
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

О «ПОСЛЕДНИХ» ИЗ СПИСКА ПЕРСОНАЖЕЙ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» (К ВОПРОСУ О «РЕЗОНИРУЮЩЕМ ПРОСТРАНСТВЕ»)

УДК 821.161.1

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-253-70-79>

Евгения Григорьевна НИКОЛАЕВА,

кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы и лингвистики,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: genneum@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена двум персонажам пьесы А. П. Чехова «Три сестры», которые завершают в ней список действующих лиц, – сторожу земской управы Ферапонту и няньке Анфисе, их роли в сюжете, системе образов пьесы и месте в ее «резонирующем пространстве», характерной особенностью которого, как отмечают исследователи, является переключки, повторы тем и мотивов. В этом смысле чеховские пьесы уподобляют поэтическим произведениям. У Чехова отсутствует четкая граница между главными и второстепенными персонажами: каждый важен в контексте целого. Анализ показывает, что Ферапонт и Анфиса оказываются тесно связанными с ее главными сквозными мотивами – дома, семьи, счастья, несбывшихся надежд («в Москву, в Москву, в Москву!»), способствуя их углублению и расширению.

Ключевые слова: «Три сестры», А. П. Чехов, Ферапонт, Анфиса, дом Прозоровых, Москва, предметная среда.

Для цитирования: Николаева Е. Г. О «Последних» из списка персонажей пьесы А. П. Чехова «Три сестры» (к вопросу о «резонирующем пространстве») // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №2 (53). С. 70–79. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-253-70-79>

ABOUT THE “LAST” FROM THE LIST OF CHARACTERS PLAYS BY A. P. CHEKHOV’S «THREE SISTERS» (ON THE ISSUE OF “RESONATING SPACE”)

Evgenia G. Nikolaeva,
CSc in Philology, Associate Professor
at the Department of Literature and Linguistics,

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation,
e-mail: genneum@mail.ru

Abstract. The article is devoted to two characters of A. P. Chekhov's play "Three Sisters", who complete the list of actors in it – the watchman of the zemstvo council Ferapont and the nurse Anfisa – and their role in the plot, the system of images of the play and the place in its "resonating space", a characteristic feature of which, as the researchers note, is roll call, repetitions themes and motives. In this sense, Chekhov's plays are likened to poetic works. Chekhov lacks a clear line between the main and secondary characters: each is important in the context of the whole. The analysis shows that Ferapont and Anfisa turn out to be closely connected with her main cross-cutting motives – home, family, happiness, unfulfilled hopes ("to Moscow, to Moscow, to Moscow!"), contributing to their deepening and expansion.

Keywords: "Three Sisters", A. P. Chekhov, Ferapont, Anfisa, Prozorov house, Moscow, subject environment.

For citation: Nikolaeva E. G. About the «Last» from the list of characters plays by A. P. Chekhov's «Three Sisters» (on the issue of «resonating space»). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 2 (53), pp. 70–79. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-253-70-79>

Эта статья посвящена двум персонажам, замыкающим список действующих лиц в пьесе Чехова «Три сестры», где, как известно, нет ничего случайного и все выверено до деталей.

Итак, Ферапонт, сторож из земской управы, старик, и Анфиса, нянька, старуха 80 лет. Старик и старуха... Прямо как в сказке. Он – сторож при управе, она – как бы сторож при доме Прозоровых, хранительница домашнего очага. Образ дома для Чехова всегда чрезвычайно важен. Хотя в «Трех сестрах» место действия обозначено как губернский город, в отличие от «Чайки» (усадьба Сорина), «Дяди Вани» (усадьба Серебрякова) и «Вишневого сада» (имение Раневской), пространство дома Прозоровых (внутри и снаружи) – это то единственное место, где происходит действие пьесы. Анфиса, живущая в семье Прозоровых тридцать лет, плоть от плоти этого дома (дома не столько жилища, сколько дома-семьи). Ферапонт – человек «со стороны», извне, но волею судеб оказавшийся связанным с этим домом, как, впрочем, и все остальные действующие лица пьесы.

Ферапонт впервые появляется в доме Прозоровых в первом действии в день именин младшей из сестер – Ирины – с тортом от председателя земской управы Протопопова, сразу явив себя как связующее звено, своего рода посредник между внесценическим персонажем Протопоповым, и собственно прозоровским домом.

В следующий раз (второе действие) Ферапонт является в дом уже не с гостинцем, а с книгой и бумагой все от того же Протопопова для Андрея, который к этому времени становится секретарем земской управы (в первом действии он еще пребывал в мечтах о профессорской карьере). Жена Андрея Наташа как бы между делом сообщает мужу: «Да... Что-то

я хотела тебе сказать... Ах, да. Там из управы Ферапонт пришел, тебя спрашивает»¹. И выясняется, что пришедший еще засветло сторож ждал до начала девятого, пока его впустят к Андрею. Наташа, несомненно, так дает понять сторожу-курьеру (по ремарке «он в старом трепаном пальто»), где его место. А Андрей, в полном отчаянии от сознания того, что жизнь его обманула, выплакивает всю боль своего одиночества и тоски по утраченным иллюзиям, обращая свой монолог именно к Ферапонту, чужому человеку, да еще и глухому (здесь его глухота дополнительно визуализирована: у него «уши повязаны»), заведомо зная, что тот его не услышит, и более того, именно поэтому. Ему необходимо выговориться: «Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят...». И у него есть на то все основания, ибо он уже пережил их дружные насмешки над его влюбленностью в ту, которая потом стала его женой. Однако кажется, что он жаждет уже не понимания, а хотя бы сочувствия (конечно, не от глухого старика), чтобы ему хоть кто-нибудь сказал такие слова, какие он обращает к Ферапонту: «моя душа», «милый дед», «голубчик мой». Но таких слов он ни от кого не дожидается. В этом эпизоде Чехов прибегает к испытанному в жанре комедии «диалогу глухих», но, как представляется, здесь чеховский драматический диалог без диалогического общения предстает, быть может, в самом безысходном варианте – исповеди человека, окончательно отчаявшегося быть услышанным, обращенной к глухому.

Короткий диалог Андрея с Ферапонтом в третьем действии разительно отличается от первого и по тону, и по содержанию. Собеседники не скрывают взаимного раздражения, при этом Ферапонт на этот раз почему-то все слышит, не переспрашивая, – должно быть Андрей говорит слишком громко. Новоиспеченный член городской управы раздраженно требует, чтобы Ферапонт обращался к нему не по имени-отчеству, как обычно, а называл его «ваше высокоблагородие» (как будто в новой должности он стал другим человеком, уподобившись собственной жене). Ферапонт подчиняется, и оказывается, что он никак не может достучаться до Андрея («уже говорил раз десять») с просьбой пожарных разрешить им ездить к реке через их сад, а не в объезд (в городе пожар, а Андрея это как будто совсем не волнует).

В четвертом действии Ферапонт опять появляется в доме с бумагами от председателя управы, причем входит в тот момент, когда Андрей снова открывает душу, на сей раз старому другу дома доктору Чебутыкину. Бедняга как будто нашел, наконец, человека, который может его услышать и посочувствовать, и в ответ на просьбу Ферапонта подписать бумаги нервно отмахивается: «Отстань от меня! Отстань! Умоляю!». «На то ведь и бумаги,

¹ Здесь и далее текст пьесы «Три сестры» цитируется по: [8].

чтобы их подписывать», – пытается вразумить-уговорить его Ферапонт. Спустя какое-то время он снова подступает к Андрею с увещанием: «Андрей Сергеич, бумаги-то ведь не мои, а казенные. Не я их выдумал». И опять, как во втором действии, Андрей перед глухим Ферапонтом раздражается большим монологом о своей неудавшейся жизни, переходя к тотальному обобщению по поводу пустой, бессмысленной, бесполезной, несчастливой жизни всех вокруг.

Известно, что Чехов придавал большое значение предметно-вещественной среде, в которой живут герои [см.: 9, с. 149–200; 5]. «Мир вещей в драме может быть явлен читателю двумя способами. Первый, близкий к прозе, – когда обстановка, внешний облик героя ... даются в авторских ремарках. Второй – когда все это угадывается из самих реплик персонажей» [9, с. 164–165]. Предметная среда Ферапонта представлена и тем и другим способами: в авторской ремарке («Входит Ферапонт, он в старом трепаном пальто, с поднятым воротником, уши повязаны»; «Подает книгу и пакет») и в его репликах («Председатель прислал книжку и бумагу какую-то. Вот...»).

Главная предметно-вещественная деталь, связанная с Ферапонтом, это, конечно, бумаги из управы, которые он приносит Андрею на подпись, уверенный, что бумаги только для того и существуют. Управа существует для того, чтобы производить бумаги, чиновники управы – для того, чтобы их подписывать. Здесь нельзя не почувствовать чеховскую иронию в адрес бюрократической системы, выраженную посредством простодушной реплики старика-сторожа («На то и бумаги, чтобы их подписывать»). И Андрей страдает не только от того, что его мечты не сбылись, но и от ощущения абсолютной бессмысленности работы, которой он вынужден заниматься.

И еще очень важно, что Ферапонт оказывается сопряженным с главным лейтмотивом пьесы – «в Москву, в Москву, В Москву!». Как писал Иннокентий Анненский, «ведь если не Москва, так для чего же и жить, поймите, жить-то чем же?» [1, с. 87].

Глухой Ферапонт из горького монолога Андрея во втором действии выхватывает, однако, слово «Москва» и тут же делится с ним своими сведениями об этом диковинном месте, которые он почерпнул в управе от подрядчика: «А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомню», «И тот же подрядчик сказывал – может, и врет – будто поперек всей Москвы канат протянут». Сам он в Москве, по которой тоскует все семейство Прозоровых, никогда не был (как говорит, не привел Бог, что звучит почти как Бог миловал от такой напасти).

В третьем действии на фоне бушующего в городе пожара Ферапонт, нагруженный вещами для погорельцев, опять вдруг вспомнит про Москву и снова в соответствующем ключе: «В двенадцатом году Москва тоже горела. Господи ты боже мой! Французы удивлялись».

В четвертом действии Ферапонт снова в ответ на очередные сетования Андрея по поводу скверности жизни сообщает ему еще одну новость из разряда апокалиптических, но связанную на сей раз не только с Москвой, но и с Москвой тоже: «Сейчас швейцар из казенной палаты сказывал... будто, говорит, зимой в Петербурге мороз был в двести градусов». Андрей, не слушая, продолжает свою речь, переходя вдруг от абсолютной безысходности к ничем не обоснованной надежде, что завтра будет лучше: «Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно, и вдали забрезжил свет, я вижу свободу...». Ферапонт же, тоже явно не слушая (да он, собственно, и не слышит), продолжает бормотать свое: «Две тысячи людей померзло будто. Народ, говорят, ужасался. Не то в Петербурге, не то в Москве – не упомяну». И этот диалог Андрея с глухим Ферапонтом – классический образец такого чеховского драматического диалога, который кто-то точно определил как «коммуникативное поражение». Здесь уместно вспомнить, что Чехов стоит у истоков театра абсурда, воплощающего экзистенциальное одиночество человека в мире.

Совершенно очевидно, что Москва в пьесе – это столько же миф, сколько и реальное место, откуда семья уехала одиннадцать лет назад, и прежде всего миф. Москва – место, о котором грезят, куда стремятся всеми силами души, где все залито солнцем и всегда тепло, где Ирина непременно встретит того единственного, кого, наконец, полюбит (а то здесь любят ее, а она полюбить не может), где Андрей станет профессором в университете, большим ученым (правда, непонятно в какой области), где и Ольга будет счастлива и куда Маша будет приезжать на все лето. И речи не идет о том, что в действительности ехать им некуда и не к кому.

Москва же Ферапонта – это выморочное место, где живут люди, которые зараз могут съесть пятьдесят блинов, где случаются такие страшные пожары, что иноземцы удивляются, и морозы в двести градусов (всего на пятьдесят градусов ниже, чем в космосе, если поверить черту, явившемуся Ивану Карамазову), так что не дай бог там оказаться. Причем эту информацию Андрей всякий раз получает от Ферапонта как реакцию на его признания, как ему невыносима жизнь здесь, и как он страшно тоскует по Москве. При этом любопытно, что в глубине абсурдной ферапонтовой информации мерцает нечто утешительное: куда тебя, бедолагу, тянет, опомнись, ведь там, в твоей Москве, сплошная жуть!

Земская управа в пьесе, как сказано, представлена изначально двумя персонажами: Ферапонтом и Протопоповым – персонажем, повторим, внесценическим, но на поверку оказавшимся чрезвычайно важным в системе образов пьесы и в судьбе семьи Прозоровых. Сначала она (управа) вторгается в прозоровский дом в виде сторожа-курьера, постепенно, уже в лице Протопопова, захватывая в свою орбиту так или иначе всех Прозоровых,

кроме уже «пристроенной» замужней Маши (которая, кстати, единственная открыто выражает свое отношение к Протопопову: «Не люблю я этого Михаила Потапыча или Иваныча...»), – «пристраивает» и... рушит их надежды (устроительница и разрушительница одновременно). Все в конце концов пристроены и поголовно несчастны. Не только Андрей, но и Ирина после ненавистной службы на телеграфе тоже оказывается на еще более ненавистной и презираемой службе в управе, из которой ей, правда, удастся вырваться, но что ждет ее, генеральскую дочь, всеобщую любимицу, на кирпичном заводе, куда она отправляется учительствовать – «сеять, разумное, доброе, вечное»? «Начинается новая жизнь. Как-то мне поможет Бог?», «Значит, судьба. Ничего не поделаешь... Все в Божьей воле, это правда», – размышляет она, примиряясь с обстоятельствами. Старшая из сестер, Ольга, ненавидящая свою службу в гимназии в качестве учительницы, благодаря попечению Протопопова, становится начальницей этой гимназии. «Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не быть...», – говорит она, а еще раньше, как Ирина: «Все от Бога». Получается, что всесильный Протопопов исполняет функцию наместника Бога на Земле?

Этот таинственный босс Ферапонта время от времени, как мы узнаем, посещает дом, оставаясь незримым только для нас. Впервые мы слышим его имя из уст Анфисы, когда Ферапонт приносит от него пирог, потом от Маши, которая сообщает, что Наташа, в которую то ли влюблен, то ли не влюблен брат, по слухам, выходит замуж за Протопопова, председателя здешней управы. Во втором действии Протопопов акустически воплощается в виде тройки с бубенчиками (ремарка: «Слышно, к дому подъезжает тройка с бубенчиками»), на которой Наташа, отменив на Масленицу праздник для других, отправляется «на четверть часика прокатиться». В третьем действии на фоне пожара пьяный Чебутыкин открывает всем очевидное: «Вы вот сидите тут и ничего не видите, а у Наташи романчик с Протопоповым...». В четвертом действии из уст Ирины мы узнаем, что Протопопов сидит в гостинной, и не впервые: «И сегодня приехал». Еще немного, и кажется, он материализуется, но тогда пропадет весь эффект, создаваемый взаимодействием двух планов – реального и ирреального. Наташа в последнем своем монологе отдает распоряжение: «С Софочкой посидит Протопопов, Михаил Иваныч...». Так что сам Протопопов, как и Ферапонт, у нее на посылках.

А кто же тогда Наташа, являющаяся посредницей между «наместником всевышнего» и семьей Прозоровых? Вопрос: как соотносятся представление и слова о судьбе, божьей воле и, видимо, в связи с этим, абсолютное безволие тех, кто живет памятью прошлого и мечтает о будущем, бесконечно страдая в настоящем (они не любят город и дом, в котором живут уже одиннадцать лет, они ненавидят работу, которую вынуждены выполнять, они несчастливы в личной жизни) с волей и неиссякаемой энергией Наташи? Что

было бы с ними, не займись их устройством Наташа (при посредничестве Протопопова), которая делает это совсем не из благотворительности, а для собственной пользы? Или Наташа в союзе с Протопоповым является орудием провидения? Во всяком случае, играя роль, не скажем топора, но некоего орудия в руках судьбы, Протопопов (ибо Наташа без него – просто наглая, сварливая особа, подмявшая под себя хрупких интеллигентных людей, не способных ей противостоять) управляет судьбами героев, освобождая их от необходимости самим принимать решения.

По мнению Е. И. Стрельцовой, «Протопопов и Наташа – «нечисть средней руки» [7, с. 171]. А Г. А. Шалюгин, соглашаясь с П. Н. Долженковым [3, с. 179], сравнившим Наташу с ее зеленым поясом, упомянутым в первом действии, с фуриями из «Божественной комедии» Данте, которые были опоясаны зелеными гидрами, видит в Наташе «злой дух дома Прозоровых» [10, с. 176], который «словно апокалиптический шершавый Змей или Зверь проник в дом Прозоровых и отравил ядом все...» [10, с. 178]. Про нее даже собственный муж говорит, что «в ней есть ... нечто принижающее ее до мелкого, слепого, этакого шаршавого животного», заключая: «Во всяком случае, она не человек». Тогда кто же Протопопов в этой парадигме?

Нельзя не обратить внимание на однородную (церковную) семантику имен председателя управы и сторожа-курьера (*протопоп* – от др.-греч. «первый», «папа» – высший сан «белого духовенства»; *Ферапонт* – от др.-греч. «слуга», имя целого ряда святых и церковных деятелей), что, безусловно, не может быть случайностью. Итак, «первый» и его слуга. При этом все-сильный председатель, ни разу не явленный во плоти, обретает вследствие этого черты некой почти мистической фигуры (именно через отсутствие присутствия или, что то же самое, присутствие отсутствия). И одновременно в нем явно проступают реальные, абсолютно «посюсторонние» черты: «Масленицу он не собирается провожать в домашнем кругу ... Нет! Сани, «гайда, тройка, снег пушистый»! Ресторан, цыгане, шампанское – уютная сытая жизнь без проблем и проклятых вопросов» [5, с. 27]. Не раз говорилось о странном сочетании в драматургии Чехова символизма и натурализма (и здесь: незримый дух, которому подвластно многое, если не все в этом городе, присылает именинный пирог, сидит с Софочкой, один раз даже оказывается в комнате по соседству с теми, кто на сцене).

Нянька Анфиса впервые появляется на сцене в паре с Ферапонтом, любезно приглашая его пройти в дом («Сюда, батюшка мой. Входи, ноги у тебя чистые») и торжественно провозглашая: «Из земской управы, от Протопопова, Михаила Ивановича... Пирог». И уводя Ферапонта, исполнившего свою миссию, она называет его уважительно по имени-отчеству: «Пойдем, Ферапонт Спиридоныч. Пойдем», чтобы дать и ему отведать именинного пирога. Таким образом, из уст именно Анфисы мы впервые узнаем имена не только председателя управы, но и ее сторожа.

В следующий раз она возвестит о приходе нового гостя, подполковника Вершинина, почему-то повысив его в чине: «Милые, полковник незнакомый! Уже пальто снял, деточки, сюда идет». И трогательно попросит именинницу, как малого ребенка: «Аринушка, ты же будь ласковая, вежливенькая...». Старая нянька, вырастившая рано оставшихся без матери генеральских детей – добрый дух этого дома, пребывающий как бы на границе между домом и внешним миром (на пороге), словно оберегая покой обитателей дома.

Во втором действии Анфиса хлопочет «около самовара» – одновременно бытовой детали и символа домашнего очага, который далеко не впервые встречается у Чехова именно в этом качестве.

В третьем действии, когда в городе полыхает пожар, Ольга с Анфисой собирают вещи для погорельцев. Ольга приговаривает: «Няньчка, милая, все отдавай. Ничего нам не надо, все отдавай, няньчка...». И вот тут-то Анфиса вдруг умоляюще говорит: «Олюшка, милая, не гони ты меня! Не гони!» и позже: «Родная моя, золотая моя, я тружусь, я работаю... Слаба стану, все скажут: пошла! А куда я пойду? Куда? Восемьдесят лет. Восемьдесят второй». Ольга понимает это по-своему: «Ты посиди, няньчка... Устала ты бедная... Отдохни, моя хорошая. Побледнела как!» Все разъясняется с появлением Наташи, которая внезапно обрушивается на Анфису: «При мне не смей сидеть! Встань! Ступай отсюда!» – и раздраженно бросает Ольге: «И зачем ты держишь эту старуху, не понимаю...» И вот тут-то становится очевидно, что в прозоровский дом пришла настоящая большая беда, от которой нет спасенья. Ольга и Наташа, все более агрессивно захватывающая дом, физически вытесняя его обитателей (которые, правда, к слову сказать, не любят этого дома, одержимые «одной лишь думы страстью» – вернуться в Москву), никогда не поймут друг друга, никогда не смогут примириться, потому что ни одна из них не сможет встать на место другой. Для Ольги нянька – родной человек, член семьи, для Наташи – прислуга, которая должна работать, а если не может, то должна покинуть дом. И на Наташу не производит никакого впечатления, что Ольге стало физически плохо от ее грубости («Прости, я не в состоянии переносить... Даже в глазах потемнело...», «Подобное отношение угнетает меня, я заболеваю... я просто падаю духом!»).

Наташе необходимо вытравить самый дух прозоровского дома, и она в этом преуспевает. Она формально извиняется перед Ольгой, но заканчивает свою речь жестким ультиматумом: «Нам нужно уговориться, Оля. Раз навсегда... Ты в гимназии, я – дома, у тебя ученье, у меня – хозяйство. И если я говорю что насчет прислуги, то знаю, что говорю; я знаю, что говорю... И чтобы завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычовки... этой ведьмы!.. Не смей меня раздражать! Не смей! Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться. Это ужасно». Эта запредельная по тону и содержанию речь остается без ответа.

И не только потому, что по ремарке «входит Кулыгин», а потому что у Ольги нет и не может быть адекватных слов, чтобы ответить Наташе. И так, нянька Анфиса становится последним аргументом в исходе столкновения двух непримиримых, взаимоисключающих жизненных позиций.

В последнем действии, почти в финале, Анфиса появляется вместе с Ольгой и выясняется, что она оказалась единственным счастливым человеком среди глубоко несчастных людей: «И-и, деточка, вот живу! Вот живу! В гимназии на казенной квартире, золотая, вместе с Олюшкой – определил господь на старости лет. Отродясь я, грешница, так не жила... Квартира большая, казенная, и мне цельная комнатка и кровать. Все казенное. Проснусь ночью и – о Господи, Матерь Божия, счастливей меня человека нету!». Счастье – вещь относительная, все зависит от точки отсчета. Изгнанной из дома Анфисе автор, смешивая иронию с милосердием, позволил в конце жизни (и пьесы) обрести счастье в казенной квартире с собственной кроватью словно в награду за ее любовь и благорасположение не только к своим (милые, деточки, родная моя, золотая моя, Аринушка, Олюшка – ее обращения к близким), но и к чужим (сердечные – ее обращение к бродячим музыкантам, которых она жалеет: «Горький народ. От сытости не заиграешь»).

Была высказана точка зрения, что Анфиса, всю жизнь работавшая и жившая не для себя, «дождалась своего счастья, то есть покоя», и «возможно, эта героиня в какой-то мере и является ответом на все вопросы, поставленные в пьесе. Жизнь – это движение к покою, через каждодневный труд, отречение от себя, постоянная жертва, преодоление усталости, работа на будущее, которое приближается малыми делами, но увидят его далекие потомки. Единственной наградой за страдания может быть лишь покой» [6].

Таким образом, открытие, сделанное Ириной в день именин («счастье в труде»), подменяется формулой «счастье в покое». И это, по мнению автора статьи, ответ на ВСЕ вопросы, поставленные в пьесе! Не слишком ли слабо для Чехова? Да, чеховские герои много говорят о счастье, и, действительно, Анфиса почти заключает этот ряд в пьесе (последней будет Ольга с ее финальным монологом, в котором прозвучат слова о мифическом будущем, когда «счастье и мир настанут на земле»), но считать слова няньки последним словом Чехова на тему счастья, не почувствовав его иронию, по меньшей мере странно. С другой стороны, такой вывод, может быть, свидетельствует о многомерности чеховской пьесы, если она дала возможность такого прочтения.

Сюжетно Анфиса и Ферапонт пересекаются дважды. Впервые, когда Анфиса, напомним, в первом действии вводит его в дом (ремарка: «Входят Анфиса и Ферапонт с тортом»), собственно выводит на сцену. Во второй раз они пересекаются в сцене пожара, когда Ольга нагружает Анфису вещами для погорельцев, а та говорит: «Ферапонта позвала бы, Олюшка, а то не донесу...». И Ферапонт, явившись, разделяет с Анфисой эту заботу. То есть

Ферапонт как бы уже свой человек в доме, иначе непонятно, почему во время пожара он находится именно здесь («откомандирован» Протопоповым в помощь семье любовницы?).

Итак, в финале нянька Анфиса изгнана из дома, а Ферапонт, напротив того, в этом доме принимает на себя функцию няньки, катая в коляске Софочку. Он сменил в этой роли босса, для которого этот ребенок явно не чужой. Последнее упоминание о Ферапонте в пьесе – ремарка: «Ферапонт везет колясочку».

Принято считать, что в пьесах Чехова нет четкой границы между главными и второстепенными персонажами – у каждого своя собственная важная роль в системе образов пьесы. Ферапонт и Анфиса теснейшим образом взаимодействуют с главными мотивами «Трех сестер» – дома, семьи, счастья, несбывшихся надежд, углубляют их, что свидетельствует еще и о том, что у Чехова драматическое произведение являет собою подобие поэтического текста, в котором, если воспользоваться выражением Мандельштама, «замкнуто пространство, как в карате бриллианта» [2, с. 353], т. е. «предстает как единое резонирующее пространство» [4, с. 124], где все связано со всем, как и все со всеми.

Список литературы

1. *Анненский И.* Драма настроения. «Три сестры» // Анненский И. Книги отражений. Москва: Наука, 1979. С. 82–92.
2. *Гинзбург Л. Я.* Из старых записей // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Ленинград: Сов. писатель, 1982. С. 351–417.
3. *Долженков П. Н.* Чехов и позитивизм. Москва: Диалог-МГУ, 1998, 205 с.
4. *Катаев В. Б.* Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах» // Чеховиана. «Три сестры – 100 лет. Москва: Наука, 2002. С. 120–128.
5. *Кудряшов О. Л.* Периферия чеховской драмы. Москва: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. 114 с.
6. *Подольская О.* «Три сестры». Ключевые темы, образы и мотивы в пьесе А. П. Чехова // Литература. 2003. № 16. URL: lit.1sept.ru/article.php?ID=200301607
7. *Стрельцова Е. И.* Опыт реконструкции внесценической родословной, или «Демонизм» Соленого // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. Москва: Наука, 2002. С. 158–174.
8. *Чехов А. П.* Три сестры // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 12. Москва: Наука, 1986. С. 117–188.
9. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. Мир Чехова: возникновение и утверждение. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус; Азбука, 2016. 701 с.
10. *Шалюгин Г. А.* «Угрюмый мост», или Быт и бытие дома Прозоровых // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. Москва: Наука, 2002. С. 174–185.