, він стає неначе луна луни. Багаторазово множиться. Трансформується. Реверберується. Паралелиться. Стає відносним.

Хвилі цього “звуку” – як хвилі самого часу в океані буття...

[...] Летючі з далеких космічних далечинь “звук струни, що лопнула”, досягне, нарешті, поверхні Землі та відгукнеться раптом стуком сокири в одній південноросійській садибі, де зрублений сад, звісно ж, не помре, а як би дематеріалізується, перетвориться в іншу субстанцію.

Був сад – став Сад: ось головна сюжетна подія останньої чеховської п’єси, що перекидає всі фабульні її перепити” [1, 7–8].

Проте емоційне наповнення звука “струни, що лопнула” очевидне, визначене автором – “завмираючий, печальний” [12, 462], тож домінують сумні ноти. Але відкритий фінал п’єси дає підстави кожному читачеві “дописати” кінець, і саме тому маємо таке різне прочитання майбутнього (про яке йшлося вище), як і п’єси в цілому.

Тим часом декодування прихованого смислу сугерує “підводна течія”, що розкривається в підтекстових деталях. Звернемося безпосередньо до тексту, акцентуючи увагу на виразних моментах.

Уже з перших рядків п'єси помічаємо новаторський характер *ремарки*, що так відрізняється від класичної: “Кімната, що до цього часу називається дитячою” (“Комната, которая до сих пор называется детской” [12, 446]). Вона не пояснює хід дії, не деталізована для відтворення декорацій, проте створює настрій, підказує емоційну тональність для читача / режисера / актора: навіює враження завмерлого минулого часу, сугерує легку ностальгію за ним. “Це зобразити також надзвичайно важко, – розмірковує М. Теплінський про дитячу кімнату. – Поставити дитячі ліжечка? Розкидати іграшки? Але вони були б зовсім недоречними, тому що маленьких дітей у домі вже немає. Там колись, давно, жили діти: спочатку маленький Леонід Андрійович Гаєв, потім його сестра – Любов Андріївна, потім, очевидно, і її діти... Так кімнату до сих пір за звичкою й називають дитячою. Тож, ремарка має смисл не стільки предметний, скільки емоційний” [10, 142].

Проте саме емоція має стати вирішальною для художника щодо творення предметного світу. Зокрема, за спостереженням В. Гульченко, успішно відтворити завмерлий час удалося італійському режисеру Дж. Стрелеру саме через відтворення “дитячої” атмосфери: “Режисер не виносив та не показував на сцені кладовище людей навіть у натяках, а запрограмував появу у світі “кімнати, що до сих пір називається дитячою”, відчуття *кладовища часу* (чистої води лірико-епічний образ). Величезна біла шафа з крихітним дитячим буфетиком та дитячим же посудом, чорна дитяча коляска, дві маленькі парти, іграшковим паровозиком з вагонами, що на мотузці тягає за собою Гаєв, – усе тут, і предмети, і люди, з'єднуються в певний *згусток часу*...

Здається, час тут завмер, застряг, затримався, залежався й навіть, схоже, почав псуватися... Стулки шафи, що розчинилися від випадкового дотику до них Гаєва, ставали як би воротами шлюзу, з якого минуле виривалось й буквально хлинуло в теперішнє лавиною усіляких колишніх у використанні речей. Минуле зробилось відчутним та зримим прямо на наших очах. І це не місяці та дні, а роки й десятиліття – *ціле століття часу!*.. І вже не одна шафа – увесь сценічний простір зробився столітнім, “*дорогим і вельмишановним*”...” [1, 9].

Окрім дитячої кімнати є багато інших ремарок, що створюють настрій. Наприклад, саме такою є ремарка “Восходит луна” [12, 464], що створює атмосферу романтизму. У свою чергу сцена набуває мінорних тонів, що сугестуються через музичний супровід – сумна пісня під гітару:

*“Аня (задумчиво). Восходит луна.*

*Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. Восходит луна. Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовет: “Аня! Где ты?”.*

*Трофимов. Да, восходит луна” [12, 464].*

Ще одним засобом створення емоційної тональності є *паузи*. У А. Чехова вони часто (але далеко не завжди!) мають підтекстовий характер: не несучи в собі певного смислу чи інформації, вони супроводжують “внутрішнє життя” героя, створюють особливий настрій та передають емоційну напругу читачеві чи глядачеві.

Наприклад, перша дія, на сцені Лопакін:

*“Лопакун (прислушивается). Нет... Багаж получит, то да се...*

*Пауза.*

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоюнику, вот в этой самой комнате, в детской. "Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет..."

Пауза.

Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиним рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобратся, то мужик мужиком... (Перелистывает книгу.) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул.

Пауза" [12, 446].

Наведений монолог Лопакіна переривається паузами, які супроводжують "потік" думок героя, зміни теми та настрою.

Часом пауза, що звернена до реципієнта, спрямована на концентрацію його уваги до висловленого, тобто повтор репліки переривається паузою, що надає їй особливого психологізму, надаючи розвиткові дії особливого напруження. Згадаймо ще один епізод:

**Лопакін.** Я купил.

Пауза.

Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола, Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди комнаты, и уходит.

Я купил! Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу..." [12, 471].

З початку третьої дії читач знаходиться в тривожному очікуванні щодо того, чи продана садиба чи ні. Це відчуття тривоги читача контрастує з веселим і живим настроєм, адже влаштовано бал, оркестр, танці, фокуси Шарлоти тощо. І ось розв'язка: Лопакін – новий власник. Повтор репліки "Я купил", яка висловлена спочатку розповідним тоном і потім набуває окличного, переривається паузою, даючи змогу як іншим дійовим особам на сцені, так і глядачам осмислити інформацію, надавши їй психологізму.

Часто паузи акцентують увагу на певній емоції. Скажімо, у другій дії після звуку "струни, що лопнула" момент тиші неначе фіксує відчуття тривоги, біди та неспокою:

**Любовь Андреевна** (вздрагивает). Неприятно почему-то.

Пауза.

**Фирс.** Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь" [12, 462].

Особливим підтекстовим смислом проінняті діалоги А. Чехова, побудова яких відзначається новаторським характером. Зокрема, розмова не відзначається логічною структурою чи зв'язністю, проте саме в цьому криється справжня істина.

Ось один з таких прикладів: Лопакін пропонує Любов Андріївні, щоб врятувати садибу, віддати землю під дачні наділи. Пригадаймо:

**“Лопакін.** *Надо окончательно решить, – время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!*

**Любовь Андреевна.** *Кто это здесь курит отвратительные сигары... (Садится.)*

**Гаев.** *Вот железную дорогу построили, и стало удобно. (Садится.) Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...*

**Любовь Андреевна.** *Успеешь.*

**Лопакін.** *Только одно слово! (Умоляюще.) Дайте же мне ответ!*

**Гаев** (зевая). *Кого?*

**Любовь Андреевна** (глядит в свое портмоне). *Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно... (Уронила портмоне, рассыпала золотые.) Ну, посыпались... (Ей досадно.)” [12, 458].*

Лопакін вимагає чіткої відповіді, одного слова, у той час як Любов Андріївна і Гаєв, боячись цієї розмови, неначе занурюються в себе, концентруються на власних думках і почуттях, вимовляючи іноді невлучні репліки, іноді навіть висловлювання-монологи. Такий незв’язний діалог надає особливого психологізму та напруження драматичній сцені.

Іноді уважний читач за словами, за діалогами вловлює “підводну течію”, яка несе в собі справжній смисл. Прочитаймо, для прикладу, останню зустріч Варі та Лопакіна, під час якої він мав запропонувати їй одружитися, принаймні хвилину тому збирався (“...я хоть сейчас готов...” [12, 477]). До речі, майже від самого початку читач очікує на цю розв’язку з питання Ані: “Варя, он сделал предложение? Ведь он же тебя любит... Отчего вы не объяснитесь, чего вы ждете?” [12, 448]. Та й Варя чітко пояснила свою позицію мамі: “Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение. Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит, или шутит” [12, 466].

І нарешті цей момент настав. Варя і Лопакін наодинці, та розмова починається зовсім з іншого, тема – плани на майбутнє:

**“Варя** (долго осматривает вещи). *Странно, никак не найду...*

**Лопакін.** *Что вы ищете?*

**Варя.** *Сама уложила и не помню.*

*Пауза.*

**Лопакін.** *Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?*

**Варя.** *Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли.*

**Лопакін.** *Это в Яшнево? Верст семьдесят будет.*

*Пауза.*

*Вот и кончилась жизнь в этом доме...*

**Варя** (оглядывая вещи). Где же это... Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...

**Лопухин.** А я в Харьков уезжаю сейчас... вот с этим поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епиходова... Я его нанял.

**Варя.** Что ж!" [12, 477–478].

Читаємо далі, і здається, що ось влучний момент, та розмова про погоду.

**“Лопухин.** В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза.

**Варя.** Я не поглядела.

Пауза.

Да и разбит у нас градусник...

Пауза" [12, 478].

І можливо, зараз Лопухін таки наважиться, та просто йде за першою ж можливістю.

**“Голос в дверь со двора: "Ермолай Алексеич!.."**

**Лопухин** (точно давно ждал этого зова). Сию минуту! (Быстро уходит.)" [12, 478].

У цю мить надії Варі руйнуються, адже Ермолай Олексійович так і не зробив пропозицію.

**“Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает. Отворяется дверь, осторожно входит Любовь Андреевна.**

**Любовь Андреевна.** Что?

Пауза.

Надо ехать" [12, 478].

Уся сцена надзвичайно емоційна та психологічна – читач / глядач знаходиться в постійній розгадці, у постійній напрузі. Тож розмова йде про одне, а за словами приховується неказанне: усе зосереджене на очікуваній пропозиції руки та серця на тлі схвильованості Варі, яка не може зосередитись в очікуванні доленосної миті, водночас небажання Лопухіна робити пропозицію, котрий уникає ключової теми та врешті-решт іде зі сцени. Тільки відчуваючи імпліцитний план, можна зрозуміти сльози Варі після уходу Лопухіна, питання Любові Андріївни “Что?” та навіть відповідь, що приховується в мовчанні (“Пауза”).

Та й трохи нижче за текстом, пам’ятаючи тему пропозиції руки та серця, нових смислових відтінків набуває сцена з парасолькою, де жест замаху передає внутрішні переживання Варі:

**“Варя** (выдергивает из узла зонтик, похоже, как бы она замахнулась; Лопухин делает вид, что испугался). Что вы, что вы... Я и не думала..." [12, 478].

Відповідно, і жести можуть надавати сцені виразного психологічного характеру. Або згадаймо ще один яскравий приклад, де Лопухін повідомляє, що він придбав садибу, і Варя демонстративно кидає ключі на підлогу та йде.

**“Лопухин.** Я купил.

Пауза.

[...] Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит" [12, 471].



Чи як Любов Андріївна, повернувшись з Парижу, цілує шафу, щоб виразити свої емоції та почуття:

**“Любов Андреевна.** Я не могу сидеть, не в состоянии... (Вскакивает и ходит в сильном волнении.) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафчик мой родной... (Целует шкаф.) Столик мой” [12, 450].

Поруч з діалогами “невлучним” характером відзначаються репліки, висловлення, які, на перший погляд, не несуть у собі важливого смислового значення, але водночас наділені потужними емоційністю та настроєністю, розкривають внутрішній світ героїв. Показовою в цьому плані є використання більярдної термінології Гаєвим, що передає різні стани героя, про які він не хоче і, власне, не може говорити. Зокрема, легка зніяковілість і збентеження:

**“Любовь Андреевна.** Ты всё такой же, Леня.

**Гаев** (немного сконфуженный). От шара направо в угол! Режу в среднюю!” [12, 451].

І сильне схвилювання:

**“Трофимов** (надевая калоши). Идем, господа!..

**Гаев** (сильно смущен, боится заплакать). Поезд... станция... Круазе в середину, белого дуплетом в угол...

**Любовь Андреевна.** Идем!” [12, 479].

Або глибоке замислення:

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

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

**Любовь Андреевна.** Уж очень много мы грешили” [12, 459].

Уживання специфічної термінології Гаєвим має високий ступінь “проявленості” як для дійових осіб, вони самі іноді вдаються до більярдної лексики при спілкуванні з Леонідом Андрійовичем для вираження своїх почуттів.

“...Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на бильярде.

**Любовь Андреевна.** Как это? Дай-ка вспомнить... Желтого в угол! Дуплет в середину!

**Гаев.** Режу в угол” [12, 449].

Або:

**“Трофимов.** Вы лучше желтого в середину дуплетом.

**Гаев.** Я молчу, молчу” [12, 462].

“Слів мало, – як зазначає В. Гульченко, – а смислу, який він усякий раз вкладає в цю свою “тарарабумбію”, – багато” [1, 9]. Особливо, якщо звернути увагу на такі вирази, як “дуплет в угол”, “от двух бортов в середину”. Так, на думку С. Сендеровича, вони “сигналізують наявність двох планів в мовленнєвій грі та в контексті п’єси, повідомляє про наявність того, що французи так удачно називають double-entendre, подвійне звучання” [7, 305].

Чимало підтекстових смислових “розв’язок” залежать і від того, як сприймати п’єсу, іншими словами, ідеться про жанр, що налаштовує читача на певний лад.

“Вийшла в мене не драма, а комедія, місцями навіть фарс...” [11, 262–263], – зазначав А. Чехов. Проте, як це не парадоксально, п'єсу сприймають як драму, драматичну поему, елегію, трагікомедію, а якщо й убачають комедійну природу, то тільки як ліричну.

Тож іноді інтерпретація залежить від обраного “фокусу” читача, що можна сконцентрувати у двох характерах: драматичного чи комедійного. Повертаючись до відкритого фіналу, то “очима” Чехова, він постає суто як оптимістичний, адже як може бути інакше, якщо остання дія “весела, та й уся п'єса весела, легковажна” [11, 262–263].

Показовим прикладом щодо комедійно-драматичної трактовки є відомий монолог Гаєва до шафи:

*“Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течении ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания”* [12, 451].

Так, “комедійний” підхід до промови розкриває іронію, що викликає усмішку в читача, у той час як “драматичний” – сльози та сентименталізм, адже шафа – свідок минулого всього роду.

Власне, багато сцен, які можуть прочитуватися двояко. Скажімо, уже згадана нами сцена з парасолькою чи епізод з шафою. Можливо, саме тому сприйняття п'єси як трагікомедії, що зустрічається в чеховознавстві найчастіше, є “комфортнішим”, більш прийнятним, адже виправдовує переплетення різних почуттів, іноді навіть протилежних, створюючи враження “сміху крізь сльози”.

Проте, саме така невизначеність, двоякість створює ефект множинності смислів, породжує особливу смислову глибину, що у свою чергу дає підстави порізному, іноді навіть протилежно, коментувати ту чи ту сцену, сприймати п'єсу в цілому. І в цьому розкриваються чи не найголовніший “секрет вічності” – кожен читач (і постановник у тому числі) відкриває для себе щось нове, інтерпретує по-своєму, суб'єктивно підходить до сказаного в процесі розгадки прихованого.

Таким чином, однією з причин вічної актуальності як “Вишневого саду”, так і інших п'єс А. Чехова, є підтексти “нової драми”, що змушують читача замислюватися над словами, обдумувати кожен жест, звук і навіть паузи, шукати знаки й символи, декодування яких має привести до істини, добре прихованої та часом ледь уловимої, що виявляється такою близькою та такою “своєю” для кожного читача.

#### Література

1. Гульченко В. Чехов в пространстве XX века / В. Гульченко // Театральная жизнь. – 2001. – № 2. – С. 6–10.
2. Кудрявцев М. Драма идей Антона Чехова / М. Кудрявцев // Всесвітня література та культура. – 2010. – № 5. – С. 11–18.
3. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 327 с.

4. Мацапура В. Чехов – драматург-новатор: На матеріалі п'єс "Чайка" і "Вишневий сад" / В. Мацапура // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2007. – № 4. – С. 54–59.
5. Назарець В. Оновлення європейської драми: п'єси Чехова та Метерлінка ("Вишневий сад" і "Синій птах") / Назарець В., Васильєв Є., Пелех Ю. // Всесвітня література та культура. – 2010. – № 5. – С. 32–37.
6. Рудницький К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907 / К. Л. Рудницький. – М. : Наука, 1989. – 384 с.
7. Сендерович С. "Вишневый сад" – последняя шутка Чехова / С. Сендерович // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 290–317.
8. Словник символів / [Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін.]. – К. : Народознавство, 1997. – 156 с.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений : [в 8 т.] / К. С. Станиславский ; [редкол. : Кедров М. Н. (гл. ред.) и др.]. – М. : Искусство, 1954. – Т. 1 : Моя жизнь в искусстве. – 516 с.
10. Теплинский М. В. Изучение творчества А. П. Чехова в школе : [пособие для учителя] / М. В. Теплинский. – К. : Радянська школа, 1985. – 184, [1] с.
11. Чехов А. П. О литературе / А. П. Чехов. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1955. – 402 с.
12. Чехов А. П. Сочинения : [в 2 т.] / А. П. Чехов. – М. : Худож. лит., 1982. – Т. 2 : Повести ; Рассказы 1894–1903 ; Пьесы. – 478, [2] с.

#### **Анотація**

У статті розглядається поетика підтексту в п'єсі А. Чехова "Вишневий сад" шляхом вивчення, систематизації та узагальнення літературознавчого досвіду. Автор аналізує засоби новаторської лірико-психологічної драми, що створюють імпліцитний пласт твору. Зокрема досліджуються символічні образи, що несуть у собі глибинний смисл, паузи та ремарки, що сугерують настрій та емоційний характер дії, діалоги та репліки, що передають внутрішній світ героїв. Показано, як підтекст формує потужну глибину п'єси.

**Ключові слова:** А. Чехов, "Вишневий сад", п'єса, підтекст, символ, пауза, ремарка, діалог, репліка.

#### **Аннотация**

В статье рассматривается поэтика подтекста в пьесе А. Чехова "Вишневый сад" путем изучения, систематизации и обобщения литературоведческого опыта. Автор анализирует способы новаторской лирико-психологической драмы, которые создают имплицитный пласт произведения. В частности исследуются символические образы, что несут в себе глубинный смысл, паузы и ремарки, что суггестируют настроение и эмоциональный характер действия, диалоги и реплики, что передают внутренний мир героев. Показано, как подтекст формирует мощную глубину пьесы.

**Ключевые слова:** А. Чехов, "Вишневый сад", пьеса, подтекст, символ, пауза, ремарка, диалог, реплика.

#### **Summary**

The paper reviews the poetics of subtext in the play "Cherry Orchard" by A. Chekhov through research, systematization, and generalization of the literary studies experience. The author analyzes the methods of the innovative lyrical and psychological play which make the implicit layer of the work. Including symbolic images, that have a deep sense, pauses and stage directions, that bring the mood and the emotional character of the act, dialogues and replicas, that convey the inner world of characters, are investigated. It is revealed as subtext forms the powerful depth of the play.

**Keywords:** A. Chekhov, "Cherry Orchard", play, subtext, symbol, pause, stage direction, dialogue, replica.