

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4. М., 1951.
2. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1999.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. Т. 2. СПб., 1999.
4. Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М., 1960.
5. Комаров С. А. А. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX—первой трети XX века. Тюмень, 2002.
6. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
7. Гауптман Г. Пьесы: В 2 т. Т. 1. М., 1959.
8. Давыдова М. Ю. Ибсен // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX—XX вв. М., 2001.
9. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978.
10. Гартман Н. Эстетика. М., 1958.
11. Метерлинк М. Избранные произведения. М., 1996.
12. Шопенгауэр А. О четвероюм корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. М., 1993.
13. Карасев Л. В. Философия смеха. М., 1996.
14. Карасев Л. В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. №9. С. 79–91.
15. Янкелевич В. Смерть. М., 1999.
16. Рацкий И. А. Трагикомедия // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972.
17. Шоу Б. О драме и театре. М., 1963.
18. Бергсон А. Смех. М., 1992.
19. Горький М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1990.
20. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

Сергей Анатольевич КОМАРОВ —
профессор кафедры русской литературы,
Тюменского государственного университета,
доктор филологических наук

«Где бы черт ходил коромыслом»: о замысле комедии «Вишневый сад»

УДК 882.09

АННОТАЦИЯ. В статье очерчиваются метафизические основания замысла последней пьесы Чехова, устанавливаются его новые источники.

The author considers metaphysical background of the idea and several new sources of A. P. Chekhov's comedy «Cherry Orchard».

Изучая тот или иной замысел Чехова, исследователь всегда располагает минимумом направляющего авторского материала. Как давно замечено, Чехов отличался «чрезвычайной скупостью на пояснения к своим созданиям». Поэтому тем, кто уже брался за решение задач реконструкции его замыслов, по сути оставался один парадоксальный путь решения: идти от конечного текста к замыслу. Успех на этом пути немислим без особо «пристального и внимательного взгляда» на творение, по образной формуле Э. А. Полоцкой — «не издалека, а подойдя вплотную» [1; 11, 13].

Образ России, российского человека, образ современности в прощальной комедии воссоздается Чеховым в качестве перехода, моста к новому состоянию жиз-

ни, опирающемся на иные, чем прежде, метафизические основания. Не случайно автор «Вишневого сада» так приветствует «мост» в качестве детали декорации к спектаклю: «Мост — это очень хорошо» (П. XI; 312). В указанном смысле чеховские герои являются вестниками нового — потенциальными апостолами новой веры. Данный поворот конструктивно закрепляется автором в тексте посредством прямой развернутой пародийной проекции событийного ряда на новозаветные «Деяния святых Апостолов». По Библии, обретение христианской веры должно вести «к веселию и простоте сердца» [Деяния, Гл. 2; 47], по сути, к комедийному эффекту радости. Путь к этому указан в «Деяниях»: «И продавали имения и всякую собственность, и разделяли всем, смотря по нужде каждого» (Гл. 2; 45). Таков способ достижения идеала, когда «все... верующие были вместе и имели все общее» (Гл. 2; 44). Проповедь новой для иудеев (христианской) веры ведет выделенный из сообщества апостолов Петр (Гл. 2; 37–41). Перед этим Петр держал в среде апостолов речь об Иуде, грех которого в том, что он «приобрел землю неправедною мздою»: «и, когда низринулся, рассеялось чрево его, и выпали все внутренности его; И это сделалось известно всем жителям Иерусалима; так что земля та на отечественном их наречии названа Акелдама, то есть «земля крови» (Гл. 1; 15–19). Петр говорит о том, что Иуда как недостойный носитель веры (грешник) должен быть отвергнут и что на его апостольское место необходимо избрать другого. Апостолы избирают на место Иуды Матфея, принимают его двенадцатым в свой круг (Гл. 1; 20–26).

Происходит изменение апостольского состава. Следующим событием, о котором сообщается в «Деяниях», является внезапный «шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра» — его слышат все апостолы, находясь вместе (в одном доме) (Гл. 2; 1–2). Это акт сошествия с небес на них Духа Святого. Исполнившись им, апостолы «начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещавать» (Гл. 2; 3–4). Акт сошествия Духа («шум») оказался общезначимым. Он был отмечен «собранием народа», который слушал эти «языки», изумлялся и недоумевал (Гл. 2; 6–12). Недоумение породило удобное объяснение. Возникла версия о бытовом опьянении апостолов: «А иные насмехаясь говорили: они напились сладкого вина». Но Петр держал речь и разубедил всех, что «они не пьяны, как вы думаете», то знак Духа Святого, свидетельствующий о необходимости перехода в новую веру: «И будет в последние дни, говорит Бог, излию от Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать сыны ваши, и юноши ваши будут видеть видения, и старцы ваши сновидениями вразумляемы будут»; «И покажу чудеса на небе вверху и знамения на земле внизу, кровь и огонь и курение дыма» (Гл. 2; 14–19).

Приведенная цепь событий из «Деяний святых Апостолов» пародийно воссоздается Чеховым в комедии. С начала второго действия все герои постепенно сменяют друг друга на сцене. И каждый из них говорит на «своем» языке, и каждый слышит только себя. Монологи выстроены по группам. Сначала монологи Шарлотты, Епиходова, Дуняши, Яши. Эта группа персонажей уходит (остается лишь Яша в глубине сцены), ее сменяет следующая: Раневская, Гаев, Лопахин, Фирс. Потом к ним присоединяется третья группа — «юных» персонажей: «Входят Трофимов, Аня и Варя». Возникает продолжение «вчерашнего разговора» «о гордом человеке». Ведущий этого разговора — апостол новой веры Петр Трофимов. В финале разговора Раневская произносит фразу о великанах, которые «только в сказках хороши, а так они пугают». И тут «в глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре». Он не присоединяется к другим, у него своя музыка, он проходит, как тень, воплощение чего-то наступающего. Дважды (Раневской и Аней) проговаривается формула «Епиходов идет», за ней следует знаковая фраза аполлониста Гаева «Солнце село». Ницшеанец Трофимов подтверждает смену знаков веры: «Да». Гаев еще пытается заговорить точку кризиса привычной риторикой, его останавливают, он сми-

ряется. *«Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс».* Бормотание Фирса, единственно нарушающее тишину, знаково именно потому, что Фирс точнее других сформулирует происшедшее — «несчастье»: *«перед несчастьем тоже было».* Чехов, пародируя библейский символ сошествия Духа святого «шум с неба», дает ремарку: *«Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».* Присутствующие не понимают происшедшего. Лопахину кажется, что *«где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья».* Он непонятное мыслит на производственном ограниченном «языке». Гаев пытается расширить толкование до природного, ведь он только что говорил об ее «дивности»: *«А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли».* Ницшеанец Трофимов сразу меняет знак птицы на ночной: *«Или филин...».* Аполлонистка Раневская *«вздрагивает»*, как замечает ремаркой Чехов, потому что знак иной веры ее тревожит: *«Неприятно почему-то».* Преданный хозяйке Фирс подтверждает, что *«сова кричит»* к несчастью. И вот в этой высшей точке разноязычия, когда *«вечереет»*, обнаруживается, что *«кто-то идет»*, и *«показывается Прохожий».* Он открыто просит на глазах у всех и именно у самой набожной из присутствующих Вари тридцать копеек (тридцать сребреников). Прохожий обнаруживает наличие здесь, рядом, в среде людей готовности стать Иудой, но при этом произносить высокие и авторитетные для современности слова художников веры конца XIX века — Некрасова и Надсона.

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 Лопахина и Епиходова. Вспомним чеховскую запись: *««Конец мечтам» — Витте Епиходов»* (XVII; 148). Знаками реформаторской государственной деятельности С. Ю. Витте 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 [2; 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. Конторщика держим, а неизвестно — для чего»* (XIII; 253, 238). Неделовой Гаев пристроился в растущей банковской сфере: *«Я банковский служака, теперь я финансист...»* (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»* (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?»* (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» [3; 18]. Энергичность — определяющее свойство натуры 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» (XIII; 243). Епиходов транслирует хозяину обоснование этого органического признака в качестве главного фактора прогресса страны, что должно особенно располагать Лопехина к нему. Не случайно Чехов выстраивает перед зрителем деловой треугольник Варя — Епиходов — Лопехин, где последнему впрямую прилетает палкой за деяния его будущего управляющего (XIII; 238–239). В заглавной ремарке четвертого действия драматург подчеркнет кольцевое построение пространства повтором «декорации первого акта», но обозначит новое состояние жизни: «Чувствуется пустота» (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 Лопехина (XIII; 246).

Первое, что должно насторожить читателя, сообщение Дуныши о Трофимове: «В бане спят, там и живут» (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 [4; III; 154–157]. Кроме того, христиански настроенная Раневская по приезду в имение узнает всех сразу, кроме Трофимова (XIII; 210). Третий момент — слово «черт» лишь дважды произнесено в пьесе. Один раз это делает Лопехин («Холодно здесь чертовски», другой раз — Трофимов («Черт его знает» (XIII; 243)). Показателен способ признания Пети в своих симпатиях к Лопехину: «Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» (XIII; 244). История пьесы свидетельствует: это поздняя цельная чеховская вставка в речь Трофимова (XIII; 333). В логике героя артист — высшая оценка человека. Переводчик Трофимов — нищезанец, 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» (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» (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 подолгу, днями, но так «ни к чему не пришли» (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» (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!» (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, появля-

ясь 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, неузнавание, 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 не 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. Трофимов утверждает, что они с Аней «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!» (XIII; 214). Обстоятельства подчеркивают искренность, невынужденность признания. Если принять во внимание ницшеанскую (дионисическую) закреплённость 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 (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 именуется «взрослыми», причем дважды (П. VIII; 130).

В письме А. С. Суворину 25 февраля 1895 г. (время работы над «Чайкой») Чехов давал двойственную характеристику философии Ницше. Причем это единственная характеристика, сохранившаяся 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» (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» (П. VI; 29). «Бравурность» философии Ницше, ее расчет не на убеждение, а на увлечение читателя за собой, на захват натуры 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».

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...» [5; 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...» [5; 169]. Выбор фамилии рода у Чехова не случаен. Симеон в «Житиях всех святых» означает «услышание» [6; 758]. Современные энциклопедические источники подтверждают данное толкование: «бог услышал» [7]. 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» (XIII; 230). В последнем действии комедии Симеонов-Пищик вновь заговаривает о Ницше, только теперь это будет со слов случайного попутчика: «Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой... великий философ советует прыгать с крыш... «Прыгай!», говорит, и в этом вся задача» (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 вводу Калигулой лошади 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 троекратного вопрошания о любви был облечен пастырской властью [8]. 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.

Трофимов, пытаясь достойно ответить на жест с деньгами, предлагаемыми ему Лопахиным, 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 именуется Охмелией (XIII; 226). Это подчеркивает гамлетизм самого Лопахина (в Гамлете, по Ницше, есть черты сверхчеловека [9; I; 82, 83]), а также естественность в его устах дионисической категории опьянения (хмель — Охмелия). Кроме того, здесь очевидно указание на символическую невозможность для героев, неравнодушных 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; кулачка бы она не полюбила» (П. XI; 291).

Выстраиваемое Чеховым внесловесное, непроговариваемое Лопахиным уклонение от брака с Варей является органичной реализацией символично-мифологического типа психологизма. Имя Варвара, означающее «чужеземная», также свидетельствует о неслучайности брачного несоединения нового хозяина земли (сада) с героиней. Животное «мычание» Лопахина («Ме-е-е...» (XIII; 201)) выдает в нем сатира современности. И это при любви Ермолая Алексеевича к Раневской больше, чем к родной, при сочувствии к ней, искреннем желании и готовности помочь.

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 успокоилось, повеселели даже... Любовь Андреевна. Да. Нервы мои лучше, это правда» (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» (XIII; 200, 214). Варя как бы вторит ей: «А на самом деле ничего нет, все как сон»; «И я бы тогда была покой-

ной...»; «Она спит... спит...» (XIII; 201, 202, 214). Аня доверительно озвучивает устремления брата матери: «тебе самому будет покойнее», как Лопухин проговаривает устремления Любовь Андреевны: «но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно» (XIII; 205, 213). Речь Раневской также пронизана знаками сна и покоя: «А вдруг я сплю!»; «Кофе выпит, можно на покой»; «ничто не изменилось» (XIII; 204, 209, 210). Лопухин 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» (XIII; 222, 233). Причем, в их словах нет желания задеть Раневскую, а наоборот, есть искреннее желание помочь ей.

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» (XIII; 229). В пьесе автором подчеркнута 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, сыграйте, я желаю вас слушать!»; «Музыка, сыграй!»; «Музыка, сыграй отчетливо! Пускай все, как я желаю!»; «За все могу заплатить!» (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.

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» (XIII; 198). В четвертом действии Лопухин как бы вторит ему: «Градуса три мороза» (XIII; 251). Однако цикл пройден: «до самой весны» (252); «Значит, до весны. Выходите, господа...» (XIII; 253). На «входе» и «выходе» из пьесы разными персонажами проговаривается личное ощущение холода. В первом действии об этом говорят Варя («как холодно, у меня руки заоченели») 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» (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 и дионисичества сосуществуют в комедии с первого до четвертого действия. Аполлоническое постепенно утрачивает свой статус в определении ситуации, а дионисическое, наоборот, его утверждает и укрепляет. 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 ницшеанец Трофимов, реплика знакова: «Кто-то идет» (XIII; 226). Петя увлекает окончательно своими монологами дочь Раневской в сферу дионисичества. Только голос набожной Вари, но издали, за сценой будет звать и искать Аню. Чехов трижды ремарками выделит этот зов (XIII; 228), на который ответа уже не будет. Сцена танцев и бала в третьем

действию является символической. Раневская сообщает обстоятельства, вызвавшие танцы: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...» (XIII; 230). Значит, хозяева просто подчинились приходу музыкантов. Наличие музыки повлекло неуместное празднество. Музыка как бы выходит из-под контроля людей, увлекает их в свое действие. Строго говоря, приход музыкантов в дом Гаевых мотивирован репликой Раневской во втором действии об еврейском оркестре: «Его бы к нам позвать как-нибудь, устроить вечерок» (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 ницшевскими 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...» (XIII; 240). Последнее предложение наличествует еще в первой записной книжке Чехова, и не случайно в ней оно закреплено за гимназистом (XVII; 43).

В финале 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.

Непрочитанность культурно-метафизического плана комедии современниками вызывала 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» (II. XII; 81). Создав «Вишневый сад», комедиограф осуществил свою мечту: «А я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы черт ходил коромыслом» (II. X; 143). Грандиозность и красота замысла не были поняты, оценены. Это относится не только к современникам драматурга, но и к читателям XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979.
2. Плимак Е. Г., Пантин И. К. Драма российских реформ и революций (сравнительно-политический анализ). М., 2000.
3. Бокль Генри Томас. История цивилизации в Англии. СПб., 1895.
4. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995.
5. Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1988.
6. Жития всех святых, празднуемых православной греко-российской церковью и сказания о всех праздниках православной церкви и чудотворных иконах пресвятой Богородицы / Составил священник и законоучитель Иоанн Бухарев. М., 1900.
7. Нестерова О. Е. Симон маг // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 436.
8. Нестерова О. Е. Петр // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 307–309.
9. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990.