

С. А. КОМАРОВ

*(Тюменский государственный университет,
г. Тюмень, Россия)*

УДК 821.161.1-2(Чехов А. П.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,46

«ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА В АСПЕКТЕ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Аннотация: в статье автор пытается системно представить аргументы в пользу модернистской природы поэтики итоговой пьесы А. П. Чехова, показать элементы его индивидуального мифа о России и человеке, нереалистическую основу персонажеобразования и психологизма. Кроме того, им выявляются источники из ближайшего А. П. Чехову и его современникам контекста, которые вовлекаются комедиографом в диалог с читателем-зрителем. Создатель «Вишнёвого сада» мыслится в качестве именно художника-модерниста, и с этим, в частности, связывается его всевозрастающее воздействие на мировую культуру XX–XXI столетий. Персонажи и сюжет конструируются драматургом из разноплановых культурных знаков, что делает миметическую эстетику лишь одним из словёв текстовых реалий пьесы, хотя и сохраняет её в кругозоре наивного и традиционного восприятия.

Ключевые слова: модернизм; комедия; А. П. Чехов; «Вишнёвый сад»; индивидуальный миф; сюжет и система персонажей.

В переписке ироничного А. П. Чехова (март 1890 года) «четвёртое измерение» выступает как элемент общего знания современников, как актуальный инструментарий проектирования реальности: «в Вашу старость я верю так же охотно, как в четвёртое измерение» [Чехов П. IV: 34]. Комедия «Вишневый сад» (вслед за «Чайкой») задумана и написана как текст, имеющий не три, а четыре измерения. Только восстановив четвертую координату, можно приблизиться к тайне чеховской пьесы. Именно непрочитанность этого культурно-метафизического плана комедии современниками вызвала у автора раздражение, горечь: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя» [Чехов П. XII: 81]. Создав «Вишневый сад», комедиограф осуществил свою мечту: «А я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы черт ходил коромыслом» [Чехов П. X: 143]. Грандиозность и красота замысла не были поняты, оценены [Комаров 1998; Комаров 2009; Комаров 2010]. Это относится не только к со-

временникам драматурга, но и к читателям XX века.

Попытаемся реконструировать системные выходы Чехова в четвертое измерение, создающие пульсацию и объемность семантики комедии, а также наличие символично-мифологического психологизма, который якобы характерен именно для постчеховской культуры [Колобаева 1999: 8, 11]. Начнем с самого, казалось бы, трагического момента произведения – финала: больного, верного хозяевам старика-слугу забывают, заколачивают в оставленном доме. Имя персонажа – Фирс, а происходит оно от Тирс. Тирс – это палка с сосновой шишкой, которую носили во время дионисийских празднеств. Из них, как известно, «выросли» комедия и трагедия. Покинутостью героя в финале «Вишневого сада» Чехов говорит читателю: праздник закончен – потому и атрибут его (палка) оставлен, а через год будет следующий праздник. Вот почему к забыванию Фирса причастны по-своему все персонажи. Образ Фирса не сводим ни к человеку почтенного возраста, ни к социальной функции слуги. Он удерживает, соединяет и выражает весь набор значений. Но непрочитанность его культурно-метафизического плана значительно обедняет и искажает авторское послание.

Структурно сложен образ Трофимова. В пьесе сообщается, что Петю дважды исключали из университета [Чехов С. XIII: 232]. Очевидно, по своим воззрениям он не вписывается в государственную систему культуры, образования. Первое, что должно насторожить читателя, сообщение Дуняши о Трофимове: «*В бане спят, там и живут*» [Чехов С. XIII: 200]. Баня – место, где водится нечистый, герой же может спать в этом месте, чувствовать себя спокойно: он сам выбрал его. Второй «настораживающий» момент – все боятся, что Петя своим появлением напомнит Раневской о погибшем сыне (мальчик утонул), учителем которого он был. По поверьям, крадет, уносит детей нечистая сила, например, лешие [Афанасьев 1995: III; 154-157]. Кроме того, христиански настроенная Раневская по приезду в имение узнает всех сразу, кроме Трофимова [Чехов С. XIII: 210]. Третий момент – слово «черт» лишь дважды произнесено в пьесе. Один раз это делает Лопухин («*Холодно здесь чертовски*»), другой раз – Трофимов («*Черт его знает*») [Чехов С. XIII: 243]. Показателен способ признания Пети в своих симпатиях к Лопухину: «*Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...*» [Чехов С. XIII: 244]. История пьесы свидетельствует: это поздняя цельная чеховская вставка в речь Трофимова [Чехов С. XIII: 333]. В логике героя артист – высшая оценка человека. Переводчик Трофимов – нищанец, а, по Ницше, артист – тип человека

будущего. И черты этого человека будущего «вечный студент» столь и ценит в новом «хозяине» вишневого сада.

Не случаен род занятий Трофимова – учительство. Так как социальный статус его вряд ли изменится («*Должно быть, я буду вечным студентом*» [Чехов С. XIII: 211]), герой обречен быть свободным учителем. Он как бы призван вести «долгие» и серьезные разговоры – споры, проявлять компетентность в разных вопросах («*Вы, Петя, расскажите лучше о планетах*» [Чехов С. XIII: 222]). Чеховым символично выбран предмет спора Трофимова с Раневской и Гаевым – «*о гордом человеке*», причем герой отстаивает несмирненную, по сути, антихристианскую позицию по данной проблеме. Персонажи хотят спорить, спорят об этом и подолгу, днями, но так «*ни к чему не пришли*» [Чехов С. XIII: 222]). Если в сравнении со старшим поколением подходы к жизни у Трофимова неизменно противоположны, то на младшее поколение герой оказывает переориентирующее воздействие: «*Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад*» [Чехов С. XIII: 227]. В финале голоса Пети и Ани вторят друг другу, сливаются в согласном хоре любви и взаимопонимания. Осуществилось то, чего и добивался Трофимов: «*Верьте мне, Аня, верьте!*» [Чехов С. XIII: 228]. Иными словами, в качестве проповедника и учителя герой вполне эффективен. Но комедиограф фиксирует и иное – проповедь Трофимова уводит «детей» от «отцов», разрывает их связи, причем физически (Гриша) и духовно (Аня).

Показательно, как Чехов организует появление Пети перед его главным оппонентом в пьесе – Раневской. Героине кажется, что по саду идет «*покойная мама*», она сравнивает белое деревце в саду с женщиной. В этот момент, появляясь из-за спины, ее окликает Трофимов («*Она оглянулась на него*», «*Любовь Андреевна смотрит с недоумением*» – таковы ремарки). И только после упоминания о погибшем Грише Раневская адекватно прореагирует на Петю. В разговор об утонувшем сыне Чехов вдруг вплетает слова героини о спящей Ане, которую в финале уведет за собой Трофимов. Очевидно, что вся процедура появления учителя (природный фон, разговор о смерти, кажимость, оклик из-за спины, незнание, связь с покойником, именование следующей жертвы, предчувствие потери) создана Чеховым с учетом алгоритма поведения нечистой силы по отношению к человеку. Этот алгоритм зафиксирован в классических исследованиях о народных верованиях.

По логике Чехова, дело только в «учителях», своей «верой» соблазняющих «детей», а и в заразительности и распространенности новой веры. У соседа Раневской помещика Симеонова – Пищика есть

дочь Даша. В семье соседа также ведутся разговоры между отцами и детьми о Ницше. В чеховской пьесе Варя настойчиво следит за отношениями Пети и Ани, стараясь уберечь дочь Раневской от возможных последствий ее бурного и, видимо, первого увлечения молодым человеком. Делается это героиней демонстративно и назойливо. Трофимов утверждает, что они «выше любви», то есть их отношениями руководит некая метафизическая логика. И, скорее всего, это действительно так. Единственное любовное признание, которое читатель слышит от Трофимова (финал первого действия), произносится в пространство, себе самому (Аня «*в полусне*», на сцене – никого). Построено оно так: «*Солнышко мое! Весна моя!*» [Чехов С. XIII: 214]. Обстоятельства подчеркивают искренность, невынужденность признания. Если принять во внимание нищепанскую (дионисическую) закрепленность Трофимова, то его умиление (чеховская ремарка – произносит «*в умилении*») явно направлено на свою противоположность, имеющую аполлонические знаки (сон – признак аполлонизма, полусон дочери Раневской – свидетельство промежутка, возможного перехода). Реплика героя фиксирует, что в финале первого действия Аня и Петя принадлежат противоположным знаковым культурам и что дионисическое начало активно стремится к контакту, слиянию с началом аполлоническим. Иными словами, отношения Ани и Пети уже в первом действии нельзя воспринимать как трехмерные.

Возраст Трофимова не случайно обозначен Чеховым достаточно точно – 26–27 лет [Чехов С. XIII: 228,234]. В разговоре героя с Раневской данный возраст фигурирует в качестве предела, за которым Петя должен изменить свою жизнь, чего персонаж делать явно не собирается. Двадцать семь лет – такая цифра в значении символического возрастного рубежа была впервые обозначена в работе В. В. Розанова «Несколько замечаний по поводу студенческих беспорядков» в журнале «Русское обозрение» (1898. №1. С. 411–420). Работа вошла в сборник Розанова «Религия и культура», который при жизни Чехова издавался дважды (1899, 1901 годы). В этом материале автором обоснована и описана оригинальная национальная мифология возрастного деления человеческой жизни. Двадцать семь лет – граница между детской и взрослой фазами существования индивида, фазами, имеющими свою законченную философию, психологию, политику, культуру и литературу. Взаимосвязь Ани Раневской, Даши Симеоновой-Пищик и Пети Трофимова в комедии Чехова воплощает единую – детскую – фазу жизни, ее стержень и духовный ориентир – Ницше. По логике Розанова, студенческие волнения конца 1890-х годов объясняются особенностями именно детской фазы жизни, ее политической составляющей, а

значит, они имеют не трехмерную природу. Очевидно, Чехов разделял данный подход (не оценку) и адресовал читателя к нему. Не случайно в переписке, говоря о волнениях, нестуденческую сторону художник именует «взрослыми», причем дважды [Чехов П. VIII: 130].

Кратко изложим мифологическую схему Розанова, поскольку она важна в деталях для адекватного понимания чеховской комедии [Розанов 1990: I; 121–128]. Детская фаза жизни, по Розанову, – с 16 до 27 лет, когда «почти каждый образованный русский «отрицает» и волнуется». Это «болезнь возраста» – «не упорная и не опасная». Розанов четко обозначает «собственно предмет отрицаний»: «Отрицается Бог, семья, отчество “в том нелепом виде, как оно существует”, мир невидимый и видимый, но как один, так и другой – пока неувиденный и насколько он не увиден. Отрицается все неиспытанное, не перешедшее в живое ощущение...». Психологическая доминанта данной фазы жизни в том, что это пора «увлечений, воевания, погружения исключительно в свое “я” и противопоставление этого “я” всему миру». Политические характеристики детской фазы таковы: «В 16–27 лет каждый, т. е. почти каждый, русский бывает не только парламентаристом и республиканцем – этого еще мало, – он непременно бывает дарвинистом, позитивистом, социалистом; он бывает политиком и философом в политике, к которой вплотную не подошел, и в философии, которую только что начал читать». Литература данной фазы жизни своеобразна «по колориту, по точкам зрения на предметы, приемам нападения и защиты». Она содержит «целый обширный эпос, романы и повести исключительно из юношеской жизни, где взрослые вовсе не участвуют, исключены, где нет героев и даже зрителей старше 35 лет, и все, которые подходят к этому возрасту, а особенно если переступают за него, окрашены так дурно, как дети представляют себе «чужих злых людей...». Но литература лишь часть «целой маленькой культуры» детской фазы жизни, потому что фаза охватывает «почти все формы творчества». Розанов обозначает ряд составляющих данной культуры: свои праведники и грешники, мученики и «рenegаты», своя песня, суждения, начатки почти всех наук. Ее носители «удалые чайки» (Ср.: Тrepлев-Трофимов).

Возраст с 28 до 35 лет мыслится в розановской мифологии как переход к взрослой (зрелой) фазе жизни. Суть ее – в успокоении и не-отрицании, в признании «этого громадного улья, где вот уже тысяча лет роится громадный народный рой». Взрослый человек признает его «необходимость и целесообразность», его «священность» и «поэзию», находит свою «ячейку» в нем. Путь взросления, по Розанову, обуславливают не «какие-то проблематические выгоды», а «простой образ

жизни, расширение сферы наблюдений и самой наблюдательности, завязавшиеся живые связи с обществом и жизнью исторической через семью, детей, наконец, через труд».

Существенно, что публицист мыслит данную мифологию не как общеевропейский, а национальный (русский) феномен, противопоставляя его «стареющей жизни Западной Европы». Розанов пишет: «Соответственно юному возрасту нашего народа, просто юность шире у нас раскинулась, она более широкою полосой проходит в жизни каждого русского, большее число лет себе подчиняет и вообще ярче, деятельнее, значительнее, чем где-либо».

Автор статьи «Несколько замечаний по поводу студенческих беспорядков» настаивает, что «это все-таки культура, все-таки некоторая цивилизация, ибо это есть, несомненно, некоторая любовь и мысль, которая выдерживает себя от первой строки и до последней, которая в стихотворении продолжает то, что было начато в якобы ученом трактате, в романе начинает и кончает в критике». В данной культуре «все связано и цельно; все здесь проникнуто верой в себя; все представляет определенный строй мыслей». Такова в главных чертах мифологическая схема фазности жизни русского человека, предложенная Розановым.

Что в ней могло быть близко мировидению Чехова? Во-первых, естественная соединенность природного и культурного факторов (рядов) в понимании и объяснении человека. Во-вторых, национальная ориентированность взгляда, не отвергающая культурных контекстов. В-третьих, глобальность и открытость схемы, учет в ней процессуальности и индивидуальных вариантов, исторических реалий разного уровня. Главный оппонент Трофимова в чеховской комедии Раневская по сути повторяет розановские характеристики детской фазы жизни, когда в полемике, в порыве пытается задеть Петю: *«Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?»*; *«Вам двадцать шесть лет или двадцать семь, а вы все еще гимназист второго класса»*; *«Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться»* [Чехов С. XIII: 233–235].

Случайно ли Чехов объединяет персонажей комедии, по возрасту вписывающихся в детскую фазу жизни, через их увлеченность философией Ницше? Нет ли здесь коренной переоценки автором «Вишневого сада» наследия немецкого титана по сравнению с периодом рабо-

ты над «Чайкой»? Можно сказать определенно: коренной переоценки не произошло. В письме А. С. Суворину 25 февраля 1895 г. (время работы над «Чайкой») Чехов давал двойственную характеристику философии Ницше. Причем это единственная характеристика, сохранявшаяся в переписке. С одной стороны, Чехов именно с Ницше – лично, без посторонних, без отвлекающих и мешающих обстоятельств – выражает желание, стремление пообщаться, вступить в непосредственный диалог: «С таким философом, как Нитче, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» [Чехов П. VI: 29]. В этой формулировке любопытны не только готовность к диалогу, но и расположенность Чехова к погружению в дионисическую (ночную, лунную) атмосферу, желание быть соприродным немецкому философу. Однако в данном письме делается важное признание: «Философию его, впрочем, я считаю недолговечной. Она не столь убедительна, сколь бравурна» [Чехов П. VI: 29]. «Бравурность» философии Ницше, ее расчет не на убеждение, а на увлечение читателя за собой, на захват природы и воображения, ее установка на «воевание», «отрицание» и «волнение» (уже в розановской терминологии) позволили Чехову знаково закрепить философию Ницше за детской фазой жизни в комедии «Вишневый сад». В «Чайке» она была ориентирована в большей степени также на судьбы молодых людей, ищущих путь к себе (Нина и Константин), ведь «человек будущего», по Ницше, немислим без дионисичества, готовящего обновление.

Образ взрослой фазы жизни в «Вишневом саде» контрастен образу фазы детской. Его центр – брат и сестра Гаев и Раневская (она же в девичестве Гаева). Напомним, что Раневская была задумана и написана Чеховым как «комическая старуха». Это амплуа не было близко О. Л. Книппер-Чеховой, первой исполнительнице роли. Автор комедии предполагал, что театр на данную роль пригласит актрису, соответствующую амплуа [Чехов С. XIII: 493]. «Старуха» – это и возрастная характеристика героини. Если ее брату в пьесе 51 год и он говорит, что когда-то с сестрой спал в одной детской, значит, по возрасту эти персонажи должны быть соотносимы [Чехов С. XIII: 203]. Они почти вдвое старше Трофимова.

Первый культурный параметр, объединяющий брата и сестру, – слух на далекую музыку, ее распознавание: «*Любовь Андреевна. Слово где-то музыка. (Прислушивается). Гаев. Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас. Любовь Андреевна. Он еще существует? Его бы к нам позвать как-нибудь, устроить вечерок. Лопахин. (прислушивается). Не слышать...*» [Чехов С. XIII: 220]. Неслышанье Лопахиным той музыки, которую

улавливают брат и сестра Гаевы, у Чехова знаково, как, впрочем, и именование комедиографом героини не по фамилии, которую она носит. Чеховым подчеркивается семантика имени-отчества персонажа перед каждой репликой по ходу всей пьесы: Любовь Андреевна = любовь + мужество. Акцентируется вторичность фамилии Раневская, хотя значения ее (для понимания хозяйки усадьбы) должны быть учтены. Во-первых, это рана, ранимость. Во-вторых, это ранет (сорт мелких и сладких яблок) – фиксируется привлекательность героини и ассоциативно указывается на первогрех Адама и Евы в райском саду. Брат свидетельствует: *«Вышла за не дворянина и вела себя нельзя сказать чтобы очень добродетельно»* [Чехов С. XIII: 212], то есть не соответственно родовой традиции. Важно, что музыка, слышимая Гаевыми, далекая и что исполняется она именно еврейским оркестром. Эти признаки (в их связности) отсылают к одному культурному источнику – христианству. Ремаркой, открывающей третье действие, Чехов укрупняет знак: *«слышно, как в передней играет еврейский оркестр, тот самый, о котором упоминается во втором акте»* [Чехов С. XIII: 229]. В пьесе автором подчеркнуто изображено, что до покупки имения Лопухиным музыка как бы исходит из мира, является его частью и слышится персонажами как льющаяся свободно. С приходом Лопухина – хозяина отношение «музыка – человек» меняется. Оркестр только *«настраивается»*, но заказ на неподготовленную музыку уже дается: *«Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать!»*; *«Музыка, играй!»*; *«Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!»*; *«За все могу заплатить!»* [Чехов С. XIII: 240–241]. И музыка играет. Очевидно, что после Ницше категория «музыка» является своеобразным критерием различения и оценки персонажей. Чехов работает с этим критерием, вовлекая в процесс и читателя.

Если для Любовь Андреевны Лопухин – *«хороший, интересный человек»* [Чехов С. XIII: 232], то для ее брата он *«хам»* [Чехов С. XIII: 204, 209] – и это ближе к самохарактеристикам Ермолая Алексеевича: *«болван и идиот», «малограмотный»* [Чехов С. XIII: 221, 240]. Уже в самом начале комедии Лопухин соотносится с Гамлетом (знаковая ситуация «человек с книгой» – напомним о связке «дионисичество – Гамлет» у Ницше), но для героя результат сопоставления не утешителен: *«Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул»* [Чехов С. XIII: 198]. Для семейства Гаевых книжная культура, как и культура музыкальная, это прикосновение к живому и родному: *«Любовь Андреевна. Шкафик мой родной... (Целует шкаф)»*; *«Гаев. (оцупав шкаф). Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было на-*

правлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания» [Чехов С. XIII: 206–208]. Одушевленность шкафа и его участие в жизни всего рода для героев несомненны: *«Предмет неодушевленный, а все-таки, как-никак книжный шкаф»*; *«твой молчаливый призыв... не ослабевал»* [Чехов С. XIII: 206–208].

Речевой строй Гаева ориентирован на европейскую риторику. В обращении героя к книжному шкафу это очевидно. Речевой строй общения с родными и близкими Гаева максимально приближен к духовной норме героя, является базовым, опорным для него. С Лопахиным и Яшей, например, стиль общения у Гаева, включая речевой аспект, иной. Для Любови Андреевны речевая поведенческая доминанта смещена Чеховым в сторону христианской риторики. Категориальный стержень речевой ценностной системы героини: судьба – грех – наказание – покаяние – прощение – жалость – любовь – чистота – мольба – доброта. Способность верить как дети подчеркивается в Гаевых уже при первом их появлении. Это не наивность, а культура детскости в героях – культура, опирающаяся в проговаривании на европейскую риторическую традицию. В финале третьего действия комедии Аня скажет матери, что хотя вишневый сад продан, но *«осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа»*, что *«в новом саду» «радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу»*. Дочь в качестве вестницы иной веры благословит мать (*«я благословляю тебя»*). Однако вера будет не традиционная (не аполлоническая, то есть не солнечная, христианская, дарующая тишину и покой), а дионисическая. Она опустится *«как солнце»*, но уже *«в вечерний час»*. Мать ее увидит и только *«поймет»*, принять же не сможет [Чехов С. XIII: 241]. В силу того, что Гаев и его сестра «представляют» в пьесе аполлоническую культуру, устремленную к покою и самодостаточности, продажа вишневого сада возвращает их в привычное состояние: *«Гаев (весело). В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже... Любовь Андреевна. Да. Нервы мои лучше, это правда»* [Чехов С. XIII: 247].

Покой и сон в качестве знаков аполлонической культуры закреплены за всеми членами семьи Гаевых, а также в обращениях к ним иных по культурной ориентации персонажей. Аня до своего ухода в «веру» Трофимова восклицает: *«О если бы я могла уснуть!»*; *«Я теперь покойна. ...но все же я покойна»* [Чехов С. XIII: 200, 214]. Варя

как бы вторит ей: *«А на самом деле ничего нет, все как сон»; «И я бы тогда была покойной...»; «Она спит... спит...»* [Чехов С. XIII: 201, 202, 214]. Аня доверительно озвучивает устремления брата матери: *«тебе самому будет покойнее»*, как Лопахин проговаривает устремления Любовь Андреевны: *«но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно»* [Чехов С. XIII: 205, 213]. Речь Раневской также пронизана знаками сна и покоя: *«А вдруг я сплю!»; «Кофе выпит, можно на покой»; «ничто не изменилось»; «покойная мать идет по саду»; «а я точно потеряла зрение, ничего не вижу»* [Чехов С. XIII: 204, 209, 210, 233]. Лопахин и Трофимов, зная устремленность Любовь Андреевны, призывают ее успокоиться, сообщая вещи, которые с точки зрения собственно психологической (трехмерной) никак не могут этому способствовать: *«И не заплатите вы проценты, будьте покойны»; «Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза»* [Чехов С. XIII: 222, 233]. Причем, в их словах нет желания задеть Раневскую, а наоборот, есть искреннее желание помочь ей. Даже Дуняша воспроизводит духовную устремленность хозяев: *«а теперь оставьте меня в покое. Теперь я мечтаю»; «И если вы, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами»* [Чехов С. XIII: 217, 238].

Замысел комедии «Вишневый сад» (его движение) связан с особым именованьем героев. Это зафиксировано в переписке Чехова. После очередной паузы в работе над пьесой комедиограф вдруг обращается к сестре с просьбой срочно прислать ему забытую заготовку со списком имен: *«Отопри мой стол, и если в передней части ящика найдется осьмушка бумаги (или $\frac{1}{2}$ листа почтовой бумаги), исписанной мелко, для будущей пьесы, то пришли ее мне. На этом листке записано, между прочим, много фамилий. Если нет, то и не нужно. Бумажка эта не в письмах, лежит свободно»* [Чехов П. X: 241]. Детальность описания, необычный для Чехова как бы задышающийся ритм обращения выдают особую значимость забытой записи для будущего «Вишневого сада».

В центре комедии семейство Гаевых. Гай в «Житиях всех святых», составленном И. Бухаревым, переводится «земной» [Жития 1900: 744]. Это значение важно как итог «комического переворачивания» (Шеллинг) неземного, сакрального. В словаре Даля зафиксированы две группы значений лексемы «гай». Первая группа – «дубрава, роща, чернолесье; небольшой отъемный лиственный, не хвойный лес, особенно в низменных местах, в лугах; остров, отъемный чистый лесок в кустовых зарослях; поемный лесок, кустарник; иногда лес уже ис-

треблен, а остается одно лишь название гая, да кочегуры и кочкарник с промоинами, неудобный для косьбы; отдельная камышевая топь, плавня или кустистый кочкарник; сор в зерновом хлебе, хвостец, охоботь с сурепицей и обивками колоса» [Даль 1955: I; 340]. Выделим в данной группе ряд смыслов, соотносимых с образом Гаевых в комедии Чехова. Во-первых, лесное начало позволяет вписать это семейство в мифологемную схему Ницше, зафиксированную в «Рождении трагедии». Но уже вписан как русскую мифологию, отложившуюся в живом слове. Во-вторых, ограниченность (отъёмность) территории подчеркивает особое качество культуры, на которое опирается род Гаевых. В-третьих, «засоренность» явления может толковаться как результат его истории, древности происхождения, подверженности воздействию преходящих факторов. Следующая группа значений лексемы «гай» в словаре Даля такова: «крик, гам, шум, рев; окрик на скотину, которую гонят». Производные от «гай» глаголы привносят ряд смысловых деталей: «звать, кликать»; «аукать в лесу»; «окликать или опрашивать о чем встречное в море судно» [Даль 1955: I; 340]. Во-первых, характер звуков указывает на повышенную эмоциональность, которая может быть связана с остротой событий, неумением справляться с обстоятельствами или же сознательным аффектированием реакций, что свойственно театральной культуре. Во-вторых, природно-лесная сфера второй группы значений вновь адресует к значениям первой группы. В-третьих, глухота, разъединенность голосов и одновременно их устремленность к встрече друг с другом в огромном пространстве истории и жизни наличествует в данных значениях. В-четвертых, объективность театральных ассоциаций фамилии Гаев и присутствие их в лексеме «гай» подтверждается прямым значением слова «гаер» (гаерка) – «шут в народных игрищах, который смешит людей пошлыми приемами, рожами, ломаньем; арлекин, паяц, площадный шут» [Даль 1955: I; 340]. Это приоткрывает программность шутовского начала в брате и сестре Гаевых у Чехова, их вписываемость в эстетику народной комедии. Не случайно черты беспомощности, непрактичности, рассеянности, неуместности и штампованности речи в утрированном варианте удерживаются комедиографом в структуре данных персонажей.

Для прочтения «Вишневого сада» существенно понимание идеи рода (семейства) как концептуального способа группировки героев. Гаев мыслит в масштабах *«поколений нашего рода»* [Чехов С. XIII: 208]. Выход сестры замуж за не дворянина, с его точки зрения, – поступок, достойный осуждения и даже жесточе – презрения. Для Любови Андреевны вписанность в род – это основа понимания

своей жизни: *«Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни...»* [Чехов С. XIII: 233]. Мысль о родовых корнях то и дело возникает в монологах Лопахина: *«Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спьяна и все палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья»*; *«Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню»* [Чехов С. XIII: 220-221, 240]. Симеонов-Пищик также акцентирует в разговоре вопрос о корнях своего рода: *«Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеонов-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате...»*; *«Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно...»* [Чехов С. XIII: 229]. Трофимов замечает, что в фигуре данного героя *«в самом деле есть что-то лошадиное»*. Шарлотта по-своему заостряет идею рода в комедии, фиксируя тяжесть незнания для человека корней собственной жизни: *«А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (...) Ничего не знаю. (Пауза) Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет»* [Чехов С. XIII: 215]. По древности корней в комедии с родом Гаевых сопоставим род Симеонов-Пищиков. Не случайно его семейное предание отсылает к античности. Не случайно «здоровье» и «внешность» представителя этого рода подтверждают косвенно данную версию происхождения. Но уже в корнях роды Симеоновых-Пищиков и Гаевых разнятся. Род Гаевых опирается и развивает традицию античности в плане книжности, риторики, самодостаточности, преемственности общественных идеалов, трансформируя ее в культуру христианства. Род же Симеоновых-Пищиков в истоке своем опирается на опыт третирования общественных институтов, игры с соблазном, на прецеденты проявления своеволия, крайних, радикальных решений. Светоний в «Жизни двенадцати цезарей» так упоминает факт, лежащий в основе семейного предания Симеонов-Пищиков: «он даже собирался сделать его (своего коня Быстроногого. – К. С.) консулом». Сам же Калигула был «певец и плясун», «пением и пляской он так наслаждался, что даже на всенародных зрелищах не мог удержаться, чтобы не подпевать трагическому актеру и не вторить у всех на глазах движениям плясуна, одобряя их и поправляя». Светоний сообщает: «Как кажется, в самый день своей гибели он назначил ночное празднество именно с тем, чтобы воспользоваться его обычной вольностью для первого выступления на сцене. Плясал он иногда даже

среди ночи...» [Светоний 1988: 166, 167]. Историк, заканчивая повествование о Гае Калигуле, не упускает возможность напомнить об известной закономерности: «Но прежде всего было замечено и отмечено, что все цезари, носившие имя Гай, погибли от меча...» [Светоний 1988: 169]. Выбор фамилии рода у Чехова не случаен. Симеон в «Житиях всех святых» означает «услышание» [Жития 1900: 758]. Современные энциклопедические источники подтверждают данное толкование: «бог услышал» [Нестерова 1982б: 436]. Показательно, что Чехов выстраивает основные характеристики – суждения персонажа именно через его слух, через пересказ, трансляцию услышанного. О происхождении рода Симеонов-Пищик слышал от отца и воспроизводит эту версию как значимую. О Ницше он слышал от дочери, но использует эту информацию как авторитетную, достоверную: «*Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно*»; «*Ну... Мне Дашенька говорила*» [Чехов С. XIII: 230]. В последнем действии комедии Симеонов-Пищик вновь заговаривает о Ницше, только теперь это будет со слов случайного попугайчика: «*Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой... великий философ советует прыгать с крыш... "Прыгай!", говорит, и в этом вся задача*» [Чехов С. XIII: 249]. На первый взгляд герой вслед за другими приписывает Ницше достаточно абсурдные идеи. Но, если вдуматься, здесь нет искажения логики его учения. Прыжок с крыши чреват самоубийством, он атрибут нетрадиционного поведения, полета с максимальной для человека высоты, результат преодоления страха, практический выход за грань. Это вполне вписывается в антихристианский пафос сверхчеловеческого поведения, где заповедь «не убий» не актуальна. Рисование фальшивых денег – тоже способ третирования официальных, принятых всеми ценностей. Вновь, как и в случае с прыганьем с крыш, здесь сниженный, но броский образ рецептурности ницшевской философии. У Симеонова-Пищика не случайно острый слух на антиофициальную логику поведения. Ведь и рецепты, призывы, приписываемые Ницше, сродни акту ввода лошади Калигулой в сенат в качестве признанного обществом функционера. Иными словами, это возвращение к пройденному, а ведь вечное возвращение событий – идея вдохновенного певца Заратустры. Так суждения героя, его фамилия, поведение, происхождение увязаны в комедии Чехова. Известно, что в библейской традиции первоначальным именем апостола Петра было Симон. В судьбе Симона-Петра есть изначальная двойственность: трижды отрекался от Христа, но после трехкратного вопрошания о любви, был облечен папской властью [Нестеро-

ва 1982а: 307–309]. Петром, напомним, в комедии Чехова именуется Трофимов, который о камень новой веры (дионисической) разбивает головы «младенцев» (Аня, Гриша), уводит их духовно и физически из мира аполлонизма, ориентированного на христианство. Не случайно Симеонов-Пищик в начале третьего действия ведет разговор о происхождении своего рода именно с дионисийцем Трофимовым, а он, в свою очередь, фиксирует сходство собеседника с прародителем (лошадью, введенной в сенат). Очевидно, что персонажи ценностно контактны.

Отношение к деньгам – знаковая характеристика героя в «Вишневом саде». Чехов акцентирует данный параметр в речи помещика: *«го-лодная собака верует только в мясо... (Храпит и тотчас же просыпается). Так и я ... могу только про деньги»; «Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно...»; «Сдал им участок с глиной на двадцать четыре года»* [Чехов С. XIII: 229, 249]. Комедиограф «выдает» читателю «веру» персонажа – «мясо» (то есть нечто максимально приземленное, осязаемое, антисакральное) и деньги как способ измерения всего (земли, лошади), о чем можно говорить всегда и в любом состоянии (без риска сбиться даже после сна на ходу). Для Гаевых самым продать сад и имение – все равно что нарушить главное христианские заповеди. Поэтому столь искренне и не опровергаемо звучат слова Любовь Андреевны из третьего действия: *«...и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом»* [Чехов С. XIII: 233]. Для Симеонова-Пищика продажа земли – акт естественный, не самоубийственный. Чехов сообщение героя о продаже участка в аренду соединяет с рассуждениями, приписываемыми Ницше, о полезности прыганья с крыш, а значит, и о риске самоубийства. Очевидна трагикомическая параллель: непродаж сада Гаевыми и их горе – продажа участка Симеоновым-Пищиком и его ощущение счастья, жизненной удачи. Для Симеонова-Пищика перезанимание денег, жизнь в долг – норма. Кроме того, он легко создает себе авторитеты, что может служить аналогом языческого (античного) многобожия. Трофимов же готов идти по сверхчеловеческому пути, верует в гордого человека и за каждым признает это право. Для него нет ни единого бога, ни множества богов. Он настроен на независимый, антиофициальный путь жизни. Петя принципиально отказывается от денег, предлагаемых Лопахиним. Герой свободен от счастливых случайностей (вроде покупки участка англичанами), потому что не имеет ничего и (главное) не хочет иметь ничего, что связывало бы его. Как знаток Ветхого и Нового Заветов [Собенников 1997] Чехов должен был учитывать, что первоначальное имя Петра – Симон. Это обстоятельство

объясняет статус носителя особой веры у Симеонова-Пищика, анти-тезность героя наряду с Петей Трофимовым по отношению к Гаевым, а также их (Пети и Пищика) обоюдное понимание Ницше при знаковой закреплённости за разными стадиями духовной истории человечества (дохристианство – постхристианство).

Самыми проблемными персонажами пьесы у автора являются Лопахин и Епиходов: «Ведь роль Лопахина центральная»; «большая роль»; «роль комическая» [Чехов П. XI; 172, 248, 290]. В этой проблемности они связаны Чеховым. Во-первых, сюжетно: Лопахин – хозяин избирает новым управляющим Епиходова. Во-вторых, способом именованья – составным характером фамилий: Лопа-хин, Епи-ходов. В-третьих, знаковым отношением к книге: Лопахин читает, не понимает и признается в этом; Епиходов начитан, но в чтении эклектичен, ищет прямого и действенного применения вычитанному в жизни. Трофимов видит в Лопахине черты человека будущего (тонкие от природы пальцы, как у артиста). В логике дионисичества (Петя – нищепанец) – это знаковая и высокая оценка. Одновременно Трофимов, пытаясь достойно ответить на жест с деньгами, предлагаемыми ему Лопахинным, подчеркивает опасность для нового хозяина сада размахивать руками. Совет «*не размахивать руками*» следует понимать, как возможное сомнение в готовности Лопахина к сверхчеловеческому пути, ведь этот путь – путь танцора на проволоке, который должен быть сдержан, осторожен, идя над пропастью, должен искать равновесие, чтобы не упасть, хотя работа крыльями (ср. размахивание руками), как птице, ему необходима. В данной логике Лопахин – это мост от прошлого к будущему, от христианства к сверхчеловеку. Поэтому понятно, почему он уже не слышит музыки еврейского (христианского) оркестра – в его душе музыка иная. Шутки, которые отпускает Лопахин, – шутки вполне дионисические. Варю, мечтающую выйти за него, он дважды именует Охмелией [Чехов С. XIII: 226]. Это подчеркивает гамлетизм самого Лопахина (в Гамлете, по Ницше, есть черты сверхчеловека), а также естественность в его устах дионисической категории опьянения (хмель – Охмелия). Кроме того, здесь очевидно указание на символическую невозможность для героев равнодушных друг к другу быть вместе (ср. Гамлет – Офелия). Не случайно комедиограф в письме Станиславскому будет подчеркивать: «При выборе актера для этой роли не надо упускать из виду, что Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица; кулечка бы она не полюбила» [Чехов П. XI; 291].

Выстраиваемое Чеховым внесловесное, непроговариваемое Лопахиным уклонение от брака с Варей является органичной реализацией символично-мифологического типа психологизма, в частности нового

понимания любви, где чувство нескованности, незавоеванности себя другим, отсутствия формальных связей (оков, цепей) маркирует дионисичество. Имя Варвара, означающее «чужеземная», также свидетельствует о неслучайности брачного несоединения нового хозяина земли (сада) с героиней. Животное «мычание» Лопахина («*Ме-е-е...*») [Чехов С. XIII: 201]) выдает в нем человекокозла, сатира современности. И это при любви Ермолая Алексеевича к Раневской больше, чем к родной, при сочувствии к ней, искреннем желании и готовности помочь.

Фамилия Лопа+хин содержит и удерживает целый комплекс значений, их источник – словарь Даля. Сначала о значениях «лопа» [Даль 1955: II; 266–267]. «Басурман, нехристь», «род водяного», «хлопать крыльями» указывают на дионисическую природу героя. «Пиковая масть», «колодезь на топи, на болоте», «ломка от гнета, разрыв», «треск, крик, ор» подчеркивают неоднозначность, трудность, беспокойность миссии, судьбы, выпавшей на его долю. «Всякая веревка, продернутая в блоки», «снаряд для копки, выгребу, навалки и пересыпки сыпучих тел», «землекоп», «верхняя одежда, особенно рабочая, простая», «широкий и плоский конец», «выбиваться, продираться силою» – эти семы фиксируют высокую работоспособность, целеустремленность, строительность, методичность и силу персонажа. «Лабаз, сеновал», «подводная коса», «устье оврага, залив», «обжора», «врун, пустомеля, болтун; разиня, зевать» – данные значения свидетельствуют о наличии скрытых слабостей, комплексов, сопутствующих желаний, о возможности нереализованных проектов, несовпадений между заявленным и сделанным, достигнутым и доставшимся. Теперь о семах второй части фамилии персонажа – «хин» [Даль 1955: IV; 458].

Первое значение (кора американского дерева, аптечное снадобье, выделяемое из хины), подчеркивает способность героя к оздоравливающему эффекту при воздействии на среду (страну и т. п.), а также его установку на деловитый (американский) подход к решению всех проблем, включая деланье больших денег на высаживании мака (наркобизнес). Второе значение (способность лукавить и бранить, нести вздор) стыкуется с семами первой части фамилии (крик, ор, врун, болтун) и закрепляет их, намекает на свободу природного поведения современного сатира. Третье значение (хныкать, плакать про себя) фиксирует сложность судьбы героя, его недовольство реальностью при внешнем успехе («*О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь*») [Чехов С. XIII: 241]), служит основой истории о плачущем мальчике – мужичке, обиженном отцом и утешаемом молодой барыней (призыв не плакать – мол, до свадьбы заживет, а свадьбы все нет и не предвидит-

ся).

Фамилия нового управляющего именем, назначенного Лопахиным, конторщика Епиходова строится на совмещенности значений. Первая ее часть (Епи) объединяет набор лексем в словаре Даля, содержащих данный компонент [Даль 1955: I; 520]. Лексемы, начинающиеся на «епи», легко группируются. Это «эпиграф» и «эпилог» – семы «пословия» в начале и в конце, их можно сопоставить с формулой «двадцать два несчастья». «Эпизод», означающий «происшествие, случайное или побочное, состоящее однако в причинной связи с главным событием», реализуется посредством репризного появления персонажа параллельно событиям с продажей имения. В финале герой перемещается с периферии действия в центр (из конторщика в управляющего), тем обнаруживает свою неслучайность и значимость, причастность к главному. «Эпидемия», «эпилепсия», «эпистиль», «эпитимья», «эпитафия» – эти лексемы объединяются значениями болезни, падения, конца, смерти, наказания, тяжести, накрывания плитой, обнажают природу не-счастья, носителем и выразителем которой является Епиходов. «Епископ», «эпитрахиль», «эпифаньевщина» акцентируют наличие в персонаже религиозного статуса и претензий, готовность представлять от «новой веры». «Эпиталама» фиксирует серьезность жениховских намерений героя по отношению к Дуняше.

Имя персонажа Семен Пантелеевич (слышащий, совершенство, высшая ступень) усиливает чеховскую иронию, выражающую понимание нерадужности перспектив, связанных с планами исторического хозяйствования в России «Епиходовых-Витте». Не случайно Чехов оставил в «Записных книжках» эту масштабную и четкую параллель: «“Конец мечтам”– Витте Епиходов» [Чехов С. XVII; 148]. Она органична в логике мифа о России, созданного автором в комедии «Вишневый сад». Епиходов у Чехова – фигура многослойная. Л. В. Карасевым отмечено, что «он единственный, у кого есть оружие», что его прозвище «двадцать два несчастья» по числу совпадает с датой аукциона (22 августа), что он синхронно появляется и исчезает с упоминанием звука лопнувшей струны, то есть он «ближе всех связан с садом, с его гибелью» [Карасев 1998: 84]. Кстати, 22 августа, по народному русскому календарю, – это день, который расположен между несчастливыми для дел, брака и любви днями (21 и 23 августа). Комедиографом выбраны такие сроки, где счастье и несчастье сложно сочетаются. Формула «*Епиходов идет*» при повторе (ход – идет) выражает неотвратимость событий и двойственность (смех и слезы) предчувствий героев, концентриацию и объективизацию некой сущности в Семене Пантелеевиче, остающемся управляющим в имени.

Происходящие в комедии события вписаны автором в цикл «весна–осень–весна». В первом действии Епиходов, принося в дом цветы от садовника, сообщает: «мороз в три градуса» [Чехов С. XIII: 198]. В четвертом действии Лопухин как бы вторит ему: «Градуса три мороза» [Чехов С. XIII: 251]. Однако цикл пройден: «до самой весны» [Чехов С. XIII: 252]; «Значит, до весны. Выходите, господа...» [Чехов С. XIII: 253]. На «входе» и «выходе» из пьесы разными персонажами проговаривается личное ощущение холода. В первом действии об этом говорят Вари («как холодно, у меня руки заочнели») и Аня («теперь озябла очень», «тогда было холодно», «там холодно, снег»). В четвертом действии им вторит новый хозяин сада («Холодно здесь чертовски», «только вот что холодно»). Такова рамочность событийного ряда. Внутри ее сначала возможно и другое ощущение, например, у Вари: «Уже солнце взошло, не холодно» [Чехов С. XIII: 209]. В финале пьесы вопрос не в отсутствии солнца, ведь в пространстве «тихо и солнечно», а в знаковости холода, обрамляющего действие комедии. Если сначала (в первом действии) ночь сменяется утром и холод при появлении солнца отступает, то в последнем – холод при наличии солнца остается. Знаки аполлоничества (солнце, тепло) и дионисичества (ночь, холод) сосуществуют в комедии с первого до четвертого действия. Аполлоническое постепенно утрачивает свой статус в определенной ситуации, а дионисическое, наоборот, его утверждает и укрепляет.

Сцена танцев и бала в третьем действии является символической. Раневская сообщает обстоятельства, вызвавшие танцы: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...» (230). Значит, хозяева просто подчинились приходу музыкантов. Наличие музыки повлекло неуместное празднество. Музыка как бы выходит из-под контроля людей, вовлекает их в свое действие. Строго говоря, приход музыкантов в дом Гаевых мотивирован репликой Раневской во втором действии о еврейском оркестре: «Его бы к нам зазвать как-нибудь, устроить вечерок» [Чехов С. XIII: 220]. Однако срок прихода не спланирован. Чехов показывает: музыка живет в своем календарном режиме. Она делает действующих лиц танцорами (третье действие), ведет в дионисическую сферу. Новый хозяин вишневого сада, входя в среду танцующих и повествуя о процессе приобретения имения, также оперирует нищевскими значениями: «Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами)»; «Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Это только плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности...» [Чехов С. XIII: 240].

Мотив опьянения выходит наружу, в символический план уже во втором действии. Здесь принципиальна встреча персонажей с Прохожим. *«Он слегка пьян»* – сообщает Чехов в ремарке. Приход его фиксирует именно нищееанец Трофимов, реплика знака: *«Кто-то идет»* [Чехов С. XIII: 226]. Позднее она трансформируется в формулу *«Епиходов идет»*. После встречи с Прохожим (на «выходе» из нее) сразу прозвучат дионисические шутки Лопахина в адрес Вари: *«Охмелия, иди в монастырь...»*, *«Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!»* [Чехов С. XIII: 226]. Набожная Варя во время встречи с Прохожим – в испуге. Чехов несколько раз фиксирует это: сначала ремаркой *«Варя испугалась, вскрикивает»*, потом репликой самой героини *«Напугал он меня. Сердце так и стучит»*, далее радостным возгласом Ани, сопровождаемым смехом, *«Спасибо прохожему, напугал Варю, теперь мы одни»*. Тут же Лопахин напоминает всем о сроке продажи сада, и все демонстративно уходят со сцены, кроме Трофимова и Ани. Петя увлекает окончательно своими монологами дочь Раневской в сферу дионисичества. И так до конца второго действия, переходящего в дионисический танец всех. Только голос набожной Вари, но издалека, за сценой будет звать и искать Аню. Чехов трижды ремарками выделит этот зов [Чехов С. XIII: 228], на который ответа уже не будет.

Танец – знаковый ход к продаже и вырубке сада, смене хозяина и управляющего этим участком земли. Сада в качестве сакрального христианского хронотопа уже не будет. Осуществится иной, нехристианский жизнестроительный проект. Свершенность этого зафиксирует повтор в финале комедии пародийного «шума» с небес: *«Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву»*. Струна овеществляла собой вертикаль неба и земли, эта вертикаль была по-своему музыкальной. Чехов говорит: прежней музыки уже не будет, не будет прежней связи неба и земли, а будут новая земля и новое небо – и музыка, овеществляющая их связь, будет иной. Но это предмет новой комедии жизни. Прежняя комедия закончена. Фирс (тирс) как ее символ уже не функционален, не нужен, забыт. Христианский проект отказа от имений, от собственности не осуществим. За собственность в современности (а современность – мост, переход) идет борьба, драка. И только торжество новой веры, возможно, приведет к торжеству каких-то новых ценностей. Но эти ценности не ясны, потому что нищееанство (Трофимов – Аня – Даша) – для Чехова стадия детской фазы жизни. Взрослая жизнь человечества иная.

В чем оптимистичность чеховской версии судьбы России? Во-первых, в указании на природно-космический цикл жизни, совпадающий с комедийным прасмыслом: весна–осень–весна; жизнь–смерть–воскрешение–жизнь. Во-вторых, в самом изображении перехода, моста в будущее при отказе это будущее разворачивать в тексте. В-третьих, в опоре на авторитетные смыслы, накопленные человечеством, (античность, христианство, неомифология второй половины XIX века) при их пародировании. В-четвертых, в самой остроте спора, с одной стороны, с Толстым, с другой стороны, с Соловьевым. Спор с Соловьевым воплощен при сохранении мистериального плана в относительной открытости и комедийной форме исторической схемы человеческой истории.

Согласие Чехова с философом определяется чувством опасности являющегося нового государственного чиновничьего управления, осознанием его антихристианской природы. Неопределенность ценностных ориентиров власти при общем «головном знании» способна страшить. Не случайно независимая Шарлотта скажет об Епиходове: *«Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный»*. И сам будущий управляющий не скроет от себя и других возможность саморазрушения, уничтожения: *«Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер... Вот он... (показывает револьвер)»* [Чехов С. XIII: 216]. О том, что автор «Вишневого сада» при мистериально-буффонном синтезе в пьесе мыслит и социально-историческими проекциями, свидетельствует целый ряд элементов текста – например, та же сцена с Прохожим, ведущая в конечном счете к возвышению Лопухина и Епиходова. Еще раз вспомним чеховскую запись: *«“Конец мечтам” – Витте Епиходов»* [Чехов С. XVII; 148]. Знаками реформаторской государственной деятельности С. Ю. Витте, потомственного крупного чиновника, при жизни Чехова (то есть до 1904 года) были строительство железных дорог, рост горной и добывающей промышленности, развитие акционерного капитала, банков, ввод винной монополии, проведение денежной реформы на основе золотого обращения [Плимак, Пантин 2000: 242–243, 249–250]. В пьесе Чехова фиксируется большинство этих примет. Наличие перемен впрямую отмечают Фирс и Варя, они их чувствуют острее других, ведь в их руках быт дома Гаевых: *«Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут»*; *«Только и знаешь,*

что ходишь с места на место, а делом не занимаешься. Контрорщика держим, а неизвестно – для чего» [Чехов С. XIII: 253, 238]. Неделовой Гаев пристроился в растущей банковской сфере: *«Я банковский служака, теперь я финансист...»* [Чехов С. XIII: 247]. *«Звук лопнувшей струны»*, кажущийся Лопахину сорвавшейся в шахте бадьей, – примета функционирования добывающей горной промышленности. Проект выгодной продажи имения осуществим в силу его *«чудесного месторасположения»*, одним из признаков его является близость к новой железной дороге: *«Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога»* [Чехов С. XIII: 205]. Состояние подвыпитости у Прохожего, направленность его пути на станцию, получение вместо тридцати сребреников золотого – это пародийные аналоги винной монополии, золотого рубля, железнодорожного бума.

Энергичный Лопахин может быть вполне очарован начитанностью Епиходова (*«Вы читали Бокля?»*) [Чехов С. XIII: 216], который вслед за английским интеллектуалом, автором *«Истории цивилизации в Англии»*, мог пропагандировать зависимость экономического благосостояния России и ее отдельных граждан «не от благодати природы, а от энергии человека» [Бокль 1895: 18]. Энергичность – определяющее свойство природы Лопахина: *«Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, вот что делать с руками; болтаются как-то странно, точно чужие»* [Чехов С. XIII: 243]. Епиходов транслирует хозяину обоснование этого органического признака в качестве главного фактора прогресса страны, что должно особенно располагать Лопахина к нему. Не случайно Чехов выстраивает перед зрителем деловой треугольник Варя – Епиходов – Лопахин, где последнему впрямую прилетает палкой за деяния его будущего управляющего [Чехов С. XIII: 238–239]. В заглавной ремарке четвертого действия драматург подчеркнет кольцевое построение пространства повтором *«декорации первого акта»*, но обозначит новое состояние жизни: *«Чувствуется пустота»* [Чехов С. XIII: 242]. В выборе, указанном Соловьевым, (благая весть или пустота) пока торжествует пустота, а значит, и царство Антихриста, механизм новой государственности, новой власти, подчиняющей пространство и контролирующей его. Возникает новая *«циркуляция дела»*, если воспользоваться формулой Лопахина [Чехов С. XIII: 246].

Классическая комедия строилась на оппозиции «норма–отклонение». Неклассическая комедия уходит от мышления оппозициями, она исследует субъективизм в его встрече с

бесконечным. Субъективизм для нее нормален и обыкновенен, не порочен заведомо. Отсюда динамичность и сложность отношений автора и героя, ценностная диалогичность их. Результатом данного процесса становится доминирование трагикомедии в системе разновидностей жанра комедии.

В силу того, что объективно изменяется статус субъективного (из греховой сферы переходит в онтологическую норму), комедия получает возможность исследовать пределы и готовности жизнетворческой идеи, носителями которой становятся герой или группа героев. Но комедия всегда так или иначе пользовалась действенным испытанием субъективизма персонажа, хотя специально и не проявляла интерес к этому феномену. Русская комедия XX века получила возможность внедрять в сознание героя различные социально-культурные доктрины и их испытывать. Герой комедии обнаружил свою природу жизнетворца.

Развито и развернуто это впервые в чеховской «Чайке», в зачаточном виде есть уже в «Иванове», где окружающие создают из обыкновенного человека миф о нем как о необыкновенном, а затем распинают героя за несоответствие коллективному проекту-мифу. В данном смысле «Иванов» – жанровая транскрипция гоголевского «Ревизора», но уже с постхристианским трагикомическим заданием. Ситуация «безотцовщины» здесь мыслится как всеобщая. Это создает свободу игрового использования некрасовского и гамлетовского контекстов, их сопряжения.

Вторая крупноформатная комедия ввела «язык» природы, категорий природного ряда в сферу драматургического мышления Чехова. Она дала опыт выстраивания многолинейной пьесы с повышенной мерой условности, где каждый герой по-своему оказывается «лешим» в «лесу» жизни, хотя риторически мысль о «лешем» ищет в другом, поддерживая общий миф. Так в творчестве Чехова открылся путь к свободной полемике с христианством Толстого и к диалогическому согласию с постхристианскими моделями человека и мира.

В России их знаково воплощали деятели нового поколения – Соловьев, Розанов, Мережковский, за ее пределами – Ницше и Мопассан. Чехов, жестово опираясь на данный опыт, оригинально синтезирует его. Исходную опору, сомасштабную христианству, автор «Чайки» видит в национальном народном слове: оно проверено веками, сохраняет мифообразные смыслы, которые могут быть развернуты художником заново в текст. Это убеждение порождает линию диалога Чехова с Потебней, Афанасьевым, Далем. Комедия

«Чайка» стягивает все обозначенные элементы, выявляет их в качестве диалогического жеста автора. В пьесе оформляются чеховский миф о России, диалогически близкий воззрениям Соловьева второй половины 1880-х – первой половины 1890-х годов, а также космоэстетическая концепция человека.

Комедия «Вишневый сад» фиксирует углубление Чеховым концепции «человека-стихий», развернутой в пьесе «Чайка», и вписывает ее в миф о современной России. Этот миф базируется на ряде элементов. Первый: мифема «моста» – «перехода» с одного исторического берега на другой. Ее источник – эссеистика Мережковского, который осваивает и «преодолевает» ницшевский концепт. Второй: мифема «детской» и «взрослой» фаз жизни человека, включая специфику этих фаз в России. Здесь источник – эссеистика Розанова. Третий элемент исходит из этого же адреса: мифема «кроткого демонизма». Утверждается нормальность подхода к человеку с данной меркой, как следствие – доказываются значимость новозаветного опыта для современности, допустимость художественной игры с ним. Поэтому так свободно и оригинально Чехов смыкает в пьесе «Вишневый сад» ницшевские концепты аполлонического и дионисического начал с пародированием новозаветных «Деяний апостолов». Здесь же он программно полемизирует с толстовской мифологией «хозяина» и «работника», с рецептурностью притчи о виноградарях в «Воскресении» и в целом с мифопоэтикой данного романа.

Направление развития страны, задаваемое реформами Витте, Чехов начала XX века воспринимает в логике постхристианского пессимизма соловьевских «Трех разговоров» – как реальность выбора «пустоты» Антихриста, уничтожающего сакральное пространство. Цветовая гамма (вишневый), избираемая комедиографом, подчеркивает итоговость, завершенность (ситуация плодоношения) фазы духовно-исторического развития, кровавость пути обретения «новой веры» в России и в то же время возможность утверждения позитивных начал и качеств (например, пылкости и небесной мудрости, нежности и чистоты чувств, дружелюбия и бескорыстия, доброты нравов) в конечном счете. Позитивную перспективу закрепляют генетическая схема комедии (жизнь–смерть–воскрешение–жизнь), а также циклическая открытость природной хронологии пьесы (весна–осень–весна).

Показательно, что в условиях широкого овладения умами жизнетворческой идеи в начале XX века историки эстетических учений искали не различия, а общности в представлениях отечественных власти-

телей дум. Так, Е. Аничков выделял два этапа развития русской эстетики: первый – от Чернышевского до Льва Толстого, второй – Владимир Соловьев и «новые веяния». Но «основной чертой русской эстетики», характерной для обоих этапов, историк называл понимание художественного творчества в качестве «величайшего стимула жизни» [Аничков 1915: 215–216]. В результате зона между искусством и жизнью размывалась, устранилась. Искусство встраивалось в жизнь как ее мотор, стимул, освященный авторитетом выдающихся представителей нации. Оно предлагало жизни свои критерии измерения – эстетические. Теперь каждый, ориентируясь на доступные ему художественные образцы, мог сотворять и пересотворять окружающее, производить новые «вещи», делать «вещью» себя, свою жизнь. Он должен был находиться в двойственной позиции: и вовне и внутри создаваемого предмета – жизни. Это порождало кризис и пересмотр традиционных способов эстетического завершения (извне), что ярко описано М. М. Бахтиным [Бахтин 1979: 176–179]. Но главное – это утверждало стилизацию как магистральный способ мышления, сохраняющий эстетическую природу, то есть удерживающий от крайностей (первой – этико-религиозной: взгляд только изнутри; второй – эстетской: взгляд только извне). Стилизация сохраняла связь с традиционными культурными смыслами, требовала их оригинального учета, превращая сознание в своего рода сейф для ценностей. И одновременно она заставляла искать способы трезвого, утонченного, технологичного и конвенционального использования их. Здесь существенно понимание одновременности и слаженности означенных функций. Это был порожденный эпохой механизм художественного творчества для перехода от христианской к постхристианской стадии существования человечества, механизм, естественно соединяющий взгляд изнутри и извне, гарантирующий высокий статус новой субъективности как единственно возможного и реального в действительности.

ЛИТЕРАТУРА

Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 3–242.

Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М. : Современный писатель, 1995.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Худож. лит., 1979. 341 с.

Бокль Г. Т. История цивилизации в Англии. СПб. : Издание Ф. Павленкова, 1895. 552 с.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М. : Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955.

Жития всех святых, празднуемых православной греко-русской церковью и сказания о всех праздниках православной церкви и чудотворных иконах пресвятой богородицы / сост. священник и законоучитель Иоанн Бухарев. М. : Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1900. 767 с.

Карасев Л. В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 79–91.

Колобаева Л. А. «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (о перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. Вып. 2. С. 3–20.

Комаров С. А. Новая русская комедия (опыт обоснования понятия) // Вестник Тюменского государственного университета. 1998. № 1. С. 159–164.

Комаров С. А. О «сложности» простоты» А.П. Чехова – драматурга // Филологический класс. 2010. № 24. С. 25–29.

Комаров С. А. Переход от классической к неклассической комедии в аспекте феномена поколения // Русская классика: динамика художественных систем. Екатеринбург, 2009. Вып. 3. С. 163–184.

Нестерова О. Е. Петр // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 307–309.

Нестерова О. Е. Симон маг // Мифы народов мира : в 2 т. М. : Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 436.

Плимак Е. Г., Пантин И. К. Драма российских реформ и революций (сравнительно-политический анализ). М. : Изд-во «Весь Мир», 2000. 360 с.

Розанов В. В. Сочинения : в 2 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. Религия и культура. 636 с.

Светоний Г. Т. Жизнь двенадцати цезарей / пер. М. Л. Гаспарова. М. : Правда, 1988. 512 с.

Собенников А. С. Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск : Изд-во Иркутского госуниверситета, 1997. 222 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1974–1988 (С - Сочинения : в 18 т.; П - Письма : в 12 т.).

REFERENCES

Anichkov E. V. Ocherk razvitiya esteticheskikh ucheniy // Voprosy teo-rii i psikhologii tvorchestva. Khar'kov, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 3–242.

Afanas'ev A. N. Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: v 3 t. M. : Sovremennyy pisatel', 1995.

Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M. : Khudozh. lit., 1979. 341 s.

Bokl' G. T. Istoriya tsivilizatsii v Anglii. SPb.: Izda-nie F. Pavlenkova , 1895. 552 s.

Dal' V. I. Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t. M. : Gos. izd-vo inostrannykh i natsional'nykh slovarey 1955.

Zhitiya vsekh svyatykh, prazdnuemykh pravoslavnoy greko-rossiyskoy tserkov'yu i skazaniya o vsekh prazdnikakh pravoslavnoy tserkvi i chudo-tvornyykh ikonakh presvyatoy bogoroditsy / sost. svyashchennik i zakonouchi-tel' Ioann Bukharev. M. : Tip. t-va I. D. Sytina, 1900. 767 s.

Karasev L. V. P'esy Chekhova // Voprosy filosofii. 1998. № 9. S. 79–91.

Kolobaeva L. A. «Nikakoy psikhologii», ili Fantastika psikholog-gii? (o perspektivakh psikhologizma v russkoy literature nashego veka) // Voprosy literatury. 1999. Vyp. 2. S. 3–20.

Komarov S. A. Novaya russkaya komediya (opyt obosnovaniya ponyatiya) // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. 1998. № 1. S. 159–164.

Komarov S. A. O «slozhnosti» prostoty» A.P. Chekhova – dramaturga // Filologicheskiy klass. 2010. № 24. S. 25–29.

Komarov S. A. Perekhod ot klassicheskoy k neklassicheskoy komedii v aspekte fenomena pokoleniya // Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem. Vyp. 3. Ekaterinburg, 2009. S. 163–184.

Nesterova O. E. Petr // Mify narodov mira: v 2 t. M.: Sov. entsiklopediya, 1982. T. 2. S. 307–309.

Nesterova O. E. Simon mag // Mify narodov mira : v 2 t. M. : Sov. entsiklopediya, 1982. T. 2. S. 436.

Plimak E. G., Pantin I. K. Drama rossiyskikh reform i revolyutsiy (sravnitel'no-politicheskiy analiz). M. : Izd-vo «Ves' Mir», 2000. 360 s.

Rozanov V. V. Sochineniya : v 2 t. M. : Pravda, 1990 T. 1. Religiya i kul'tura. 636 s.

Svetoniy G. T. Zhizn' dvenadtsati tsezarey / per. M. L. Gasparova. M. : Pravda, 1988. 512 s.

Sobennikov A. S. Mezhdu «est' Bog» i «net Boga»... (o religiozno-filosofskikh traditsiyakh v tvorchestve A. P. Chekhova). Irkutsk : Izd-vo Irkutskogo gosuniversiteta, 1997. 222 s.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. M. : Nauka, 1974–1988 (S - Sochineniya : v 18 t.; P - Pis'ma : v 12 t.).