

С.А. Комаров

О «СЛОЖНОСТИ ПРОСТОТЫ» А.П. ЧЕХОВА–ДРАМАТУРГА

В известном пособии, созданном «в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам», выдержавшем за последние пятнадцать лет несколько переизданий, В.Б. Катаев выносит формулу «сложность простоты» в качестве заглавной для осмысления читателями феномена А.П. Чехова. Предлагаемый нами материал – это соразмышления филолога по поводу формулы «сложность простоты» относительно чеховских пьес «Чайка» и «Вишневый сад».

В середине октября 1892 года Чехов достаточно неожиданно поднимает в деловой переписке вопрос о «природе языка». При этом одна из фраз его рассуждения переполнена специфической языковедческой терминологией, но выстроена она формульно. Это наводит на мысль о наличии определенного источника, увлекшего Чехова. Фраза такова: «Количество слов и их сочетаний находится в самой прямой зависимости от суммы впечатлений и представлений; без последних не может быть ни понятий, ни определений, а стало быть, и поводов к обогащению языка» (П. V; 115)¹. Сигнальны в этом тексте наличие лексем «впечатление» и «представление», их последовательность и взаимосвязь. В книге А.А. Потебни «Мысль и язык» лексема «впечатление» употреблена более тридцати раз, а лексема «представление», которая значительно частотнее по употреблению, прочно увязывается ученым с категорией «внутренняя форма»: «Внутренняя форма кроме фактического единства образа дает еще знание этого единства, она есть не образ предмета, а образ образа, то есть представление»². Последовательность и взаимосвязь «впечатлений» и «представлений» в высказывании Чехова соответствуют их концептуальному использованию Потебней.

Существенно, что Чехов сам инициировал в переписке разговор о природе языка: «В статье есть пропуск – Вы уделите очень мало места природе языка» (П. V; 114). Лексема «пропуск» подчеркивает неспровоцированность адресатом разговора и его предмета, а значит, личную готовность художника высказаться по проблеме именно в деловой переписке и высказаться сейчас (не ранее и не позднее). Адресат Чехова – редактор журнала «Книжки недели» М.О. Меньшиков. Так называемый «пропуск» им сделан в статье «О чтении». Чехов не может предложить издателю запрашиваемого материала, но не хочет отказывать и переводит письмо в разго-

вор о статье, точнее – о «пропуске» в ней. Он высказывается развернуто, и очевидно, что его виденье природы языка близко идеям харьковского ученого: «Так Вы пишете (стр. 155), что каков язык, таковы и степень культурной высоты народа. Выходит так, как будто, чем богаче язык, тем выше культура. А по-моему, наоборот – чем выше культура, тем богаче язык. Количество слов и сочетаний находится в самой прямой зависимости от суммы впечатлений и представлений; без последних не может быть ни понятий, ни определений, а стало быть, и поводов к обогащению языка. Далее, на той же странице два пункта, которые благодаря неполноте истолкуются, пожалуй, не так, как Вы хотите: во-первых, неразвитые мужики и дикари могут обладать богатым и утонченным языком – значит, богатство языка и неразвитие могут уживаться в одной шкуре? и во-вторых, не совсем ясно, что значит «портится язык»? Понимать ли под этим его вырождение или что другое? Ведь случается, что он не только портится, но даже исчезает. Если богатый великорусский язык в борьбе за существование сотрет с лица земли бурятский или чухонский язык, то будет ли это порча последних? Сильный пожирает слабого, и если фабричный и казарменный языки начинают кое-где брать верх, то не они в этом виноваты, а естественный порядок вещей» (П. V; 114-115). Время данного письма хронологически совпадает с моментом переиздания фундаментального труда великого славянского лингвиста и этнографа. Значит, этот труд мог быть в актуальном кругозоре Чехова-читателя, горячность и развернутость высказывания также косвенно подтверждают данную логику событий.

Главная книга А.А. Потебни «Мысль и язык» выходит в свет в 1892 году, на следующий год после его смерти. До этого (ровно тридцать лет назад) она печаталась в виде серии статей в «Журнале Министерства народного образования» и тогда же вышла отдельным оттиском. Значит, хронологически книжный вариант труда Потебни мог быть предметом активного чтения Чехова на протяжении более чем трех лет до выхода «Чайки» (1896).

Современная Чехову филология давала надежные, разветвленные, фундаментальные обоснования семантической и образной объемности каждого слова национального языка. Она прочно увязывала их с мифологическими представлениями народа. А.Н. Афанасьев знаменитый труд о поэтических воззрениях славян на природу начинал утверждением, что именно «живое слово человеческое, с его метафорическими и созвучными выражениями», есть «богатый и, можно сказать, единственный источник разнообразных мифических представлений». Он убеждал современников, что «зерно, из которого вырастает мифическое сказание, кроется в первоизданном слове» – и «новый метод мифотолкования потому именно и заслуживает доверия, что присту-

¹ Нехудожественные тексты Чехова цитируются по изданию: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М., 1974 – 1988. (Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т.). – с указанием в скобках тома и страницы, цитаты из пьес даются только с указанием в скобках страниц.

² Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976. С. 147.

пает к делу без наперед составленных выводов и всякое свое положение основывает на прямых свидетельствах языка»³ (I; 5, 8, 10).

Первое, что видит читатель и зритель, – это список действующих лиц. Именование героя – максимум авторской воли, божественная функция творца, обозначающего судьбу. В «Чайке» Чехов последовательно уравнивает всех персонажей посредством их именования.

Начнем с Треплева. В финале герой опровергает, опрокидывает смысл своей говорящей фамилии, перестает быть «треплом». Но это лишь одна из сем именованного персонажа. Не менее, а может, и более важны семы иные: 1) «трепел – земля, камень кремнистой породы, идет на лощение металлов, также на огранку стекла»; 2) «трепел – птица»; «трепловая сеть, трепловка – более на куропаток, ставится вроде тенет или перевеса, на шестах, от 6 до 8 аршин вышиной, с посадкой или пузиною, и птица заганивается»; 3) «трепать, трепнуть, трепывать – теревить, тормошить, дергать» [IV; 428-429]⁴. Треплев своими театральными опытами «теревит» и «тормошит» окружающих. Искусство для него – это полет (полет собственный и Нины) и одновременно ловушка, «тенета» для Заречной (способ сблизиться, сделаться нужным, влюбить в себя, «покорить») и для себя самого (охота на чайку, предсказание смерти, самоубийство, судьбоносная сосредоточенность на любви к Нине и искусстве). Второе значение из Даля является ключом и к появлению слова «куропатки» в монологе о Мировой душе. Первое значение (земля, камень кремнистой породы, идущий на лощение металлов и огранку стекла) мотивирует жизнестойкость, твердость убеждений, необходимость поисков Треплева (это усиливается, подтверждается и именем Константин – «постоянный»), а также его предназначенность для таланта Нины, ожидание брака с ней на небесах. Но главное – это обозначение природной стихии (земля) и одной из ее особых пород, ведь оно будет системно смыкаться с именованном других героев.

Дорн – фамилия столь же программная. В ней есть сема «дернуть, дергать», а это, по Далю, – теревить, шевелить (что перекликается, почти совпадает с треплевскими значениями), и еще: «навел, натолкнул, соблазнил» (что оправдывает и предопределяет такие качества героя, как донжуанство и резонерство) [I; 429]. Но символаобразующей выступает сема иная: «задервеневшая земля; верхний слой почвы, густо заросший злаком, колосовою, луговой травой; луговина, печорье, травина, мурава, мур; мелкотравчатый пласт, непашь или целина»; «дерноватый крестьянин – приписанный, прикрепленный к земле, крепостной, от стар. Дерьн – недвижимость в вечном нерушимом владении, собственность, собина» [I; 432]. Принадлежность Треплева и Дорна к одной стихии (земля) объясняет особое

понимание доктором Константином. В этих значениях очевидны и такие параметры его жизненного поведения, как нелюбовь к иллюзиям, трезвость суждений, ироничность и определенный скепсис, профессиональная деловитость, знание силы и инерции природы, повседневности.

Иную стихию воплощают, судя по фамилии, Шамраев и его семейство (семейный принцип важно учитывать, ведь и Аркадина в замужестве Треплева, ведь Шамраевы и Маша, и Полина Андреевна): «шамра (чамра) — удар, набег ветра, шквал (морск.); рябь по воде в затишь» [IV; 620]. Духовные несоответствия Маши и Константина, Полины Андреевны и Дорна (они сюжетно закреплены) могут быть в определенной степени объяснены принадлежностью героев к разным стихиям: воздуха (ветра) и земли. Одна стихия в самой формуле именования персонажа указывает на другую: воздух на воду (шквал, рябь по воде).

Водная стихия представлена не только фамилией Заречная (река), но и фамилией Сорин: «сор – навоз; всякая помеха для тяги бичевой: камень, кусты, деревья, как прибрежные, так и по венцу (кряжу), если бичева по ним проходит; отмель, поросшая камышом или кугой; поймы, род залива, более или менее постоянного; если вода и застаивается вовсе на сору, то он не зовется озером, потому что связан проливами с рекою, и всегда стоит ровень с нею» [IV; 276]. Так герой «выведен» автором через фамилию на символику «колдовского озера», объяснено, почему действие пьесы происходит в доме, принадлежащем Сорину (кремнистая земля должна соприкоснуться с миром реки). Акцент на замутненности, засоренности стихии перекликается с личным ощущением Сориным недостижимости самого важного, сущностно предназначенного от рождения.

Фамилия Тригорин также неоднозначна, как и функции персонажа, поименованного ею. Она стилизована под тургеневский стандарт, но семы ее не столь литературны. «Гора» позволяет отнести героя к стихии земли, это подчеркивает солидность героя в природе с Треплевом и Дорном. Соперничество с Константином закреплено начальными звуками фамилий (тр), а также возможностью рассматривать тре (три) в качестве выражения превосходной степени чего-либо в герое [IV; 432] – правда, у любовника Аркадиной в фамилии данная особенность прорисована четче.

Тригорин – персонаж полусказочный (число три провоцирует такую ассоциацию). Гора – маящая вершина, поэтому герой столь притягателен для всех, в том числе для Нины и Константина. Он олимпиец, почти бог – а значит, восседает на троне, на горе. Но горы – это и испытание, преграда, которую должны одолеть идущие вдаль, своей дорогой, что существенно для Заречной и Треплева. В горах, по поверьям, скрываются клады, «горы у славян были обычными местами жертвоприношений и сопровождавших их игрищ» (II; 184, 186). Поэтому отношения Нины и Тригорина нельзя прочитывать в узко бытовом плане. У Чехова здесь принципиально многозначная основа построения героя и сюжета. Жертво-

³ Работа Афанасьева цитируется по изданию: *Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. – М., 1995* – с указанием в круглых скобках тома и страницы.

⁴ Словарь Даля цитируется по изданию: *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1955* – с указанием в квадратных скобках тома и страницы.

приношение Заречной (любовь к Тригорину, смерть ребенка) ничем не снимаемо и не отрицаемо, оно опирается на «поэтические воззрения» народа. Ее выступления в провинции (ср. закопанность клада) не являются мерилем таланта и жизненного успеха.

Гора выступала и метафорой тучи, то есть опять выбирается символика соприкосновения стихий. Согласно А.Н. Афанасьеву, древнему человеку облака и тучи представлялись небесными горами, а небо, покрытое темными тучами, – подземным царством (II; 183; 186). В этой логике уклонение от тригоринского пути Ниной и Константином, неподвластность грозой есть знак их высшего самостояния. «Горой называют кладбище, располагаемое на пригорке» [I; 375], – отсюда возможность мертвящего начала в Тригорине (смерть ребенка Нины, чучело чайки – заказанное и забытое). На Волге горою называют также «вообще землю, сушу, берег, материк, в противность воде, реке, морю» и, кроме того, «высокий или горный, т. е. правый берег, а левый луговой» [I; 375]. Так для Нины Тригорин и Дорн разведены как два берега: один высокий, другой – луговой. Здесь не только выбор, но и возможность жить – течь между двух берегов, общаясь с ними, соединяя их своей судьбой, ведь она За-речная.

Помимо «природных» сем, за горой закреплены и цивилизационные значения: «полочник, этажерка, полочки разного устройства, особенно для установки щегольской посуды» [I; 376]. Так столичный, «мопассановский» лик Тригорина тоже учтен при выборе фамилии.

Именование учителя Медведенко в комедии, как и следует ожидать, не однонаправлено. С одной стороны, указание на континентальный символ – медведя, а значит, по масштабу он соотносим с мировыми стихиями (вода, воздух, земля, огонь). С другой стороны, медведем у купцов называется «залежавший товар, неидуший с рук» [II; 311]. Есть еще ряд значений: 1) медведок, медведка – «почти безразлично»; 2) «молодой морской бобер, недокуновший»; 3) «слепец, слепыш, подземный головастый зверок, вовсе безглазый»; 4) «земляной рак»; 5) «каток, вал, отрубок бревна, лесины, для подкладки под большие тяжести при перемещении их» [II; 312]. В этих вариантах ощутимы аналогии с такими параметрами персонажа, как ограниченность кругозора и заикленность, непривлекательность, вспомогательность, неучтенность, игнорируемость.

Закрепленность всех фамилий за природными стихиями выражает важнейшую чеховскую идею о природно-космической сущности человека. «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа» (П. II; 190), – был убежден писатель еще в 1880-е годы.

Использование слова в комедии «Чайка» свидетельствует о диалогическом согласии Чехова с концептуальными подходами к языку Афанасьева и Потемни, о сознательной и последовательной ориентации художника на этнолингвистические труды отечественных ученых. Причем комедиограф открыто демонстрирует читателю эту двигательную природу слова, сцепляя на равных ее с иными знаками – источниками событийности.

Вспомним предфинальную ситуацию третьего действия «Чайки». Нина своим посланием Тригорину оживляет его же книжное слово «*Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее*». Цитата из книги героя возвращается в жизнь. Тригорин проговаривает эти слова «про себя» уже как чужие, Нинины, слова. Затем следует сцена усмирения Аркадиной «своего» драматурга. Она заканчивается окольцовывающей репликой опять же «про себя» «*Теперь он мой*». Тут же (после паузы) «*Тригорин записывает в книжку*» нечто. Аркадина не понимает этого действия. «*Что ты?*» – спрашивает она. Любовник отвечает: «*“Девичий бор”... Пригодится. (Потягивается). Значит, ехать? Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры...*» (40-43). В трехмерном измерении смысл сцены традиционен: Аркадина вернула Тригорина на круги своя, отношения его с Ниной не имеют ясной перспективы. Однако у Чехова это не так, потому что сцена имеет четвертое измерение. Его привносит непонятное для Аркадиной желание любовника что-то в такую минуту записать, причем, казалось бы, не относящееся напрямую к происходящему. Столичная актриса субъективна и слепа. Что значит выражение «*девичий бор*», которое должно так «*пригодиться*» Тригорину? Словарь Даля дает справку о наличии «девьего бора», то есть невзрачного растения («глашник, луговой пырей, лисий хвост, однородное с аржанцом»). Но это значение используется как созвучное, отвлекающее, хотя и пригодное для подстановки во внешний ряд событий пьесы в качестве случайного и малоизвестного. Однако Далем здесь же приводится слово «бор» в значении «брать – бранье, взятие, отпуск и прием» [I; 118]. «Девичий бор» выражает решение и действие по «взятию» девицы. Логично предположить: Тригорин принимает решение взять жизнь Нины и в привычной для себя манере (запись в книжке) почти открыто заявляет об этом. Значит, допустимо, что, пока Аркадина одерживала над ним очередную победу, любовник думал о Заречной, принимал решение, а затем лишь письменно оформил его. Вот почему Тригорин удобно «*потягивается*» и примирительно рассуждает про предстоящий путь.

В середине XIX века Островский программно выносил в заглавие пьес русские пословицы и поговорки, чем указывал читателю-зрителю на авторитетность народного опыта для автора и на принципиальную возможность встраивания личного опыта по примеру автора в духовное наследие нации. Чехов же преемственно следует данной традиции и одновременно полемически обновляет ее. Он так же, как и Островский, ощущает важность смыслов, отложившихся и запечатленных в самой структуре русского слова, и потому обращает своего читателя-зрителя к этому слову. Но Чехов «уходит» от дидактики пословиц и поговорок, сколь бы авторитетной она ни была, и адресуется к мифообразному потенциалу языка. Тем самым он устанавливает более демократические отношения между автором и читателем-зрителем, чем Островский, при этом требуя от каждого читателя несравненно более глубокого,

чем прежде, личного знания родного слова. Данное различие выявляет барьер между поколением Островского-Толстого и поколением создателя «Чайки» и «Вишневого сада» в самих основах миромоделирования.

Чехов-комедиограф, модернизируя жанр, исходил не из девальвации слова и невозможности выразить им глубину феноменальности жизни, как это принято зачастую считать. Он никого не уводит в молчание от слова, наоборот, его герои говорят много, прямо и открыто – и в этом смысле предсказывают риторическую культуру XX века, роль языковых практик в нем. Чехов верит в резервы национального народного слова, хранящего вековые мифобразные смыслы, и свою стратегию творчества мыслит как извлечение и развитие их. Действенное и творческое выявление потенциала слова – путь чеховского реформирования драмы.

Замысел комедии «Вишневый сад» (его движение) также связан с особым именованием 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» (П. X; 241). Детальность описания, необычный для Чехова как бы задыхающийся ритм обращения выдают особую значимость забытой записи для будущего «Вишневого сада» (1903).

Самыми «проблемными» персонажами пьесы у автора являются Лопухин и Епиходов: «Ведь роль Лопухина центральная»; «большая роль»; «роль комическая» (П. XI; 172, 248, 290). В этой проблемности они связаны Чеховым. Во-первых, сюжетно: Лопухин-хозяин избирает новым управляющим Епиходова. Во-вторых, способом именованием – составным характером фамилий: Лопухин, Епиходов. В-третьих, знаковым отношением к книге: Лопухин читает, не понимает и признается в этом; Епиходов начитан, но в чтении эклектичен, ищет прямого и действенного применения вычитанному в жизни. Трофимов видит в Лопухине черты человека будущего (тонкие от природы пальцы, как у артиста). В логике дионисичества (Петя – ницшеанец) – это знаковая и высокая оценка. Одновременно Трофимов, пытаясь достойно ответить на жест с деньгами, предлагаемыми ему Лопухиным, подчеркивает опасность для нового хозяина сада размахивать руками. Совет «не размахивать руками» следует понимать, как возможное сомнение в готовности Лопухина 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 Лопухин – 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 Лопухин, – шутки вполне дионисические. Варю, мечтающую выйти за него, он дважды именуется Охмелией (226). Это подчеркивает гамлетизм самого Лопухина (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, 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 Лопухина любила Варя, серьезная и религиозная девица; кулачка бы она не полюбила» (П. XI; 291).

Выстраиваемое Чеховым внесловесное, непроговариваемое Лопухиным уклонение от брака с Варей является органичной реализацией символического 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» Лопухина («Ме-е-е...» (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.

Фамилия Лопухин содержит и удерживает целый комплекс значений, их источник – словарь Даля. Сначала о значениях «лопа» [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» [IV; 458]. Первое значение (кора американского дерева, аптечное сырье, 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 делание больших денег на высаживании мака (наркобизнес). Второе значение (способность лукавить и бранить, нести

вздор) стыкуется с семами первой части фамилии (крик, ор, вун, 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*» (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 предвидится).

Чехова ведет собственная логика исканий и логика спора с Толстым, оппонентом Шекспира. Для автора «Чайки» каждый герой стал носителем своего «миллона терзаний», своего «быть или не быть». Значит, в перспективе всякий персонаж может быть гамлетизирован. Гамлет переводится как «дом», то есть трагедия Шекспира – это пьеса о доме. Имя героя адресует к онтологии замысла. В «Иванове», переводящемся как «Бог милует», Чехов уже апробировал этот путь. Ситуация Гамлета – ситуация человека, оставшегося без отца. В применении к человеческому роду, где каждый индивид – Гамлет, данная ситуация выступает как «безотцовщина». А ведь это название первой пьесы Чехова. Человечество изгнано из райского сада. Если этот сад вырубается (то есть не только духовно, но и физически невозможно вернуться в сад) – это и есть ситуация всечеловеческой безотцовщины, когда «пойти человеку некуда», когда нельзя вернуться под крыло Бога. В финале «Гамлета» полный уход из пространства его занимавших героев (Гамлет, Гертруда, Клавдий, Король, Лазрт, Офелия, Полоний) и приход в пространство Фортинбраса, который здесь уже был, но мстит за прежнее, за свой род. Получается, что Лопехин выступает как бы в роли Фортинбраса. Неизбежность продажи сада входит в комедию с первых страниц, определяет ее ход, как тень отца

Гамлета. Практическая ясность возможных действий хозяев сада все время откладывается, не реализуется, как и то, что должен совершить сын по слову убитого отца. В финале предсказанное изначально совершается, но в неожиданной форме, возникает новая ситуация, по сути гамлетовская – бездомье. Все герои расходятся в разные пространства.

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 (вишневым), 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 в конечном счете. Позитивную перспективу закрепляют генетическая схема комедии (жизнь – смерть – воскрешение – жизнь), а также циклическая открытость природной хронологии пьесы (весна – осень – весна).

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. Покинутастью 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.