

**Южный научный центр РАН
Институт социально-экономических
и гуманитарных исследований**



В.В. Кондратьева, М.Ч. Ларионова

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО
В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА 1890-х – 1900-х гг.:
МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ**

Ростов-на-Дону
2012

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос–Рус)1



*Программа фундаментальных исследований Президиума РАН
«Традиции и инновации в истории и культуре»
Проект «Художественная литература как способ сохранения,
трансляции и трансформации традиционной культуры»*

Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч.

К 64 **Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели.** – Ростов н/Д, 2012: Изд-во «Foundation» – 208 с. ISBN 978-5-4376-0071-9

Монография посвящена рассмотрению художественного пространства в пьесах А.П. Чехова в аспекте мифопоэтики с привлечением материала народной культуры и традиционных национальных пространственных представлений. Предназначена для студентов, преподавателей филологических факультетов, учителей и всех, кто интересуется русской литературой и творчеством А.П. Чехова.

*В оформлении обложки использована работа
Заслуженного художника России Николая Полюшенко
(ГАЛЕРЕЯ NNN г. Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 83)*

ISBN 978-5-4376-0071-9

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос–Рус)1

© Кондратьева В.В., 2012

© Ларионова М.Ч., 2012

© Оформление обложки Полюшенко Н.В., 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Несколько слов о методе	4
Глава 1. Предыстория	18
1.1. Становление пространственных представлений в культуре	18
1.2. Проблема пространства в современном чеховедении	34
Глава 2. Пространство дома в пьесах А.П. Чехова	54
2.1. Амбивалентность образа дома	54
2.2. Локусы дома: мифопоэтическая семантика	86
2.3. Предметно-вещный мир	97
Глава 3. Мифопоэтика усадебного пространства в пьесах А.П. Чехова	109
3.1. Сад	109
3.2. Озеро, река	128
3.3. Театр	140
Глава 4. Образы внеусадебного пространства	153
4.1. Внеусадебное пространство как «чужое»	153
4.2. Мифопоэтика географических единиц	171
Заключение	190
Литература	193

*Другу и учителю, профессору, чеховеду
Галине Ильиничне Тамарли*

ВВЕДЕНИЕ

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МЕТОДЕ

В современной науке сложились два, часто изолированных друг от друга, направления анализа «исторической поэтики» литературного текста: от фольклора к литературе – фольклоризм¹ и от мифа к литературе – мифопоэтика². Оба эти направления имеют свои досто-

¹ *Адрианова-Перетц В.П.* Древнерусская литература и фольклор. – Л., 1974; *Азадовский М.К.* Источники сказок Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии.* М.; Л., 1936. С. 134–163; *Акимов Т.М.* О фольклоризме русских писателей. Саратов, 2001; *Власов А.Н.* Устная память традиции в контексте письменной культуры // *Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов.* Т. II. М., 2006. С. 228–243; *Выходцев П.С.* Русская советская поэзия и народное творчество. М.; Л., 1963; *Емельянов Л.Н.* Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978; *Иванова Т.В.* Фольклор в творчестве А.К. Толстого. Петрозаводск, 2004; *Медриш Д.Н.* Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992; *Пропт В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976; *Чистов К.В.* Фольклор в русской литературе XVIII века // *Русская литература.* 1993. № 1. С. 149–154 и др.

² *Барт Р.* Критика и истина // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1987. С. 349–422; *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму.* М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 196–238; *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994; *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология.

инства и недостатки. Исследователи фольклоризма литературы руководствуются такими постулатами:

- воспроизведение фольклорного материала в литературном произведении всегда является сознательным процессом;
- литературный текст связан с конкретными произведениями фольклора, с установленными прецедентными текстами.

Таким образом, формируется следующая методика:

- устанавливается факт знакомства писателя с фольклорным материалом на основании биографических данных, дневниковых записей, высказываний самого писателя и т.д.;
- путем анализа литературного текста выявляются цитаты, аллюзии, реминисценции из устной поэтической словесности;
- им дается интерпретация в контексте авторского творчества.

Этот подход ограничивает выбор материала: если писатель не оставил свидетельств о знакомстве с фольклорными источниками, то нельзя говорить о его фольклоризме. С другой стороны, если писатель уже объявлен фольклорным, то все факты индивидуального

Культура. М., 1991; Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995; Макуренкова С.А. Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды. М., 2004; Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995; Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978; Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1983; Элиаде М. Священные тексты народов мира. М., 1998; Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2001; Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991 и др.

творчества осмысляются через призму фольклора. Известный исследователь этой проблемы Л.И. Емельянов, сторонник положения об осознанном и целенаправленном использовании в литературе фольклорных образов, сюжетов и поэтического языка, в свое время с беспокойством выявил некоторые «осложнения» такого подхода: «Можно смело утверждать, что по крайней мере девять исследователей из десяти, оказавшись перед фактом типологического совпадения литературного и фольклорного произведений, не могут устоять перед соблазном представить это совпадение как генетическую связь»³.

Мифопоэтика опирается на следующие постулаты:

- любое авторское произведение включает в себя мифологический субстрат. Этот субстрат получил название архетипов, мифологем. При этом архетипы понимаются скорее не по-юнгиански, как образно-символические явления человеческой психики, а как архетипические образы, сюжеты и т.д., сквозные модели словесного творчества;
- воспроизведение мифа происходит бессознательно, и нет необходимости отыскивать прецедентный текст.

Анализ мифопоэтики произведения выявляет в нем космогонические и эсхатологические мотивы, идею цикличности жизни, смерти – возрождения и пр. «Основным способом описания семантики мифопоэтической модели мира служит система мифологем и бинарных оппозиций..., охватывающая структуру пространства (земля-небо, верх-низ и т.д.), времени (день-ночь), оппо-

³ Емельянов Л.И. Методологические вопросы фольклористики. С. 173.

зиции социального и культурного рода (жизнь-смерть, свой-чужой)»⁴.

Главная проблема этого метода – многозначное понимание таких основополагающих для него понятий, как миф, архетип, мифологема. В филологической науке существует множество определений мифа. Принято различать миф как *повествование* и миф как *представление*. Соответственно и «мифология понимается, с одной стороны, как совокупность повествований о богах, героях или фантастических существах и, с другой, – как система представлений о мире, обусловленная определенным мировоззрением или складом мышления»⁵. Под архетипом понимают первообраз, праобраз, устойчивые литературные сюжеты, образы, символы, восходящие к архаике, идеальную модель высшего порядка, рождающую имитации и подражания, всякую мифологему.

Другая сложность в том, что исследователи мифопоэтики литературы апеллируют к античному или христианскому мифу. И опять встают вопросы: знал ли писатель тот или иной греческий, римский, египетский и т.д. сюжет, даже библейский, как эти мифологические сюжеты дошли до современной литературы? Значит, необходимо признать тождественность всех мировых мифологий. Однако, говоря о мифопоэтике, например, произведений А. Ахматовой или А. Блока, исследователи обращаются к античному или библейскому мифу,

⁴ *Осипова Н.О.* Мифопоэтика лирики М. Цветаевой. Киров, 1995. С. 4.

⁵ *Топорков А.Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М., 1997. С. 12.

а не, допустим, ацтекскому. Почему, если все мифологические системы тождественны? Видимо, не полностью тождественны, и писатель избирает те мифологические модели, которые близки его культурному сознанию. Но ближе всего культурному сознанию русского писателя или поэта должна быть его национальная мифология, а она часто игнорируется, или вопрос переводится в разряд фольклоризма литературы, что рождает новые проблемы (см. выше). Между мифом и литературным произведение образуется лакуна.

Ю.М. Лотман, говоря о механизмах активизации мифологического пласта в современном искусстве, неоднократно отмечал трудности в объяснении устойчивости мифологической схемы там, где непосредственная связь с мифом заведомо оборвана. В самом деле, если античные или библейские мифы дошли до нас в записях и толкованиях, то славянская мифология до А.Н. Афанасьева никем научно не систематизировалась. Откуда писатель мог черпать сведения о ней? Получается, что писатель обращается к мифу бессознательно, но сам этот миф знает по записи. Русская художественная словесность (устная и письменная) не сохранила мифов в традиционном смысле слова, как повествований о начале и конце мира, о богах, об их отношениях с людьми, хотя, несомненно, они существовали. Думается, что анализ и реконструкция мифа в литературном произведении должна быть опосредована каким-то промежуточным материалом. Это может быть язык, этнография или, в нашем случае, фольклор.

Современная фольклористика склоняется к тому, что фольклор – это вся традиционная культура, ее художе-

ственные и нехудожественные формы, вербальные и невербальные (акциональные, предметно-материальные, ментальные и др.) способы выражения. Нетрудно заметить, что мифологические представления народа естественным образом включаются в это определение.

Думается, следует выстраивать ряд «миф – фольклор – литература»: «фольклор ... формировался в недрах мифологии, вырос из нее, питался ею и на всем пути своей истории не мог расстаться с этим наследием»⁶. Именно в фольклоре миф приобретает художественную форму и эстетическую ценность (особенно в обрядовой поэзии и в сказке – самых древних «отмифологических» явлениях). Осмысление мифа в русской науке XIX–XX вв. никогда не было изолировано от исследований отечественного фольклора. А.А. Потемня еще в прошлом столетии особо отметил эту взаимозависимость, указав на роль «собираателей сказок и других подобных произведений» в «настойчивом систематическом изучении» мифологии⁷. Е.М. Мелетинский тоже заметил, что литература генетически связана с мифологией через фольклор: «повествовательная литература... – через сказку и героический эпос... Соответственно драма и отчасти лирика первоначально воспринимали элементы мифа непосредственно через ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии»⁸. Именно такую перспективу исследования предлагал еще А.Н. Веселовский в «Исторической

⁶ Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб., 2003. С. 71–72.

⁷ Потемня А.А. Слово и миф. М., 1989. С. 249

⁸ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 277.

поэтике»⁹. Поэтому при анализе мифопоэтических пространственных моделей в пьесах А.П. Чехова мы учитываем опыт мифа и трансформацию его в фольклоре.

В литературе фольклорно-мифологический комплекс присутствует в виде традиционных культурных представлений и в виде готовых словесных, жанровых, стилистических и др. форм, то есть художественного языка, которым, трансформируя его, пользуется литература. Один и тот же мифологический субстрат, попадая в фольклор или литературу, получает специфические свойства, но частично сохраняет исходную структуру и семантику. Возможно, он и есть та «единица измерения», на установлении которой настаивал Л.И. Емельянов и которая характеризует «литературно-фольклорные связи, по возможности более сложные и органичные, нежели простой фольклоризм»¹⁰.

Вопрос о взаимоотношениях мифа, фольклора и литературы поднимался неоднократно, но актуальности своей он не утратил. Ряд современных исследователей утверждает, что структура фольклорных и литературных произведений определяется общими идейно-художественными принципами¹¹. Д.Н. Медриш высказывает мысль, что фольклор и литература являются двумя подсистемами, составными частями одной метасистемы – русской ху-

⁹ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

¹⁰ *Емельянов Л.Н.* Методологические вопросы фольклористики. С. 173.

¹¹ *Артеменко Е.Б.* Традиция в мифологической и фольклорной репрезентации // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. II. М., 2006. С. 6–23; *Толстая С.М.* Фольклор и этнолингвистика // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докл. Т. I. М., 2005. С. 118–132.

дожественной словесности¹². Традиционная культура является фольклорно-мифологическим «кодом» литературы, и читатель «переходит на “код” этой системы, и в сознании его возникают ... неупомянутые части этой модели»¹³. В аспекте нашего подхода важно установить факт наличия фольклорно-мифологических моделей, компонентов, образов в литературном тексте, показать их преобразование и структурно-семантическую роль в произведении.

Многие писатели «практически не используют в своем творчестве ни устойчивой фольклорной атрибутики, ни тех специфических фольклористических приемов», которые свидетельствовали бы об их «фольклоризме»¹⁴. В этом ряду находится и А.П. Чехов. Между тем, «внутренний мир произведения соотносится не только с биографическим и социальным контекстами, но и с той воплощенной в словесном творчестве смысловой средой, которая сложилась к моменту возникновения данного текста»¹⁵. Эта смысловая среда есть мифопоэтический контекст творчества. Автор не всегда сознательно апеллирует к традиционной культуре, так как «практически все основные принципы конструирования ху-

¹² *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. С. 11.

¹³ *Жукас С.* О соотношении фольклора и литературы // *Фольклор: Поэтика и традиция.* М., 1982. С. 12

¹⁴ *Налепин А.Л.* Возвращенное литературное наследие XX века: фольклористические аспекты // *Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов.* Т. II. М., 2006. С. 261–262.

¹⁵ *Смирнов И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // *Миф. Фольклор.* Литература. Л., 1978. С. 187.

дожественного образа: структура метафоры, принцип метонимизации, символ и т.п., принципиальная схема сюжета и т.д.»¹⁶ сформировались еще в коллективном творчестве.

Уже современники писателя отмечали символический подтекст в чеховских пьесах, его особую природу и ненавязчивую, своеобразную форму воплощения. В связи с этим интересным и важным становится рассмотрение мифопоэтической стороны его произведений, в частности его пьес. Особая эстетическая роль в драматургии А.П. Чехова отводится художественному пространству. Этот вопрос фундаментально рассматривался в работах Б. Зингермана (1988), М.О. Горячевой (1992), Н.Е. Разумовой (2001) и др. Однако мифопоэтика пространственных образов чеховских пьес остается до сегодняшнего дня малоизученной.

На протяжении нескольких десятилетий в решении вопроса об отношении Чехова к народной культуре разрабатывалась точка зрения, связанная с прямым использованием фольклорных сюжетов, образов, выразительных средств¹⁷. Глубинные фольклорно-мифологические

¹⁶ Жукас С. О соотношении фольклора и литературы. С. 14.

¹⁷ Навроцкий Б.А. Фольклорные мотивы в творчестве А.П. Чехова // А.П. Чехов и наш край. Ростов н/Д, 1935. С. 90–114; Баранов С.Ф. Фольклорно-этнографические мотивы в творчестве А.П. Чехова // Вопросы фольклора. Томск, 1965. С. 70–82; Роговская М.Е. Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 329–335; Тумилевич О.Ф. Чехов и фольклор // Творчество А.П. Чехова: Сб. ст.: Вып. III. Ростов н/Д, 1978. С. 102–108; Семанова М.Л. Рассказ о человеке гаршинской закваски // Чехов и его время. М., 1977. С. 62–84; Семанова М.Л. Современное и вечное (Легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: Статьи, публикации,

пласты в творчестве Чехова стали объектом пристального внимания лишь в последние десятилетия. Начало этому было положено в работе Д.Н. Медриша. Ученый справедливо отметил, что «фольклоризм Чехова, если понимать под этим термином прямое использование фольклора или явные отклики на него, прослеживается почти исключительно на раннем этапе его творчества»¹⁸. Зрелый писатель выстраивает иные отношения с традиционной культурой, и исследование его поэтики «будет иметь своим предметом не столько случаи прямого взаимодействия между определенными произведениями фольклора и литературы, сколько механизм воздействия на литературу черт, свойств и способов выражения и изображения. Эти поэтические импульсы, существуя в фольклоре... воспринимаются писателем не в их непосредственно фольклорном виде, а как органическая часть эстетического народного сознания, подчас художественно не оформленного, но нередко и воплощенного в виде живой и развивающейся литературной традиции»¹⁹.

В последние годы в чеховедении наметился интерес исследователей к мифопоэтике чеховского творче-

эссе. М., 1990. С. 109 – 123; *Грачева И.В.* Фольклорные элементы в творчестве А.П. Чехова // *Литература и фольклор: Вопросы поэтики.* Волгоград, 1990. С. 105–114; *Мартыненко Л.Б.* Формы обращения А.П. Чехова к фольклору // *Литература и фольклор: Вопросы поэтики.* Волгоград, 1990. С. 95–104; *Терехова Е.А.* Творчество А.П. Чехова и народная культура: автореф. дис... канд. филол. наук. Волгоград, 2002; *Воробьева Г.М.* Художественные функции народной песни в творчестве А.П. Чехова // *Междисциплинарные связи при изучении литературы.* Саратов, 2003. С. 97–102 и др.

¹⁸ *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. С. 280.

¹⁹ Там же. С. 210.

ства. К изучению фольклорно-мифологического уровня произведений Чехова обращается И.Н. Сухих в статье «Смерть героя» в мире Чехова». Исследователь говорит об архетипах «чрезвычайно существенных для понимания мира любого писателя»²⁰. Для нас важен вывод, к которому приходит Е. Фарыно, что за чеховскими мотивами стоят «скорее мифологемы народной культуры, чем просто реалистические детали бытового уровня»²¹. Ю.В. Доманский исследует мотивную структуру рассказа А.П. Чехова «Гусев» и приходит к выводу, что «в основе художественного пространства «Гусева» лежит одна из основных мифологических оппозиций – противопоставление “верха” и “низа”»²². На основе выявленного мифологического принципа исследователь интерпретирует «модель бытия чеховского рассказа как архетипическую картину мира»²³. М.М. Одесская в статье «“Три сестры”: Символико-мифологический подтекст» выделяет два повествовательных уровня: «предметно-событийный и символический, связанный с миром метафизических идей»²⁴. Символический пласт пьесы «Три сестры» М.М. Одесская рассматривает как «апокалиптический дискурс»²⁵.

²⁰ Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 65.

²¹ Фарыно Е. К невестребованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku. Gdansk, 1999. С. 33.

²² Доманский Ю.В. Верх/низ в рассказе «Гусев» // Доманский Ю.В. Статьи о Чехове. Тверь, 2001. С. 7.

²³ Там же. С. 14.

²⁴ Одесская М.М. «Три сестры»: символико-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 150.

²⁵ Там же. С. 152.

В работе выявляются образы, связанные с обрядово-ритуальными традициями, такие, как стол, дом, сад. Исследователь убедительно доказывает, что они включены в «символический образный ряд пьесы», который «постепенно ведет читателя к осознанию эсхатологического круговорота, *двуприродной* сущности бытия, вечного цикла, в основе которого лежит антитеза *рождение-смерть*»²⁶. Н.И. Ищук-Фадеева обнаруживает в пьесе «Чайка» мотивы, имеющие фольклорно-мифологический подтекст. Мифологемы дерева, луны, озера, птицы, образы театра и занавеса рассматриваются в контексте обрядовой традиции. Выявляя первоначальные, традиционные смыслы этих образов, исследователь показывает, что они органично вписываются в архаическую структуру обряда. Однако собственно обряд в определенный момент пьесы начинает профанироваться, искажаться. Он не состоялся, «ибо был прерван профанами в изначальном значении слова, т.е. *непосвященными*»²⁷. Это позволяет автору статьи подойти к ответу на вопрос о природе жанра «Чайки».

Системный подход к мифопоэтике произведения А.П. Чехова (мифу и фольклору) был представлен в работе М.Ч. Ларионовой «Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века». Автор выявляет «исторические корни» чеховских образов, мотивов и сюжетов. Большое внимание уделено жанровым традициям сказки. Так, кумулятивная структура ранних рассказов Чехова связывается с древнейшей формой народной сказки. Однако мифологические и сказочные сюжеты в творчестве Чехо-

²⁶ Там же. С. 153.

²⁷ *Ищук-Фадеева Н.И.* «Чайка» А.П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 227.

ва переосмысляются, «обращаются» (термин В.Я. Проппа). Примером такого «обращения» являются рассказы «Налим», «Кухарка женится» и особенно «На пути». Исследователь делает вывод, что «в рассказах Чехова отражена живая почва национального сознания, символизирующая стойкость народной жизненной модели. Но воспринимается она писателем не в своем непосредственно фольклорном виде, а как органическая часть культуры и эстетики нового времени, где социально-исторический план дополняет традиционный. Поэтому вместо явного фольклоризма мы наблюдаем литературную игру: Чехов обращается к народнопоэтической стихии, но стремится растворить ее художественные принципы в своем повествовании»²⁸. В повести «Степь» М.Ч. Ларионова обнаруживает следы обрядов инициации, рассматривает степь как пространство перехода, временной смерти, подчеркивая хтонический характер пространственных компонентов степи. В пьесе «Три сестры» выявляется фольклорно-мифологический контекст некоторых пространственных образов.

Результаты упомянутых работ подчеркивают правомерность мифопоэтического подхода к исследованию художественного пространства в драматургии А.П. Чехова. В нашей книге образы пространства рассматриваются сквозь призму культурной традиции, мифологических образов и представлений, сложившихся в фольклоре и в целом национальной культуре. Работа посвящена изучению мифопоэтики пространства в чеховских пьесах: пространственных структур и про-

²⁸ Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д, 2006. С. 189.

странственных образов, значимых для фольклорно-мифологического сознания.

Пространственные образы в пьесах А.П. Чехова помимо прямого значения имеют традиционную семантику и символический смысл, закрепленные в мифологии и фольклоре. Пространство в пьесах А.П. Чехова организуется по принципу расширяющихся кругов: дом, усадебное пространство (пространство, находящееся за пределами дома, но внутри усадьбы) и внеусадебное пространство. Это полностью соответствует фольклорно-мифологическому концентрическому принципу в организации пространства, а также традиционным представлениям о «своем» и «чужом» мире. Пространственные образы в пьесах А.П. Чехова амбивалентны, воплощают одновременно идеи смерти и рождения и поэтому вписываются в авторскую циклическую модель пространства и времени, восходящую к мифологической модели. Подтекст чеховских пьес во многом формируется мифопоэтическими образами и приемами. Этот подтекстный смысл не «проговаривается», а складывается в сознании читателя и зрителя на основе «готовых» символических значений предметов и явлений, уже существующих в культуре. Таким образом, восприятие чеховских пьес подразумевает прямое, событийное впечатление и переносное, символическое. Создается диалог между тем, что предлагает писатель, и той культурной матрицей, которая есть в сознании зрителя или читателя.

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ ВОПРОСА

1.1. Пространство и его мифология

Художественное пространство – это одна из важнейших категорий философского и эстетического мышления, оно обладает художественно-изобразительной самостоятельностью и ценностью. Являясь существенной характеристикой поэтического мира произведения, художественное пространство придает ему внутреннее единство и завершенность и, в конечном счете, наделяет его характером эстетического явления. В современной «Литературной энциклопедии терминов и понятий» художественное пространство и время расцениваются как «важнейшие характеристики образа художественного, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения». Художественный образ «своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом, ценностном аспекте»¹.

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. Стлб. 1174.

Пространственные представления развивались по мере того, как окружающий мир различными способами осваивался. Д.А. Щукина в работе «Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста» выделяет «архаическую концепцию пространства», для которой характерно осознание пространства как «территории существования, обитания, отграниченной от внешнего пространства, от остального мира»². Мир начинает делиться на «свое» пространство (небольшое, отграниченное) и «чужое». Так в мировоззрении древних появляется бинарная оппозиция «свое – чужое», принципиальная по своей важности. Освоенная территория, «свой» мир характеризовался неоднородностью: в нем выделялись сакральное пространство (центр) и профанное пространство (периферия). Сакрализованный центр «отмечался алтарем... а затем храмом, на основе чего формировалось абстрактное представление о мировой оси, мировом древе (верх – низ). Так возникало отграниченное, ориентированное и измеренное пространство»³. Д.А. Щукина отмечает: «Первичные связи в пространстве основаны на представлении об изначальном единстве существования всего во всем, что, в свою очередь, позволяло отождествить пространство с телом тотемического животного, а позже – с телом человека»⁴. Осмысление картины мира с помощью «симметрии в горизонтальной плоскости»⁵, противоположение вертикальных точек

² Щукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. СПб., 2003. С. 13.

³ Там же. С. 13–14.

⁴ Там же. С. 14.

⁵ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М., 2005. С. 90.

(верх/низ), выделение трех уровней мира (верхний, средний и нижний), установление связей между ними (образ Мирового дерева, Мирового столба) – все это были попытки упорядочить пространство. Пространственные представления древнего человека воплотились в устройстве жилища. Так, его четырехчленная структура отражала четырехчленную модель мира. «Четыре стороны (4 стены, 4 угла) жилища с находящимся в центре деревом удивительно точно повторяют словесные и живописные тексты, описывающие четырехчленные модели мира (разных культурных традиций)»⁶. Строительный ритуал как способ освоения и организации пространства включал в себя «ритуальную борьбу между хозяевами и плотниками». Основываясь на этом наблюдении, А.К. Байбурин соотносит сам ритуал «с целым классом текстов... диалогическая структура которых воспроизводит архетип борьбы между хаосом и космосом»⁷. Таким образом, жилище воплощало «уменьшенную модель пространства, мира»⁸.

Ранние пространственные представления закрепились в мифологии. Именно в мифах пространственная модель четко структурируется на основе системы «бинарных оппозиций, фундаментальных противопоставлений, архетипических кодов: свой – чужой, верх – низ, жизнь – смерть, космос – хаос и др.»⁹.

⁶ Там же. С. 91.

⁷ Там же. С. 102.

⁸ *Щукина Д.А.* Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 14.

⁹ Там же.

Архаические представления о пространстве, во-первых, неразрывно связывают его со временем. Собственно, время мыслилось как пространство. Это определило циклическую модель периодически повторяемого времени. И во-вторых, «пространство неразрывно связано с вещами, которые заполняют его, конституируют и организуют структурно (первотворец, боги, люди, животный и растительный мир, сакрализованные и мифологизированные объекты); реальность выступает как имитация небесного архетипа; искусственные объекты (поселения, храмы, жилища) становятся сакрально значимыми, так как отождествляются с “центром мира”; обряды и значимые профанные действия наделяются определенным смыслом потому, что они сознательно совершаемые богами, героями и предками»¹⁰.

Начало систематического, детализированного эстетического исследования пространства можно связать с книгой О. Шпенглера «Закат Европы» (1918). Он особо подчеркивает важность эстетического осознания пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом, а также для всех видов искусства, существующих в рамках конкретной культуры. Пространство, или способ протяженности, является тем «пра-символом» культуры, из которого можно вывести весь язык ее форм, отличающий ее от всякой иной культуры. Этот «пра-символ», по мнению философа, кроется в религиозных мифах и культах, в идеалах этики, формах архитектуры, живописи, музыки и поэзии, в основных понятиях науки. Согласно О. Шпенглеру,

¹⁰ Там же. С. 15.

художественное пространство обуславливается культурой, пространственные представления характеризуют своеобразие менталитета. Так, например: «аспект звездных пространств... господство западного человека над земной поверхностью... перспектива масляной живописи и сценическая перспектива, а также одухотворенное чувство родины; прибавим к этому цивилизованную страсть к скоростному передвижению, овладение воздухом, экспедиции на Северный полюс и восхождение на почти недоступные горные пики, – из всего этого проступает пра-символ фаустовской души, безграничное пространство, в качестве производных которого следует нам понимать такие особые... чисто западно-европейские образования душевного мифа, как “воля”, “сила”, “дело”»¹¹. Концепция О. Шпенглера антропоцентрична. Пространство, «пра-символ» культуры, связано с человеком, с представлениями о судьбе, смысле жизни и смерти.

В современной науке принято различать физическое и ментальное пространство.

Определение физического пространства дал еще В.И. Даль: «Пространство – состояние или свойство всего, что простирается, распространяется, занимает место; само место это, простор, даль, ширь и глубь, место по трем измерениям своим»¹². Физическое пространство «соотносимо с понятиями “мир” и “бытие”, оно объективно, конкретно, реально, трехмерно в своей цельно-

¹¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 395.

¹² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 3. СПб., 1996. С. 515

сти, содержит материальные объекты, воспринимаемые при помощи зрения и других органов чувств; объекты заполняют пространство, конституируют и структурируют его»¹³.

Ментальное пространство – это некоторая модель мира, реальная или воображаемая¹⁴, то есть взаимосвязь реального и мыслимого пространства. Р. Монтегю называет ментальную модель мира «возможным миром»¹⁵. По определению Д.А. Шукиной, «ментальное пространство соотносимо с понятием “картина мира”, “сознание”, оно субъективно, абстрактно, виртуально, содержит образные, понятийные, символические представления о пространственных характеристиках бытия». Исследовательница подчеркивает, что «основной характеристикой» этого типа пространства является антропоцентричность¹⁶.

Этим двум типам пространства в литературоведении соответствуют *пространство в тексте* и *пространство текста*.

Мы будем вести разговор о пространстве в художественном тексте, то есть материальном, «географиче-

¹³ Шукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 8–9

¹⁴ Gould P.R., White R. Mental maps. Harmondsworth, 1974. P. 312–317; Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284; Переверзев К.А. Пространства, ситуации, события, миры: К проблеме лингвистической онтологии // Логический анализ языка. Языки пространств. М., 2000. С. 255–267; Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001.

¹⁵ Montague R. Pragmatics and Intentional Logic // Pragmatics and intensional logic // Synthese, 1970. V . 22. № 1. P. 68–94.

¹⁶ Шукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 9–10.

ском» пространстве, о его единицах: топосах и локусах. Мы полагаем, что этот тип пространства способствует раскрытию авторского замысла, характеров героев, событий и т. д.

При анализе художественного пространства в современном литературоведении применяются понятия *топос* и *локус*. В.С. Баевский определяет топосы как «самые крупные области художественного пространства, границы между которыми трудно проницаемы для персонажей»¹⁷. Внутри *топосов* выделяются *локусы*, которые «определяют функции топосов и определяются ими, в отношениях к различным локусам проявляются характеры и даже идеология персонажей»¹⁸. Согласно М.О. Горячевой, «... топос – крупное деление пространства, локус – мелкая пространственная единица, входящая в топос»¹⁹. *Локус*, по определению Д.А. Шукиной, «соотносится с вместилищем, то есть местом для помещения, вмещения чего-либо, и приобретает дополнительное значение закрытости, осознается как фрагмент пространства или подпространство»²⁰.

Основателем теории хронотопа – пространственно-временного континуума – литературного произведения в отечественном литературоведении по праву считается М.М. Бахтин. Нас в этой теории привлекает в первую очередь осознание ученым культурно-символического

¹⁷ *Баевский В.С.* Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990. С. 98.

¹⁸ Там же. С. 99.

¹⁹ *Горячева М.О.* Проблема пространства в художественном мире А. Чехова: Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1992. С. 8.

²⁰ *Шукина Д.А.* Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 47.

характера пространственных единиц в литературе. Общими для всех типов романа являются, по мнению М.М. Бахтина, мотивы пути, дороги, дома, города, порога, деление пространства на «свое» и «чужое»²¹.

Теоретическое осмысление проблемы художественного пространства стало одним из стержневых направлений в исследовательской деятельности Ю.М. Лотмана. По мнению ученого, «язык пространственных представлений» в литературном творчестве «принадлежит к первичным и основным». Исследователь подчеркивает моделирующую функцию художественного пространства по отношению к естественному: «Пространство в художественном произведении моделирует разные связи мира: временные, социальные, этические и т. п. Это может происходить потому, что в той или иной модели мира категория пространства сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в нашей картине мира как отдельные или противоположные <...> Однако причина может быть и в другом: в художественной модели мира “пространство” подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира»²².

Ученый подразумевает под «языком пространственных отношений» некую абстрактную модель, «которая включает в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени абстрактности,

²¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.

²² Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 252.

создаваемые сознанием различных эпох»²³. Подчеркивая формальность пространственных моделей различного характера, Ю.М. Лотман утверждает, что художественное пространство может выполнять функцию «моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора»²⁴. Таким образом, он указывает на соответствие определенного пространства конкретному типу героя.

Ю.М. Лотман вводит понятия «своего» и «чужого» места героя, «героя пути» и «героя степи». С первым он связывает линейную модель пространства, а со вторым – циклическую. Для нас принципиально важно подчеркнуть, что в пространственные характеристики героя Ю.М. Лотман, как и М.М. Бахтин, включает мотивы и образы дороги, жизненного пути как средства развертывания характера во времени. Анализируя произведения Н.В. Гоголя, ученый, в полном соответствии с традиционными пространственными представлениями, обращает особое внимание на противопоставление своего, внутренне близкого герою пространства, и остального, чужого мира.

Универсальную семантику и ценностный статус приобретают некоторые параметры пространства, например, стороны света или пространственные оси: вертикальная и горизонтальная. Особое символическое значение постепенно закрепляется за некоторыми про-

²³ Там же. С. 253.

²⁴ Там же. С. 256.

странственными единицами, например, такими, как граница или дорога в их различных модификациях. Ученый последовательно проводит мысль о том, что рассматриваемая эстетическая категория перерастает рамки пространственности и «метафорически» или символически выражает различного рода отношения внутри изображаемого мира или отношения этого мира с другими. Ю.М. Лотман не обходит стороной вопрос о соотношении реального и художественного миров. Он утверждает, что отождествление художественного и физического пространства не случайно, так как «даже когда обнажается ... функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе»²⁵.

Мы вовсе не ставим перед собой задачи охарактеризовать все научные теории и подходы к художественному пространству, поэтому за скобки выносятся вся история вопроса, от Аристотеля и Платона до Флоренского, Элиаде и Башляра. Нам важно показать, что в последние десятилетия наметилась тенденция исследования мифологических пространственных архетипов в литературе. Перефразируя Д. Замятина, можно сказать, что пространственные образы моделируются сначала на метауровне, а определенные местность или страна выступают как экспериментальное образно-географическое поле²⁶.

Характерно, что исследования пространства последних десятилетий соединяют собственно литературовед-

²⁵ Там же. С. 258.

²⁶ *Замятин Д.* Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М., 2004. С. 145.

ческий подход с философским и культурологическим и оперируют одними и теми же понятиями и оппозициями: там/здесь, свое/чужое. В круг вопросов, связанных с пространством в художественном тексте, современные ученые включают и характеристику человека «в его вещном окружении, в специфике отношений с предметами и людьми, в его деятельности, и характеристику времени, так как пространство разворачивается во времени и само время обнаруживает себя, свои характерологические особенности через предметные, пространственные реалии, пространство способно воплощать социальные и нравственно-этические категории, участвовать в развитии сюжета, композиции, выражать авторскую точку зрения и т.п. Кроме того, именно пространство позволяет представить художественный мир как *мир*: в его протяженности, от(-раз)граниченности, соположенности персонажей и предметов, развернутости и динамике»²⁷.

Мифопоэтический подход выявляет в литературном тексте глубинные смысловые пласты. Согласно К. Юнгу, связь с древней культурой, с мифом лежит «не в бессознательной авторской личности, а в той сфере бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества»²⁸. Эту мысль расширявает В. Шукин, говоря: «Дыхание вечного, мифического передается посредством разного рода укрытых намеков, что находит свое выражение в символических образах, развернутых метафорах, многозначных эпита-

²⁷ Ткачева Р.А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002. С. 12–13.

²⁸ Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 282.

тах, стилистических и ритмо-музыкальных решениях. Мифопоэтика всегда аллюзийна: намеки и аналогии – ее хлеб насущный»²⁹.

Мифопоэтика оказывается чрезвычайно продуктивной в исследовании образов пространства как самых ранних в истории словесного искусства. Интерпретация их через мифологический и фольклорный контекст дает возможность прочесть литературное произведение более глубоко, более универсально. Особенно яркими примерами такого прочтения являются работы Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, В.Н. Топорова и др.

Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский отмечают, что для мифологического пространства не характерна непрерывность, оно представляет собой «совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена», и «частным следствием этого является “лоскутный” характер мифологического пространства». Как характерную черту, ученые выделяют «способность мифологического пространства моделировать иные, непространственные (семантические, ценностные и т. д.) отношения». Принципиальным, на наш взгляд, является замечание о том, что «мифологическое пространство всегда невелико и замкнуто, хотя в самом мифе речь может идти при этом о масштабах космических»³⁰. В этом смысле сценическое пространство становится вариантом мифологического пространства. Ю.М. Лотман делает важное замечание о том, что «пространственная картина мира многослой-

²⁹ Шукин В.Г. Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. 2006. № 3. С. 180–196.

³⁰ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 тт. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 64.

на, она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой, здравый смысл»³¹.

Подробно на структуре мифопоэтического пространства останавливается В.Н. Топоров. Ученый указывает на определяющую и принципиальную связь этого типа пространства с временем. Он отмечает, что «в мифопоэтическом хронотопе время сгущается, становится формой пространства (оно “специализуется” и тем самым как бы выводится вовне, откладывается, экстенсифицируется), его новым (“четвёртым”) измерением. Пространство же, напротив, “заражается” внутренне-интенсивными свойствами времени (“темпорализация” пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укоренённым в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т.е. в тексте)»³². Для мифопоэтического пространства характерно заполнение вещами, «вне вещей оно не существует»³³. Мир вещей и человек определяют иерархическую структуру пространства, в котором отдельные смыслы «соподчинены целому».

Основными элементами мифопоэтического пространства, по утверждению В.Н. Топорова, являются *центр* и *путь*. Говоря о первом, исследователь выделяет горизонтальную и вертикальную плоскости, в которых сакральный центр выполняет прежде всего моделирующую, организующую функцию. «В горизонтальной плоскости Космоса, – пишет В.Н. Топоров, – простран-

³¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб, 2000. С. 334.

³² Топоров В.Н. Пространство и текст. С. 232.

³³ Там же. С. 234.

ство становится все более сакрально значимым по мере движения к центру, внутрь, через ряд как бы вложенных друг в друга “подпространств” или объектов (типовая схема: своя страна – город – его центр – храм – алтарь – жертва, из частей которой возникает новый Космос)». Сакральную точку в вертикальном «разрезе Вселенной» ученый называет «абсолютным верхом». Вертикальная ось воплощает иерархию объектов трех миров: «покойники, души предков, демоны, злые божества... Хтонические животные – внизу; люди, животные – посередине; птицы, ангелы, высшие божества (включая главного бога), мифологизированные светила –верху».

Второй принципиально важный компонент мифопоэтического пространства – это путь. В.Н. Топоров подчеркивает, что путь всегда соотнесен с сакральным центром, он «связывает... самую отдаленную и труднодоступную периферию и все объекты, заполняющие и/или образующие пространство, с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре»³⁴.

К. Хюбнер формулирует отличительные признаки мифологического пространства от бытового: «Во-первых, оно не является всеобщей средой, в которой находятся предметы; пространство и пространственное содержание образуют неразрывное единство. Во-вторых, оно не представляет собой сплошной множественности точек, а состоит из явно дискретных элементов... В-третьих, мифическое пространство не гомогенно, т. к. места в нем отличаются не только в силу их относительного, но и абсолютного положения (вверху, внизу и т. д.). В-четвертых,

³⁴ Там же. С. 256–258.

оно не изотропно, т. к. отнюдь не все равно, в каком направлении распространяется последовательность событий (справа по кругу или слева по кругу). В-пятых, священное пространство встраивается в профанное»³⁵.

Интерес в искусстве и современном литературоведении к мифологической модели мира Д.А. Щукина видит в том, что она «соединяет “начала и концы”»³⁶. Исследователь утверждает, что для художественного текста «мифологическая модель мира» оказывается «продуктивной». В пределах мифопоэтической модели художественное пространство перестает быть просто иллюстрацией действительности. Оно осмысляется сквозь призму мифологической картины мира и раскрывает глубинные основы бытия.

Таким образом, мифологическому пространству присущи четкие принципы, оно наделяется устойчивыми аксиологическими признаками. Эти признаки адаптируются литературными произведениями. Так, например, «центральное противопоставление “свой – чужой” реализуется в художественном тексте в универсальной пространственной оппозиции “внутреннее – внешнее”. Внутреннее пространство четко структурировано, соотносится с пространственными локусами “дом”, “город”, разрабатывающими функции защиты, охраны человека от враждебного внешнего пространства»³⁷.

Говоря о мифопоэтике пространственных единиц, ученые обычно имеют в виду прямую сюжетную от-

³⁵ Хьюбнер К. Истина мифа: Мыслители XX века. М., 1996. С. 155.

³⁶ Щукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 26.

³⁷ Там же. С. 26–27.

сылку к мифу. Мы же полагаем, что и отдельно взятый образ имеет мифопоэтический смысл. В этом случае к прямому значению предмета или явления и «даже к окказионально-символическому присоединятся традиционные для культуры символические значения»³⁸. Согласно С.С. Аверинцеву, символ «и есть миф, “снятый” (в гегелевском смысле) культурным развитием, выведенный из тождества самому себе»³⁹. На связи символической семантики предмета или явления с мифом настаивают многие ученые⁴⁰. Таким образом, мифопоэтическое значение любого отдельно взятого образа (предмета или явления) связано с культурной традицией. А.В. Никитина пишет: «Каждая культура располагает некоторым фондом символов, которые относятся к числу наиболее устойчивых элементов и таким образом играют роль своего рода кодированной памяти»⁴¹. Эти образы становятся сквозными. М.Ю. Лотман называет подобные образы «стержневой группой» и утверждает, что она «имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные... знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива»⁴².

³⁸ Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 95.

³⁹ Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. VI. М., 1971. Стлб. 827.

⁴⁰ Там же. Стлб. 826–831; Юнг К.Г. Архетип и символ; Курганов Е. Анек-дот – Символ – Миф. Этюды по теории литературы. СПб., 2002 и др.

⁴¹ Никитина А.В. Образ кукушки в славянском фольклоре. СПб., 2002. С. 3.

⁴² Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 212–213.

Под мифопоэтикой пространства мы будем понимать лежащие в основе литературных образов устойчивые архаические пространственные модели, включающие бинарные оппозиции (свое/чужое, верх/низ, юг/север, жизнь/смерть и т. д.), центр и периферию, границы, а также предметы и явления, символическое значение которых связано с древнейшей культурной традицией.

Сказанное выше определило направление и возможность для мифопоэтического анализа художественного пространства и пространственных образов в произведениях любого писателя, в том числе и А.П. Чехова, связь которого с мифом и фольклором для многих ученых не очевидна.

1.2. Проблема пространства в современном чеховедении

В произведениях А.П. Чехова формируются особые пространственные модели мира. В науке уже предпринимались попытки дать целостную характеристику пространственной структуры чеховского творчества, а также систематизировать парадигматику чеховского пространственного мира. Мы остановимся на тех работах, которые представляют для нас наибольший интерес в свете проблематики настоящей книги.

А.П. Чудаков в работе «Поэтика Чехова» (1971) относит пространственную организацию повествования к одной из важнейших характеристик повествовательного уровня, под которой он понимает «способ расположения художественных предметов в изображен-

ном пространстве относительно лица, ведущего нить рассказа (рассказчика или повествователя)»⁴³. Говоря о принципах пространственной организации в ранних произведениях Чехова, исследователь подразумевает «оптическую» позицию повествователя, которую тот занимает по отношению к художественному миру: «повествователь может избрать неподвижную позицию; тогда непосредственному изображению подвергнется только то из внешнего мира, что доступно его наблюдению, а об остальном он может лишь догадываться или сообщать по косвенным данным»⁴⁴. Но повествователь также может перемещаться, и тогда выявляются недоступные, неизведанные области пространства.

А.П. Чудаков выделяет три компонента «предметной действительности» произведения: пейзаж, интерьер, портрет. Относительно пейзажа ученый подчеркивает неопределенность «оптической» позиции повествователя, здесь нет конкретизации восприятия какого-то лица. Помимо этого, пейзаж может расширяться «до почти географического описания». При воссоздании интерьера позиция повествователя характеризуется свободой: «он может свободно перемещаться из комнаты в комнату, за пределы помещения вообще»⁴⁵.

К проблеме особенностей художественного пространства в творчестве А.П. Чехова обращается И.Н. Сухих в монографии «Проблемы поэтики А.П. Чехова» (1987). Он выделяет два момента, способствующих формированию «циклического бытового времени» «провинциаль-

⁴³ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 33.

⁴⁴ Там же. С. 34.

⁴⁵ Там же. С. 35.

ного городка», – это *замкнутость и однородность*. На материале произведений Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и других писателей И.Н. Сухих выявляет общие свойства хронотопа, характерного для них: «разные пространственно-временные образы русской классики со своими специфическими свойствами образуют некий метакхронотоп, который можно обозначить как эпический, патриархальный, даже «деревенский», ибо принцип «все знают всех, все общаются со всеми» – принцип жизни замкнутой исторической общности, социально-исторической проекцией которой оказывается деревня»⁴⁶. Это, по мнению ученого, традиционный хронотоп русской классической литературы. Его черты частично наблюдаются в некоторых произведениях раннего периода творчества Чехова. Исследователь утверждает, что «доминантный» хронотоп чеховских произведений своеобразен. Для него характерны *«разомкнутость, неограниченность мира вместо его замкнутости и структурность, психологическая неоднородность вместо прежней однородности и контакта полюсов»*⁴⁷. В работе подчеркивается безграничность мира в эпических произведениях Чехова и отсутствие в нем предрешенности. «Иногда чеховский мир, – пишет исследователь, – раздвигается беспредельно, до космических масштабов». Отдаленность определяет и отношения между персонажами: «чеховские герои живут рядом <...> Однако не могут сломать социальные и психологические перегородки, вступить в полноценный контакт»⁴⁸.

⁴⁶ Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987. С. 133–134.

⁴⁷ Там же. С. 134.

⁴⁸ Там же. С. 137.

Предметное наполнение также является важным отличием чеховского мира. И.Н. Сухих спорит с утверждением М.М. Бахтина, что чеховские произведения характеризуются хронотопом «провинциального городка»: «Между Чеховым и его предшественниками обнаруживается существенная граница. Разомкнутость и неоднородность чеховского мира принципиально противостоят замкнутости и однородности хронотопов его предшественников». Таким образом, И.Н. Сухих обосновывает мысль о том, что «на смену эпическому, “деревенскому” образу мира в творчестве Чехова приходит хронотоп «большого города», ибо «разомкнутость и неоднородность, несовпадение географического пространства с психологическим полем – признаки городского социума». Исходя из этого, исследователь прослеживает характерные черты или «константы художественного мира» в произведениях Чехова. Он отмечает отсутствие «урбанистического описания, городского пейзажа»⁴⁹. Объясняется это особенностью чеховских персонажей: «Чеховские герои выросли в быт, перестали удивляться. Город для них – будничная среда обитания, они смотрят, но не видят, думая о своем. Поэтому в чеховском хронотопе, чаще всего создающемся через восприятие персонажа, так фрагментарно видит, изображает мир и автор-повествователь»⁵⁰. Своеобразна роль еще одной составляющей чеховского мира – природы. Она «становится в мире Чехова *проблемой*, очень существенной, принципиальной. Природа – где-то на периферии мира,

⁴⁹ Там же. С. 139.

⁵⁰ Там же. С. 140.

в котором живут чеховские герои, они соприкасаются с ней лишь эпизодически, в редкие моменты прозрения. Природа отчуждена от человека, точнее, он отчужден от нее. Природоописание в мире Чехова чаще всего связано с кругозором автора повествователя. И это обостренно лирическое чеховское переживание природы, знаменитый чеховский «импрессионизм» – знак утраченного «рая», взгляд со стороны»⁵¹. Традиционно в центре хронотопа русской классической литературы находится «дворянская усадьба с ее обитателями, ..., рядом – деревня, «мужицкий мир», чуть дальше – провинциальный город на периферии – Петербург, «самый отвлеченный и умышленный город в мире» ..., и «матушка Москва», все более усваивающая эту «отвлеченность» столицы». Иная структура чеховского хронотопа: «В центре оказывается как раз «большой город», его ритм, его мироощущение, его образ жизни. По законам этого центра все больше живет и периферия»⁵².

Детальным рассмотрением художественного пространства в произведениях А.П. Чехова занимается М.О. Горячева («Проблема пространства в художественном мире А. Чехова», 1992). Исследователь считает, что «художественное пространство концептуально, отражает ведущие идеи творчества писателей, систему его ценностей»⁵³. В работе убедительно доказывается, что «категория пространства относится к доминантным характеристикам чеховского художественного мира». Рас-

⁵¹ Там же. С. 141.

⁵² Там же. С. 144.

⁵³ Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире А. Чехова. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1992. С. 2.

смаатривая «способы приобщения читателя к пространству действия и анализируя особенности введения пространственных координат», исследователь прослеживает эволюцию роли и места пространственных описаний в эпических произведениях Чехова: «В ранний период чеховского творчества в небольшом рассказе, сценке пространственные реалии лишь обозначаются или даются их минимальная характеристика... Подробное описание пространственной обстановки встречается редко, ... когда это обусловлено особыми художественными задачами»⁵⁴. В зрелых произведениях Чехова, по утверждению М.О. Горячевой, образы пространства становятся первостепенными элементами повествования. Для них характерна динамичность, они «включены в само повествование, ... почти всегда содержат субъективные оценки героя или повествователя»⁵⁵. Однако сама пространственная структура, сложившаяся ранее, остается прежней. География произведений меняется, расширяется, но отсутствуют новизна и элемент экзотики: «Описания носят будничныи характер, изображается обычный для Чехова герой, который, попав в новые места, не вовлекается в цепь каких-то особых событий, а продолжает ... нести груз своих привычек, обязанностей, отношений»⁵⁶. Исследователь выявляет пространственные оппозиции, моделирующие непространственные отношения: «столица – провинция», «дом – мир», «родина – чужбина», «Россия – Европа», «небо – земля».

⁵⁴ Там же. С. 4.

⁵⁵ Там же. С. 5.

⁵⁶ Там же. С. 9.

Ю.В. Доманский исследует своеобразие чеховских пространственных моделей на материале нескольких рассказов. В статье «Оппозиция “столица/провинция” в рассказе “Дама с собачкой”» ученый утверждает, что столица и провинция в своей античеловеческой сущности равны для героев, однако «оппозиция... столицы и провинции актуализируется прежде всего в том, что после Ялты москвич Гуров переосмысливает свое существование, а окончательное прозрение приходит к нему именно в городе С. Все топоры рассказа “Дама с собачкой”, таким образом, обладают особой значимостью, взаимодействуют друг с другом и соотносятся с состоянием героев»⁵⁷. Объектом исследования становится локус храма в рассказе «Архиерей». В процессе анализа исследователь приходит к выводу, что «храм – модель мира героя, контаминация всех его ощущений, куда входят его воспоминания о прошлом, размышления о своей миссии в жизни, оценка других людей, радость, горе, обыденность, неординарность – все то, чем полон реальный мир. По сути дела, храм для Петра – это он сам, храм и Петр в точке зрения архиерея не существуют вне друг друга; *все, чем живет Петр, вобрал в себя локус храма*»⁵⁸.

Проблеме художественного пространства и времени в произведениях Чехова была посвящена специальная конференция «Чеховские чтения в Ялте», 2010 г.⁵⁹ На ней были рассмотрены особенности пространства

⁵⁷ Доманский Ю.В. Локус «храм» в рассказе А.П. Чехова «Архиерей» // Доманский Ю.В. Статьи о Чехове. Тверь, 2001. С. 22.

⁵⁸ Там же. С. 29.

⁵⁹ Чеховские чтения в Ялте: Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время: Сб. науч. тр. Симферополь, 2010.

текста и пространства в тексте произведений Чехова. Однако, за редким исключением⁶⁰, мифопоэтика чеховских пространственных образов не привлекла внимания чеховедов.

В поле нашего зрения находятся пространственные образы пьес Чехова, которые в силу родовой принадлежности обладают специфическими характеристиками. Своеобразие художественного пространства драматического произведения обусловлено ориентацией на сцену. Понимание возможностей сценического воплощения, моделирования пространства началось уже в античные времена. Как отмечает И.П. Никитина, уже Анаксагор предложил использовать в сценографии прямую перспективу. Он совместно с Демокритом «разработал детали техники написания декораций к трагедиям Эсхила с учетом такой перспективы»⁶¹. Таким образом, создавалась иллюзия большого пространства, простора. Новый подход Анаксагора в разработке декораций визуально преодолевал границы сценической площадки и создавал другую местность. М.Ю. Лотман отмечает, что «на декорациях могут быть нарисованы не замыкающие пространство стены, а бескрайние просторы полей и гор», однако «это не изменяет замкнутости сценического пространства», «что бы ни было нарисовано на декорации, она изображает находящееся по другую

⁶⁰ Алексеева Л.М. Фольклорное представление о пространстве Вселенной и образ северного сияния в замысле последней пьесы А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время. С. 131–140.

⁶¹ Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа. Автореф. ... док. филос. наук. М., 2003.

сторону» сцены⁶². Именно ограниченность сценической площадки определяет специфику сценического пространства. М.Ю. Лотман акцентирует внимание на особенностях этого типа художественного пространства: «сцена – это пространство, на котором может происходить действие, и оно отграничено от пространства, на котором действие никогда не происходит»⁶³. Рампа и кулисы являются сценическими границами, и действие за их пределами развиваться не может.

Наряду с границами, специфику сценического пространства определяет предметность. Предметы на сцене наделяются «особой знаковой функцией», актуализируется их «символично-концептуальный план»⁶⁴. Д.А. Шукина пишет: «Структурирование сценического пространства начинается с размещения предметов на сцене. Расположение предметов определяет объемность, членимость сценического пространства, его соотносительность с реальным действительным миром. Специфика предметов театрального реквизита состоит в их двуплановости: являясь, как правило, вещами материального мира, функционирующими в сложном взаимодействии друг с другом, они, попадая на сцену, подчиняются законам театральной условности. Принадлежность предметов двум мирам (реальному и сценическому) видоизменяет их функции, выдвигая в качестве инвариантной знаковую»⁶⁵.

⁶² Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. С. 262–263.

⁶³ Там же. С. 263.

⁶⁴ Шукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 148.

⁶⁵ Там же. С. 81.

Специфика сценического пространства определяется также его взаимодействием с внесценическим (или закулисным) пространством. «Параллельно сценическому пространству ... представлено закулисное пространство»⁶⁶. За пределы сцены может выноситься подразумеваемое действие.

Таким образом, сценическое пространства двойственно: с одной стороны, оно абсолютно реально (оно моделируется с помощью определенных предметов, здесь и сейчас), с другой – это пространство условно, оно призвано имитировать иной мир. Действие, происходящее на сцене, переносит зрителей в другое место и время. События могут совершаться в замкнутом пространстве (комнате, доме), и зритель становится причастен приватному миру героя, а может и на бескрайних просторах, иллюзия которых создается с помощью прямой перспективы на декорациях. Сцена – это сакральное пространство, где происходит сакральное действие.

Особенности художественного пространства пьес Чехова обусловлены своеобразием поэтики его драматургии в целом. В науке существует устойчивое мнение об эпичности чеховских пьес. К этому вопросу обращаются многие ученые⁶⁷. «Чеховские пьесы можно считать

⁶⁶ Там же. С. 150.

⁶⁷ *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Л., 1969; *Фридлиндер Г.М.* Поэтика русского реализма. Л., 1971; *Бердников Г.* Чехов-драматург. М., 1972; *Зернюкова А.А.* Эпическое в структуре чеховской драмы // *Творчество Чехова: межвуз. сб. научн. тр.* Ростов н/Д: Изд-во РГПИ, 1984. С. 40–50; *Чудаков А.П.* Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986; *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988; *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989; *Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова.

“пьесами-романами”, завершающими, венчающими его жанровую систему», – писал И.Н. Сухих⁶⁸. Исследователи отмечают смысловую многозначность, уплотненность драматургического слова Чехова, что затрудняет любую попытку языком сцены адекватно раскрыть то, что заключено в чеховском драматургическом слове⁶⁹; заставочные ремарки, объемная информативность которых не характерна для пьес, что обуславливает своеобразие сценографии⁷⁰; большое количество географических названий, которые «реализуют эпическую концепцию мира драматурга»⁷¹.

По мнению И.Н. Сухих, «особенно очевидно и парадоксально черты чеховского видения мира проявились в его драматургии». Разомкнутость чеховских пьес явственна, но еще более важно то, что «Чехов доводит до предела психологическую несовместимость, неоднородность персонажей». «Чужой, “чуждый” мир часто оказывается у Чехова не где-то далеко, а совсем рядом, в соседней точке пространства. ...Прием формального общения, “монологического” построения диалога – художественное воплощение принципа структурной неоднородности, мозаичности чеховского мира»⁷².

Ростов н/Д, 1993; *Гитович И.Е.* Пьеса прозаика: Феномен текста // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 6–18 и др.

⁶⁸ *Сухих И.Н.* Жанровая система Чехова (1888–1904) // Памяти Г.А. Бялого: К 90-летию со дня рождения: Научные статьи. Воспоминания. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 121.

⁶⁹ *Гитович И.Е.* Пьеса прозаика: Феномен текста // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002.

⁷⁰ *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение; Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова.

⁷¹ *Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова.

⁷² *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. С. 142.

В книге Б. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение» на широком историко-культурном фоне исследуются основные мотивы творчества Чехова-драматурга и поэтики чеховского театра, в частности, своеобразии пространственной организации. Под художественным пространством он, как и Д.С. Лихачев, понимает, прежде всего, место действия: «Пространство в пьесах Чехова – это, во-первых, место действия, обозначенное скупыми ремарками автора, а во-вторых, место действия, которое зритель не видит на театральных подмостках, но которое не один раз упоминается, а то и описывается действующими лицами...»⁷³. Таким образом, в структуре художественного пространства исследователь выделяет сценическое и закулисное (внесценическое) пространство.

Б. Зингерман подчеркивает особую роль внесценического пространства. Оно характеризуется в диалогах персонажей с большими подробностями, чем в ремарках. Многие события происходят за сценой, таким образом, в чеховской драматургии формируется второй план (исследователь называет его «невидимым, умопостигаемым местом действия»). «В этом аспекте, – продолжает ученый, – понятие “второй план” – обычно оно употребляется в метафорическом, условном значении, приобретает прямой смысл – пространство, расположенное за оградой усадьбы, уходящее вдаль». Невидимое пространство активно: «У Чехова закулисное пространство накладывает отпечаток на место действия, обозначенное в ремарках и ограниченное театральны-

⁷³ Зингерман Б.И. *Театр Чехова и его мировое значение*. С. 94.

ми подмостками. Невидимое пространство незаметно дает о себе знать в видимом, окаймленном порталом сцены»⁷⁴. В работе прослеживаются средства создания внесценического пространства: реплики, рассказы персонажей и введение внесценических персонажей, «населяющих “невидимую территорию”».

Б. Зингерман выделяет «в пространстве чеховской драматургии ... несколько постоянных точек притяжения, повторяющихся географических понятий», за которыми закреплен определенный поэтический смысл: это дворянская усадьба (сценическое пространство), Париж и Москва (внесценическое пространство). «Усадьбе, Парижу и Москве противостоит Харьков – в чеховской географии он обозначает безликий провинциальный город. <...> “Харьков” – это место, где чеховские герои оказываются по деловой надобности, откуда мечтают вырваться – в Москву, в имение...»⁷⁵.

Б. Зингерман отмечает и специфическую черту пространства в чеховской драматургии. При четкой ориентированности структуры пространства на центральные топосы – это усадьба, усадебный дом и сад (парк) – оно стремится к расширению: «В его пьесах, происходящих в дворянском особняке и парковом пространстве, тяготеющем к особняку, место действия гораздо шире того, что показано на сцене»⁷⁶. Характеризуя своеобразие пространственного построения в «Чайке», Б. Зингерман выявляет момент, характерный и для других пьес: «По ходу действия сценическое пространство

⁷⁴ Там же. С. 95.

⁷⁵ Там же. С. 99.

⁷⁶ Там же. С. 89.

расширяется, открывая зрителю ближние и дальние дали...»⁷⁷. «Казалось бы, сценическое пространство в пьесах Чехова статично и замкнуто, – пишет исследователь, – на самом деле оно полно скрытого, постепенно усиливающегося движения, беспредельно расширяющего место действия. Драматическое развитие осуществляется у Чехова таким образом и во времени и в пространстве. Его драматургия – подвижное, непрерывно раздвигающее свои горизонты и в то же время тяготеющее к единому центру пространственно-временное целое»⁷⁸.

М.О. Горячева полагает, что в драматических произведениях способы характеристики пространства так же, как и в эпических, меняются от традиционных к необычным, когда пространственную обстановку «трудно или даже невозможно воспроизвести на сцене». В ремарках делается упор не на подробности предметной конкретизации, а «на передачу эмоциональной атмосферы действия»⁷⁹. В драме Чехова, как отмечает М.О. Горячева, масштабность, открытость макромира подчеркивает несвободу перемещения в пространстве чеховских персонаже, невозможность для них реализовать себя. И маленькие, ограниченные, замкнутые пространства на уровне сложных ассоциативных связей становятся знаком «невозможности осуществления мечты жизни»⁸⁰. Исследователь подчеркивает: «Такая

⁷⁷ Там же. С. 90.

⁷⁸ Там же. С. 104.

⁷⁹ *Горячева М.О.* Проблема пространства в художественном мире А. Чехова. С. 5.

⁸⁰ Там же. С. 8.

характеристика пространства складывается постепенно, в связи с изменением самоощущения героя. И здесь микромир связан с гибелью надежд персонажей, с осознанием ими своей обреченности». Нравственно-философский смысл макромира в пьесах Чехова влечет за собой «преобразование жанра», «расширение жанровых рамок»⁸¹.

Помимо способов представления пространства, М.О. Горячева выявляет принципы пространственной характеристики персонажей. Анализируя пространство героев в ряде произведений, исследователь показывает, что «локальный ареал – место бытования ... героя заурядного, недалекого, не обремененного интеллектуальным багажом», а натурам «духовно богатым, талантливым, глубоким», как Треплев в «Чайке» или Астров в «Дяде Ване», «соответствует ... большой пространственный мир»⁸². Более того, пространство помогает постичь особенности психологической жизни персонажа. В ряде эпических, а также, драматических, произведений, таких как «Иванов», «Дядя Ваня» «сложные психологические состояния ... часто заряжены пространственными ощущениями: они чувствуют, что не могут находиться в пределах какого-то пространства, которое в этом случае воспринимается ими как малое, тесное, давящее, замкнутое»⁸³. И такое ощущение пространства «рефлексирующего сознания героя» в произведениях Чехова, в том числе и в пьесах, значимо.

⁸¹ Там же. С. 5.

⁸² Там же. С. 11

⁸³ Там же. С. 12.

Н.Е. Разумова в книге «Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства» делает попытку проследить «динамику чеховского художественного мира с ее глубинным механизмом, коренящимся в онтологических представлениях писателя»⁸⁴. Выбирается особый аспект исследования, в котором «пространственная картина мира, с одной стороны, отражает онтологическую интуицию личности, с другой – находит зримое отражение в пространственной организации произведений». При таком подходе, по мнению Н.Е. Разумовой, «художественное пространство выступает ... как структурная модель, отражающая самые фундаментальные параметры мировидения, и позволяет «воочию» проследить его изменения»⁸⁵. В исследовании подчеркивается важность «пространственного фактора», поскольку именно он служит критерием «при определении специфики “новой драмы”»⁸⁶. Развиваясь в тесном соприкосновении с «новой драмой», чеховская драма усваивает ее опыт и принципы, одновременно вырабатывая свои собственные основные художественные и мировоззренческие положения. Это проявляется и на уровне художественного пространства. Уже в ранних драматических произведениях Чехова формируется «пространственная структура», в которой «отчетливо проступают черты экзистенциального абсурда»⁸⁷. Н.Е. Разумова выявляет еще одну специфическую черту: «внешнее сохранение

⁸⁴ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 13.

⁸⁵ Там же. С. 13.

⁸⁶ Там же. С. 127.

⁸⁷ Там же. С. 141.

характерной локальности действия», которая «по существу преодолевается путем ассоциативного расширения пространства»⁸⁸.

Некоторые частные аспекты проблемы рассматриваются в других работах. Л.А. Давтян в статье «О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова» говорит о многомерности художественного пространства в пьесах Чехова и выделяет психологические пространства, порождаемые бытовой обстановкой. По ее утверждению, сценическое пространство становится психологическим полем, «насыщенным тем множеством «взглядов со стороны», которое соответствует числу находящихся в нем персоналий». «Мир чеховского театра, – пишет исследователь, – где пространство вне человека является не столько определяющей средой, сколько воспринимаемым объектом, складывается из разнообразия жизненных представлений населяющих его персонажей»⁸⁹. Ю. Гринько в работе «Топос “усадыба” и основные структурные признаки русского классического романа в “Вишневом саде” А.П. Чехова» рассматривает своеобразную модификацию романной структуры усадебного топоса в «Вишневом саде»⁹⁰. О. Маслова, анализируя поэтику, эстетическую роль светообразов в чеховских пьесах в статье «Поэтика ви-

⁸⁸ Там же. С. 137.

⁸⁹ Давтян Л.А. О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 128.

⁹⁰ Гринько Ю. Топос «усадыба» и основные структурные признаки русского классического романа в «Вишневом саде» А.П. Чехова // Молодые исследователи Чехова: Вып. 4: Материалы междунар. научн. конф. М., 2001. С. 181–192.

тражной живописи в пьесах А.П. Чехова» (2001), делает интересное заключение о том, что «свето-цветовая игра в произведениях создает иллюзию стекла как грани двух миров (земного и неземного) и как невидимой, но непреодолимой преграды»⁹¹.

В драматических произведениях отсутствует открыто выраженная авторская позиция и, в отличие от эпики, предметы в пьесах просто обозначены, мы не найдем их описаний или комментариев, связанных с ними. В результате усиливается символичность предметного мира как части пространства драмы. Поэтому мифопоэтический анализ пространственных образов в пьесах А.П. Чехова позволяет, на наш взгляд, увидеть в обычных бытовых предметах и явлениях более глубокий культурный смысл.

Не все ученые разделяют такую точку зрения. Например, А.П. Чудаков пишет о случайном характере подбора деталей в произведениях Чехова: «будучи “сделанной” из того же материала, что и другие художественные предметы произведения, принадлежа к их миру, носящая одежды будничные, чеховская символическая деталь выглядит не как “подобранная”, специально отысканная в качестве наиболее “подходящей” для этой роли, а как обычная, “рядовая” деталь предметного мира»⁹². Т.К. Шах-Азизова не согласна с этим утверждением, замечая, что «неправоту его легко обнаружить, сделав развернутый анализ предметов в любой чеховской пье-

⁹¹ Маслова О. Поэтика витражной живописи в пьесах А.П. Чехова // Молодые исследователи Чехова: Вып. 4: Материалы междунар. науч. конф. М., 2001. С. 301–304.

⁹² Чудаков А.П. Поэтика Чехова. С. 108.

се, открыв символический потенциал даже видимых мелочей»⁹³. И.Я. Лосиевский подчеркивает двойственную природу чеховской детали, говоря, что чеховский «полусимволизм» прочно связан «со стихией отраженной предметности», и одновременно он «несет в себе код авторской духовности, субъективно-концептуального начала»⁹⁴.

Таким образом, в литературоведении понятие пространства формировалось постепенно. Оно осмысливалось как физическое пространство, воссозданное в художественном произведении. Со временем его однородность разрушалась, в нем выделялись пространственные единицы: топосы и локусы.

Разброс мнений по поводу его содержания достаточно велик. Но они определенно совпадают в том, что художественное пространство не описывается чистой математикой и не сводится к какой-либо геометрической системе перспективы.

Пространственные представления уходят своими корнями в культурную традицию и являются значимыми для литературного произведения. В художественном тексте они предстают в виде зафиксированной автором традиционной картины мира.

Анализ мифопоэтики пространства дает возможность установить соотношения традиционного и индивидуального в авторском творчестве. Обращение исследователей пространственных категорий художе-

⁹³ *Шах-Азизова Т.К.* Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 344.

⁹⁴ *Лосиевский И.Я.* Символическое у Чехова в контексте исканий русской философской мысли начала XX века // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М., 1993. С. 33.

ственного произведения к неизменным, универсальным, складывающимся в глубокой древности явлениям: устойчивым мотивам и образам, архетипическим представлениям человека, символическому значению предметного мира – привело к формированию особого направления в изучении литературы и в частности образов пространства – мифопоэтическому подходу, который оказался очень плодотворным и в исследовании пространственных образов пьес А.П. Чехова.

ГЛАВА 2

ПРОСТРАНСТВО ДОМА В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА

2.1. Амбивалентность образа дома

Дом находится в кругу естественных, «извечных» интересов человека, это важнейшее культурное понятие в человеческом сознании. Оно издревле воплощает особую форму познания действительности.

В истории культуры образ дома полифункционален. Вскрывая его символику, Г. Бидерманн замечает: «Дом стал точкой кристаллизации в создании различных цивилизаций, символом самого человека, нашего прочное место во Вселенной»¹. Ученый, вероятно, понимает под «домом» сложившийся, упорядоченный мир, который формируется, прежде всего, на внутреннем, духовном уровне. Исходя из этого, образ дома можно интерпретировать как метафору души человека, особенности которой будут проявляться в интерьере жилища, в заведенных традициях и порядках. На этом аспекте фиксирует внимание О. Шпенглер, который пишет, что «дом – это наиболее чистое выражение расы из

¹ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 73.

всех, какие только бывают. <...> Достаточно сравнить устройство древнесаксонского и римского дома, чтобы почувствовать, что душа людей и душа их дома – одно и то же. <...> Дом, а также совершенно бессознательные основные, т.е. *бытующие*, формы сосудов, оружия, одежды и утвари относятся к тотемной стороне. Они характеризуют не вкус, но образ ведения войны, образ жизни и образ труда»². И далее философ делает заключение о том, что «если... исчезает тип дома», это означает, что «угасла раса»³.

Дом мыслится как «особым образом организованная единица социального пространства, некий первый круг социальной принадлежности», – отмечает С.В. Климова⁴. В своих рассуждениях она опирается на «исследование этимологии понятия “дом”, предпринятое Эмилем Бенвенистом», которое «убедительно доказывает, что употребление слова *дом* в древних языках имело значение морального, а не материального порядка. Бенвенист различает греческое слово *Domos* “постройка” и латинское *Domus*, которое буквально обозначает “пребывание у себя”, некую социальную общность, воплощением которой является *dominus* “господин, хозяин” (в смысле семья)». А.К. Байбурин подчеркивает: «... жилище не только материальный объект. В традиционном обществе жилище – один из ключевых символов культуры. С понятием “дом” в той или иной мере были соотнесены

² Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мифологии мировой истории. С. 121–122.

³ Там же. С. 123.

⁴ Климова С.В. Метафора дома // Социальное воображение: Мат-лы науч. конф. СПб., 2000.

все важнейшие категории картины мира у человека»⁵. Е.А. Шейнина придерживается того же мнения: «Дом издревле связывался не только с постройкой, но и гораздо шире – с семьей, с людьми, живущими под одной крышей»⁶. Таким образом, для человека дом – это и здание, и жилье для семьи, а также семейный очаг, семейный быт, домочадцы. Комментируя связь между жилищем и человеком, А.К. Байбурин выделяет важный момент: жилище постепенно включается «во все актуальные схемы ... и прежде всего в схему макрокосм-микрокосм», то есть происходит «установление подобий между человеком (микрокосмом), концепцией человеческой жизни и жилищем»⁷. Дом «по мере его строительства, обживания ... обрастает всеми связями с человеком, с одной стороны, и с вселенной – с другой, с микрокосмом и макрокосмом»⁸. Иначе говоря, дом повторяет структуру мира, обладает культурной, онтологической, символической семантикой.

Образ дома – один из центральных в русской классической литературе. Словесное искусство всегда воспринимало дом не просто как постройку, жилище героя, но как пространство бытия человека. Дом – это место пребывания героя, в литературных произведениях он связан с идеей семьи и домашнего очага. Например, у А.С. Пушкина в «Медном всаднике» Евгений мечтает о доме как об идеальном, безмятежном

⁵ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 9.

⁶ Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. М.; Харьков, 2001. С. 209.

⁷ Байбурин А.К. Указ. соч. С. 141.

⁸ Там же. С 151–152.

приюте. Н.В. Гоголь часто раскрывает характер своих персонажей через внешнее описание их жилища и его убранства. Именно так происходит в «Мертвых душах» или «Старосветских помещиках». У И.А. Гончарова в романе «Обломов» этот образ помогает выявить особенности нрава главного героя, а также становится своеобразным (может быть даже метафорическим) выражением социально-исторической формации: дом в Обломовке являет собой тип патриархального уклада жизни, с его покоем и душевным комфортом. В романах Л.Н. Толстого дом может многое поведать об обитателях, их привычках, интересах. Дом – это хранитель родовой памяти.

Особое символическое значение образ дома приобретает в драматургии А.П. Чехова. Несмотря на подкупающую реалистичность пьес А.П. Чехова, они легко и естественно включаются в мифопоэтический культурный контекст. Е. Мелетинский писал: «Отзвуки архаических схем, мифоподобные элементы если и встречаются в литературе второй половины XIX в., то в завуалированной форме, бессознательно»⁹. Наблюдение исследователя справедливо по отношению к творчеству А.П. Чехова больше, чем к любому другому писателю. Согласно К. Юнгу, связь с древней культурой, с мифом лежит «не в бессознательной авторской личности, а в той сфере бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества»¹⁰.

⁹ Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Многообразие видения. Новочеркасск, 1994. С. 159–160.

¹⁰ Юнг К.Г. Архетип и символ. С. 282.

В чеховских пьесах основные события происходят в усадебном доме. Именно он способствует во многом созданию внутреннего драматизма пьесы. Дом, как правило, находился в центре «дворянского гнезда» и характеризовался определенным укладом жизни, традициями, особым пространством. Дом – это *свое* пространство для человека, обжитой и привычный мир. Таким он является и для героев чеховских пьес. Но одновременно дом приобретает и хтонический смысл, поскольку изображен в моменты драматического перелома в жизни людей. Эта амбивалентность образа дома является результатом сложных отношений Чехова с мифопоэтической традицией. Он не всегда воспринимает ее буквально. Чаще происходит переосмысление, трансформация традиционных культурных представлений, их «обращение», как назвал это явление В.Я. Пропп: сохранение структуры с приданием её элементам противоположного смысла¹¹. Свободное авторское литературное творчество способно порой до неузнаваемости преобразить каноническую традицию. Именно такая трансформация фольклорных мотивов и образов обнаруживается в некоторых чеховских текстах <...> сказка переосмысляет миф и обряд, а литература может переосмыслять и миф, и обряд, и сказку. В результате обращение фольклорных сюжетов и мотивов, игнорирование их семантики позволяет повествователю взглянуть на привычные явления со стороны, не увидеть за их формой сакрального смысла. В некоторых случаях это становится художественной целью автора, своеобразным приемом: новый смысл возникает при разрушении старого.

¹¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1896.

В пьесах Чехова наблюдается устойчивая связь дома с мотивом смерти. В «Чайке» дом Нины ассоциируется с образом ее покойной матери. У себя в доме застрелится Треплев. В следующих пьесах связь дома с образами умерших закрепляется: в «Дяде Ване» дом принадлежал покойной сестре Войницкого, в «Трех сестрах» с ним связаны воспоминания об умершем отце и его похоронах, в «Вишневом саде» – о покойных родителях, умершем муже, погибшем сыне.

Хтонизация образа дома усиливается тем, что в пьесах упоминаются герои, которые никак не влияют на основную коллизию, но они явно «привязаны» к дому. Эти персонажи наделяются чертами мифологических хозяев дома. Например, в «Чайке» истинным хозяином дома, имения является управляющий Шамраев. Его фамилию можно фонетически соотносить с наименованием сразу двух демонологических персонажей: шиш, шишко – черт, нечистый дух, и мара – привидение, дьявольское наваждение¹². В.И. Даль и М. Фасмер указывают, что «шамра, чамра» означает морской шквал, рябь на воде¹³. Таким образом, через этимологию фамилия чеховского персонажа связана с ветром и водой. Связь с водой сближает образ Шамраева с банником – одним из воплощений домового, женой которого по народным поверьям является шимора или кикимора – воплощение духа дома в женском облике. В пьесе управляю-

¹² Новичкова Т.А. Русский демонологический словарь. СПб., 1995. С. 211.

¹³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. СПб, 1996; Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. СПб., 1996.

щий ведет себя как владелец лошадей: подобно хозяину дома (домовому), он постоянно сопровождает коней и оберегает их: «забота о скотине» – одно из основных «занятий» домового¹⁴, а излюбленным местом домового является конюшня¹⁵. Он не дает лошадей Ирине Николаевне во втором действии, потому что все на работах в поле, а загонять коней он не позволит. В четвертом акте он не дает лошадей Медведенко, потому что только что со станции приехали гости. Главная функция хозяина дома – забота о хозяйстве – акцентируется Чеховым в образе управляющего и одновременно профанируется: со слов Сорина мы узнаем, что Шамраев забирает всю пенсию и тратит ее «на земледелие, скотоводство, пчеловодство», но пчелы и коровы «дохнут»¹⁶ (XIII, 36).

В следующей пьесе, «Дядя Ваня», в образе старой няни Марины наблюдаются характерные особенности, которые сближают ее с *запечельной Марой* («дух дома» в «женском обличии»¹⁷), отождествляемой с кикиморой, «которая иногда именуется женой домового»¹⁸. Впервые, ее имя созвучно с именем богини судьбы Мары¹⁹.

¹⁴ Власова М.Н. Русские суеверия: Энциклопедический словарь. СПб., 1998. С. 140.

¹⁵ Криничная Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М., 2004. С. 151.

¹⁶ Здесь и далее произведения А.П. Чехова цитируются по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / Гл. ред. Н.С. Бельчиков. М., 1974–1988. В круглых скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страница.

¹⁷ Власова М.Н. Указ. соч. С. 179.

¹⁸ Криничная Н.А. Указ. соч. С. 176.

¹⁹ Маринками называли жриц богини Мары. Об этом писал еще А.Н. Афанасьев в «Поэтических воззрениях славян на природу» (М., 2002. Т. 1. С. 110).

Во-вторых, няня Марина стара (драматург называет ее «сырой старушкой»), в народе «хозяйку» дома часто называли «бабушкой запечельницей»²⁰. Кикимору обычно представляют маленькой старушкой. В-третьих, Кикимора, как и Мара, прядет. М.Н. Власова в этой связи дает следующие комментарии: «Кикимора ночью невидимо прядет в избе. ... перед бедой она плетет кружева в подполье и дает знать об этом громким стуком коклюшек <...> Она прядет, предвещая изменения в судьбах обитателей дома <...> Очевидно, прядение кикиморы – это прядение “нитей судьбы” дома и его обитателей. Она персонифицирует судьбу, рок»²¹. Действия Марины (вязание чулка, мотание чулочной шерсти) сакральны. Т.Г. Ивлева пишет о Марине: «Она открывает, сопровождает и завершает действие драмы, тем самым вводя в пьесу тему Рока (“парки”), неподвластного человеку течения жизни»²². Помимо того, что чеховская няня Марина стара, не любит ссор, постоянно вяжет чулок либо мотает шерсть, она также связана с зооморфическим воплощением духа дома – курицей (кличет пеструшку с цыплятами около дома и т.д.). В первом действии Соня обращает внимание, что няня возле дома подзывает кур:

С о н я. Кого ты это?

М а р и н а. Пеструшка ушла с цыплятами... Вороны бы не потаскали... (*Уходит.*) (XIII, 71).

В реплике Марины имплицитно обозначены два цвета: желтый (цыплята), связанный с символикой света,

²⁰ Криничная Н.А. Указ. соч. С. 179.

²¹ Власова М.Н. Указ. соч. С. 220.

²² Ивлева Т.Г. «Точка зрения» в драматургии А.П. Чехова // Проблемы и методы исследования литературного текста. Тверь, 1997. С. 54.

солнца, жизни, и черный (вороны), символизирующий тьму, ночь, смерть. Само действие Марины ориентировано на дом. Поэтому можно предположить, что символическая реплика Марины иллюстрирует ситуацию, создавшуюся в доме. Символическое значение цыпленка, как и яйца, связано с представлениями о первооснове жизни. Яйцо обладает также свойством сохранения и воссоздания жизни и связывается с представлениями об умирающей и воскресающей природе. Желтый цвет или золотой символизирует божественное плодородие, так как связан с божественным огнем. Золотой цвет – это вообще цвет трансцендентных сфер. Курица связывается с зерном так же, как и с яйцом, и олицетворяет воспроизводство. Обращает на себя внимание окраска упомянутой в пьесе курицы: пеструшка, то есть рябая курица. В ее окрасе сочетаются светлые и темные цвета, подобно тому, как сочетались темные и светлые цвета в оперенье сказочной курочки Рябы. Рябая курица принадлежит одновременно свету (Отцу) и хаосу (Великой Матери). В устройстве мира участвуют противоположные силы, уравнивающие этот мир: жизнь и смерть, добро и зло, преданность и предательство, любовь и ненависть и т. д. Следует отметить, что образ курицы связан с обрядом строительства дома (курицу приносили в жертву во время закладки дома) и особенностями его архитектуры. Названия некоторых деталей дома связаны с понятием «курица», например, А.К. Байбурин указывает, что «конструктивным и декоративным элементом крыши являются так называемые *курицы*»²³.

²³ Байбурин А.К. Указ. соч. С. 106.

Н.А. Криничная отмечает, что изображение курицы можно было встретить в скульптурных украшениях дома²⁴. И.В. Маковецкий фиксирует факт, когда «курицами» назвались пни, на которых стоял дом²⁵. Это неслучайно, поскольку «хозяйка» дома, кикимора или Мара, представлялась часто в обличие курицы. Курица – это воплощение духа дома. Кроме этого, известна народная игра, в которой ворон крадет у курицы цыплят. В «Майской ночи, или Утопленнице» Н.В. Гоголя эта игра стала кульминацией и единственным средством выявления ведьмы, нечистой силы и спасения молодой панночки. Таким образом, реплика Марины отражает тревожную ситуацию, когда темные силы начинают преобладать, гармония нарушается и под ударом оказывается дом и его обитатели.

В «Трех сестрах» нет персонифицированного духа дома. Но во втором акте говорится о шуме в печке и гудении в трубе. Печь в народных верованиях является обычным местом локализации домового. Домовой, кикимора иногда дают о себе знать звуковыми сигналами перед несчастьем. В пьесе гудение трубы изначально окрашивается негативными ассоциациями: «У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе», – говорит Маша (XIII, 143). Сначала гудящий звук предвещает смерть хозяина дома, и по аналогии шум в печке становится символическим знаком потери самого дома.

В «Вишневом саде» воплощением *хозяина* дома является Фирс. Раневская несколько раз называет его «ста-

²⁴ Криничная Н.А. Указ. соч. С. 98, 103.

²⁵ Маковецкий И.В. Памятники народного зодчества Русского Севера. М., 1955. С. 37.

риком», уезжая же, она именует дом «старым дедушкой»: «Прощай, милый дом, старый дедушка» (XIII, 247). Так, в пьесе прослеживается параллель «дом – Фирс». Старый слуга остается в опустевшем доме подобно *домовому*, который, согласно поверьям, не мог по собственной воле покинуть жилище, оставленное хозяевами.

Дом издревле воплощал *свой* мир, отгороженный от внешнего, *чужого*. В «Чайке» герои не имеют дома, который был бы для них безмятежным пристанищем, семейным очагом. Пьеса начинается с жалоб Медведенко на неустроенность его семьи. Аркадина, Тригорин останавливаются в основном в гостиницах. Треплев ощущает себя нахлебником, приживалом. Сорин живет после отставки в своей усадьбе, но ему здесь плохо, а чтобы жить в городе, у него не хватает средств. Маша, дочь управляющего имением, вышла замуж и, вроде бы, обрела домашний очаг, но она не стремится к своей новой семье. Образ дома становится актуальным и в связи с Ниной Заречной, которая лишилась родного крова. В финальном акте она цитирует Тургенева: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть угол. <...> И да поможет господь всем бесприютным скитальцам» (XIII, 57). В пьесе «Дядя Ваня» Войницкий много лет живет в имении покойной сестры, и этого единственного прибежища он может лишиться в любой момент. На Серебрякова дом давит, профессор не любит его и сравнивает с лабиринтом, в котором невозможно кого-либо найти. В «Вишневом саде», по замечанию Н.Е. Разумовой, дому (домашнему очагу) противопоставляется парижский антидом. Все здесь характеризуется чужеродностью: квартира, пропитанная

табачным дымом, люди, которых Аня встречает у матери, запахи, звуки. Исследователь называет парижское существование героев «безопорным»²⁶. Здесь Раневская живет, можно сказать, «между небом и землей»: ее квартира находится на пятом этаже; между небом и землей на воздушном шаре летает и Аня, об этом она рассказывает Варе. Примечательно, что первое время Любовь Андреевна живет на даче, которая по определению не может быть полноценным, постоянным жилищем. Но чеховская героиня лишается даже этого: Раневской приходится продать дачу за долги.

В последней пьесе мотив бездомности, сиротства поддерживается жизненными ситуациями героев. Шарлотта никогда не имела своего дома, даже при жизни родителей: «отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления <...> А откуда я и кто я – не знаю...» (XIII, 215). Яша не желает встречаться с матерью. Лопухин постоянно в разъездах, Петя не имеет своего дома. Он ощущает себя дома в любом месте. Подобно тому, как для него вся Россия – сад, так и любое пристанище для него является домом. Лопухин предлагает отдать земли под дачи, то есть на смену дому придет дача, временное место обитания. Таким образом, разрушается смысл дома как стабильного, упорядоченного мира, как личного, приватного пространства. В конце второго действия Аня будет говорить Пете: «Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом, и я уйду, даю вам слово» (XIII, 228). Исчезает важный момент в осознании дома как *своего* пространства. Разрушается смысл дома. При-

²⁶ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 467.

мечательно, что драматическое действие во всех четырех пьесах направлено не к дому, а из него.

Пространство жилища не всегда могло быть замкнутым: границы его пересекались строго регламентированно и дом мог сообщаться с внешним миром. В архаических представлениях замкнутость *своего* мира обуславливает его сохранность и безопасность, позже, в литературной традиции, эта черта перерастет в замкнутость усадьбы, которая являлась необходимым условием для сохранения «рая». Но у Чехова в «Чайке» она становится знаком несвободы. Во втором действии «Чайки» Треплев говорит, что Нину держат в доме как в тюрьме. Мотив отгороженности от внешнего мира доводится до предела. Сам Константин не может выехать из усадьбы, потому что нет денег. Замкнутость становится зримой в последних двух актах пьесы, события которых совершаются в доме Петра Николаевича: третье действие – столовая; четвертое действие – гостиная, превращенная в рабочий кабинет. Это ощущение замкнутости усиливается упоминанием дверей, ведущих в глубину дома: «Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери» (XIII, 33), «Одна из гостиных в доме Сорина, обращенная Константином Треплевым в рабочий кабинет. Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои» (XIII, 45). М.О. Горячева замечает, что постепенно сужающийся пространственный мир в чеховских пьесах соотносится с утратой надежды, а замкнутость пространства в конце подчеркивает трагически не свершившееся в жизни героев²⁷.

²⁷ Горячева М.О. Драммы Чехова: психология и пространство // Чеховские чтения в Ялте. Чехов: взгляд из 1980-х. М., 1990.

В понимании Аркадиной дом приобретает совсем другие очертания. Это уже не семейное гнездо, очаг, а приватное жизненное пространство, отделенное от всех:

«А р к а д и н а. <...> Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но сидеть в номере и учить роль – куда лучше!

<...>

С о р и н. Конечно, в городе лучше. Сидишь в своем кабинете, лакей никого не впускает без доклада, телефон... на улице извозчики и все...» (XIII, 24).

Чеховской героине комфортно находиться в небольшом пространстве гостиничного номера. В отличие от пространства дома оно не характеризуется постоянством и стабильностью. В приведенном отрывке художественное пространство города строится по принципу сужения: город → улица → дом (гостиница) → кабинет (номер); происходит то, что в фольклоре называется «ступенчатым сужением образов». Аркадина и Сорин в большом открытом пространстве города замыкаются каждый в своем мире. У Ирины Николаевны замкнутым и потому неизменным становится не только мир, в котором она живет, но и ее внутренний мир: интересы, привязанности, круг друзей. З. Паперный по этому поводу писал: «У нее – четко очерченный круг интересов: она сама, ее роли, привычный мир сцены. Все, что за рампой, – расплывается, как в тумане»²⁸. Ученый отмечает, что в Аркадиной «есть... что-то застывшее, декоративное»²⁹. Но именно неизменность, статичность

²⁸ Паперный З. «Чайка» А.П. Чехова. М., 1980. С. 155.

²⁹ Там же. С. 42.

являются условиями ее покоя и благополучия. Внутренняя косность дублируется внешней неизменяемостью Ирины Николаевны, и приметой этого становятся светлые кофточки, о которых вспоминает Треплев в первом действии и Шамраев в четвертом. Заложенная в фамилии героини пространственная семантика, раскрываемая на уровне сверхтекста, также несет в себе значение статичности: Аркадина → Аркадия, которая в древнегреческой культуре была архетипом идиллии и покоя.

Соблюдение замкнутости пространства дома, строго регламентированное пересечение его границ было залогом защиты *своего* мира от посягательств чужака.

В «Дяде Ване» Чехов намерено акцентирует внимание на том, что именно Серебряков – владелец усадьбы, связывая почти все пространственные указания с его именем. События трех актов в пьесе «Дядя Ваня» совершаются в доме: столовой, гостиной и кабинете Войницкого. Трижды в заставочных ремарках указывается, что усадьба принадлежит Александру Владимировичу Серебрякову: «Действие происходит в усадьбе Серебрякова» (XIII, 62), «Столовая в доме Серебрякова» (XIII, 75), «Гостиная в доме Серебрякова» (XIII, 90). Однако не он является истинным хозяином. Из бурного разбирательства в третьем действии мы узнаем, что имение по наследству перешло Соне, а вопросами его устройства занимается Войницкий. Тем не менее все здесь поставлено на службу Серебрякову. Профессор же погружен в науку, редко приезжает в имение и далек от хозяйственных забот. Его молодая жена, Елена Андреевна, родилась в Петербурге и признается Астрову, что деревни не знает. Это люди из другого мира, их приезд и пребывание

в имении изменяют привычный уклад бытия. Теперь обитатели дома очень поздно завтракают и обедают; ночью Серебряков может потребовать чаю, поэтому со стола долгое время не убирают самовар. По мнению Войницкого, «с тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи» (XIII, 64). Дяде Ване тяжело находиться в одном пространстве с Серебряковым, ему кажется, что точно домовый душит его. Это ощущение предвосхищает будущие события, когда Серебряков предложит продать имение, и никому не понятно, как будут жить его постоянные обитатели (в первую очередь, дядя Ваня, Соня, Мария Алексеевна).

Меняется и жизнь окружающих: дядя Ваня и Соня забросили хозяйство, запустили счета, обленились; по словам Астрова, «все, которые здесь работали, копошились, создавали что-то, должны были побросать свои дела и все лето заниматься» четой Серебряковых (XIII, 110). Сам доктор признается: «Я увлекся, целый месяц ничего не делал, а в это время люди болели, в лесах моих, лесных порослях, мужики пасли свой скот...» (XIII, 110). И далее, обращаясь к Серебряковой, он констатирует: «Итак, куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение ...и я убежден, что если вы остались, то опустошение произошло бы громадное» (XIII, 110). Ломаются жизни и души чеховских персонажей: Войницкий считает, что Серебряков погубил его жизнь; Елена Андреевна уничтожила надежду Сони на взаимность Астрова; поговорив с доктором о своей падчерице, она лишила Михаила Львовича домашнего тепла, уюта, возможности находиться в обществе близких ему людей.

Разрушительность заложена уже в характере отношения Серебрякова к усадьбе и к ее обитателям. Ему чужд деревенский быт, он равнодушен к имению, не любит дом, не питает теплых чувств к своей единственной дочери и к людям, живущим для него: «Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам – и вдруг ни с того ни с сего, очутиться в этом склепе, каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры... Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке» (XIII, 77). В реплике персонажа его теперешнее местопребывания сопоставляется со склепом и ссылкой, он называет дом лабиринтом (XIII, 98). А. Голан отмечает, что «лабиринт считался крепостью или домом»³⁰, и далее пишет: «рисунок в виде запутанных ходов выражал распространенное у разных народов представление о загробном мире как о таинственной стране безвыходных путей»³¹. В пьесе выстраивается образный ряд: дом – склеп – лабиринт, который на уровне подтекста формирует мотив безвыходности и жизненного тупика. Это ощущение в разной степени характерно для героев пьесы. Серебряков не нашел себя, изучая искусство. Войницкий говорит о том, что Александр Владимирович пишет об искусстве, ничего не понимая в нем: «Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, – значит, двадцать

³⁰ Голан А. Миф и символ. С. 126.

³¹ Там же. С. 128.

пять лет переливает из пустого в порожнее» (XIII, 67). Войницкого мучают мысли об утраченном времени: «Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости» (XIII, 79). Получился бы или нет из Ивана Петровича Достоевский или Шопенгауэр – неизвестно. Но бесспорно, что продажа масла, муки, забота о гниющем сене подменили нечто большее. Забота о состоянии имения стала смыслом жизни его и Сони.

В усадебном доме Серебрякова нет покоя и радости, нет ничего, что бы вызвало ассоциации с раем. Наоборот, в репликах персонажей доминируют слова, которые связываются с понятием «низ», с нижним миром. Войницкий говорит: «Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну» (XIII, 79), « Дайте себе волю хоть раз в жизни, влюбитесь поскорее в какого-нибудь водяного по самые уши – и бултых с головой в омут <...>» (XIII, 91), «Двадцать пять лет я вот с этою матерью, как крот, сидел в четырех стенах...» (XIII, 101). Астров размышляет: «У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежде, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. <...> Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас ...» (XIII, 108). В пространстве пьесы формируется вертикаль, в ней преобладают пространственные образы нижнего мира: гроб, яма, подземелье, омут, крот; в глаголе «затянула» заложено значение движения вниз. «Нижнее», хтоническое

пространственное положение дома очень точно почувствовал Вс. Мейерхольд в херсонской постановке пьесы, когда расположил дом Войницкого в овраге, убрав все топографические подробности: возвышенность, спуск и лестницу. Таким образом, по выражению Н.Э. Звенигородской, он создал «модель жизни героев, их миро- и самоощущения»³². Ощущение жизненного тупика наводит на мысль о физическом уничтожении: Войницкий пытается застрелить Серебрякова; Елена Андреевна в отчаянии восклицает: «Увезите меня отсюда! Увезите, убейте, но... я не могу здесь оставаться, не могу!» (XIII, 104); и, наконец, сам Иван Петрович в последнем акте порывается совершить самоубийство.

Персонажи «Дяди Вани» не нашли прочного места в жизни, для каждого из них в разной степени характерна неустроенность. Серебряковы покидают город, потому что им не по средствам городская жизнь, а в усадьбе они находиться не могут. План приобретения дачи в Финляндии, наверное, пока не может быть осуществлен. Войницкий в свое время отказался от наследства в пользу любимой сестры, и, когда профессор предлагает продать имение, Иван Петрович понимает, что все обитатели усадьбы останутся без крова. Астров все время в разъездах. Он признается: «От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили» (XIII, 63). И, наконец, Телегин, которого называют «приживалом», обитает в чужом доме. Бытовая неустроенность передает внутренний, психологический дискомфорт этих людей.

³² Звенигородская Н.Э. Чехов и условный театр Мейерхольда // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 211.

Психологическое напряжение царит в доме. Это чувствуют и об этом говорят некоторые герои. Елена Андреевна замечает: «Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать... Неблагополучно в этом доме» (XIII, 79). Спустя некоторое время Астров в разговоре с Соней высказывает похожую мысль: «Знаете, мне кажется, что в вашем доме я не выжил бы одного месяца, задохнулся бы в этом воздухе... Ваш отец, который ушел в свою подагру и в книги, дядя Ваня со своей хандрой, ваша бабушка, наконец, ваша мачеха...» (XIII, 83). Динамику эмоционального напряжения, которое пронизывает все драматическое действие, а также определяет отношения между персонажами, прослеживает Г.И. Тamarли, выявляя в этой связи особую роль освещения: «Темнота, пространственные реплики Серебрякова, прерываемые короткими восклицаниями его молодой жены ... отражают накаленную обстановку в доме. Появившийся в комнате свет (входит Войницкий со свечой) не снимает напряженности, так как автор применяет световой контрапункт: сверкает молния. Одновременное освещение комнаты свечой и молнией убеждает в том, что гроза собирается не только на дворе, что она надвигается в доме»³³.

В заставочной ремарке четвертого акта подробно описывается место действия, где собираются все персо-

³³ Тamarли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 58.

нажи: «Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же контора имения. У окна большой стол с приходно-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой» (XIII, 105). Перечисление предметов, находящихся в этом пространстве, указание немалых размеров некоторых из них порождают ощущение нагромождения и тесноты. Может, все стали ближе друг другу? Нет. Упоминание Африки наводит на мысль об огромном расстоянии и в контексте всего произведения подчеркивает внутреннюю отдаленность, разобщенность чеховских героев.

В «Трех сестрах» события трех актов также происходят в доме. Героини пьесы «Три сестры» – дочери военного человека, который по роду своей службы не имел постоянного пристанища. Они когда-то жили в Москве и теперь уже одиннадцать лет пребывают в губернском городе. Сейчас у них вроде бы есть свой дом, однако с самого начала Ольга и Ирина ведут разговор о том, чтобы продать его и переехать в Москву. А Вершинин уезжает из Москвы. Подполковник словно повторяет судьбу генерала Прозорова: он военный, у него жена и две дочери, в Москве Вершинин проживал там же, где сестры, на Старой Басманной и из столицы, как и Прозоровы, он попадает в губернский город. У него никогда не было собственного угла, он всю жизнь «болтался по квартирам с двумя стульями, с одним диваном, и с печами, которые всегда дымят» (XIII, 132). Александр Иг-

натъевич мечтает о такой квартире, как у Прозоровых, с большим количеством цветов. В Москве же, куда так рвутся сестры, ему было тоскливо, одиноко и холодно. Таким образом, в пьесе дублируется мотив отсутствия домашнего очага, и с самого начала в подтексте оформляется мысль о том, что сестры вряд ли обретут вновь родные пенаты в Москве.

А.С. Собенников называет дом Прозоровых «личным, интимным пространством сестер», «миром красоты и поэзии, убежищем от зла жизни»³⁴. Уставшая на работе Ирина радуется, что пришла домой: «Вот я, наконец, и дома» (XIII, 144). Маша не выносит грубости внешнего мира, бестактности чужих людей: «Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок, недостаточно мягок, любезен. Когда мне случается быть среди учителей, товарищей мужа, то я просто страдаю» (XIII, 142–143). Поэтому ее постоянно притягивает отчий дом. Ольга только в кругу близких может отдохнуть от «неделикатно сказанного слова». Двери дома Прозоровых распахнуты для родных и друзей и закрыты для пошлых, грубых людей типа Протопопова.

В первом акте события развиваются в гостиной и зале, разделяют их только колонны. Обширное пространство озарено ярким солнечным светом, попадающим сюда из сада через открытое окно: «Полдень; на дворе солнечно, весело» (XIII, 115). Радостное, приподнятое настроение создается освещением и цветом. До-

³⁴ Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск, 1989. С. 170.

минирует белый: Ольга говорит о березах, которые еще не распустились, Ирина в белом платье, она, упоминает в своем монологе белых птиц. Г.И. Тамарли отмечает, что белый цвет «вводит тему молодости, усиливает радостное восприятие солнечного дня, подчеркивает торжественность праздника»³⁵. У Прозоровых собираются гости по поводу именин Ирины. Грустные воспоминания о похоронах отца, сожаления о бессмысленно проходящей жизни постепенно вытесняются шутками, весельем и мечтой о возвращении в Москву. В этом пространстве и времени совпали два противоположных события: смерть и именины (то есть идея рождения), что совпадает с фольклорными представлениями о цикличности бытия. В чеховской пьесе неприятные настроения вытесняются, но не исчезают. Все развитие драматического действия будет развиваться от мажорного к минорному, от света к тьме и т.д. Сигналом грядущей беды становится звук: стук в пол из нижнего этажа. Стук, грохот, треск по народным поверьям доносятся «оттуда», из некоего нематериального мира» и предвещают несчастья, пожар, смерть³⁶. В первый раз стук раздается во время именин Ирины. В самый разгар веселья он предвещает неловкую ситуацию, когда Чебутыкин преподносит серебряный самовар. Самовар – значимый подарок, наделенный в художественном мире пьесы чудесными свойствами. Он включается в круг сказочных волшебных предметов уже своим названием: самовар – самобранка (скатерть) – самолет (ковер) – самострел (лук)

³⁵ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 66.

³⁶ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 180.

и т.д. Самовар связан с идеей объединения людей. Но сестры считают этот подарок пошлым, ужасным, таким образом уже в начале пьесы разрушаются не только внешние связи между героями, но и их внутренние связи с прошлым и будущим.

Во втором акте сценическое пространство несколько меняется: события происходят в тех же комнатах, гостиной и зале, но теперь – все погружено в полумрак. Празднуется масленица, однако в доме темно и уныло. Наташа на правах хозяйки дает понять прибывшим гостям, что им не следует задерживаться, и все расходятся. Акцентируется внимание на закрытых дверях. Пространство становится замкнутым, границы его трудно нарушить: Ферапонт долго не может попасть с бумагами к Андрею, а ряженных вообще не впускают. В такой обстановке душевное состояние сестер становится подавленным: Маша признается, что разочарована в своем муже, романтическое желание Ирины трудиться сменяется чувством неудовлетворенности и усталостью. Беда надвигается, о ней снова напоминает стук в пол. Ирина говорит барону: «Доктор стучит. (Тузенбаху.) Милый, постучите. Я не могу... устала...

Тузенбах стучит в пол» (XIII, 145).

В рассказе Ирины о женщине, пришедшей телеграфировать своему брату о смерти сына, подразумевается стук телеграфного устройства. Формируется сложная смысловая цепочка: стук телеграфного устройства, передающего весть о смерти человека, – Тузенбах стучит в пол – смерть Тузенбаха на дуэли в четвертом действии; все указывает на то, что этот звук сигнализирует о горе, несчастье, смерти.

Особое эстетическое воплощение мотив замкнутости получает в пьесе с помощью образа масленицы. Во втором акте в дом Прозоровых еще могут попасть друзья, интеллигентные люди. Двери дома закрыты для праздника, хотя сестры ждут его. Однако сама обстановка, царящая в доме, атмосфера усталости, разочарования не располагают к празднику. О масленице читатель узнает не по праздничной обстановке, хотя в городе народное гуляние уже началось, а со слов персонажей.

Масленица – сложный, комплексный праздник, длящийся неделю. Важной деталью карнавального гуляния было чучело, одетое в женскую одежду, которое уничтожали, убивали по-разному в конце карнавала: разрывали на куски, сжигали и останки разбрасывали в поле к посевам. Проводы масленицы напоминали похоронную процессию. В.Я. Пропп отмечает, что «на масленицу происходит как бы вынос покойника и похороны его. Процессия явно имеет дохристианский характер. <...> Похороны масленицы – это похороны под смех»³⁷. По В.Я. Проппу, ритуальный масленичный смех – это радостный смех, который не только сопровождает жизнь, но и создает, вызывает ее.

Пьеса начинается с воспоминаний о похоронах отца, и позже заходит разговор о покойной матери. Во втором акте слово «масленица» вводится в текст: «Теперь масленица, прислуга сама не своя, гляди да гляди, чтоб чего не вышло», – говорит Наташа (XIII, 139). Ряженые, которые приходят в дом Прозоровых, несут «новую, праздничную жизнь», «и организована она будет на начале сме-

³⁷ Пропп В.Я. Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). СПб., 1995. С. 83.

ха, и течь она будет по законам карнавальской свободы, карнавальской раскрепощенности»³⁸. В праздничные дни ряженные открывают границу между двумя мирами, живых и мертвых, и обеспечивают живым помощь умерших. Именно поэтому их нельзя не впускать, иначе они откажут в помощи и, как следствие, могут произойти несчастья. Но по приказу Наташи ряженных в дом не пускают – нарушается ход праздника, естественный порядок вещей. И с этого момента масленичные образы приобретают противоположный, отрицательный смысл.

Намасленицу принято катание молодоженов, «катание представляет собой всенародный показ новобрачных»³⁹, но в конце второго акта «Трех сестер» Наташу, жену Андрея, приглашает кататься на тройке Протопопов.

В третьем акте Андрей просит прощения у сестер: «Я заложил дом, не спросив у вас позволения... В этом я виноват, да, и прошу извинить» (XIII, 171). Но сестры не слушают его, и просьбы о прощении уходят в пустое пространство.

В финале пьесы появляются двойники ряженных – нищие музыканты, которые уже без разрешения пересекают границы мира Прозоровых: «Бродячие музыканты, мужчина и девушка, играют на скрипке и арфе...» (XIII, 183). Они создают иной эмоциональный настрой: не веселье и радость, а тоску и горечь. Ритуальное убийство соломенной куклы – завершение масленичного праздничного действия – трансформируется в убийство человека: Тузенбах погибает на дуэли.

³⁸ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 78.

³⁹ Пропт В.Я. Русские аграрные праздники. С. 136.

Таким образом, на сюжетном уровне чеховского произведения представлены все важнейшие элементы масленицы, более того, событийная линия, последовательность ключевых моментов драмы соответствуют структуре этого праздника. Пьеса начинается с поминания умерших предков, отца и матери, масленица прямо называется в тексте, приходят ряженые. Но с момента, когда ряженных в дом не впускают, все масленичные компоненты получают противоположное, антитетическое значение: катание на санях не молодоженов, а любовников (Наташи и Протопопова); не праздничный огонь, а страшный, огромный пожар; масленичный обычай просить прощения за все прегрешения и обычай прощать озвучиваются в пьесе только как просьба о прощении, но в ответ – полное молчание; в масленице – ритуальное убийство соломенного чучела, в пьесе – убийство человека. Е.И. Стрельцова справедливо подмечает, что «Наташа, отменив изнаночный мир-оберег, разрешила присутствие бесов в мире серьезно и реально, отменила над ними высшую власть, сделала силу нечисти сильной»⁴⁰. Г.А. Шалюгин сравнивает Наташу с «апокалиптическим шершавым Змеем» и заостряет внимание на ее «нечеловеческой природе»⁴¹.

Следовательно, в «Трех сестрах» происходит «сближение действительности со смеховым изнаночным

⁴⁰ Стрельцова Е.И. Опыт реконструкции внесценической родословной, или «демонизм» Соленого // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 169.

⁴¹ Шалюгин Г.А. «Угрюмый мост», или Быт и бытие дома Прозоровых // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 178.

миром»⁴² и при этом действительность становится печальной и даже страшной. Обучение детей и другая работа не приносят радости. В этом мире не нужны знание языков, университетское образование, умение «роскошно» играть на рояле, люди не находят счастья в супружестве, в жене видится «нечто унижающее ее до мелкого, слепого, этакое шаршавого животного» XIII, 178).

Жизненные события развиваются в нежелательном для Прозоровых направлении: «Все делается не по-нашему», – говорит Ольга (XIII, 184). Сестры не могут поверить, что Андрей, с его вкусом, может жениться на Наташе, но все-таки он женится на ней. Андрею кажется нелепой перспектива быть членом здешней земской управы, ему снится, что он «профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля» (XIII, 141), но он все-таки становится членом земской управы и заставляет Ферапонта называть себя «ваше высокоблагородие». Ольга против желания становится начальницей гимназии. Маше приходится расстаться с Вершининым. Ирина мечтала переселиться в Москву и встретить там своего настоящего, единственного возлюбленного, но решает без любви выйти замуж за Тузенбаха. И, наконец, не сбудется самая главная мечта сестер – переезд в Москву! Убийство романтического, мягкого барона становится знаком торжества этого страшного мира.

Нарушается естественный ход жизни: за смертью неизбежно должно следовать рождение, но последнее зна-

⁴² Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 80.

чимое событие в «Трех сестрах» – это известие о смерти Тузенбаха. Смерть сменяется смертью. Круг замыкается. В четвертом акте, как и в первом, происходит совмещение двух противостоящих в сознании людей обрядов: думают о венчании, в котором потенциально заложена идея рождения, а предстоят похороны. «На Масленицу свадьба и смерть роднились»⁴³. Финал пьесы строится, следуя этому принципу: тоскливую мелодию нищих музыкантов сменяют звуки бодрого, веселого марша, а героини Чехова убеждены в том, что надо жить, надо работать, им «хочется жить!» (XIII, 187).

Смеховой мир масленицы, где царят всеобщее единение, веселье, раскрепощенность, любовь к жизни, деятельности, творчеству, сталкивается с мрачной, тоскливой действительностью, враждебной к талантливым, чутким людям. Уже Наташа строго следит за замкнутостью *своего* мира. Чем больше становится жизненное пространство Наташи, тем меньше оно у сестер: «Дом, некогда гостеприимный, теплый и родной, с приходом Наташи изменяет вой образ: он становится холодным, чужим, темным, с мистическим гудением в трубе, предрекающим несчастью»⁴⁴.

От акта к акту пространство дома в «Трех сестрах» все больше насыщается хтоническими признаками. В третьем действии в комнате Ирины и Ольги темно, и лишь красный свет от пожара проникает сюда. Здесь собираются почти все персонажи пьесы: няня Анфиса,

⁴³ Стрельцова Е.И. Опыт реконструкции внесценической родословной, или «демонизм» Соленого. С. 169.

⁴⁴ Одесская М.М. «Три сестры»: символично-мифологический под-текст. С. 152.

Ферапонт, Кулыгин, Маша, Вершинин, Тузенбах, Андрей. Из реплик героев мы узнаем, что в доме находится много людей, но, в отличие от первого действия, их сюда привела не радость, а большое несчастье.

В доме слышатся звуки набата, который раздается в третьем акте во время пожара, возвещая о человеческой беде. В кульминационном моменте звук взаимодействует с образом огня. Огонь, согласно мифопоэтике, является атрибутом подземного или нижнего мира. Это символическое значение образа огня обозначилось уже во втором действии, когда во время празднования Масленицы Наташа бродит по дому со свечой в руках и оставляет свечу на столе. Одним из ритуалов этого народного праздника являлось возжигание колеса, что символизировало соединение бога нижнего мира (огонь) и богини неба (колесо – символ неба). В кульминационном действии разрушительная сила нижнего мира будто вырывается наружу и пожар охватывает весь город. Н.И. Ищук-Фадеева считает, что на мифологическом уровне пожар воплощает «уничтожение несправедливого города за грехи»⁴⁵. Мотив пожара обобщает идею лишения дома многими людьми: сторел Кирсановский переулочек, у Федотика огонь уничтожил все имущество, чуть не пострадала семья Вершинина. Во время пожара Андрей признается сестрам в том, что заложил дом. Сестры лишились крова. Ирина в отчаянии говорит, что забыла, как по-итальянски «потолок» или «окно». Важные атрибуты дома как будто уходят из сознания девушки. Конкретный пожар становится символом: сто-

⁴⁵ Ищук-Фадеева Н.И. «Три сестры» – роман или драма? // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 52.

рают мечты сестер о Москве, уничтожаются их иллюзия счастья жизни и идея очага. На таком символическом фоне развивается драматическое действие: Наташа продолжает вытеснять сестер, пытается выгнать няню Анфису, в разговоре с Ольгой делит сферы влияния: «Нам нужно уговориться, Оля. Раз навсегда... Ты в гимназии, я – дома, у тебя ученье, у меня – хозяйство» (XIII, 159). И в конце концов, она предлагает Ольге перейти жить на нижний этаж. Грубость и бестактность заполняют весь дом.

Обращает на себя внимание многоуровневая организация дома. Незначительными деталями драматург дает понять, что в начале пьесы его героини находятся на верхнем этаже: в первом и втором актах раздается стук в пол; затем упоминаются нижний этаж и лестница, под которой ютятся погорельцы.

В финале действие происходит уже вне дома. Перемещение сестер сверху вниз завершается; знаковым моментом становится мизансцена, когда Ирина сидит на нижней ступеньке веранды. Ольга переехала жить в гимназию, Маша несколько раз отказывается заходить в дом, Ирине «ненавистна комната, в которой живет» (XIII, 176). Отчуждение дома, по мнению Р.Б. Ахметшина, «проявляется, в частности, в том, что пространство дома оказывается внесценическим»⁴⁶. По точному замечанию Ш. Леви, внесценичность – «это антипространство»⁴⁷. Сестры покидают дом навсегда. Действие развивается,

⁴⁶ Ахметшин Р.Б. Метафора движения в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 36.

⁴⁷ Леви Ш. За пределами чеховской сцены (Сценическое представление пустоты) // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 248.

мажорное настроение «сменяется скольжением вниз, к сумрачным октавам»⁴⁸.

Драматическое действие, направленное в пьесе сверху вниз, намечает в художественном пространстве «Трех сестер» два уровня: верхний – мир сестер, и нижний – мир провинциального города. Последний постепенно поглощает дом Прозоровых, изменяет его внутренне, а потом и внешне (Наташа собирается срубить еловую аллею, клен и посадить цветочки) и, наконец, изгоняет сестер. М.О. Горячева пишет, что «их (сестер – В.К., М.Л.) дом становится частью мира, чуждого им»⁴⁹. Вместо добра начинает господствовать зло, на смену красоте и правде приходят пошлость и ложь.

Итак, дом Прозоровых не оказался для сестер «прочным местом во Вселенной»⁵⁰. Потеряв его, потеряв мечту, пережив крушения, героини оказались в одиночестве, огрубели, но закалились, возмужали, нашли в себе силы сохранить свой мир внутри себя. Им есть что сказать молодому поколению, есть что передать, и потому, несмотря на усталость, Ольга продолжает учительствовать, а Ирина становится на стезю старшей сестры. Заключительные слова чеховских героинь обращены к будущему, в них звучит надежда, что их страдания «перейдут в радость для тех, кто будет жить после» них, что «счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь» (XIII, 188).

⁴⁸ Камянов В.И. *Время против безвременья: Чехов и современность*. М., 1989. С. 195.

⁴⁹ Горячева М.О. *Драмы Чехова: психология и пространство*. С. 132.

⁵⁰ Бидерманн Г. *Энциклопедия символов*. С. 73.

2.2. Локусы дома: мифопоэтическая семантика

Особая структурно-семантическая роль в пьесах отводится локусам дома. Традиционно комната является воплощением микромира ее хозяина, его личным пространством. Однако в «Чайке» Треплев не имеет своего кабинета. Он работает в одной из гостиных, где, по большому счету, нет никакой возможности уединиться. Именно здесь устраивают спальное место для Сорина, и здесь же скучным осенним вечером сходятся почти все персонажи. В «Дяде Ване» комната Войницкого находится, по всей вероятности, где-то в боковой части дома. Пространство этой комнаты загромождено многочисленными предметами, которые заполнили жизнь несостоявшегося Достоевского и Шопенгауэра. Только карта Африки, которая никому здесь не нужна, является свидетельством давнишних масштабных, романтических устремлений героя. Как и в предыдущей пьесе, здесь собираются почти все герои, но каждый занят своим делом. В отличие от вышеупомянутых пьес в «Трех сестрах» каждый из героев имеет свое пространство. Но с появлением Наташи они постепенно лишаются его. Так, в первом и втором актах действие происходит в гостиной и зале, в разговоре упоминаются комнаты Ольги и Ирины. В третьем акте события происходят в одной комнате, ставшей общей для двух сестер.

В «Вишневом саде» художественная семантика локусов усложняется. В первом и четвертом актах пьесы действие происходит в детской комнате: все персонажи (ожидающие, встречающие, приехавшие) собираются именно в детской, что удивительно, поскольку более ло-

гичным местом встречи домочадцев и гостей были бы гостиная или столовая. Однако возвращение в родной дом начинается с детской.

Название места действия – детская – подчеркивает, по мнению Н.Е. Разумовой, особую «тождественность людей и дома, их неразрывный симбиоз»⁵¹. Думается, продолжая эту мысль, можно говорить о связи между судьбами дома и его обитателей. Дом и особенно детская, куда возвращаются Раневская и Аня, – это хорошо знакомое пространство. В репликах чеховских героинь дом осмысливается как *свой* мир, все вещи названы и узнаваемы. Он служит самоидентификации персонажей: «Аня (*глядит в свою дверь, нежно*). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома!» (XIII, 200). Раневская так же обращается к предметам мебели: «Шкафик мой родной... (*Целует шкаф.*) Столик мой» (XIII, 204).

Такая пространственная локализация формирует в пьесе тему детства. Этому способствуют частое упоминание Аниной комнаты и детской, воспоминания Любви Андреевны о детстве. Детская неизбежно ассоциируется с детьми. Но на первый план парадоксально выходят мотивы смерти, утраты, потери. Раневская вспоминает о трагической смерти своего единственного сына Гриши. Варя, приемная дочь Любви Андреевны, дважды утрачивает в пьесе родителей: родных и приемную мать, которая уедет к любовнику в Париж; брошенной будет и Аня, родная дочь Раневской. Находясь в детской, персонажи вспоминают о покойных родителях (в первом акте – о матери, в четвертом – о матери

⁵¹ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 466.

и отце: «Любовь Андреевна. <...> По этой комнате любила ходить покойная мать...» (XIII, 253); «Гаев. Помню, когда мне было шесть лет, в троицын день я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шел в церковь...» (XIII, 252)). Здесь же Гаев сообщает о смерти старой няни и об уходе из дома Петрушки Косого.

Однако это логическое противоречие (детство/смерть) в пьесе разрешается мотивом возрождения, обновления жизни. Этот мотив поддерживается временем действия: рассвет (начало дня), май (весна), позже, уже в последнем акте, мысли Лопухина о будущем будут обращены к весне, ко времени, когда имение, по его замыслам, начнет приобретать новый облик, начнет новую жизнь. В этой связи исследователи отмечают циклический характер художественного времени пьесы, который определяется восходом и заходом, временами года и т.д. В первом акте упоминается еще один временной ориентир, связанный со временем отъезда Ани: великий пост, страстная неделя. Эта пора и в церковном, и в народно-религиозном сознании воспринимается как переход от смерти к жизни. Она предшествует возрождению мира, происходит завершение одного цикла и начинается другой, что соответствует мотиву обновления, заложенному в семантике «детской». С мотивом смерти начинает параллельно развиваться мотив новой жизни.

В пьесе формируется параллель «дом – Фирс». Судьба старого слуги и старого дома тесно связаны: «...без меня кто тут подаст, кто распорядится? Один на весь дом» (XIII, 236). Важно, что Фирс замирает в смертном оцепенении на диване в детской комнате. Жизнь

в этом доме закончилась, в нем не осталось ни души. Душа дома, подобно душе Фирса, замирает. В финальном эпизоде с участием Фирса видится философско-символический смысл. Старый слуга «остается в доме, превращаясь в домовину, в гроб. Он выводится из обыденного времени и законов этого мира и помещается в мифическое время»⁵². Таким образом, последняя сцена с Фирсом является важным этапом в циклическом процессе обновления.

Раневская возвращается в имение после пятилетнего отсутствия. Обычно с течением времени дом стареет, меняется внутреннее устройство и убранство, предметы мебели. В пьесе же, на первый взгляд, дом не изменяется, все на своих местах, даже цвет комнат остается тем же, что и пять лет назад, не меняются и их названия («Комната, которая до сих пор называется детской» (XIII, 197)). Но из него уходят люди, как дети, вырастая, уходят из детской. Это естественный процесс. И поэтому совершенно не случайно в репликах Любови Андреевны ощущение конца, упадка соседствует с ожиданием («Я все жду чего-то как будто над нами должен обвалиться дом!» (XIII, 219); «Пройдет зима, настанет весна ...» (XIII, 247)). Дом и сад скорее всего погибнут, но жизнь продолжается. По этому поводу Я.С. Билин-кис заметил: «В связи с последним событием – продажей вишневого сада – никак не отделаться от ощущение, что оно, так горестно обитателями имения переживаемое, и словно бы освободило их, хотя и не очень понятно, от чего и для чего. Все они стоят перед лицом какой-то глу-

⁵² Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 119.

бокой перемены их судьбы. Глубокой и манящей, хотя и страшной»⁵³. У Чехова детская является локусом, который синтезирует в себе идеи естественной цикличности жизни, а усиливается это построением пьесы, первое и последние действия которой происходят в детской комнате.

Усадьба, а значит и дом, переживают переломный момент в истории своего существования. Переходностью характеризуется время и пространство в третьем акте: это день торгов. Необычна дата торгов – двадцать второе августа, она дважды содержит в себе число два, которое изначально несет значение двойственности. Местом действия является «гостиная, отделенная аркой от залы» (XIII, 229). Образ арки традиционно связывается с мотивом перехода из одного мира в другой, отказа от старого с последующим возрождением. По Дж. Куперу, арка – «символ небесного свода... В обряде инициации прохождение через арку означало новое рождение, после полного отказа от своей старой природы»⁵⁴. Судьба вишневого сада решается либо уже решена, и в это время Раневская устраивает бал. Звучит веселая музыка, гости танцуют, играют в бильярд, Шарлотта развлекает их фокусами. Но к присущему для бала приподнятому настроению примешивается тревога. Варя плачет во время танца, волнуется, что наняли музыкантов, а платить нечем. Раневскую мучают мысли о результатах торгов, ее угнетает неизвестность: «А Леонида все нет. Что он делает в городе, так долго, не понимаю! Ведь все уже

⁵³ Билинкис Я.С. Об эпичности чеховского искусства // Русская литература. 1994. № 1. С. 158.

⁵⁴ Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 15.

кончено там, имение продано или торги не состоялись, зачем же так долго держать в неведении!» (XIII, 232). Однако Чехов дает понять читателю, кому продана усадьба. Именно в этой части Петя неоднократно называет «мадам Лопахиной» Варю, которая строго следит за порядком в доме, носит при себе ключи (в том числе от столетнего шкафа).

Ключи – важная деталь. Они всегда сопровождают Варю. В постановке «Вишневого сада» Г. Волчек Варя постоянно теребит в руках ключи. Дребезжащий звук становится сигналом, привлекающим внимание зрителей к ключам. Это не случайно, поскольку данная деталь обладает большой смысловой емкостью: с помощью ключа можно открыть дом во внешний мир, впустить чужака или закрыть, запереть дом и тем самым защитить его. Человеку, имеющему ключи, доступна не только какая-то часть дома, а все его пространство, каждый его уголок, он ведает всем в доме. Таким образом, связка ключей свидетельствует об особом статусе Вари в доме. В этой связи ситуация, когда она, замахнувшись на Епиходова, бьет Лопахина, приобретает символический оттенок: Варя, являясь хранительницей дома, защищает его от чужака.

В третьем акте акцентируется внимание на еще одном локусе – кухне. Кухня XIX века, конечно же, в первую очередь ассоциируется с печью. Печь – сакральный центр дома. По замечанию А.К. Байбурина, на роль центра «у восточных славян ... претендует прежде всего красный угол и печь с околпечным пространством. Хронологически первым центром (и прежде всего в экологическом и ритуальном плане) является печь. <...> Иными

словами, печь являлась одним из наиболее значимых элементов жилища, наличие или отсутствие которого определяло статус постройки (дом без печи – нежилой дом)⁵⁵. И далее ученый отмечает: «Значимые элементы печи в некоторых ритуализованных ситуациях могли метонимически обозначать печь или даже весь дом»⁵⁶. Выстраивается ассоциативная цепь: кухня → печь → дом. И неслучайно именно в кухне появляется неизвестный человек, чужак, который первым сообщает о том, что вишневый сад продан. Это известие о конце дома, общей жизненной истории домочадцев.

Герои лишаются дома, и все разбредаются по миру кто куда. Однако драматический финал пьесы разрешается, наперекор сюжетному течению, с помощью символики произведения. Дом, предметы в своей материальности разрушаются, но их символический смысл сохраняется. Мы согласны с выводом Б.И. Зингермана, который пишет: «Тема утрат и расставаний срачивается в этой комедии с темой обретения и встречи, бесконечной смены времен года и смены поколений – с предчувствием чуда, вечного чуда обновления жизни, как в мифе об умирающем и вновь рождающемся Дионисе»⁵⁷.

Таким образом, в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» дом является не только сценическим воплощением жизненной реалии. Он выражает онтологический смысл, основной закон бытия – цикличность. При помощи особых локусов (детская, гостиная с залом, кухня), мотивов

⁵⁵ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 187.

⁵⁶ Там же. С. 193.

⁵⁷ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 383.

жизни и смерти, старости и детства моделируется пространство, которое несет в себе идею обновления мира. Наш вывод вполне совпадает с позицией ряда ученых⁵⁸, которые воспринимают «Вишневый сад» и мифопоэтический образ сада как отражение традиционных представлений о периодическом обновлении природы, мира, смены поколения, берущих начало в эсхатологических мифах о конце мира.

Существенными элементами пространства дома являются границы. Жилище можно рассматривать «как систему границ и вычленяемых с их помощью локусов»⁵⁹. А.К. Байбурин выделяет два типа границ. Первый тип – это внешние границы дома, которые «призваны защитить его обитателей от внешнего мира». И второй тип – внутренние границы, которые «объединяют социальную структуру семьи, являются выражением особенностей религиозной, ритуальной, хозяйственно-экономической и других видов деятельности человека»⁶⁰. В переломном по своему характеру четвертом акте «Чайки» на сцене три двери. Поскольку в фольклоре выход из дома за дверь предполагает наличие дороги, то такое расположение дверей вызывает аналогию с тремя дорогами из народных сказок. Например, в «Сказке об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» главный герой встречает на дороге столб:

⁵⁸ Кроме неоднократно упоминаемых работ Б.И. Зингермана и Н.Е. Разумовой, назовем еще книгу Э.А. Полоцкой «"Вишневый сад": Жизнь во времени». М., 2003.

⁵⁹ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 58

⁶⁰ Там же. С. 159.

«А в чистом поле стоит столб, а на столбу написаны эти слова: “Кто поедет от столба сего прямо, тот будет голоден и холоден; кто поедет в правую сторону, тот будет здоров и жив, а конь его будет мертв; а кто поедет в левую сторону, тот сам будет убит, а конь его жив и здоров останется”»⁶¹. Именно центральная дорога, ведущая прямо, является правильной. Это дорога испытаний, через которые проходит герой сказки, другие же – дороги ошибок и соблазнов. В четвертом акте «Чайки» три двери становятся символом жизненного выбора, жизненной дороги героя: Аркадина со своей «свитой» уходит в левую дверь; Нина выбегает в стеклянную дверь, находящуюся прямо; Треплев же, приняв решение застрелиться, покидает гостиную через правую дверь. Символичен финальный уход Заречной со сцены: она убегает в стеклянную дверь. В образе стеклянной двери вновь воплощается идея разделенности миров. С одной стороны, дверь как пограничный объект, обеспечивающий связь с внешним миром. С другой – стекло, которое является одной из модификаций воды. Происходит мифологизация границы (порога, двери). Уход Нины из дома Сорина, пересечение порога означает, что она покидает мир, с которым связана прошлая жизнь. Подтверждением этому становится последний разговор Заречной с Треплевым, в котором все переживается заново: первый сценический опыт, юношеские мечты и надежды, любовь к Тригорину и т. д. В финале пьесы Заречная совершает окончательный переход. В жизни Нины начинается новый период.

⁶¹ Русские народные сказки: В 3 т. Т. 1. М., 1992. С. 414.

В заставочной ремарке к кульминационному третьему акту «Дяди Вани» также упоминаются «три двери: направо, налево и посредине» (XIII, 90). Несмотря на большое количество перемещений персонажей по сцене, автор только однажды четко обозначит дверь посредине, в которую убежит Войницкий, решивший застрелить Серебрякова. Войницкий защищает дом с оружием в руках. Буквальное столкновение, борьба с Еленой Андреевной (чужаком) происходит в дверях, на пороге, который является сакральной границей. Обращая особое внимание на хронотоп порога, М.М. Бахтин пишет, что это «проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью» пространственный образ. Ученый подчеркивает метафоричность и символичность локуса «порог»: «Это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Самое слово “порог” уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог)»⁶². Дж. Фрезер подчеркивает священное отношение к порогу у разных народов. Так, «по римским представлениям, порог был отмечен высокой степенью святости», в некоторых культурах полагали, что «в пороге водятся духи», и поэтому наступать на порог или сидеть на нем было запрещено⁶³. В русской обрядовой традиции порогу также отводилась значимая роль. С ним связывалось «маркирование начала (входа) и конца (выхода)»: «... Начало – конец пребыва-

⁶² Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 182.

⁶³ Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом завете. М., 1985. С. 350.

ния в жилище, под которым ... понимается особый мир с определенной системой правил, предписаний, со своей системой ценностей»⁶⁴.

Чета Серебряковых нарушает устоявшийся, сложившийся уклад жизни в доме. И потому важно, что именно на пороге происходит столкновение сил, принадлежащих разным мирам. Совершается это именно тогда, когда «чужак» покушается на мир. Локализация действия на пороге, придает первому значимость и обогащает его смысл.

Еще одной внутренней границей, наряду с дверями, являются окна. Они, как и двери, «соотносятся с идеей входа, проницаемости, связи жилища с внешним миром, но эта связь имеет специфический характер». Окно как око дома «связывает жилище не просто с внешним миром, а с миром космических явлений и процессов, таких, как солнце (луна), стороны света, ландшафт, чередование света и тьмы, дня и ночи, зимы и лета и т.п.»⁶⁵. Серебряков не разрешает закрыть окна. В саду же начинается гроза, которая предваряет будущий скандал в третьем действии. Звуки грозы, доносящиеся со двора, свет молнии, попавший в комнату через окно, говорят о том, что опасность идет извне, и дальше именно Серебряков, его предложение спровоцируют скандал со стрельбой и борьбой.

Окно – это граница между «этим» и «иным» мирами, через него осуществляется символическая связь живых и мертвых. Именно через окно Раневская наблюдает старый, умирающий сад, в котором ей видится покойная

⁶⁴ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 162.

⁶⁵ Там же. С. 166.

мать, идущая по саду. Окно как сакральный локус усиливает связь образа дома с мотивом смерти. В четвертом действии «Вишневого сада» в заставочной ремарке дается небольшая деталь: на окнах нет занавесок. Теперь сад виден без помех и дом из сада хорошо просматривается. Между ними убрали границу, и визуальная связь усилилась. Дом соединяется с миром мертвых.

2.3 Предметно-вещный мир

В фольклорном сознании символическую значимость имеют предметы быта, которые наполняли дом. Каждый из них имел свой статус и согласно ему занимал в жилище свое особое место. Это вполне соответствует структурно-семантической роли предметов, появляющихся на сцене.

Согласно В.Н. Топорову, одним из признаков мифопоэтического пространства является его наполнение вещами и предметами: «Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вещно: вне вещей оно не существует»⁶⁶. Мифопоэтическое пространство не может существовать вне вещей, оно «находит себя в вещи и тем явственнее, чем сакральнее вещь [а любая вещь сакральна, если она не потеряла связь с целым Космоса, причастна ему, если известны процедуры... подтверждающие связь данной вещи с первовещью как элементом Космоса]»⁶⁷.

⁶⁶ Топоров В.Н. Пространство и текст. С. 234.

⁶⁷ Там же. С. 238.

Сценическое пространство подобно мифопоэтическому структурируется предметами и вещами, которые в свою очередь наполняются смысловой многозначностью. Д.А. Шукина точно определяет взаимообусловленность специфики сцены и предметов, появляющихся на театральных подмостках: «Структурирование сценического пространства начинается с размещения предметов на сцене. Расположение предметов определяет объемность, членимость сценического пространства, его соотношенность с реальным действительным миром. Специфика предметов театрального реквизита состоит в их двуплановости: являясь, как правило, вещами материального мира, функционирующими в сложном взаимодействии друг с другом, они, попадая на сцену, подчиняются законам театральной условности. Принадлежность предметов двум мирам (реальному и сценическому) видоизменяет их функции, выдвигая в качестве инвариантной знаковую»⁶⁸.

Характерной составляющей пространства дома у Чехова становится стол. Это реалия вещного мира, которая непосредственно связана с идеей дома и его пространством. У Е.Я. Шейниной мы встречаем следующее толкование: «Стол является символом так называемого “культурного горизонта”. Стол – престол дома. Гостей усаживали за стол. <...> Пространство стола было организовано так же, как пространство дома: поговорка “Хлеб – всему голова” указывает на центр стола как на самое священное, главное место»⁶⁹. На ассоциативную

⁶⁸ Шукина Д.С. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 81.

⁶⁹ Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. С. 217.

связь между столом и престолом обращает внимание и А.К. Байбурин: «В традиционных представлениях почти повсеместно проводилась аналогия между столом в доме и престолом, алтарем в церкви». У восточных славян стол обязательно находился в красном углу. А.К. Байбурин отмечает, что «дом без стола не хотели покупать»⁷⁰. Стол воплощал в себе идею единения обитателей дома.

В двух последних актах «Чайки» этот предмет домашней обстановки находится в центре сцены, таким образом Чехов как будто намеренно пытается обратить на него внимание. В ремарке к третьему акту говорится: «Столовая в доме Сорина. <...> Посреди комнаты стол. <...> Тригорин завтракает, Маша стоит у стола» (XIII, 33). Образ стола связан в «Чайке» в первую очередь с Тригоринным. Примечательно, что обеденный стол упоминается единожды, и за ним сидит *чужой* человек. В предыдущем эпизоде образ стола появляется уже в монологе Тригорина: «Когда кончаю работу... тут бы и отдохнуть, забыть-ся, ан – нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать» (XIII, 29). В пьесе устанавливается следующая последовательность: (второй акт) письменный, рабочий стол Тригорина, упоминаемый в монологе → обеденный стол, за которым завтракает Тригорин (третий акт) → письменный стол Треплева в левом углу сцены, а в центре ломберный стол, за которым Тригорин выигрывает в лото (четвертый акт). Подчеркивается особый статус этого героя: он всегда в выигрыше.

⁷⁰ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 180.

Примечательно, что стол Треплева находится в левом углу – несчастливой, темной стороне, зоне смерти⁷¹. Такое расположение стола Константина становится знаком тупиковости в его творческих поисках. И своеобразным противовесом треплевскому столу становится ломберный стол, который ставится на середину сцены, и все внимание переключается на игру, происходящую за ним, на разговоры, ведущиеся за ним. Тригорин выигрывает в лото, и вскоре после этого молодой писатель просматривает рукописи и приходит к выводу, что все написанное им бездарно. Название стола, за которым герои играют в лото, произошло от названия карточной игры «Ломбер». Во французском языке «l'hombre», а также в испанском языке «hombre» обозначает «человек». С другой стороны, в Англии игра «Лото» носила название «дом» («хауси-хауси»). Так актуализуется мотив связи человека и дома. И важно, что за ломберным столом играют в домашнюю, семейную игру – лото, «овеянное воспоминаниями детства», являющееся «частью семейного быта»⁷². Но усложняется эта ситуация мотивом фортуны, свойственной всякой игре. И потому, по мнению А. Рубцовой, «лото может восприниматься ... как символ слепой, неумолимой судьбы <...> В гостиной играют в лото, пьют вино и пиво, а Треплев уже вычеркнул себя из жизни, как будто вымарал из рукопи-

⁷¹ Толстая С.М. Правый – левый // Славянские древности: Этно-лингвистический словарь. Т. 4. М., 2009. С. 233–237; Агапкина Т.А. Угол // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 5. М., 2012. С. 341–345.

⁷² Рубцова А. Предметность в комедии А.П. Чехова «Чайка» // Молодые исследователи Чехова. IV: Мат-лы междунар. конф. М., 2001. С. 283.

си бытия»⁷³. Поскольку ломберный стол предназначен в первую очередь для игры в карты, на уровне сверхтекста возникает феномен карточной игры. М.Ю. Лотман подчеркивает, что в основе карточной игры лежит конфликтная ситуация. И «каждая отдельная карта получает свой смысл по тому месту, которое она занимает в системе <...> Вне отношения к другим картам отдельная, вырванная из системы карта ценности не имеет, так как не связана ни с каким значением, лежащим вне игры»⁷⁴. В этом контексте всегда в «системе» находится Тригорин: он никогда не бывает один (исключением является рыбалка), даже во время завтрака рядом с ним находится Маша, которая по сюжету к нему никакого отношения не имеет. Картой, «выпавшей» из игры, потерявшей свое место и значение, становится Треплев. Так, образ ломберного стола, с одной стороны, несет идею единения, располагается в центре комнаты, что соответствует архаической символике стола. С другой стороны, сопрягаясь с игрой в лото и игрой в карты, он подчеркивает особый статус *чужого* в доме (выигрыш Тригорина) и разъединенность людей.

Стол неоднократно упоминается и в пьесе «Дядя Ваня»: обеденный стол, письменный или рабочий, ломберный. Впервые в пьесе стол обозначается в заставочной ремарке, открывающей пьесу: «На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая» (XIII, 63). В сценическом пространстве первого акта он становится точкой, вокруг которой развивается действие. Но персона-

⁷³ Там же. С. 283–284.

⁷⁴ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 52.

жи не собираются вместе вокруг него, а располагаются кто где. Астров ходит около стола и «нехотя принимает стакан» (XIII, 63), Войницкий садится на скамью, Серебряков уходит в дом и просит принести ему чай в кабинет, Елена Андреевна пьет чай, сидя на качелях; только Телегин «идет к столу и садится возле Марины» (XIII, 66). Пространственная рассредоточенность героев соответствует разобщенности этих людей.

Во втором и третьем актах события развиваются в столовой и гостиной в доме Серебрякова, что подразумевает наличие стола, актуализирует дружеские отношения и доверие и, в свою очередь, предполагает соответствующую эмоциональную атмосферу. Однако напряжение нарастает. Серебряков просит Соню подать со стола капли и раздражается, когда дочь подает не то лекарство. Марина ворчит: «Самовар со стола не убран. Не очень-то ляжешь» (XIII, 78).

В третьем действии упоминается ломберный стол, на котором Астров раскладывает картограмму, чтобы показать Елене Андреевне свои работы. Известно, что ломберный стол предназначен для карточных игр. Это вносит в пьесу элемент непредсказуемости, характерной для игры. В самом деле, для Астрова оказывается неожиданным допрос Елены Андреевны. А результаты допроса обескураживают и шокируют саму героиню. Непредсказуемость, неожиданность в дальнейшем, с развитием событий, приобретают драматический характер: Серебряков делает жестокое предложение и в результате Войницкий пытается убить его.

В четвертом акте фигурируют два рабочих стола, Войницкого и Астрова. Ранее, в беседе с Еленой Андре-

евной, доктор обронил: «Здесь в доме есть мой стол... В комнате у Ивана Петровича. Когда я утомлюсь совершенно, до полного отупения, то все бросаю и бегу сюда, и вот забавляюсь этой штукой час-другой... Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на счетах, а сажу подле них за своим столом и мажу, и мне тепло, покойно, и сверчок кричит» (XIII, 94). Созданная картина порождает ощущение гармонии. Но в конце четвертого акта стол пуст. Серебряковы и Астров уезжают, и все как будто возвращается на круги своя, в последней сцене каждый занят своим делом, вероятно, как и раньше: Войницкий и Соня приводят в порядок счета, «Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры, Марина вяжет чулок» (XIII, 116). Это тождество с прежней жизнью иллюзорно. Изменилась жизнь в усадьбе, изменились люди. Но единственным зримым знаком произошедших изменений с обитателями дома становится пустующий стол Астрова.

В следующей пьесе, «Три сестры», стол вновь неоднократно упоминается. В первом акте персонажи собираются за обеденным столом по случаю именин Ирины. В этой сцене герои едят «поминальную обрядовую пищу: жареную индейку, пирог и пьют наливку, настоящую на ягодах. Все эти блюда, особенно приготовленные из плодов и зерен, символически связаны с представлениями о цикличности жизни, ее круговороте, смерти-возрождении»⁷⁵. За столом находятся будущие молодожены, жених и невеста (Андрей и Наташа). В этой связи актуализуется брачный обряд: «Именно за столом про-

⁷⁵ Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 220.

исходят обряды, символизирующие окончательное приобщение невесты к новому дому и новой семье»⁷⁶. Первый акт заканчивается продолжительным поцелуем будущих супругов, как будто скрепляющим их брак. А во втором акте Наташа находится в доме уже на правах законной жены Андрея Прозорова. М.М. Одесская заостряет внимание на том, что за столом собирается тринадцать человек. И несмотря на то, что чеховские персонажи истолковывают это число как знак присутствия за столом влюбленных, по мнению исследователя, «это первый тревожный сигнал нарушения гармонии и единства, веры и любви»⁷⁷. Во втором акте Ирина за столом раскладывает пасьянс и загадывает отъезд в Москву. В этом случае проявляется «прогнозирующая и программирующая» функция карт⁷⁸. Пасьянс не сходится, загаданный отъезд Ирины в Москву не состоится. Все герои собираются вокруг стола, но общего разговора не получается. В финале же стол находится на террасе, за пределами дома, на нем «бутылки и стаканы» и никого нет рядом с ним.

В «Вишневом саде» главная символическая функция стола – объединение людей – не проявляется: ни разу обитатели дома не соберутся вокруг стола. Кроме этого, как уже говорилось выше, стол воплощает идею главного места в доме, «престола». И когда в третьем акте Лопухин, купивший вишневый сад, случайно натывается на стол

⁷⁶ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 183.

⁷⁷ Одесская М.М. «Три сестры»: символично-мифологический под-
текст. С. 152.

⁷⁸ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 53.

и чуть не опрокидывает его (подобно тому, как Епиходов опрокидывает стул в первом действии), это становится одним из знаков разрушения этого дома и его мира. За этим элементом закреплена соотнесенность с мифологемой дома, с его онтологическим смыслом.

Шкаф – еще один предмет бытовой обстановки, который встречается в пьесах Чехова. Он, видимо, вытеснил традиционные сундуки из дворянского быта. В этом смысле шкаф тоже имеет, как дверь, значение границы. Даже в обыденном сознании шкаф мифологизируется как место хранения прошлого, семейных тайн, и одновременно он связан с будущим, потому что в таком специальном месте невеста хранит подвенечное платье, сделанное ею самою. То есть шкаф, в известном смысле, является воплощением иного мира. Этот момент тонко обыграл английский мифолог К.С. Льюис в «Хрониках Нарнии», где дети, герои одной из повестей, попадают в чудесную страну через платяной шкаф. Об этой загадочной функции шкафа в пьесе и своем детском восприятии этого бытового предмета пишет и режиссер М. Туманишвили: «Для меня это символ моей прошлой жизни <...> Это был наш дом. Перед таким шкафом можно было произнести монолог»⁷⁹.

В пьесах Чехова встречается три вида шкафов: аптечный шкаф, книжный шкаф и буфет. Каждый из них имеет особый смысл. Аптечный шкаф – место хранения лекарств, связан с врачеванием, исцелением. Аркадина «достаёт из аптечного шкапа йодоформ и ящик с перевязочным материалом» (XIII, 37). Примечательно, что

⁷⁹ Туманишвили М. Импровизации на тему «Вишневого сада» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». М., 2005. С. 281.

в «Чайке», где и упоминается аптечный шкаф, мать врачует сына. Дающая жизнь должна вернуть своего ребенка к жизни, но вместо этого между ними обостряется недопонимание, звучат взаимные оскорбления, происходит ссора и Треплев в отчаянии срывает с головы повязку. Акт физического и душевного исцеления не состоялся.

Книжный шкаф хранит книги – результат сакрального действия, творения. Книги Тригорина находятся у Сорина в кабинете в угловом шкафу. Эта деталь словно указывает на место, занимаемое Тригориним как писателем: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого» (XIII, 30). В финальном акте из книжного шкафа Шамраев достает чучело чайки, приготовленное для Тригорина. Это, на наш взгляд, становится символическим знаком ложности, пустоты творческого рвения Бориса Алексеевича.

В «Дяде Ване» упоминается буфет – место хранения посуды и пищи. Этот вид шкафа связан с трапезой, а еда издревле наделялась символическим смыслом. Совместный прием пищи всегда являлся символическим выражением доверия, сближения людей. И в разговоре, который происходит между Соней и доктором около буфета, Астров откровенно говорит о себе. Однако на главный вопрос, который интересует девушку, Михаил Львович так и не ответил, «душа и сердце его» остались скрытыми от нее (XIII, 85). Сакральный смысл общей трапезы до конца не реализовался.

В «Вишневом саде» тип шкафа не конкретизируется. Это и не нужно. По мнению З. Хайнади, «шкаф является неотъемлемым атрибутом принадлежности героев,

а расставание с ним означает отрыв от корней»⁸⁰. Неоднократное его упоминание, целование и обращенный к нему монолог Гаева подчеркивают особый статус этого предмета в доме и семье: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания» (XIII, 206–208). Шкаф – это не просто предмет обстановки, он уже часть дома, свидетель пребывания здесь не менее трех поколений. Кроме этого, в пьесе раскрывается пограничная семантика шкафа. Он открывает выход в другой мир, когда Варя достает из него две телеграммы из Парижа, куда, в конце концов, уедет Раневская.

Таким образом, говоря словами Д.А. Шукиной: «Изображение вещи... связано, с одной стороны, с объемным наполнением и структурированием пространственных моделей, с другой, с особенностями авторской картины мира, в которой предмет бытует одновременно как часть реального действительного мира и как знак (иконический, эмблематический, символический)»⁸¹.

Итак, в пьесах А.П. Чехова присутствуют подкупающие реалистичность и узнаваемость бытовой обстановки дома конца XIX века. Вместе с этим акцентируется

⁸⁰ Хайнади З. Архетипический топос // Литература. 2004. № 29. С. 10.

⁸¹ Шукина Д.С. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 98.

внимание на тех объектах, которые включаются в мифологическую картину мира. Вследствие этого происходит особое преломление образа дома: он несет сакральный смысл, воплощает *свой* мир, который постепенно разрушается. Мотивы смерти, бездомности, разрушения сложившегося, устоявшегося мира, трагическое развитие судеб чеховских героев (обитателей дома) читаются не только в контексте реально-бытового времени с его насущными проблемами и вопросами, но и в мифологическом контексте, то есть вечном, бытийном. При помощи особых локусов (детская, гостиная с залом, кухня, окна, двери), предметного мира (шкаф, стол, печь), структурирующих видимое и невидимое пространство, мотивов жизни и смерти, старости и детства моделируется мир, который существует по логике фольклорно-мифологического сознания.

ГЛАВА 3

МИФОПОЭТИКА УСАДЕБНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА

3.1. Сад

Пространственные представления, сформированные еще в сознании древнего человека, находят выражение не только в устройстве жилья. Существенная роль в моделировании картины мира отводится пространству, прилежащему к дому: это сад, разного рода постройки (амбар, баня, сарай, флигель и т.п.), а также водоемы. Стремление осмыслить и воссоздать картину мира, представления о единстве и взаимосвязи всего сущего воплощается, в частности, в усадебном пространстве.

Усадьба становится местом действия в произведениях многих русских писателей, это «единственное на земле место, где герой переживает недолгое чувство гармонии с миром и людьми»¹. По мнению В.Я. Звиняцковского и А.О. Панича, в «Евгении Онегине» А.С. Пушкин создал «“архетип” русской дворянской усадьбы», который

¹ Собенников А.С. Оппозиция дом – мир в художественной аксиологии А.П. Чехова и традиция русского романа // Чеховиана. Чехов и его окружение М., 1996. С. 144.

стал «эталонном для всей последующей русской литературы XIX века»². Здесь пространство усадьбы представлено домом, садом, кладбищем. Этот архетип усадьбы переходит в романы середины XIX века (И.С. Тургенев, И.А. Гончаров и др.). С течением времени характер усадьбы, представленной литературе, меняется. Л. Смирнов отмечает: «Со второй половины XIX века усадьба предстает в отечественной культуре уже не как лучезарный образ счастья, а скорее как тема тоски по утраченному счастью, боли по потерянному раю. Образ усадьбы становится синонимом ностальгии»³.

С. Долгополова и Э. Лаевская видят в русской усадьбе «своеобразный феномен нашего национального духа»: «Ее софийная природа ... обнаруживает стихийную религиозную основу – уединение, служение, творческое горение, внутреннее и внешнее домоустройство. <...> Именно благодаря своей онтологической основе усадебная культура достигает своей всеохватывающей полноты и дорастает до универсальных масштабов в общем балансе национальной жизни. В ее лоне рождаются и формируются уникальные явления религиозной, философской и научной мысли, литературы и искусства»⁴. В этом состоит принципиальная, можно сказать, неповторимая особенность русской усадьбы. Она воплощает в себе не только культурно-хозяйственное значение,

² Звиняцковский В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 86.

³ Смирнов Л. Усадебный ландшафт в России // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 48.

⁴ Долгополова С., Лаевская Э. Душа и Дом: Русская усадьба как выражение софийной культуры // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 148.

но выходит за рамки своего конкретного содержания и «предстает как явление сложное, существенное»⁵.

События рассматриваемых пьес А.П. Чехова развиваются в усадьбе. Причины художественного внимания драматурга к этому топосу ученые объясняют по-разному. Н.А. Тархова предполагает, что усадьба стала приметой русской жизни конца XIX века и интерес Чехова к ней не случаен потому, что она «осознавалась драматургом важным пунктом русской жизни, собирающим в себе, как в фокусе, существенные проблемы переломного времени. Быть может, она... символизировала один из стабильных элементов русской жизни девятнадцатого столетия, заколебавшийся в конце века»⁶.

Л. Смирнов подчеркивает историческую и художественную обусловленность происходящих событий в пьесах русского драматурга: «В знаменитых пьесах Чехова “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Вишневый сад”, “Иванов”, где тема тлена и гибели – творческой, духовной, нравственной – является стержнем сюжета и доминирующего сценического настроения, действие не случайно происходит в усадьбе. Усадьба предстает проклятьем для всего живого, молодого и творческого. Персонажи усадебной жизни чувствуют себя заживо погребенными»⁷. Н.Е. Разумова считает, что «усадьба представляла собой весьма удобный сценический топос, к которому по традиции весьма охотно прибегала массовая драматургия. <...> К концу века образ усадьбы обогатился достиже-

⁵ Там же. С 147.

⁶ Тархова Н.А. А.П. Чехов: от «Безотцовщины» к «Вишневому саду» // Филологические записки. Воронеж, 1997. Вып. 8. С. 127–128.

⁷ Смирнов Л. Усадебный ландшафт в России. С. 49.

ниями романа (Тургенев, Мопассан)»⁸. По мнению ученого, Чехов следует «тургеневскому образцу “усадебной” драмы» и существенно его преобразует, что «наглядно проявляется в построении пространства»⁹.

«Неизменным атрибутом в усадебном хронотопе русского романа XIX в.» является сад, «дикая и “окультуренная” *растительность*»¹⁰. Это «место мечтаний, размышлений, любовных свиданий, объяснений и... созерцания природы»¹¹. Сад становится местом действия в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина, в пьесе И.С. Тургенева «Где тонко, там и рвется», романах «Рудин», «Отцы и дети», «Дворянское гнездо», в романах И.А. Гончарова «Обломов», «Обрыв» и др. А.П. Чехов продолжает эту традицию русской литературы. В его эпических произведениях образ сада встречается часто, например, в «Драме на охоте», в рассказах «Страх», «Именины», «Невеста», «Ионыч», «Верочка», «Черный монах» и др. С.П. Батракова отмечает, что «сад у Чехова ... вырастает в людские драмы, участвует в них, как живое существо, открытое ударам судьбы»¹².

Собственно сад представлен только в последней пьесе Чехова. Однако и в «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах» есть этот пространственный образ. Следует от-

⁸ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 306.

⁹ Там же. С. 305.

¹⁰ Звиняцковский В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...». С. 86.

¹¹ Горячева М.О. Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова // Russian literature. Amsterdam. 1994. № XXXV . II . С. 173.

¹² Батракова С.П. Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад») // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 44.

метить, что в «Чайке» драматург не разделяет понятия «сад» и «парк». Так, например, в заставочной ремарке первого акта при описании места действия упоминается парк: «Часть парка в имени Сорина» (XIII, 5). Здесь возводится эстрада для домашнего спектакля. В конце этого же акта Машенька ищет Треплева по всему парку (XIII, 18). В четвертом действии Медведенко говорит о театре в саду: «Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр» (XIII, 45).

Говоря о конфликте сценического и внесценического пространства, Б. Зингерман заостряет внимание на существующей связи между садом и домом: «Настоящий дом для него (Чехова), как и для героев его пьес, неотделим от сада, сад (красота созданная человеком и природой) – продолжение дома, а дом завершает окружающий его усадебный пейзаж»¹³. «Гости переходят то из дома в сад, то из сада в дом. Интерьер и окружающий его усадебный пейзаж составляют единое, хотя и расчлененное пространственное целое – своего рода остров, выделенной из куда более обширно пространства и ему в известной степени противостоящий»¹⁴.

Сад, с одной стороны, часть внешнего мира, а с другой – составляет единое целое с домом. В западной культуре сад «был частью дома, монастыря. Он родился из античного атриума – “бескрышной комнаты”, двора для жизни в нем»¹⁵. Д.С. Лихачев отмечает, что «в древнерусских иконах XV–XVII вв. изображения зданий очень

¹³ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 87.

¹⁴ Там же. С. 111.

¹⁵ Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998. С. 55.

часто даются в обрамлении деревьев, деревья выступают из-за кровель строения или находятся рядом с ним. Этим одним уже подчеркивается связь архитектуры и садов»¹⁶. Сад – это часть домашнего пространства, но уже не дом. Это очень хорошо понимала уже сказка, где многие судьбоносные события, в том числе контакты с «иными» силами, происходят в саду. Сад, таким образом, оказывается промежуточным пространством, которое существует на границе миров. Оно еще *свое*, но уже не полностью. Вспомним, что в традиции народной культуры враждебность мира по отношению к человеку нарастает по мере удаления от жилой части дома. Двойственность, переходность, пограничность характерны для сада.

Образ сада «изначально мифологичен, поскольку включен в мифопоэтическую картину мира, космологический смысл которой раскрывается в таких понятиях, как Вселенная, первозданная гармония божественного и человеческого миров»¹⁷. Некоторые исследователи указывают на сходство чеховского вишневого сада с райским садом¹⁸. З. Хайнади выявляет в чеховском *вишневом саде* черты небесного сада-рая, в котором пребывают души умерших¹⁹. Раневская, глядя в окно, восклицает: «О, сад мой! После темной, ненастной осе-

¹⁶ Там же. С. 51.

¹⁷ Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1991. С. 163.

¹⁸ Горячева М.О. Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова; Тамарли Г.И. «Он сам был страстный садовод» // Таганрогский вестник: Материалы междунар. конф. «Личность А.П. Чехова. Истоки, реальность, мифы». Таганрог: 2002; Хайнади З. Архетипический топос.

¹⁹ Хайнади З. Указ. соч.

ни и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» (XIII, 210), здесь ей видится покойная мать (XIII, 210). Петя говорит Ане, что с «каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола» на нее глядят «человеческие существа», души умерших (XIII, 227). Значимой приметой становится белый цвет сада. Например, Гаев констатирует: «Сад весь белый» (XIII, 209). Любовь Андреевна восклицает: «Весь, весь белый! О, сад мой! <...> Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо <...>» (XIII, 210). Согласно А. Голану, в одной из скандинавских саг белыми представлялись ветви «мирового дерева», которые символизировали небесную сферу²⁰. Таким образом, белый цвет становится еще одним признаком, сближающим вишневый сад с небесным миром.

М.О. Горячева видит в тексте пьесы прямые обращения к ассоциациям «рай, Эдем»²¹. Т. Могильный и Г.И. Тамарли рассматривают архетип сада и архетипический фон, связанный с мифологемой вишни²². Исследователи утверждают, что символическое значение сада-Эдема усиливается за счет связи с образом вишни: «в христианской мифологии, вишня – райский плод; в иконографии она часто изображается вместо яблока как плод с Древа познания добра и зла»²³. Взаимодей-

²⁰ Голан А. Миф и символ. С. 44.

²¹ Горячева М.О. Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова. С. 177.

²² Могильный О.Т., Тамарли Г.И. Потерянный рай: «Вишневый сад» А.П. Чехова // А.П. Чехов и его межнациональное значение. Тбилиси, 2000. С. 63–64.

²³ Там же. С. 64.

ствии первоначальных смыслов образов, по мнению ученых, способствуют формированию организации мифологического пространства текста, «благодаря которому осуществляется переход от трехмерного пространства пьесы, где действуют привычные нам законы бытия, к четырехмерному, т.е. социально-бытовое, психологическое, эмоциональное содержание трансформируется в символическое»²⁴. Д.Н. Медриш обращает внимание, что «само определение – “вишневый” – в русском фольклоре имеет идеальный, качественно оценочный смысл, оно из того же ряда, что и эпитеты золотой, серебряный, жемчужный»²⁵. Таким образом, уже в названии сада содержится связь с образом рая – желанным, светлым, идеальным миром. Семантика вишневого сада еще более усложняется в связи с брачной символикой образа вишни. На основании ряда примеров М.Ч. Ларионова делает вывод, что «вишня связана с девичеством», с потерей девичества и браком. Эта символика, по мнению исследователя, прослеживается в «истории Адама и Евы» в свете «семантики соблазна и грехопадения, утраты рая»²⁶.

Через вишнёвый сад – как и через райский – протекает река. «В библейском сказании об Эдеме» упоминается источник или «река, разделяющаяся за его пределами на четыре реки, две из которых, Тигр и Ефрат, соотносятся с реальным и две, Фисон и Гихон, или Геон, до сих пор составляют предмет самых разноречивых дога-

²⁴ Там же.

²⁵ *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. С. 230.

²⁶ *Ларионова М.Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 112.

док и предположений». Кроме реки, в райском саду мог быть другой водный источник – озеро²⁷.

С момента изгнания из Эдема первых людей заканчивается бессмертие и благоденствие человеческого рода и начинается история смертных. З. Хайнади видит начало конца истории вишневого сада в грехопадении, оно «открыло полную проклятий эпоху изгнания». «На мотив грехопадения, – пишет ученый, – Чехов намекает также и библейской аллюзией: в сцене бала третьего действия начальник станции зачитывает несколько строк из поэмы Алексея Толстого “Грешница” (прощение Христом кающейся Магдалины)». Ученый отмечает, что, подобно Эдему, вишневый сад, его «пленительная красота» воплощает для чеховских персонажей «гармонию, полноту жизни». Потеря своего родного имени «равносильно изгнанию из Эдема». З. Хайнади утверждает, что «вишнёвый сад, уподобляясь Эдему, является символом не только совершенного счастья, детства и невинности, но и символом падения, утраты и смерти»²⁸.

Образ плодоносящего райского сада встречается в древних рукописях, легендах, народных сказках (вспомним сказку «Молодильные яблоки»). В таком саду поют прекрасные птицы, сидящие на ветвях деревьев, он наполнен благоуханием цветов и зелени²⁹. Подобное представление о райском саде было характерно не только для древней славянской культуры, но и для западноевропейской. Так, Д.С. Лихачев, ссылаясь на образ

²⁷ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 933.

²⁸ Хайнади З. Архетипический топос.

²⁹ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 928–931.

земного рая, созданного Данте, пишет: «Рай – не только услаждение для глаз, но в такой же мере – для слуха, обоняния, вкуса, для ума и высоких эмоций»³⁰. И так, признаками сакральности этого локуса являются цветение (1), благоухание (2), плодоношение (3) и пение птиц (4).

Все эти приметы обнаруживаются в «Вишневом саде». События в пьесе начинаются весной, в мае, и сад, конечно, уже весь зеленый. А.П. Чехов делает в своих пьесах короткие замечания о саде. Читаем: «Уже май, цветут вишневые деревья» (XIII, 197). Варя говорит: «Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!» (XIII, 209). В «Вишневом саде» (и в «Трех сестрах») драматург с самого начала четко обозначает время – это весна, май. Д.С. Лихачев отмечает, что в описании сада средневековые авторы особо останавливаются на весне, «на тех изменениях, которые этот сезон вносил: на описаниях весны – вернее, не весны самой по себе, а тех элементов воскресения природы после зимней омертвелости, которые имели для средневековых книжников (и русских, и западноевропейских) особенно большое символическое значение. Весна в целом была символом величайшего христианского праздника – Воскресения»³¹.

Об обилии цветов как одном из признаков рая Н. Криничная пишет, что «“цветочная” символика пронизывает все находящееся в этом сакральном пространстве. Если визионеру на его пути в загробном мире попадается “хороший домик”, то он “весь в цветочках”, если же

³⁰ Лихачев Д.С. Пoesия садов: К семантике садово-парковых стилей. С. 58.

³¹ Там же. С. 53.

покойная мать – то опять-таки она “вся в цветочках”³². В «Чайке» Нина, которая воспринимает имение Сорина как рай, во втором действии собирает около дома цветы. Наташа в «Трех сестрах» жаждет сотворить из усадьбы Прозоровых собственный рай и мечтает на месте вырубленной аллеи насадить цветочки. В «Вишневом саде» же дерево, усыпанное белыми цветами, напоминает Раневской покойную мать, идущую по саду. Образ райского сада соотносится с «золотым» прошлым, «временем обилия плодов», «произрастающих в самых разнообразных видах и избавляющих человеческий род от забот, труда и печалей»³³. Когда-то и вишневый сад обильно плодоносил. Фирс рассказывает: «В прежнее время <...> вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили ... <...> И, бывало, сушенную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было!» (XIII). В репликах Фирса о прошлом срабатывает механизм мифологических народных рассказов о прошлой жизни.

Пришло время упадка, разорения. Сад больше не плодоносит, и его вырубают. Однако в обрядовой традиции уничтожение садов, растительности имеет амбивалентный характер³⁴. Взгляд на уничтожение вишневого сада с точки зрения аграрных обрядов приводит к выводу, что «вырубка сада имеет одновременно убийственное и продуцирующее значение»: «Его (чеховский) сад означает круговорот жизни, смерть, искушение, утрату

³² Криничная Н.А. Указ. соч. С. 927.

³³ Там же. С. 932.

³⁴ См. Веселовский А.Н. Историческая поэтика; Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция; Фрезер Дж. Золотая ветвь и др.

невинности ... потерю рая, но и воскресение, возобновление, обретение в историческом и трансцендентном смысле»³⁵. В эту ритуально-обрядовую схему вписывается новый хозяин имения – Лопехин, который несет фактическую смерть саду. Анализируя семантику фамилии этого персонажа, мы установили на уровне этимологии связь слова «Лопехин» с нечистой силой, демоническими существами. Кроме этого, Лопехин целиком вписывается в архетипическую парадигму погубителя³⁶. С. Кайдаш-Лакшина заостряет внимание на том, что Лопехин «посеял маку тысячу десятин». Мак же «относился к растениям “аграрной продуцирующей магии”, о нем пелись хороводные и игровые песни, “генетически часть их восходит к древнейшим действиям аграрно-магического характера”»³⁷. Идея плодородия этого растения прослеживается и в том, что свадебные пироги принято было посыпать маком³⁸. Однако мак также связан со смертью³⁹.

Логически завершает этот смысловой ряд образ Фирса, который воспринимается как неотъемлемая часть сада и дома. Он является своеобразной жертвой, знаменующей «всякую инициацию, “переход”»⁴⁰. Умирание

³⁵ Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 115–116.

³⁶ Там же. С. 125.

³⁷ Кайдаш-Лакшина С.Н. Прощание с прошлым (О вишневом саде и «Вишневом саде» А.П. Чехова) // Таганрогский вестник. Таганрог, 2004. С. 195.

³⁸ Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. С. 154.

³⁹ Кайдаш-Лакшина С.Н. Прощание с прошлым. С. 196.

⁴⁰ Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 119.

Фирса становится символическим знаком завершения жизненного цикла, в котором потенциально заложена идея нового рождения: «Фирс... умирает по-особенному. Так засыпает поздней осенью природа. Деревья, кусты, травы – до следующей весны, до следующей жизни»⁴¹.

Сад – это составляющая *своего* мира. Он по своей природе сакрален. Неслучайно территория сада всегда огорожена: сюда не должен попасть нерегламентированный посетитель. Следует сказать, что образ города также связан с садом. И.Н. Лагутина, исследуя этимологию немецкого слова «garten», пишет, что «это не сад, но «ограда» – «дом, жилище, крепость, город», и выделяет черты, характеризующие это пространство: «одомашненное», «свое» и ограждено от чужого»⁴². Г.А. Токарева обращает внимание на особый смысл пространственного расположения сада: «Сад – это отделенная от внешнего мира территория, сакральный характер которой приводит к идентификации его с миром неземным, миром смерти. Ограда в данном случае выполняет функцию не столько запретительно-охранительную, сколько разделительную»⁴³. Однако в пьесах Чехова часто по саду прогуливается или просто в нем находится *чужак*. Так, Серебряков с Еленой Андреевной гуляют по парку. Эти прогулки нарушают давно заведенный рас-

⁴¹ Карасев Л.В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 87.

⁴² Лагутина И.Н. Образ-символ в поэтике Гете (о функции «сада» в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера») // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1997. №. 1. С. 15–16.

⁴³ Токарева Г.А. Образы сада и леса в мифосистеме У. Блейка // Вестник Воронежского государственного университета. Серия 1. Гуманитарные науки. 2003. № 2. С. 237.

порядок жизни, вносят в него хаос, например, в первом действии, ко времени их возвращения самовар давно уже остыл, и приходится пить холодный чай. То, что мир лишился сакральности, перестал быть приватным, в «Трех сестрах» особенно остро чувствует Ольга. В финальном акте она с раздражением комментирует появление в их саду нищих музыкантов: «Наш сад, как проходной двор, через него и ходят и ездят» (XIII, 183). В последней пьесе *чужак* Лопухин становится хозяином вишневого сада. Появление чужого в пределах сада становится знаком нарушения гармонии, баланса между противоположными силами и началами этого мира. То есть *«свое побеждается чужим, сакральное – профанным, божественное – человеческим, религиозное – мирским, праведное – греховным, духовное – материальным, вечное – преходящим, реальное – иллюзорным и т. д. Зло более не уравновешивается силами добра, а смерть – жизнью»*⁴⁴. Наступает период хаоса. Одним из признаков наступившего хаоса является смерть: «Момент смерти, согласно древним представлениям, как раз и является кратковременным переживанием состояния хаоса, которое в данном случае ознаменовывается смещением стихий и взаимопроницаемость миров, что служит следствием разрушения изначального порядка в космосе»⁴⁵. Смерть воплощала в себе временное торжество хаоса, который постепенно преодолевался, и вслед за ним «наступала новая жизнь, перерождение»⁴⁶. Эта схема вполне укладывается в сим-

⁴⁴ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 728.

⁴⁵ Там же. С. 735.

⁴⁶ Там же. С. 742.

волическую семантику сада: циклическая смена рождения, жизни и смерти.

Л. Смирнов подчеркивает, что в оформлении сада были обязательны декоративные элементы, создающие грустное и тоскливое настроение: «Печаль и меланхолия была одним из обязательных мотивов романтического сада уже в конце XVIII века. Девиз садов Аркадии, обычно надпись на черепе со скрещенными костями “Et in Arcadia est”, которую, согласно специалистам, следует переводить как “Смерть присутствует даже в Аркадии”, был одним из обязательных на урнах, саркофагах и прочих кладбищенских атрибутах усадебных парков»⁴⁷.

Исследователи отмечают в своих работах сходство чеховского сада с кладбищем⁴⁸. Е.В. Секачева обращает внимание на то, что в ранних рассказах герои сравнивают кладбище с садом, назначают там романтические свидания, на кладбищах растут плодовые деревья (вишня). Исследовательница отмечает: «Ассоциация “плодовый сад – кладбище” достаточно древняя: ещё в античном Риме существовала традиция высаживания “погребальных садов” ..., которые становились местом поминальных пиров и празднеств. Сажать на могилах “сад” – цветы и плодовые деревья – было принято и у славян»⁴⁹. Дж. Фрэзер фиксирует факты, когда на Вос-

⁴⁷ Смирнов Л. Усадебный ландшафт в России. С. 48.

⁴⁸ Семанова М.Л. Рассказ о человеке гаршинской закваски // Чехов и его время. М., 1977. С. 62–84; Королев А.В. Белая Африка. «Вишневый сад» и африканская символика // Век после Чехова: Междунар. науч. конф. М., 2004. С. 99–101; Секачева Е.В. Образ кладбища в ранних рассказах А.П. Чехова // Проблемы изучения русской и зарубежной литературы. Вып. V. Таганрог, 2004. С. 91–96 и др.

⁴⁹ Секачева Е.В. Указ. соч. С. 96.

токе деревья высаживали вокруг святилища, в котором могло находиться захоронение, либо возле могилы⁵⁰. А. Голан упоминает о «погребениях под деревом, захоронениях в кроне дерева, в дупле, заделывание тела умершего в ствол дерева, в деревянную колоду»⁵¹.

Применительно к чеховскому художественному миру М.О. Горячева считает «мотив исчезновения, гибели» специфическим моментом «в семантике сада»⁵². Мысль о смерти сада в пьесы вводится не сразу. Тем не менее, она ощущается в произведениях. Это может быть исчезновение какого-либо атрибута сада-парка, важного для обитателей усадьбы: например, в последнем действии «Чайки» говорится о театре, похожем на скелет, который нужно разломать; или Наташа в «Трех сестрах» планирует вырубить около дома еловую аллею. Мотив утраты усиливается ситуацией смерти человека. Так, в саду разыскивают Войницкого, пытающегося покончить жизнь самоубийством. Последний, прощальный разговор Тузенбаха с Ириной, вскоре после которого он будет убит, происходит тоже в саду. И, наконец, в финале последней пьесы будут вырубать сам сад. Говоря о последней пьесе А.П. Чехова, Н.Е. Разумова замечает, что «смерть входит в сюжет самой ситуацией утраты вишневого сада» тем, что «кончилась жизнь в этом доме»⁵³. Утрата вишневого сада грядет с фатальной неизбежностью. Пассивность

⁵⁰ Фрезер Дж. Золотая ветвь. С. 356–360.

⁵¹ Голан А. Миф и символ. С. 157.

⁵² Горячева М.О. Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова. С. 174.

⁵³ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 483.

Раневской и Гаева говорит не только об их практической беспомощности, а является свидетельством объективной закономерности, онтологического характера происходящего.

В последних упоминаниях о саде в «Чайке» воссоздается мрачная картина торжествующего хаоса: ночь, ветер, дождь, холод, высокие волны на озере, похожий на скелет театр и хлопающий от ветра разорванный занавес. Хаос всегда ассоциировался со смертью. Однако в хаосе, в ситуации смерти заложена «некая потенция, состояние, являющаяся предпосылкой последующего устройства мира и пронизанное магической силой»⁵⁴. С этими представлениями вполне соотносится символика циклического бытия сада: за смертью следует возрождение. И поэтому не случайно Нина, готовая к новой жизни, убегает в финале в сад, в котором торжествует хаос. А в «Трех сестрах» Тузенбах обращает внимание на деревья перед дуэлью: «Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! <...> Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе» (XIII, 181). Чеховскому герою открывается бесконечность бытия, приходит понимание, что смерть не является концом. В финальном акте «Трех сестер» в семантике сада наблюдается сложное переплетение символического значения цикличности и связанного с ним этапа переходности.

⁵⁴ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 44.

Теперь сестры Прозоровы лишены домашнего очага, который много лет объединял их, был пристанищем; но финальные события пьесы указывают на то, что все персонажи находятся на пороге новой жизни. Именно этот смысл конца вишневого сада вскрывает Н.Е. Разумова, когда пишет, что в пьесе смерть «получает более широкий смысл и одновременно конкретизацию, соединяясь с историческим развитием самого мира, выступая как момент и условие его движения»⁵⁵.

С древних времен в дереве видели символ организованной жизни, силу, образ дерева использовали для символизации Христа⁵⁶. Все эти значения можно свести к понятию основы, опоры в духовной и физической жизни. Не случайно Нина Заречная в волнующий момент перед театральным представлением, обращает внимание на дерево. А Маша из «Трех сестер» в моменты разочарования часто произносит фразу «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том», когда не находит смысла в существовании, когда почва уходит из-под ног (например, в сцене расставания с Вершининым, любовь к которому стала смыслом ее существования). Дерево для героев символизирует внутреннюю опору, которая может поддержать в сложные моменты жизни и даст силы осмыслить происходящее с ними.

Территория усадьбы обладает признаками пограничного пространства. Граница между *своим* и *чужим*

⁵⁵ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 464.

⁵⁶ Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб., 1994. С. 339.

миром охраняется собаками. В «Чайке» и «Дяде Ване» они упоминаются несколько раз. Связь собаки с представлениями о переходности/пограничности прослеживается в обрядах. Как пишет В.Ю. Михайлин, «в общей для всех индоевропейцев (и, вероятно, не только для них) системе воспитания и перехода из одного социально-возрастного класса в другой, всякий мужчина непременно должен был пройти “волчью” или “собачью” стадию»⁵⁷. В мифологии это существо, охраняющее вход в мир мертвых⁵⁸. Таков, например трехголовый пес Цербер, охраняющий вход в Аид. Собака находится на границе миров и больше тяготеет к темной стороне. Н.Е. Тропкина отмечает, что «наиболее устойчив комплекс мотивов, связывающих собаку с нечистой силой, с потусторонним миром»⁵⁹. Известно, что в древнегреческой мифологии перевозчика душ умерших Харона представляли в виде собаки, а египетский бог смерти Анубис изображался с головой собаки⁶⁰.

Собаки в пьесах Чехова связаны с чужим, иным миром и ночным временем. В «Чайке» Сорин жалуется, что собака по ночам воет, и обращается с просьбой: «Марья Ильинична, будьте так добры, попросите вашего папашу, чтобы он распорядился отвязать собаку, а то она воет. Сестра всю ночь не спала» (XIII, 6). Шамраев отказы-

⁵⁷ Михайлин В.Ю. Русский мат как мужской обценный код: проблема происхождения и эволюция статуса. Саратов, 2003. С. 10.

⁵⁸ См.: Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной лексики // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 2. М., 1997. С. 67–161.

⁵⁹ Тропкина Н.Е. Образный строй русской поэзии 1917–1921 гг. Волгоград, 1998. С. 163.

⁶⁰ Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. С. 102.

вается: «Нельзя, Петр Николаевич, боюсь, как бы воры в амбар не забрались. Там у меня просо» (XIII, 18). Амбар также является пограничным объектом, более того, сюда простираются владения домового. Бытовая функция собаки – охрана входа от чужаков – вписывается в мифологический контекст. Треплеву невозможно стоять в саду под окнами Нины, потому что Трезор «еще не привык» к нему и «будет лаять» (XIII, 10). В «Дяде Ване» сторожа сопровождают две собаки, Жучка и Мальчик. Елена Андреевна просит сторожа не стучать в колотушку (Серебрякову это мешает), и сторож удаляется, уводя за собой собак. Таким образом, Елена Андреевна как *чужак* делает границу заведомо проницаемой. Закрепленность образа собаки за определенным пространством указывает на хтонический характер этого локуса.

Происходит инфернализация пространства сада, усиливается его сакральность и пограничность. С.П. Батракова справедливо замечает: «Чеховская “философия сада” жива не головной, расчетливой символикой, а интуитивными, нечаянными прозрениями древних и вечных истин, принесенных сквозь века человеческой памятью»⁶¹.

3.2. Озеро, река

Необходимой, важной составляющей пространства усадьбы, сада был водоем. Описывая устройство русской усадьбы, Д. Швидковский отмечает, что, кроме

⁶¹ Батракова С.П. Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад»). С. 50.

естественности и подражания природе, взятой от английских садов, регулярных фигур, многоярусных террас, для больших русских поместий были характерны водоемы, например, «садки» и «сажалки» – рыбные пруды разных типов, которые встречаются ... во множестве и нередко создают самую привлекательную часть парка»⁶². В.Я. Звиняцковский и А.О. Панич в качестве второго «неизменного атрибута» «архетипа» русской усадьбы называют воду, «причем вода непременно *проточная* (ручей, река)». Как один видов проточных водоемов в усадьбах были популярны пруды или озера, характерные для усадьбы в литературе рубежа XVIII–XIX вв., своего рода «материализованная попытка человека остановить ... угадываемый в своей неотвратимости бег времени»⁶³.

Уже в первых заметках к «Чайке» появляется пруд, который напоминает актрисе о детстве. В окончательном варианте это будет озеро. «Озеро в пьесе – больше, чем пейзаж; без него трудно ощутить всю ее образно-символическую атмосферу»⁶⁴. Н.Е. Разумова утверждает, что образ усадьбы в «Чайке» «очевидно осложнен активной сюжетной ролью озера»⁶⁵.

В сознании персонажей этот образ преломляется и отражает особенности их мироощущения. Для Нины вода –

⁶² Швидковский Д. Усадьбы старые таинственной Руси // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 12.

⁶³ Звиняцковский В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...». С. 86–87.

⁶⁴ Паперный З. «Чайка» А.П. Чехова. С. 33.

⁶⁵ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 307.

родная стихия, ее «тянет ... к озеру, как чайку» (XIII, 10). После двухлетнего отсутствия она признается, что «с самого приезда ... все ходила тут... около озера» (XIII, 56). В картине мира, созданной в пьесе Треплева, озеро становится частью мироздания, «метафорой собственного мировидения»⁶⁶. Тригорин же, напротив, воспринимает его как прекрасную декорацию. Для него озеро находится «на перепаде между эстетическим и бытовым»⁶⁷. Особое, почти священное отношение к озеру подчеркивается в реплике Дорна, назвавшего его колдовским.

С образом озера связаны мифологические представления о воде, которая обычно воспринималась как источник жизни. А. Голан отмечает, что в древности вода считалась источником силы и использовалась в знахарском врачевании⁶⁸. Мотив исцеления водой есть в пьесе. Так, например, Аркадина считает, что Сорину для лечения «хорошо бы поехать куда-нибудь на воды» (XIII, 23). К этой врачующей стихии бессознательно стремится Треплев, когда болезненно переживает провал спектакля и охлаждение Нины.

Образ озера способствует мифологизации усадебного пространства. В древности озеро, пруд, родник и т. п. часто осмыслялись «как знаки близкого присутствия потустороннего мира, как символы локусов, где при определенных условиях возможно “размыкание” границ между мирами»⁶⁹. Сакральное отношение к воде играло существенную роль в мировосприятии древних.

⁶⁶ Там же. С. 312

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Голан А. Миф и символ. С. 249.

⁶⁹ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 743.

Вода традиционно отделяла свой мир от чужого. Одной из модификаций водной границы между миром живых и мертвых были озеро или река. М. Фасмер, известный этимолог, прямо связывает славянское слово «озеро» со словами «межа, край, граница»⁷⁰, а также с греческим названием «реки в преисподней» – Ахерон⁷¹. Имение Сорина стоит у озера, по берегам которого расположены еще пять усадеб. Они расположенные на противоположных берегах, и озеро разделяет их:

А р к а д и н а. <...> Слышите, господа, поют? <...>

П о л и н а А н д р е в н а. Это на том берегу.

А р к а д и н а (*Тригорину*). <...> Лет десять – пятнадцать назад, здесь на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и всё романы, романы... (XIII, 15–16).

В воспоминаниях Аркадиной пятнадцатилетней давности актуализируется прошлое и усложняются функции озера: оно разграничивает не только пространство, но и время – усадебное пространство со своим временем становится выделенным из окружающего пространства и времени. И песни теперь слышатся только с другого берега. Ощущение отделенности усиливается во втором действии в сцене ссоры Аркадиной и Шамраева, когда управляющий отказывается дать лошадей Ирине Николаевне. Нарушается связь с миром за пределами усадьбы.

Пространственная семантика, связанная с водой как границей, содержится в фамилии Нины Заречной. Это

⁷⁰ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. С. 549.

⁷¹ Там же. Т. 3. С. 125.

значение буквально воплощается в организации пространства пьесы: дом Заречной находится на противоположном берегу озера от усадьбы Сорина. Героиня связывает его с образом умершей родительницы: «Видите на том берегу дом и сад? <...> Это усадьба моей покойной матери» (XIII, 31). Кроме этого, в слове «Заречная» содержится значение переходности, пересечения. Для того чтобы попасть в имение Сорина, девушка перемещается с одного берега озера на другой. Ситуация приезда Нины на театральное представление содержит символические детали: «Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала» (XIII, 9). В представлениях древних конь (лошадь) – это хтоническое существо, с помощью которого переправлялись в царство мертвых. В.Я. Пропп отмечает, что в религиях и в сказках конь считается «заупокойным животным»⁷², ведущей становится его «замогильная природа»⁷³. Нина перемещается на лошади из одного мира в другой, границей между ними является вода (озеро).

Чехов переосмысляет архетипическую ситуацию: героиня совершает переход из мира мертвых (усадьбы покойной матери) в мир, который ей кажется радостным и интересным. Это символический путь от смерти к жизни, который станет метафорой судьбы героини, история не только ее гибели, как чайки, но и многотрудного возрождения. И потому абсолютно логично в этой ситуации, что позже отец не будет пускать ее в родовое имение: пути назад нет. Не так радостно, как представ-

⁷² Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 173.

⁷³ Там же. С. 180.

лялось в мечтах, будет складываться жизнь Нины. На первых порах она играет «механически», «бессмысленно». И прежде чем Заречная поймет, как следует существовать на сцене, она познает смерть и от нее уйдет любимый человек. Треплев подметил в ее игре характерную деталь: «Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты» (XIII, 50). Возрождение начинается с понимания главного в ее жизни: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уметь терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» (XIII, 58).

В мифологических представлениях озеро «в качестве некой сакральной бездны ... соотносится с понятиями “творческое начало”, “гармония”, “вселенский порядок”, о чем свидетельствуют и лингвистические данные»⁷⁴. Г.И. Тамарли отмечает «постоянное прямое или косвенное сопряжение» образа озера с мотивом искусства, творчества⁷⁵. Во втором действии Дорн и Аркадина читают отрывок из книги Г. Мопассана с примечательным названием «На воде». Ирина Николаевна проводит аналогию между рассуждениями французского автора

⁷⁴ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 746. Подробнее об этом см.: Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 36, 44.

⁷⁵ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 91.

о писателе и его поклонницах с отношениями, связывающими ее и Тригорина: «Итак, когда женщина избрала писателя, которого она желает заполнить, она осаждает его посредством комплементов, любезностей и угождений...» Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного, никаких программ. У нас женщина обыкновенно ... сама уже влюблена по уши, сделайте милость. Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина...» (XIII, 22). Но в третьем акте, чтобы удержать Тригорина, она осыпает его комплементами, одним словом, действует точно по книге: «Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... <...> О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это фимиам? Я льщу? <...> Вот и видишь, я одна умею ценить тебя; одна говорю тебе правду, мой милый, чудный... Поедешь? Да? Ты меня не покинешь?..» (XIII, 42).

Основой сюжета для небольшого рассказа Тригорина станет история Нины Заречной: «... на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» (XIII, 31–32).

Архетип озера, идущий из мифологии, является стихией, порождающей мир. В нем заложена «потенция к восстановлению и обновлению мироздания», поскольку оно есть «вместилище первоэлемента Вселенной» – воды⁷⁶. Вокруг чеховского озера образовался и существует целый мир. Аркадина рассказывает, что на его берегах

⁷⁶ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 746.

расположены шесть помещичьих усадеб. Кроме этого, в «Чайке» озеру отводится роль центра, вокруг которого выстраивается и гармонизируется художественное пространство, подобно тому, как в представлениях древних центром, осью мира являлось «мировое дерево».

О символической связи дерева и воды написано много. Приведем лишь некоторые факты. Дж. Фрэзер показал, что римская Диана почиталась как богиня лесов, но одновременно с ней отождествлялась водная нимфа Эгерия, покровительница родов и потомства⁷⁷. Русский ученый Д.К. Зеленин в обширном труде, посвященном русалкам, специально останавливается на вопросе о месте обитания этих мифологических существ и делает удивительный вывод: несмотря на общее мнение о русалках, как водяных девах, поверье закрепляет их связь не только с водой, но и с лесом⁷⁸. А.К. Байбурин отмечает, что «образ дерева ... служил воплощением концепции строения вселенной... В этом образе реализовались представления о пространстве, времени, организации коллектива, жизни, смерти и другие, необходимые (с точки зрения этого коллектива) для адекватного восприятия окружающего мира и определения в нем своего места»⁷⁹. В представлениях древних славян мировое древо являлось осью мира и находилось оно «на окраине Вселенной (у Лукоморья), его вершина упирается в небеса, а корни достигают преисподней. По этому дереву

⁷⁷ Фрэзер Дж. Золотая ветвь. С. 16.

⁷⁸ Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995. С. 154.

⁷⁹ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 36–37.

спускаются и поднимаются боги, по нему можно проникнуть в другие миры»⁸⁰. Священное отношение наши предки выражали не только к умозрительным образам дерева, но и к реальным деревьям. Дж. Фрэзер отмечает, что с древних времен и до сих пор почитаются отдельные деревья и целые рощи. Места, где находятся священные деревья, становятся местом паломничества⁸¹.

Таким образом, в пьесу вводится еще одна мифология – дерево. Н.И. Ищук-Фадеева, комментируя эпизодическое упоминание вяза в «Чайке», подчеркивает, что в чеховском театральном мире дерево является «обязательным персонажем»: «дерево здесь оказывается ... не столько конкретным вязом, сколько мифологическим деревом, которому поклонялись языческие славяне»⁸². С представлениями о «мировом дереве» связана, прежде всего, идея вертикального миропорядка. Именно она становится определяющей в организации пространства театра. В постановке Треплева вертикаль намечается с помощью образа озера. Снизу, из вод озера, должен появиться «отец вечной матери». Мировая душа – Нина Заречная – находится на возвышенности, она сидит на камне. Верхняя точка пространства отмечается небом и луной. Такова расстановка сил, связанная с противостоянием добра и зла, света и тьмы. Однако в пьесе молодого драматурга говорится об исходе этого противостояния, о том, что после упорной и жестокой борьбы, в которой суждено победить мировой душе, «материя

⁸⁰ Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. С. 134.

⁸¹ Фрэзер Дж. Золотая ветвь. С. 354–369.

⁸² Ищук-Фадеева Н.И. «Три сестры» – роман или драма? // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 224.

и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли» (XIII, 14).

Озеро у Чехова отражает слияние, соединение противостоящих сущностей, подобно дереву, оно воплощает «синтез неба, земли и воды»⁸³. Чехов дважды заостряет внимание на том, что в водах озера отражается небо, луна и солнце. В первом акте отмечается: «луна над горизонтом, отражение ее в воде...» (XIII, 13). В ремарке второго акта говорится: «налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце» (XIII, 21). Само объединение озера и света углубляет мифологичность первого. Как уже говорилось выше, в древнерусской мифологии универсальный, обобщенный топос озера называется Светлояр. По-другому его называют «Светлым или Святым озером»⁸⁴. Н.А. Криничная замечает, что «отождествление *светлого* и *святого*, наблюдаемое в народной традиции и осмысляемое как проявление в свете святости, уходит своими корнями в историю языка, где лексема *светлый* имела множество значений, в числе которых *излучающий яркий свет, наполненный светом, просветленный, сияющий, сверкающий, блестящий, чистый, прозрачный, белый, непорочный, радостный, благой, наполненный блаженства*»⁸⁵.

На основе вышеизложенного можно сказать, что образ озера в пьесе «Чайка» синкретичен. Он вносит «бытийную глубину в сюжет бытовой драмы»⁸⁶. С его

⁸³ Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 69.

⁸⁴ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 748.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 312–313.

помощью, а также сопряженных с ним мифопоэтических образов воды, дерева, луны, солнца в пьесе структурируется художественное пространство, в основе которого лежит принцип двоемирия и вертикального миропорядка.

Другой водный источник, выступающий как неотъемлемая часть усадебного пространства, – это река. Река является «одной из пространственных границ хронотопа дворянской усадьбы»⁸⁷. В символике образа реки можно выделить несколько важных моментов: 1) река – это «символ потери и забвения». Здесь можно вспомнить реку забвения Лету; 2) «река – дорога в страну мертвых», она связана с похоронным обрядом; 3) «река символ преграды, разделяющий два мира» – мир живых и мертвых, свой и чужой, этот и иной⁸⁸. Эту символическую функцию выполняет река Стикс, а также сказочные реки.

В «Трех сестрах» упоминаются две реки. Первая – московская река, темные воды которой навевают тоску. Москва обладает чертами «загробного мира»⁸⁹. Таким образом, первая река принадлежит иному миру. Угрюмый мост через реку, о котором упоминает Вершинин, подчеркивает угрюмость и самой реки (XIII, 128). Примечательно, что о реках говорит персонаж, который воплощает в себе черты классического *чужака*, то есть представителя «иноного» царства⁹⁰. Вторая – «широкая...

⁸⁷ Звиняцковский В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...». С. 87.

⁸⁸ Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. С. 57.

⁸⁹ Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 215.

⁹⁰ Там же. С. 217.

богатая», «чудесная» местная река. Она упоминается еще раз в четвертом акте. Ситуация, предвещающая известие о смерти Тузенбаха, содержит в себе ряд мифологических компонентов, характерных для похоронного обряда. Первое: место дуэли, где будет убит барон, находится на противоположном берегу реки. Река здесь выполняет функцию границы между мирами. И, пересекая реку, Тузенбах переправляется в царство мертвых. Второе: в похоронном обряде древние народы часто использовали лодку, ладью и т.п., в которой умерший переправлялся в загробный мир по воде. В пьесе говорится о лодке, в которой сидит секундант. Можно предположить, что именно в этой лодке Тузенбах отправится к месту дуэли. Третье: дуэль произойдет в роще. В ремарке к четвертому акту Чехов называет это место лесом: «Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки – лес» (XIII, 172). В лесу издревле совершался обряд инициации, то есть ритуальное убийство и воскрешение. В роще (лесу) будет застрелен Тузенбах, но в чеховской пьесе совершится только первая часть обряда. С другой стороны, через лес идет дорога в иной мир, лес – это «вход в царство мертвых»⁹¹. Четвертое: у секунданта, сидящего в лодке, птичья фамилия – Скворцов. С этим внесценическим персонажем связаны два момента: он выступает в роли перевозчика душ умерших Харона, и птичья фамилия актуализирует представления о птице как воплощении отлетающей души умершего. Пятое: Скворцов, сидя в лодке, кричит зазывную фразу: «Ау! Гоп-гоп!» (XIII, 178), которая вы-

⁹¹ Пропт В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 56–58.

зывает ассоциации с конем (конь, согласно представлениям древних народов, переправлял в загробном мире умершего).

Мифологическое значение образа реки как переправы в иной мир актуализируется и в «Вишневом саде»: в пьесе несколько раз говорится, что в реке утонул сын Раневской Гриша.

Таким образом, образы озера и реки логически завершают мифологизацию усадебного пространства, до конца реализуют его символическое значение переходности/пограничности. Постепенное усиление хтонизации пространства усадьбы по мере удаления от центра (дома) органично вписывается в фольклорно-мифологическую картину мира. За границами усадебного мира, за рекой/озером находится уже *чужой, иной мир*.

3.3. Театр

В «Чайке» появляется еще один пространственный образ, имеющий особое мифопоэтическое значение. Локус театра является значимым компонентом усадебного пространства и воплощает идею пограничности. «... Первоначально театральное представление, – отмечает Н.И. Ищук-Фадеева, – проходило в строго определенном месте, которое мыслилось греками как граница между двумя мирами – мертвых и живых»⁹². Необходимо сказать, что феномен театра по своей сути мифологичен. Его пространство так же, как пространство мифа, «всег-

⁹² Ищук-Фадеева Н.И. «Чайка» А.П. Чехова: миф, обряд, жанр. С. 226.

да невелико и замкнуто, хотя в самом мифе речь может идти при этом о масштабах космических»⁹³.

В первых двух актах «Чайки» местом действия является пленер. В первом действии сценическое пространство делится на две части эстрадой и занавесом: «Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой... так что озера совсем не видно» (XIII, 5). По мнению Г.И. Тамарли, «в сцеплении с другими образами-знаками (озеро, горизонт – В.К., М.Л.) образ занавеса приобретает символическое звучание и начинает читаться как завеса, что отделяет поэзию от прозы, поиск от успокоенности, новое от старого, и, наконец, жизнь от смерти»⁹⁴. Образ занавеса становится знаком отделенности усадьбы от мира, находящегося за его пределами. В первом акте «Чайки» на эстраде, «наскоро сколоченной для домашнего спектакля» (XIII, 5), ставится мистерия Треплева. И потому сценические подмостки становятся, наряду с занавесом, условной границей, разделяющей также усадьбу Сорина и мир треплевского театра. Однако при поднятии занавеса эта преграда исчезает.

Широкая аллея, упоминаемая в заставочной ремарке к первому действию, как мостик, соединяет условное театральное пространство с частью реального пространства – озером. В результате происходит взаимопроникновение двух сценических пространств, возникает эффект их объединения. Этому эффекту способствует прием «театра в театре». Вл. И. Немирович-Данченко

⁹³ Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 531.

⁹⁴ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 89.

необычно построил мизансцену в эпизоде спектакля Треплева. Скамейку, на которой должны были сидеть Аркадина, Тригорин, Дорн и другие, режиссер разместил вдоль рампы, перед самой суфлерской будкой, таким образом, действующие лица сидели спиной к зрителям. О специфике подобного художественного приема писал Ю.М. Лотман: «Игра на противопоставлении “реального/условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте”. <...> Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство ... воспринимается как “реальное”»⁹⁵. Это было непривычно для театра, но подсказано самим автором пьесы, он как бы уравнивал людей, сидящих в зале, и сценических героев в роли зрителя. В связи с этим В. Руднев осмысливает особенности организации пространства в «Чайке» с точки зрения ритуально-мифологического сознания. Театр вышел из ритуального действия, пространство которого можно определить понятием «здесь». Но, «когда ритуально-мифологическое сознание разрушается, – отмечает ученый, – на смену порядку и предопределенности приходит случай, эксцесс. Возникает противопоставление здесь и там. Так ритуальное пространство, где нет деления на зрителей и участников, разделилось на зал и сцену». Однако «уже у Чехова, театральное пространство становится предметом иронического переосмысления. В «Чайке» появляется сцена на сцене, где вместо декораций – настоящая

⁹⁵ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 156.

природа»⁹⁶. Драматург стремится устранить устойчивое противопоставление там/здесь.

В конце первого действия в монологе Дорна возникает образ пути-дороги: «И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас» (XIII, 19). Следовательно, упомянутый выше образ приобретает аллегорическое значение творческого пути. Эпитет «живописный» подчеркивает яркость, образность и выразительность произведений, что и подразумевает Дорн, однако его можно истолковать как сочетание «писать жизнь». Актуальным становится значение связи искусства с жизнью, и расположение аллеи в пространственной организации первого действия пьесы буквально выражает этот смысл.

Известно, что конец 80-х, 90-е гг. XIX в. отмечены кризисом русского драматического театра. В 1891 г. Чехов писал: «Из театра литераторов метлой гонят, и пьесы пишутся молодыми и старыми людьми без определенных занятий»⁹⁷ (П. VIII, 65). Помимо этого, Чехов отмечал незнание актерами жизни. Их плохая, безвкусная игра вызвала у писателя резкие суждения: «Я был в оперетке, видел в итальянском переводе “Преступление и наказание” Достоевского, вспоминал наших актеров, наших великих, образованных актеров и находил, что в игре их нет

⁹⁶ Руднев В. Здесь – там – нигде: Пространство и сюжет в драматургии // Московский наблюдатель. М., 1994. № 3/4. С. 12–13.

⁹⁷ Письма А.П. Чехова цитируются по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / Гл. ред. Н.С. Бельчиков. М., 1974–1988.

даже лимонада. Насколько человечны на сцене здешние актеры и актрисы, настолько наши свиньи» (П. V, 321). Еще А.С. Пушкин в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» писал: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя». А в конце XIX века правдоподобие хотят видеть уже в театре. Главное требование Чехова, особенно при постановке собственных пьес, заключалось в том, чтобы на сцене было меньше игры: «надо все как в жизни». Вл.И. Немирович-Данченко формулировал это следующим образом: «Наши требования к актеру: не играть ничего. Решительно ничего. Ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни образа. Это все должно прийти само от индивидуальности, освобожденной от штампов, должно быть подсказано всей нервной организацией актера»⁹⁸. Принцип «все как в жизни» реализуется прежде всего в том, что образ театра становится своеобразной точкой отсчета в самосознании чеховских героев. Например, Астров соотносит себя с одним из персонажей Островского: «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями... Так это я» (XIII, 71). А Елена Андреевна называет себя «нудным, эпизодическим лицом» (XIII, 89).

В театре Треплева, в творческой задумке молодого драматурга возникает идея открытого пространства, которая воплощается буквально: «Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких» (XIII, 7). Ю.М. Лот-

⁹⁸ Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера. М., 1973. С. 53–54.

ман по поводу декораций писал: «Нарисованное на них пространство должно создавать иллюзию пространства сцены и как бы быть ее продолжением. Однако между сценой и ее продолжением на декорации есть существенная разница: действие может происходить только на пространстве сценической площадки. Только это пространство включено во временное движение, только оно моделирует мир средствами театральной условности. Декорация же, являясь фиксацией *продолжения* сценического пространства, на самом деле выступает как его *граница*»⁹⁹. В театральной постановке Константина Гавриловича важную роль играют настоящая луна и реальное озеро, на фоне которого появятся багровые глаза «отца вечной материи». Сам А.П. Чехов в определенной мере продолжает снимать условность сценической границы, что подтверждается дальнейшим развитием действия. Например, в третьем акте сцена на некоторое время остается пустой: «Все уходят вправо. Сцена пуста. За сценой шум, какой бывает, когда провожают. Горничная возвращается, чтобы взять со стола корзину со сливами, и опять уходит» (XIII, 44). Тем не менее, художественное пространство в этом эпизоде заполнено, поскольку активизируются функции внесценического пространства: шум за сценой говорит о том, что события продолжают развиваться.

Открытый характер пространства подчеркивается интертекстуальными включениями – цитированием Шекспира – и мотивом бесконечности в пьесе Треплева. Перед началом спектакля Аркадина и Константин обме-

⁹⁹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. С. 252.

ниваются репликами из «Гамлета». Ирина Николаевна произносит следующую фразу: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!» (XIII, 12). После этого автор в прологе своей драмы обращается к старым, почтенным теням с просьбой усыпить присутствующих. Последние, в том числе и Аркадина, закрывают глаза и, таким образом, как бы буквально обращают взгляд внутрь себя. Затем начинается монолог Мировой Души. Такая последовательность эпизодов (реплика Гертруды, произнесенная Аркадиной и обращенная к сыну, обращение Треплева к теням с просьбой усыпить присутствующих и их закрытые глаза, обращенные «внутри себя»; монолог Мировой Души) заставляет соотносить содержание этого монолога с каждым, кто смотрит представление. А.С. Собенников в этой связи пишет, что «монолог Мировой Души проходит через всю пьесу Чехова, многообразно варьируясь в сюжетных линиях, в раскрытии судеб героев»¹⁰⁰. В пьесе Треплева, кроме вечной темы противостояния добра и зла, духа и материи, единства всего сущего, аллегорически выражаются проблемы, касающиеся искусства. «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки.<...> И я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь» (XIII, 13). В этом отрывке из монолога Мировой Души раскрывается суть писательского и актерского ремесла – умение перевоплощаться. Таким образом, организованное пространство раздвигает временные границы.

¹⁰⁰ Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова. С. 118.

В эмоционально-смысловом поле театра развивается мотив рутины: «..И вы, бледные огни, не слышите меня...Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни» (XIII,13). Образ гнилого болота вызывает ассоциации с застоем, со статичностью. Здесь возникает реминисценция современного Чехову театра: суетности и отсутствия значительных мыслей.

Важным компонентом в мире пьесы Треплева является луна: именно ее появление на небе будет сигналом к началу представления. Так намечается связь между двумя образами: театра и луны. Согласно взглядам древних, луна влияет на приливы и отливы и, следовательно, воздействует на ритм природы и вообще жизнь всего живого. Она обычно считалась предвестницей какого-то несчастья: гибели надежд, неудачи, смерти. И первое разочарование, которое происходит при лунном свете, – это прерванный спектакль, смех, ирония, непонимание матери по отношению к сыну. А дальше уход возлюбленной к знаменитому писателю и попытка самоубийства. Г.И. Тамарли указывает на сцепление образа луны с белым цветом. «В европейском искусстве, – пишет исследователь, – белый цвет – цвет забвения, савана. Жить в одиночестве человек не может. Одиночество приводит к смерти. Так уже в начале действия дается сигнал трагической развязке судьбы Треплева, художника и человека. Опустится занавес его жизни, останутся безрезультатными его поиски в искусстве, любовь не принесет счастья»¹⁰¹. Под смертью

¹⁰¹ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 91.

в искусстве можно подразумевать застой, рутинерство. Во втором акте в монологе Тригорина луна упоминается при характеристике творческого процесса: «Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен...» (XIII, 29). Слова «день и ночь» очерчивают замкнутый временной круг, и троекратный повтор «я должен» в связке со словами «день и ночь» формирует мотив тупика и повторяемости.

В четвертом акте луна становится атрибутом пейзажа, над которым работает Константин: «Треплев (собирается писать; пробегает то, что уже написано) <...> Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...» (XIII, 55). Детали: горлышко разбитой бутылки и тень от мельничного колеса, – своей округлой формой вызывают ассоциации с замкнутой линией. Более того, колесо водяной мельницы вращается, движется, но стоит на месте. Мельница в мифологическом представлении является нечистым местом, здесь локализируются враждебные человеку силы, несущие ему смерть. Так в пьесе продолжает раскрываться тема неподвижности, статичности, иллюзии движения, рутины, и параллельно на мифопоэтическом уровне – моральные мотивы.

В четвертом действии в пространстве, созданном образом театра, развивается мотив несчастья. Медведенко говорит Маше: «<...> Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, а занавеска от ветра хлопает» (XIII, 45). Если в первом действии на сцене домашнего театра разыгрывалась драма вселенского одиночества и гибели всего живого, то в последнем акте сам театр, похожий на скелет, предвещает близкую трагедию.

Как и содержание треплевской пьесы, образ «умершего» театра начинает соотноситься с героями «Чайки». Он подчеркивает драматизм несбыточности их мечтаний: Машу никогда не полюбит Треплев, а Медведенко так и не станет любимым мужем; чувство Константина к Нине останется безответным, молодому человеку не удастся достигнуть своих целей и реализоваться в творчестве; Тригорин не поднимется до высот Тургенева. Что касается Заречной, то театр-скелет олицетворяет гибель ее иллюзий. Немирович-Данченко почувствовал, как отмечает М. Строева, что «тема столкновения мечты с действительностью раскрывается драматургом по-новому»¹⁰². Значительная роль в этом отводится особой организации художественного пространства театра, которое можно осмыслить как пространство-символ.

В пьесе устанавливается связь между театром и мотивом ловли рыбы. Примечательно, что для Тригорина, человека из мира искусства, театр и ловля рыбы обладают равной ценностью. В первом акте после прерванно-

¹⁰² Строева М. Чехов и художественный театр. М., 1955. С. 23.

го представления спектакля Борис Алексеевич говорит об удовольствии, которое он получил от представления (хотя «ничего не понял»), оценивает искреннюю игру Нины, «прекрасную» декорацию (озеро, небо) и после паузы резко меняет предмет размышлений: «Должно быть, в этом озере много рыбы» (XIII, 16). В другой же реплике знаменитого писателя эти два занятия окончательно уравниваются: «Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу» (XIII, 29). В фольклоре именно обилие рыбы является одним из признаков сакральности озера. Например, озеро Светлояр, которое воплощает в себе идею универсальности, «осмысляется и как средоточие рыбного обилия. Стоит только выловить рыбу в Светлояре, как и в Волге ее не будет»¹⁰³. Почему же именно рыба? Рыба – это начало начал, начало жизни. В народной культуре она означала подаяние благ (вспомним сказку о Емеле или «Сказку о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина). Образ рыбы в «религиозном символизме ... соотносится с Природными силами воспроизведения и зарождения, которые и рассматриваются как первоочередное свидетельство божественного всеведения»¹⁰⁴. В контексте пьесы это можно интерпретировать как вдохновение. И ловлю рыбы – любимое занятие Тригорина – можно трактовать как творческий момент, погружение в себя.

Сцепление образа театра и мотива ужения происходит в фразе Треплева о театре: «Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя

¹⁰³ *Криничная Н.А.* Русская мифология. С. 746.

¹⁰⁴ *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение... С. 301.

стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, – мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу, и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью» (XIII, 8). Истории, изображаемые на сцене, так же скучны и неинтересны, однообразны, как деревенская жизнь, которую Сорин называет «пескариной».

Символическая семантика образа театра многослойна, и усложняется она образным сопоставлением актерского мастерства с деревом в реплике Шамраева: «Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни» (XIII, 12). В ответной фразе Дорна: «Блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше» (XIII, 12). В небольшом диалоге обозначаются три фазы жизненного ритма: расцвет («были могучие дубы»); смерть («видим ... только пни») и возрождение, рост («актер стал гораздо выше»). Театр живет по закону жизненного круговорота, как и все сущее.

Итак, образ театра в пьесе абсолютно реален и конкретен. Упоминаются имена знаменитых актеров русского и европейского театров, звучат современные Чехову споры вокруг новых форм театрального искусства и, наконец, экспериментальный театр появляется на сцене. Однако как элемент сценической обстановки театральная эстрада приобретает символическую природу. Сопрягаясь с мифологемами озера и дерева, образ теа-

тра перерастает свой конкретно-реалистический смысл и становится символом. Это не просто важный элемент светской жизни, в нем находят выражение и отражение основные законы бытия: равновесие и связь противоположных начал, бесконечную сменяемость жизни и смерти (сам театр проходит жизненный цикл: он рождается и умирает на глазах у зрителя).

ГЛАВА 4

ОБРАЗЫ ВНЕУСАДЕБНОГО ПРОСТРАНСТВА¹

4.1 Внеусадебное пространство как «чужое»

Художественный мир за пределами усадьбы в пьесах А.П. Чехова оказывается почти беспредельным. А.П. Кузичева отмечает, что в чеховских драматических произведениях «обнаруживается огромный мир русской жизни рубежа веков»². Анализируя пьесу «Три сестры», В.В. Основин доказывает, что «реальное измерение пространства» не ограничивается местом действия, оно постоянно раздвигается, «захватывает немалые расстояния стотысячного города и его окрестностей», расширяется до Бердичева, Петербурга, Царства Польского и т.д.³. Ху-

¹ Напомним, что мифопоэтика – это своего рода поэтика аллюзий. Эта глава имеет наиболее гипотетический характер. В ней выстраиваются ассоциативные ряды, существующие в культурном и научном сознании авторов книги. В других случаях эти ассоциативные ряды могут быть иными.

² Кузичева А.П. Внесценические элементы в пьесах Чехова (к проблеме восприятия «новой драмы» читателем и зрителем) // Творчество А.П. Чехова: Своеобразие метода, поэтика. Ростов н/Д, 1988. С. 47.

³ Основин В.В. Русская драматургия второй половины XIX века: пособие для учителя. М., 1980. С. 141.

дожественное пространство в чеховских драматических произведениях структурируется деталями различной величины и значимости. Упомянуты соседние усадьбы, фабрика, земская больница, деревни, города, находящиеся вблизи и не имеющие названия; а также называются российские города (Полтава, Елец, Одесса, Киев, Харьков, Чита), столичные и культурные центры (Москва, Петербург), города Европы (Генуя, Париж), континенты (Америка, Африка).

Если дом – это воплощение *своего* мира, усадебное пространство характеризуется *пограничностью*, то внеусадебное пространство – это *чужой* мир. Отчуждение связано не только с местами очень отдаленными, черты иного фольклорно-мифологического мира обретает даже пространство, находящееся неподалеку, сразу за пределами усадьбы. Это связано с «домоцентричной» моделью русской культуры⁴. В «Чайке» герои пьесы обсуждают отношения мачехи и отца Заречной к Нине. Становится известно, что новая хозяйка прибрала к рукам все наследство, а девушку держат взаперти, как в тюрьме. Имение покойной матери превращается для чеховской героини в темницу. Жизнь в усадьбе Заречных строится по закону распространенного сказочного сюжета о злой мачехе, которая стремится известить свою падчерицу и выдворяет ее из дому. Подобная ситуация встречается у Н.В. Гоголя в «Майской ночи, или утопленнице»: молодая мачеха настраивает отца против дочери, отец выгоняет панночку из дому, и она от горя топится в пруду. В сказке героиня традиционно попадает в иной

⁴ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003. С. 36.

мир, где вознаграждается за трудолюбие, покладистость и доброту. Однако этот сказочный канон у Гоголя и у Чехова нарушается, что сближает pannочку и Заречную. После ухода из родного дома Нина переживает тяжелый и трагичный период жизни.

Не своим является пространство города для Прозоровых в «Трех сестрах». Эта позиция обусловлена уже предысторией героев: они родились в Москве и город, в котором они живут, для них по определению *чужой*. Здесь необходимо остановиться на особенностях города как топоса. По мнению М.М. Бахтина, провинциальный город является значимым пространственным образом в литературе XIX века. Для него характерны «бытовые локальности: с домиками и комнатками городка, сонные улицы, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч.»⁵. М. Громов пишет: «Город у Чехова отнесен в неопределенную даль, в глухомань и захолустье потому, что представляет собой внешнее, образное выражение (“материализацию”) душевного застоя и нравственного захолустья; несколько упрощая проблему, можно сказать, что изображалась не “отсталая Россия”, а отсталое в России, не плохой русский город, а плохое в русском городе (бытовавшее, конечно, и в Петербурге, и в Москве) и, наконец, не дурные люди, а дурное в людях»⁶. В отношении провинциального города, обозначенного в пьесе, можно утверждать, что он воплощение *чужого*, хтонического мира. По нашим наблюде-

⁵ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 182.

⁶ Громов М.П. Повествование Чехова как художественная система // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974. С. 210.

ниям, в «Трех сестрах» «хтонический характер» города «подчеркивается зооморфными, явными или скрытыми, сравнениями. Нелюбимого в доме сестер Протопопова называют, путаясь, Михаилом Потапычем или Иванычем. Так сказка обычно называет медведя»⁷. Как утверждает Е.И. Стрельцова, «Чехов изучал культ медведя как древний архаический культ, связанный с язычеством». Исследовательница связывает образ медведя с Солеными замечает, что в чеховском герое активизируется «неуправляемая звериная стихия», несущая разрушение и смерть⁸. В.Я. Звиняцковский и А.О. Панич выявляют связь города в «Трех сестрах» с гоголевским Миргородом. Одним из признаков его хронотопа является трудное, порой невозможное преодоление его границ: «Раз осев в пределах этого хронотопа, став его постоянным обитателем, человек уже до конца жизни лишается возможности покинуть это место, навсегда вырваться из круга местных страстей и интересов»⁹. Именно поэтому, по мнению ученых, Маша добавляет в гоголевскую фразу слово «жить»: «У Гоголя сказано: скучно жить на этом свете, господа!» (XIII, 147). Она обречена жить в этом городе.

Мир города будто высасывает жизненные силы сестер. Мысли о гимназии причиняют боль, мучения Ольге. Преподавание не приносит никакой радости, только

⁷ Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 216.

⁸ Стрельцова Е.И. Опыт реконструкции внесценической родословной... С. 163.

⁹ Звиняцковский В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...». С. 88.

ощущение усталости: «Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась. И в самом деле, за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы, и молодость. И только растет и крепнет одна мечта» (XIII, 120). Служба на телеграфе изматывает Ирину. После смерти матери и отца чужое горе ничего, кроме раздражения и досады, у нее не вызывает. Служба в городской управе вызывает у нее только ненависть и презрение: «Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что уходишь все дальше, в какую-то пропасть» (XIII, 166). Город все больше и больше приобретает черты хтонического мира. Только в третьем акте выясняется, что Маша «чудесно играет» на рояле. Но ни на именинах Ирины, ни во время празднования масленицы, когда все собираются вместе, то есть ни на одном празднике, упоминаемом в пьесе, Маша не садится за инструмент. Тузенбах говорит: «здесь в городе решительно никто не понимает музыки, ни одна душа <...> Уметь играть так роскошно и в то же время сознавать, что тебя никто, никто не понимает!» (XIII, 161). Муж Маши, Кулыгин, сомневается, прилично ли участвовать в концерте. В третьем действии на улицах города бушует стихия нижнего мира – огонь. Он полностью уничтожает Кирсановский переулок, дом Федотика и целый квартал. Красное зарево, тревожные звуки набата, шум, плач и огонь – адская картина! И, наконец, на бульваре, около театра, происходит ссора Соленого

и Тузенбаха, которая послужила поводом дуэли и, как следствие, привела к смерти второго. П. Долженков пишет: «В “Трех сестрах” Чехов использует “Божественную комедию” для создания в своем произведении картины мира, в которой жизнь предстает как “ад”, как жизнь-страдание»¹⁰.

В «Вишневом саде» примечательно, что второе действие происходит на старом заброшенном кладбище: «Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья» (XIII, 215). Все здесь свидетельствует о старости и смерти. По наблюдениям Е.В. Секачевой, в ранних рассказах писателя формируется особенность чеховского образа кладбища: «это не только пространство мертвых, но пространство живых: священные места, где покоятся тела умерших до будущего воскресения, писатель делает местом праздных прогулок»¹¹. Эта характерная, необычная черта проявляется и в «Вишневом саде». Герои Чехова на месте, бывшем когда-то кладбищем, прогуливаются, беседуют, кокетничают (Дуняша), размышляют о будущем (Петя), играют на гитаре (Епиходов). А.А. Плотникова отмечает, что «как часть мифологизированного пространства кладбище противопоставлено ... миру живых»¹². Кладбище – это место, которое связано в сознании человека с предками, с про-

¹⁰ Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., 1998. С. 183.

¹¹ Секачева Е.В. Образ кладбища в ранних рассказах А.П. Чехова. С. 95.

¹² Плотникова А.А. Кладбище // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 228.

шлым. Но мы видим, что в пьесе кладбище перестает быть таковым, оно утрачивает свои первоначальные черты, камни только напоминают могильные плиты. Можно предположить, что на этом пространстве лежит печать забвения, что оттеняет ситуацию потери своих корней Раневской. С другой стороны, это свидетельство непрерывного жизненного цикла: место, где хозяйкой является смерть, постепенно лишается смертности, оно становится пространством живых, то есть пространством «перехода». Неслучайно в ремарке Чехов сначала называет место действия «полем». В мифологических представлениях поле – это чужая, необжитая территория, которая противостоит «своему, освоенному человеком, социализированному пространству, где властвует человек. Поле – это пространство, где человека постоянно подстерегает опасность, где ему могут причинить зло...»¹³. Поле как пространственный образ во многом схоже со степью. И, подобно степи, его можно интерпретировать как пространство «перехода». Это «место временного перерыва обычной жизни, т.е. место временной смерти»¹⁴. Кроме этого, оно занимает промежуточное положение между имением Гаева, куда ведет дорога, и городом, откуда возвращаются Раневская с компанией: «В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город» (XIII, 215).

¹³ Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. Т. 1. СПб., 1995. С. 138.

¹⁴ Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. С. 191.

Внесценическое пространство создается по принципу расширения, и следующий пояс формируется образами уезда. За шесть верст от имения Сорина в деревне живет Медведенко со своей многочисленной семьей. Из его реплик становится известно о бедственном положении сельского учителя и его домочадцев. В пьесе «Дядя Ваня» образ уезда создается по крупницам, с помощью ряда деталей: упоминаются земская больница, в которой служит малограмотный фельдшер, казенное лесничество, где всем заведует Астров, потому что лесник стар и болен. В деревне грубый лавочник обзывает Телегина приживалом. С помощью отдельных штрихов Чехов создает картину безрадостной уездной жизни. В монологе Елены Андреевны дается обобщенная характеристика российской провинции: «Непролазная грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни» (XIII, 88). Астров говорит: «В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...» (XIII, 95). В комментариях доктора к картограмме уезда доминирует мысль о всеобщем вырождении: «исчезли и лоси, и лебеди, и глухари... От прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц и следа нет. В общем картина, постепенного и несомненного вырождения...» (XIII, 95). В «Дяде Ване» дублируется мысль об исчезновении всего живого, которая уже звучала в «Чайке» в монологе Мировой души: «Люди, львы, орлы и куро-патки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли...<...> На

лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах» (XIII, 13). Выявленная связь придает образу уезда обобщенный характер, теперь это уже не фантазия молодого писателя в духе декаданса, а реальность. Картина уезда становится воплощением пространства, в котором правит смерть. Частью общей безрадостной картины являются полуразрушенные усадьбы в духе Тургенева, которые не потеряли своего романтизма, но свидетельствуют об окончании определенной эпохи.

Из пьесы в пьесу переходит мысль о деревенской скуке, о невозможности жить там. Чеховские персонажи попадают в замкнутый круг своей нереализованности. Не осуществились стремления Сорина: «В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно <...>; хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все» (XIII, 48). Треплев сознает, что любовь прошла мимо, как писатель он не состоялся. Войницкий доходит до отчаяния. Астров не находит понимания и поддержки в попытке спасти лес, искренне верит в него только Соня. «Жизнь обывательская, жизнь презренная затянула», она «своими гнилыми испарениями» (XIII, 108) отравила их и породила цинизм, как у Астрова, ощущение загнанности в угол, как у Треплева и Войницкого.

Одним из обязательных компонентов в сюжетно-композиционной структуре народной сказки является образ пути-дороги. В.Я. Пропп подчеркивает, что для сказки «важен факт *отправки героя в путь*», поскольку «композиция сказки строится на пространственном пе-

ремещении героя»¹⁵. М.М. Бахтин подчеркивает: «Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений»¹⁶. Особое мифоритуальное и соционормативное значение дороги для русского этноса и русской культуры проанализировала в своей основательной работе Т.Б. Щепанская¹⁷. В исследованиях последнего периода дорога предстает как пространственная модель небытия¹⁸.

Большинство чеховских персонажей находятся в постоянном движении: Аркадина, Тригорин, Серебряков, Астров, Вершинин, Раневская, Трофимов. Они совершают дальние и не очень далекие путешествия, приезжают в усадьбу и покидают ее, ездят по русским деревням, совершают поездки в Европу и т. д. Г.И. Тамарли обращает внимание на то, что внутреннее движение обуславливается «характерами персонажей, родом их занятий, профессией, социальным положением, физическим и психическим состоянием» и в их оформлении определенную роль играют географические названия¹⁹. Б. Зингерман отмечает: «Охота к перемене мест, жажда движения, новых впечатлений владеет героями Чехо-

¹⁵ *Пропт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 47.

¹⁶ *Бахтин М.М.* Эпос и роман. С. 24.

¹⁷ *Щепанская Т.Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв.

¹⁸ *Страхов А.Б.* О пространственном аспекте славянской концепции небытия // *Этнолингвистика текста: Симиотика малых форм фольклора.* [Вып. 1]. М., 1988. С. 92–94.

¹⁹ *Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 103.

ва так же сильно, как и жажда покоя, созерцательного самоуглубления, планомерного благоустройства окружающего их жизненного пространства. <...> Они приезжают для того, чтобы уехать»²⁰. Порой повод для поездки может быть совсем незначительным. Например, Сорин едет присутствовать на закладке земского дома, Раневская и Гаев едут позавтракать в город, а желание Аркадиной удалиться ненадолго из имения вообще не мотивируется. Л.А. Давтян пишет, что чеховские герои «заражены» «духовным странничеством»: «им удается сняться с привычного места и приблизиться к «иной жизни», эта жизнь превращается в обыденность, и тогда становится необходим виток новой устремленности <...> Но духовное странничество в чеховском театре не противопоставляет себя «физическому», а органично ему сопутствует»²¹. Частые поездки свидетельствуют о склонности к рефлексии, о стремлении уйти от дисгармонии, которую они остро ощущают. Передвижения героев способствуют расширению внесценического пространства.

В «Чайке» намечается образ железнодорожного пути. Своеобразие этой модификации образа дороги состоит, на наш взгляд, в том, что существует, так сказать, технически и непреложно, с нее нельзя свернуть, с нее можно только сойти. Так, Тригорин не может изменить свой жизненный путь. В ситуации, когда ему кажется возможным сделать выбор, остаться с Ниной, не ехать в Москву и что-то изменить в своей жизни, он все-таки

²⁰ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 103.

²¹ Давтян Л.А. О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова. С. 127.

подчиняется воле Аркадиной: «Значит ехать? – производит Тригорин – Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры...» (XIII, 43). В этой фразе звучит неизбежность, обреченность, предопределенность, обусловленные спецификой символического образа железной дороги. Железнодорожный путь не таит по сути ничего тайного, неожиданного. Для Тригорина он совершенно предсказуемый.

Для Нины же железнодорожный путь в Елец является судьбоносным, переломным и сложным испытанием. Заметим, что в фольклоре дорога является метафорой и символом смерти²². Мотив пути – «один из древних мифологических мотивов, в которых путь, дорога означают смерть, дорогу в преисподнюю. Человек должен пройти путь смерти, пространствовать в буквальном смысле слова, и тогда он выходит обновленным, вновь ожившим, спасенным от смерти»²³. На жизненной дороге, идущей через провинциальный Елец, чеховскую героиню ожидают серьезные испытания. И в этой ситуации железнодорожный путь таит в себе неизвестность и надежды, связанные с будущим. В связи с этим можно сделать вывод, что в «Чайке» образ железной дороги амбивалентен.

В «Дяде Ване» в пути постоянно находится Астров. Мотивировка его перемещений по сути своей сходна с фольклорной. Согласно В.Я. Проппу, сказочный герой отправляется в путь, когда происходит какая-нибудь бе-

²² Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. С. 41.

²³ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 506.

да²⁴. Герой вынужден это сделать, если нарушен запрет или по чьему-либо указу. Этот сюжетный ход в дальнейшем перейдет в литературную сказку (В. Жуковский, А.С. Пушкин, П. Ершов). Астров, подобно сказочному герою, отправляется в путь не по своей воле. По признанию доктора, он «от утра до ночи все на ногах», покоя не знает и ночью боится, «как бы к больному не потащили» (XIII, 63). И уже в первом акте появление работника с фабрики нарушает планы Астрова, который мечтал отдохнуть и выспаться: «Зато уж останусь у вас до завтра и, по крайней мере, высплюсь *quantum satis*» (XIII, 69). Ему досадно, но приходится ехать.

М.М. Бахтин отмечает, что в литературе (в частности в романе) происходит «слияние пути человека... с его реальным пространственным путем-дорогой, то есть со странствиями. Здесь дается реализация метафоры “жизненный путь”». «Можно прямо сказать, – продолжает ученый, – что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги – выбор жизненного пути; перекресток – всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека; выход из родного дома на дорогу с возвращением на родину – обычно *возрастные* этапы жизни...; дорожные приметы – приметы судьбы и проч.»²⁵. В мифопоэтической традиции мифологема пути приобретает особую значимость. Это связано с тем, что путь «выступает не только в форме зримой реальной дороги, но и метафорически – как обозначен-

²⁴ Пропт В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 46–47.

²⁵ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 48.

ние линии поведения (особенно часто нравственного, духовного)... Во многих случаях ценность пути состоит не в том, что он венчается неким успехом, достижением благого и чаемого состояния, сколько в нём самом»²⁶. Собственно характер героя проявляется в испытаниях, в том, как он преодолевает препятствия. Последовательно вытянутое пространство может пересекаться границами, что часто символизирует «запрет на движение в том направлении, где пространство ограничено (это означает «сойти с пути»)»²⁷. В народных сказках одним из серьезных препятствий на пути героя становится темный лес. Он «играет роль задерживающей преграды»²⁸. И потому «темный лес – его самая чаща, бездорожье, где путаются и теряются в траве тропинки, а редкие дороги внезапно обрываются, отсутствуют ориентиры, путник останавливается или бродит кругами, вновь и вновь обнаруживая себя в том же безвыходном месте»²⁹. Архетип «трудный путь» обозначает в языке не только перемещение в физическом пространстве, но воображаемый путь³⁰.

В сознании Астрова жизненный путь ассоциируется с передвижением по темному лесу. Для чеховского героя характерно ощущение, что он идет «темною ночью по лесу», и вдали ему не «светит огонек», который бы дал

²⁶ *Топоров В.Н.* Пространство и текст. С. 268.

²⁷ *Волкова Е.В.* Пространство символа и символ пространства в работах Ю.М. Лотмана // Вопросы философии. № 11. 2002. С. 160.

²⁸ *Протт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 57.

²⁹ *Щепанская Т.Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. С. 251.

³⁰ *Шукина Д.А.* Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 48.

силы не замечать «ни утомления, ни потемок, ни колючих веток» (XIII, 84). Именно через лес лежит дорога в иной мир. Исследователи указывают на двухэтапность сказочной дороги: «первый этап пути от родного дома до лесной избушки», а «второй этап пути – от лесной избушки в иное царство»³¹. Исходя из этой модели пути, можно сделать вывод, что Астров находится на середине дороги, условно говоря, в лесу. В.Я. Пропп указывает на связь сказочного леса с обрядом инициации³². Это пространство перехода, где герой проходит испытания на стойкость его убеждений и любви: «Я люблю лес – это странно; я не ем мяса – это тоже странно» (XIII, 84). Собственно высаживание молодого леса, уход за ним становится проверкой на стойкость его убеждений. Несмотря на недоумение и неприятие окружающих, он горячо, с увлечением говорит о ценности природы, отстаивает позиции разумного ее пользования и верит благополучное будущее. Мотив леса, сохранения его, никакой роли в сюжетном движении не играет, следовательно, он нужен для характеристики Астрова, и в частности для его мифопоэтической характеристики. По своей сути доктор Михаил Львович является хозяином леса, его хранителем. Это сближает чеховского персонажа с лешим. Мифопоэтический контекст формируется уже в предшествующей пьесе, которая называется «Леший». Между двумя чеховскими пьесами наблюдаются сюжетные и образные переклички.

Д.А. Щукина заостряет внимание на семантике этапов дороги: «Стандартная модель перемещения предполага-

³¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 48.

³² Там же. С. 57.

ет три основных элемента: исходную точку, конечную точку, путь. Исходная – точка в пространстве, в которой объект находится первоначально, до начала движения; конечная – точка, заданная вектором направления движения, цель этого движения; путь – траектория движения, соединяющая исходную и конечную точки. В языковой концептуализации актуальными могут быть три, два и даже один из элементов»³³.

Первая пространственная точка в пьесе, связанная с Астровым, – это убогая и нищая деревня Малицкое: «В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе... Поросята тут же...» (XIII, 64). Это само царство смерти. Ю.Е. Арнаутова пишет, что болезнь «выпадает из стройной системы космоса, кажется чужеродной и принадлежит... хаосу»³⁴. Эпидемия тифа, описываемая в пьесе, происходит во время Великого поста, который длится семь недель, перед пасхой, великим праздником Воскресения Христова. Смысл последнего состоит в поспирании смерти. И канун этого праздника рождения новой жизни характеризуется испытаниями, утратами, холодом, условным умиранием плоти. Такое переплетение мотивов жизни и смерти связано с фольклорно-мифологическими истоками праздника: «празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были

³³ Шукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. С. 48.

³⁴ Арнаутова Ю.Е. Колдуны и святые: Антропология болезней в средние века. СПб., 2004. С. 35.

ведущими в праздничном мироощущении»³⁵. На амбивалентный характер некоторых народных праздников указывает В.Я. Пропп: например, масленица и Радуница сочетали в себе разгульное веселье и почитание умерших предков³⁶. В пьесе мотивы болезни связаны с временем Великого поста и последующим упоминанием смерти работника с железнодорожной станции. В этой системе связей воплощаются представления о болезни как испытании, об очищении, приходящем через смерть и о будущем воскрешении. Идея возрождения, преодоления смерти потенциально заложена не только в семантике Великого поста, но и в названии деревни Рождественное, которая является конечной точкой в намеченном пути доктора. Здесь Астров намерен заехать к кузнецу и подковать коня. Кузнец же в культурной традиции является мифологическим персонажем, который обитает на границе миров и является хозяином живительного огня. Он победитель зла, холода. Кузнец наделен сверхъестественной силой, связанной с небесным огнем. Его важной функцией является строительство дома себе или другим богам. Кузнец часто связан «с такими существами, как волк ... и собака, ... которые выполняют частично роль, близкую к воплощению нижнего мира. <...> Таким образом, кузнец выступает как посредник между верхом и низом (хотя в большинстве случаев он связывается с верхом)»³⁷. Если посмо-

³⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 14.

³⁶ Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. С. 23–34

³⁷ Иванов В.В. Кузнец // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 21–22.

треть на очередность обозначения пространственных точек в пути-дороге Астрова по мере развития действия пьесы, то получится, что в первом акте упоминается деревня Малицкое, в четвертом, финальном, акте герой следует в Рождественное. Направление в перемещении доктора наполняется мифопоэтическим содержанием: из Малицкого, воплощающего в себе смерть, в Рождественное, с которым связана семантика возрождения.

Мотив пути, ведущего в дом и из дома, развивается в «Вишневом саде» в связи с образом случайного прохожего, который вписывается в парадигму дороги. С давних пор прохожему присваивали особые возможности: верили в его способность исцелять от болезней, которые не смогли вылечить врачи; неизвестного гостя приглашали на свадьбы, полагаясь на его чудесную силу: доверяли излечивать больной скот. Кроме этого, считали, что прохожий может распознать испорченный дом и снять с него заклятие³⁸. Обратим внимание, что образ прохожего в пьесе профанируется: он пьяный и забирает последние деньги. Белый цвет и потасканность, старость его фуражки – явные знаки, указывающие на связь с вишневым садом. Раневская, как и положено хозяйке, «привечает» незнакомца, отдавая ему последние деньги. Но прохожий двигается мимо усадьбы, он не заглядывает в дом, где не все благополучно, а направляется в противоположную сторону.

Путь в большой внешний мир лежит через станцию. Образ станции способствует формированию эмоционального напряжения, волнения. Персонажи торопят-

³⁸ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. С. 404–410

ся, беспокоятся, боясь опоздать, или мучаются от томительного ожидания, когда задерживается поезд. Кроме того, ситуации, связанные с этим локусом, отражают невозможность некоторых чеховских героев вырваться из замкнутого круга жизненных обстоятельств. Например, в «Чайке» Аркадина не может выпросить лошадей у Шамраева и попасть на станцию. И никто не в силах повлиять на мнение управляющего. Точно так же Сорин не убедит сестру дать денег Косте для поездки за границу. Костя так и не сможет выехать за пределы усадьбы. Н.Е. Разумова отмечает, что «Треплев практически лишен пространственного движения. Его выезды за пределы усадьбы не получают сюжетной продуктивности и совершенно нейтрализуются повествовательной формой, в которой о них сообщается»³⁹. В «Дяде Ване» доктор Астров рассказывает о смерти стрелочника с железнодорожной станции, а позже Войницкий в отчаянии говорит, что жизнь его загублена. В «Трех сестрах» вокзал находится так далеко от города, что становится в художественном мире пьесы недостижимым. Добраться до станции не так легко. Это своеобразная граница, за которой начинается чужой мир, полный испытаний для многих персонажей.

4.2. Мифопоэтика географических единиц

Частые поездки могут говорить о деловых устремлениях героя, как у Лопахина, о специфике профессии, как у Аркадиной, о пережитой трагедии, как у Раневской.

³⁹ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 311

Но все они свидетельствуют и о постепенно утрачиваемой связи с домом. Г.И. Тамарли фиксирует внимание на эстетической функции географических названий: «Географические названия показывают их (героев – В.К.) маршруты», они «расширяют место действия, формируют внесценическое художественное пространство и реализуют процесс движения в данном пространстве»⁴⁰.

В «географии» чеховских пьес встречаются знаковые для русской литературной традиции топосы. В «Чайке» мы узнаем, что Треплев родом из Киева, по паспорту он «киевский мещанин». Киев занимает особое место в истории России. На протяжении нескольких столетий этот город воспринимался как центр духовной и культурной жизни. Материальные, духовные и культурные ценности, созданные в Киеве, стали важной вехой мирового развития. Несмотря на скорую утрату своей исторической роли, в русском искусстве Киев сохранил значение сакрального центра. Все былинные богатыри стремятся в Киев из Мурома, как Илья, из Рязани, как Добрыня, из Ростова, как Алеша. В былинах, созданных, когда от бывшего величия Киева не осталось и следа (известно, что после нашествия Батые великий город стал похожим на провинциальный городок, население которого едва превосходило большое село), он представлен местом служения и паломничества. В «Слове о полку Игореве» Киев и «старые» киевские князья воплощают идею о русском «золотом веке», времени крепости и единства. Киев – это загадочный мир, особое духовное пространство.

⁴⁰ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 102–103.

Словосочетание «киевский мещанин» в пьесе строится по принципу оксюморона, поскольку с образом Киева связано представление о величии, а с понятием «мещанин» – серое, безликое социальное происхождение. Принадлежность Киеву является знаком духовного, творческого потенциала Треплева, развитие которого так же внезапно и трагически останавливается, как история развития великого города.

Еще раз Киев упоминается в «Вишневом саде»: Варя собирается пойти туда на богомолье. Религиозные мотивы вписываются в традиционный образ Киева. Илья Муромец после чудесного исцеления, «отстояв заутреню в Муроме» отправляется в Киев «к обедне», то есть к святым местам поблагодарить за исцеление. Главный город Древней Руси соотносился с Иерусалимом. Подобно тому, как христианство распространялось по всему миру из Иерусалима, так же из Киева православное учение шло по всем русским землям. Это город христианских святынь. В этом контексте устремленность чеховской героини к Киеву приобретает символическое значение: это обращение к духовным истокам, основам русской жизни.

Петербург – важный пространственный образ в русской литературе. Г.И. Тамарли отмечает, что Петербург у Чехова, с одной стороны, называется холодным и праздным, но с другой – этот город «ассоциируется... с изысканностью, красотой, высокой требовательностью профессионализма»⁴¹. О Петербурге упоминают Елена Андреевна Серебрякова и барон Тузенбах. Для них

⁴¹ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 107.

обоих Петербург – воплощение счастливого прошлого. У Елены Андреевны образ северной столицы связан с романтической влюбленностью, учебой в консерватории и музыкой. Музыка является первоосновой творчества. Этот вид искусства предполагает свободу, раскрепощение и очищение. И после примирения с Соней, когда на душе становится легко, Елена Андреевна с наслаждением думает, что «будет играть и плакать» (XIII, 89). Но Серебряков не разрешает музицировать: он не любит музыки. Отторженность Александра Владимировича от Петербурга объясняется, с одной стороны, материальными затруднениями профессора; с другой – тем, что он чужд творческой романтической атмосфере этого города. Его деятельности, связанной с искусством, не свойственны свобода и раскрепощение, по словам Войницкого, он «двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее» (XIII, 67). В «Трех сестрах» с Петербургом связаны воспоминания Тузенбаха о детстве: учеба в корпусе, возвращение домой и образ любящей его матери. Как видим, наблюдается определенная тенденция: Петербург связан со счастливым прошлым, которое уподобляется иному, сказочному миру. Он становится актуален для чеховских героев, потому что они испытывают потребность в том, что когда-то было частью их жизни: для Елены Андреевны это музыка, свобода; для Тузенбаха – любовь.

«Иной» мир в фольклоре также место накопления и хранения сокровищ. Так, в Одессе в банке у Аркадиной хранятся семьдесят тысяч, а в Ярославле – родственница Раневской обладает достаточными средствами, чтобы выкупить вишневый сад. Гаев говорит, что «тетушка-графиня» очень богата. Одним из воплоще-

ний богатства является золото – это «типичная, прочная черта» иного царства⁴². Иное царство часто описывается не только как некое государство, но и как город. В поздних сказках, как отмечает В.Я. Пропп, такой город стал портовым⁴³. И этот факт усиливает хтоничность Одессы. Хтонический характер месту придают принципы поведения обитателя и их реакция на действия героев. Так, ярославская тетушка-бабушка не любит Раневскую, потому что та нарушает своеобразный запрет: ей нельзя было выходить замуж за присяжного поверенного, не дворянина. И, когда молодая Любовь Андреевна заключает непозволительный брак, она лишается помощи богатой ярославской родственницы. Аркадина и ярославская бабушка одинаково скупы: Ирина Николаевна не дает денег ни сыну, ни брату; точно так же в «Вишневом саде» все ожидают помощи от бабушки, но она присылает только пятнадцать тысяч, которые никак не могут повлиять на исход торгов.

Харьков – еще один город, который дополняет семантику накопления богатства. Харьков воплощает «серую, тусклую, бездарную провинцию, которая своими гнилыми испарениями отравляет кровь и делает людей пошляками и которую не принимали ни Чехов, ни его герои»⁴⁴. Подобную мысль высказывает Н.Е. Разумова: «Харьков же, куда в финале уезжают Серебряковы, в творчестве Чехова семантически ассоциирован с небытием»⁴⁵. Сюда часто приезжают купцы заключать

⁴² Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 285.

⁴³ Там же. С. 283.

⁴⁴ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 106.

⁴⁵ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства.

делки, например как Лопахин, с целью приумножить свое богатство. Хтоничность образа Харькова усложняется семантикой смертности. В «Вишневом саде» эта особенность обусловлена связью с Лопахиным, «несущим гибель имению, и с Фирсом, вспоминающим безвозвратно прошедшие времена»⁴⁶.

Ряд топосов в пьесах А.П. Чехова обогащен семантикой инициирования: здесь герои должны пройти испытания. М. Элиаде отмечал, что «многие значительные мифологические темы... получают новую жизнь в литературном облике (это особенно верно в отношении темы инициации, темы испытаний...)»⁴⁷. Нине Заречной необходимо ехать третьим классом в Елец, где ее ничего не ждет, кроме приставаний «образованных купцов» (XIII, 57). И никакие уговоры Треплева не могут переменить ее решения. История Нины укладывается в схему сказочного сюжета о мачехе и падчерице. Девушка нарушает запрет, и за это изгоняется из родного дома. Чтобы обрести свое счастье, ей необходимо пройти долгий путь странствий и испытаний. Для Нины это сначала будет Москва, потом неудачный дебют в дачном театре под Москвой, жизнь на постоянных дворах и, наконец, Елец. Этапом становления для Ирины Прозоровой является дорога на кирпичный завод, куда она отправляется, чтобы учить детей.

Особо следует остановиться на образе Москвы. Этот топос занимает важное место в «географии» чеховских

С. 326.

⁴⁶ Там же. С. 464.

⁴⁷ Элиаде М. Аспекты мифа. С. 200.

произведений. Б. Зингерман справедливо пишет, что до Чехова столица и провинция дублировали друг друга, разве что провинция была пародийным вариантом столицы. Эта традиция идет еще от Пушкина⁴⁸. Чехов же их противопоставил. Это противоречит принципам драматургии, но совпадает с фольклорными представлениями об организации пространства.

Н.В. Кургузова отмечает, что в свадебной обрядности Москва является главным сакральным центром, пространством, в котором совершается брак⁴⁹. Москва в свадебных песнях – иной мир, пространство перехода, инициации, потому и ассоциируется со смертью. В «Чайке» раскрывается сакральный смысл пространства Москвы: здесь Нина фактически выходит замуж, то есть меняет свой статус как женщина, здесь же она становится матерью и теряет своего ребенка (познает смерть), и в театре под Москвой героиня меняет свой социальный статус – она становится актрисой. Москва для Нины это еще и «тридесатое царство», в котором она может разыскать своего возлюбленного, увезенного соперницей.

Важное место Москва занимает в пьесе «Три сестры». Б. Зингерман особую эстетическую роль Москвы в этом произведении видит в том, что она «из географического понятия ... становится временным ориентиром <...> Тоска по Москве – тоска по лучшему будущему»⁵⁰. Тра-

⁴⁸ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 126.

⁴⁹ Кургузова Н.В. Сакрализация и эмоциональное восприятие географических центров в свадебной поэзии // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова. Волгоград: Панорама, 2005. С. 68.

⁵⁰ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 121.

диционно Москва рассматривалась в чеховедении в оппозиции провинциальному городу трех сестер. Однако, как нам кажется, в фольклорно-мифологическом контексте между этими двумя топосами больше сходства, чем различий⁵¹. Москва – это *иной* мир, она «находится... не только в ином времени, но и в *ином пространстве*»⁵². Матримониальные мотивы, закрепленные за Москвой в фольклорных источниках, дублируются в «Трех сестрах» семантикой далекого города Бердичева. Чебутыкин вычитывает факт светской хроники старой газеты: «Бальзак венчался в Бердичеве» (XIII, 147). Вслед за доктором Ирина, раскладывая пасьянс, задумчиво повторяет эту фразу. После чего Тузенбах произносит: «Жребий брошен. Вы знаете, Мария Сергеевна, я подаю в отставку» (XIII, 147). Легендарность личности великого французского романиста, а также хронологически отдаленное событие (бракосочетание происходило в 1851 году) придают этому факту мифичность. Бердичев становится пространством, где заключаются браки. Как известно, Бальзак долго шел к узакониванию отношений с Ганской. Примечательно в ситуации то, что Бальзак венчался в чужом городе, в чужой стране с женщиной, которая первые свои письма к писателю подписывала «чужестранка». Вскоре после заключения брака, через считанные месяцы Бальзак умирает. Так, долгожданный, желанный брак разрушается смертью. Следует заметить,

⁵¹ См. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века, раздел «Антисказка “Три сестры”». Там последовательно выявляются хтонические черты этого топоса.

⁵² Звиняцковский В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...». С. 87.

что в приведенный обмен репликами, бессмысленный на первый взгляд, включены будущие жених (барон) и невеста (Ирина). Фраза барона «Жребий брошен» подчеркивает мысль об уже определенном кем-то или чем-то исходе. Таким образом, цитата из газеты о венчании Бальзака в Бердичеве предсказывает исход будущих событий, подобно строкам, выбранным из гадательной книги. Пасьянс, на который Ирина загадывает переезд в Москву, не выходит; свадьба не состоится, погибнет Тузенбах, в Москву никто из Прозоровых не попадет.

Москва ассоциируется не только царством смерти, но еще и с миром чудес. Сказочный характер этого города подчеркивается его недостижимостью: «сам факт, что Москва где-то существует, становится довольно сомнительным»⁵³; она связана с чем-то «экзотическим, страстно желанным и недостижимым»⁵⁴. Андрей Прозоров мечтал быть профессором в Московском университете, но ностальгируя по Москве, он вспоминает трактир Тестова: «Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова» (XIII, 141). По принципу метонимии для чеховского персонажа это место становится воплощением Москвы. Ферапонт рассказывает невероятный случай: «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 пом-

⁵³ Мадорская М. «Три сестры»: особенности сюжетного стасиса // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 66.

⁵⁴ Кошелев В.А. Что значит у лукоморья? (Пушкинский образ в «Трех сестрах» А.П. Чехова) // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 104.

ню» (XIII, 141). История, изложенная Ферапонтом, отправляет нас к чеховскому рассказу «Глупый француз», в котором все происходящее в трактире Тестова, количество съеденного воспринимается чужестранцем как невероятное, невозможное. Главный герой находится в позиции обычного человека, попавшего в необычный мир, и потому все, что он здесь наблюдает, у него вызывает опасение смерти. Но невероятное обилие пищи может принести смерть человеку извне, а не обитателю этого мира. «О, страна чудес! – думал Пуркуа, выходя из ресторана. – Не только климат, но даже желудки делают у них чудеса! О, страна, чудная страна!» (IV, 359). Случай, произошедший в Москве, начинает характеризовать всю Россию.

В Москву отправляются Аня Раневская и Петя Трофимов. Именно с этим городом они связывают надежды на будущее и, конечно, здесь молодых людей ожидают испытания, которые также станут серьезным этапом в их жизни.

В русской литературе еще со времен средневековья иной мир – это заграница, чужая страна, нехристианская, поганая. Пожалуй, только в «Чайке» в чужой стране, иностранном городе чеховский герой «ощутил праздник, раскованность, раскрепощенность, стихийное братство людей»⁵⁵. Опосредовано возникающий образ улицы способствует мифологизации пространства Генуи, поскольку городская улица, согласно В.Н. Топорову, – это «вырожденный вариант мифопоэтического пути». Улицы «определяют сеть связей между частями

⁵⁵ *Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 107.

целого с подчеркиванием иерархических отношений (выделение главной улицы; нахождение на ней или на площади, в которую она впадает; символов высшей сакральной или десакрализованной светской власти и т.п.)»⁵⁶. Не случайно Генуя с ее «превосходной» уличной толпой вызывает у Дорна ассоциации с мировой душой из пьесы Треплева: «Движешься... в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломанной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа» (XIII, 49). Именно в Генуе доктор ощутил связь с целым и себя частью этого целого. В этом прослеживается черта, свойственная мифологическому сознанию. Ю.Е. Арнаутова отмечает, что «архаический человек не выделял себя из глобальной космологической схемы: все существующее на земле имеет общую природу, все сопричастно космосу, выводимо из него и возводимо к нему же»⁵⁷. Геную Чехов превращает в «идеальное место и загадку»⁵⁸.

Однако чаще всего далекие страны и города наделяются чертами хтонического мира. В «Трех сестрах» Чебутыкин читает в газете: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа» (XIII, 148). Р.Е. Лапушин рассматривает фонетические особенности географического названия *Цицикар* и делает вывод, что звучит оно, «благодаря не характерному для русского языка повторению *ци* ... как вполне “заумное”, что еще больше усиливается во-

⁵⁶ Топоров В.Н. Пространство и текст. С. 267.

⁵⁷ Арнаутова Ю.Е. Колдуны и святые. С. 41.

⁵⁸ Докукина-Бобель А.В. Чехов, Дорн и генуэзская толпа // Чеховиана: Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 174.

ронным –*кар* на конце слова, невольно придающим этой как бы склеенной из двух частей словесной химере ... характер не реального газетного факта, а скорее выкрика, заклинания»⁵⁹.

Неким «выделенным местом», куда стремятся герои, становится Париж⁶⁰. Т. Князевская подчеркивает двойственность образа французской столицы. С одной стороны, она воплощает «изысканную, красивую, разумную жизнь», с ней связывается «представление о коротком, почти неправдоподобном празднике»⁶¹. Но с другой стороны, существует другой Париж (например, в «Вишневом саде»), где «холодно, снег, неуютно в доме»⁶². Эту двойственность отмечает Г.И. Тамарли: «Образ французской столицы: он являет собой праздник и праздность, гедонизм и греховность, неприкаянность и одиночество. Париж – это чужая земля»⁶³. Раневская в Париже буквально оторвана от земли, то есть от своих корней, от своего дома. В «Вишневом саде» Раневская первое время после смерти мужа и гибели сына живет в Ментоне, но за долги ей приходится продать дачу. Это очередная утрата, теперь уже утрата дома, пусть и временного. Ментона косвенно возникает уже в «Чайке», когда Аркадина читает отрывок из книги Г. де Мопассана «На

⁵⁹ Лапушин Р.Е. «... Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трех сестрах») // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 30.

⁶⁰ Князевская Т. Образ Франции // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 25.

⁶¹ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 102.

⁶² Князевская Т. Образ Франции. С. 25–26.

⁶³ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 105.

воде». Этот «самый целительный из земных курортов Ривьеры» французский писатель называет «берегом обреченных», с которого «видно кладбище, раскинувшееся на холме». Так раскрывается амбивалентный характер пространства Ментоны: «Какой приют для живых – этот сад, где покоятся мертвые!». Это мир, манящий покоем, красотой, обилием цветов («Розы, розы, куда ни глянь – розы. Кроваво-красные, бледные, белоснежные, с алыми прожилками»), пьянящим ароматом, который призван заглушить запах смерти. Жизнь в Ментоне динамична, но конечный результат – это смерть: «Могилы, дорожки, свободные места, еще пустые сегодня, завтра уже заполненные, – все покрыто розами». Мопассан называет «сказочно прекрасный берег» царством Смерти. Его хозяйка «скромна, прикрыта вуалью, очень сдержанна и стыдлива – словом, отлично воспитана». «Можно бы подумать, что в этом земном раю не умирают вовсе, ибо все участвуют в заговоре, все поддерживают обман в угоду безжалостной повелительнице»⁶⁴. Таким образом, опосредованно возникший еще в «Чайке», образ Ментоны в «Вишневом саде» становится воплощением царства смерти, хтоническим миром.

Следует обратить внимание, что некоторые топосы в пьесах Чехова ориентированы на север: Серебряков мечтает продать имение и купить дачу в Финляндии (она воплощает образ чужого и далекого мира). Профессор с женой прибывает в имение с северной стороны (из Петербурга) и будущее движение их ориентировано еще глубже на север. В контексте пьесы становится акту-

⁶⁴ Мопассан Г. На воде. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Изд-во «Правда», 1977. С. 374–375.

альной семантика севера. Н.А. Криничная отмечает, что ориентация различных жизненных сфер на части света имеет «знаковый характер»: «Так, восток соотносится с понятием “верх”, с мифологическими представлениями о небе, о восходе солнца. В легендах здесь локализуется имеющая наивысшие ценностные характеристики сакральная сфера. В соответствии с бинарной оппозицией запад связан с понятием “низ”. Сторона, где заходит солнце, осмысливается в народных верованиях как мир смерти. В фольклорной традиции эта семантика распространяется и на северо-запад, север. Отсюда приходит смерть. Юг же в качестве стороны тепла воплощает в себе доброе начало. В христианизированной топографии загробного мира, основанной на нравственно-этических началах, восток – место блаженства праведников, запад – локус мучений грешников»⁶⁵. По наблюдениям М.Ф. Косарева, в языческих представлениях сибирских народов «вертикальные и горизонтальные элементы Вселенной нередко выступают как структурно и семантически тождественные категории. Так, в хантыйской ритуальной терминологии “север” и “низ” назывались одинаково – “ил”, а “юг” и “верх” – “ном”»⁶⁶. В.Я. Пропп отмечает, что «в древней Скандинавии двери никогда не делались на север. Эта сторона считалась “несчастной” стороной. Наоборот, жилище смерти в Эдде (настранд) имеет дверь с северной стороны»⁶⁷. А.Н. Афанасьев указывает: «Идея ада связывалась с севером, как страной

⁶⁵ Криничная Н.А. Русская мифология. С. 927.

⁶⁶ Косарев М.Ф. Основы языческого миропонимания: По сибирским археолого-этнографическим материалам. М., 2003. С. 137.

⁶⁷ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 60.

полуночной, веющей зимними стужами»⁶⁸. Планы Серебрякова, связанные с покупкой дачи в Финляндии, наносят серьезный удар по Войницкому, Соне и другим обитателям дома. Впервые в драматургии Чехова появляется образ дачи как псевдозэквивалент дома. Обозначается мотив потери, утраты постоянного жилища, своего мира, места во Вселенной и замены его временным жилищем, которое подразумевает непостоянное, сезонное пребывание в нем, а также смену хозяев (заселение в него представителей абсолютно разных семей). Потом этот мотив будет развит и станет основным в «Вишневом саду».

Названиями материков (Америка, Африка) формируется пространство, которое не умещается «даже в широких границах Российского государства»⁶⁹. В «Чайке» Америка упоминается в момент, когда Дорн пытается отвлечь внимание Аркадиной от услышанного хлопка. «Однако этим пассажем, – пишет Г.И. Тамарли, – преследуется еще одна задача, эстетическая – включается глубинная перспектива названия, именно она наталкивает читателя на причину самоубийства молодого человека: Америка ассоциируется с далеким, далекое – чужое, снова вводится мотив отчуждения. Потеряв навсегда любимую девушку, Константин почувствовал страшный холод одиночества, и грянул выстрел»⁷⁰. Упоминание Америки сопрягается с сообщением о самоубийстве Треплева.

⁶⁸ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Мифы, поверья и суеверия славян: В 3 т. Т. 3. М., 2002. С. 29.

⁶⁹ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 115.

⁷⁰ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 112.

По поводу Африки удачно сказал А.В. Королев: «Африка у Чехова, пожалуй, есть самая крайняя крайность, которая противопоставлена миру русской жизни: нет ничего более противоположного нам, чем Африка. Африка – это *даль*. Африка – это *иное*»⁷¹. Г.И. Тamarли обращает внимание на то, что «географическое понятие *Африка* является в четвертом акте сквозным, оно упоминается трижды». Анализируя символическое значение образа Африки с учетом «ассоциативных связей следующих компонентов поэтической системы финала – клетка со скворцом, карта Африки, жарница», исследователь приходит к убедительному выводу, что образ Африки «завершает развитие основного мотива пьесы – мотива бесполезно прожитой жизни и загубленной личности»⁷². Согласно Н.Е. Разумовой, карта Африки «чужда обитателям имения», но для Астрова она оживает и наполняется реальностью. «...Семантически неслучайным оказывается его имя (Михаил Львович), в котором под налетом иронии значимо объединены медведь и лев – хозяин русских лесов и царь африканской природы. <...> Астров не противопоставляет действительности “иное” пространство, а нацелен на максимальное освоение реального»⁷³.

Следует отметить, что Америка и Африка не имеют индивидуализированных черт, они никак не конкретизируются. Можно предположить, что с Африкой у Войничского связаны романтические мечты и стремления. Названия далеких материков становятся номинацией

⁷¹ Королев А.В. Белая Африка. М., 2005. С. 420.

⁷² Тamarли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. С. 113.

⁷³ Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 330–331.

далеких, загадочных, недостижимых земель. Это земли, отделенные от России большим расстоянием и водным пространством, то есть они наделяются чертами иного мира, чужого. Наравне с Америкой, Африка – это загадочная, полная опасностей земля, которая хранит в себе много тайн и сокровищ. Здесь обитают «чудесные» животные, необыкновенные по своей красоте и похожие на чудовищ. С другой стороны, образ карты объединяет представления об африканском континенте как жарком, засушливом, полном хищников и т. д. В любом случае, Америка и Африка в силу своей отдаленности воплощают идею другой, иной жизни.

Хтоническую семантику образа Африки усиливает мотив жары, так как наряду с холодом «климатической» приметой конца света, мира мертвых, ада является жара⁷⁴. Однако в представлениях древних юг одновременно является «родиной небесного огня». С ним связывались представления об очистительной силе. Например, в скандинавских мифах о конце света землёй, на которой «царствуют жестокость, властолюбие и неправда», и вселенной сначала овладеет суровая зима, а потом их охватит «всесветный пожар»: «старый мир разрушится, и вместо него возникнет новый, благословенный»⁷⁵. Таким образом, огонь, жара становятся знаком конца одного мира и залогом начала другого.

⁷⁴ *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 29–30; *Косарев М.Ф.* Основы языческого миропонимания. С. 30; *Потебня А.А.* Слово и миф. С. 23–24; *Седакова О.А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 54, 100 и др.

⁷⁵ *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 30.

В чеховских пьесах наблюдается определенная тенденция: персонажи устремлены прочь из дома, в большой мир, в «сферу самореализации, поле для социального эксперимента, объект философской рефлексии»⁷⁶. Такая ориентация несомненно связана с оппозицией *своей/чужой* и со сменой объектов, закрепленных за ней. Древнейший человек полагал свой мир – космосом, чужой хаосом. Свой – упорядоченный, организованный, выстроенный. Чужой – дикий, стихийный, хтонический. В конце XVIII – начале XIX в. утвердилось противопоставление естественного, гармоничного мира природы и ложного, насквозь фальшивого, деструктивного мира цивилизации. То есть свое стало темным, страшным, чужим, а чужое – светлым, прекрасным. На наш взгляд, притягательность чужого мира и заключается в том, что он кажется чудесным, волшебным, гармоничным; однако хтоническую сущность он не утрачивает, она открывается герою и читателю (зрителю) постепенно.

Кроме этого, в пьесах Чехова мы можем наблюдать то, что Ю.М. Лотман назвал «лоскутным» характером мифологического пространства, когда «перемещение из одного локуса в другой может протекать вне времен... или же произвольно сжиматься или растягиваться по отношению к течению времени в локусах, обозначенных собственными именами»⁷⁷. Вводится большое количество географических названий, о которых слышали персонажи, которые они посещали в период развития

⁷⁶ Собенников А.С. Оппозиция дом – мир в художественной аксиологии А.П. Чехова и традиция русского романа. С. 144.

⁷⁷ Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. С. 531.

событий. Создается эффект сказочного преодоления пространства, а именно «перескакивается момент движения. Движение никогда не обрисовано подробно, оно всегда упоминается только двумя-тремя словами»⁷⁸. Говоря словами В.Я. Проппа, «все развитие идет по остановкам» (Харьков, Киев, Одесса, Москва, Генуя, Париж и т.д.). *Иной мир* в пьесах воссоздается из географических названий словно из «лоскутов».

Итак, в пьесах А.П. Чехова «по ходу действия сценическое пространство расширяется, открывая зрителю ближние и дальние дали»⁷⁹. Как утверждает Б. Зингерман, и с этим нельзя не согласиться, между пространствами разной степени удаленности есть связь⁸⁰. Наблюдается принцип концентрического расширения пространства, центр которого сакрален. Каждый последующий пространственный круг включает в себя топысы, превосходящие предыдущие по социо-культурным параметрам, протяженности и географической удаленности от центра.

⁷⁸ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 48.

⁷⁹ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. С. 90.

⁸⁰ Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мифопоэтический подход к пространственным образам А.П. Чехова позволяет увидеть в них структурные и смысловые пласты, обогащающие их понимание и толкование. Именно в драме, представляется нам, символическая насыщенность чеховских пространственных образов значительно большая, чем в эпике, поскольку в драме нет эксплицитно выраженной авторской позиции, а также характерного для эпики описания предмета. Вследствие этого пространственные образы приобретают значение символических знаков, содержащих в свернутом виде целую смысловую программу. В драматургии их символика многократно усиливается благодаря отсутствию каких-либо комментариев. Условность в драме возведена в квадрат.

Миф и связанные с мифом фольклорные явления образуют в пьесах А.П. Чехова структурно-семантический комплекс и являются текстопорождающей моделью для создания пространственных образов. Мифопоэтическая основа произведения писателя часто выступает не в прямом, а в «обращенном» виде, то есть ей придается противоположный смысл при сохранении структуры. Это существенно затрудняет ее выявление в чехов-

ских произведениях. С другой стороны, анализ «обращенных» фольклорных элементов позволяет говорить о своеобразной игре писателя с традицией. «Обращение» мифа и фольклора дает возможность постановки «вечных» экзистенциальных вопросов о непреодолимости антиномий человеческого бытия.

Пространство в драматургии А.П. Чехова строится согласно фольклорно-мифологическому принципу концентрических кругов. В центре пространственной модели пьес Чехова находится дом, *свой мир*, в связи с которым формируется первый пространственный круг, то есть формируется домоцентричная система. Образ дома в пьесах Чехова органично вписывается в мифопоэтический культурный контекст. Однако драматург переосмысляет мифопоэтическую традицию. В результате образ дома характеризуется амбивалентностью, то есть он синтезирует в себе идеи жизни и смерти.

Пространство дома наделяется признаками *иного* мира. Хтонизация дома, его отчуждение обуславливается тем, что герои чеховских пьес перестают воспринимать дом как *свое* пространство, *свой мир*. Намечается центробежное по отношению к дому драматическое действие.

Второй круг – пространство, прилежащее к дому, – отражает фольклорно-мифологические представления о взаимосвязанности дома и сада. Пространство сада является продолжением *своего* мира (дома) и одновременно уже несет черты *иного* мира. Семантика пограничности пространства сада усиливается мифологемами озера и реки. В пьесах воплощается принцип двоимирия и вертикального миропорядка. Ситуация рожде-

ния и смерти треплевского театра, особенности его пространственной организации, взаимодействие с мифологемами воды, дерева, солнца и луны позволяют сделать вывод, что театр выражает законы цикличности бытия и существует в пьесе согласно этим законам.

Третий пространственный круг, внеусадебное пространство, обладает свойствами иного, хтонического мира. Хтоничность пространства обусловлена сказочными сюжетными схемами, изначальной отчужденностью конкретного пространства, образами нижнего мира, мотивами всеобщего вырождения.

Таким образом, в пьесах А.П. Чехова отчётливо прослеживается мифопоэтическая традиция, имеющая устойчивое структурное оформление. Универсальные образы мифопоэтической картины мира получают оригинальное художественное преломление, отражая в то же время самобытность поэтического мира художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агапкина Т.А.* Угол // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 5. М.: «Международные отношения», 2012. С. 341–345.
2. *Адрианова-Перетц В.П.* Древнерусская литература и фольклор. Л.: Наука, 1974. 171 с.
3. *Азадовский М.К.* Источники сказок Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1936. С. 134–163.
4. *Акимова Т.М.* О фольклоризме русских писателей. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2001. 204 с.
5. *Алексеева Л.М.* Фольклорное представление о пространстве Вселенной и образ северного сияния в замысле последней пьесы А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время. Симферополь: ДОЛЯ, 2010. С. 131–140.
6. *Арнаутова Ю.Е.* Колдуны и святые: Антропология болезней в средние века. СПб.: Алетейя, 2004. 398 с.
7. *Артеменко Е.Б.* Традиция в мифологической и фольклорной репрезентации // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. II. М.: ГРЦРФ, 2006. С. 6–23.
8. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Мифы, поверья и суеверия славян: В 3 т. М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Terra Fantastika, 2002.
9. *Ахметшин Р.Б.* Метафора движения в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С 33–43.

10. *Баевский В.С.* Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М.: «Прометей», 1990. 159 с.
11. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
12. *Баранов С.Ф.* Фольклорно-этнографические мотивы в творчестве А.П. Чехова // Вопросы фольклора. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1965. С. 70–82.
13. *Барт Р.* Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 349–422.
14. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 196–238.
15. *Батракова С.П.* Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад») // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 44–52.
16. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
17. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. Спб.: Азбука, 2000. 304 с.
18. *Бердников Г.* Чехов-драматург. М.: Искусство, 1972. 317 с.
19. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 335 с.
20. *Билинкис Я.С.* Об эпичности чеховского искусства // Русская литература. 1994. № 1. С. 152–159.
21. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
22. *Власов А.Н.* Устная память традиции в контексте письменной культуры // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т. II. М.: ГРЦРФ, 2006. С. 228–243.
23. *Власова М.Н.* Русские суеверия: Энциклопедический словарь. СПб.: Азбука, 1998. 672 с.

24. *Волкова Е.В.* Пространство символа и символ пространства в работах Ю.М. Лотмана // Вопросы философии. № 11. 2002. С. 149–164.
25. *Воробьева Г.М.* Художественные функции народной песни в творчестве А.П. Чехова // Междисциплинарные связи при изучении литературы. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2003. С. 97–102.
26. *Выходцев П.С.* Русская советская поэзия и народное творчество. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. 547 с.
27. *Гитович И.Е.* Пьеса прозаика: Феномен текста // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 6–18.
28. *Голан А.* Миф и символ. М.: РУССЛИТ, 1994. 375 с.
29. *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград: «Перемена», 2007. 261 с.
30. *Горячева М.О.* Драмы Чехова: психология и пространство // Чеховские чтения в Ялте. Чехов: взгляд из 1980-х. М.: ГБ им. Ленина, 1990. С. 127–136
31. *Горячева М.О.* Проблема пространства в художественном мире А. Чехова. Автореф. ... канд. фол. наук. М.: МПГУ, 1992. 18 с.
32. *Горячева М.О.* Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова // «Russian literature». Amsterdam, 1994. № XXXV–II. С. 171–179.
33. *Грачева И.В.* Фольклорные элементы в творчестве А.П. Чехова // Литература и фольклор: Вопросы поэтики. Волгоград: ВГПИ, 1990. С. 105–114.
34. *Гринько Ю.* Топос «усадьба» и основные структурные признаки русского классического романа в «Вишневом саде» А.П. Чехова // Молодые исследователи Чехова: Вып. 4: материалы междунар. научн. конф. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 181–192.
35. *Громов М.П.* Повествование Чехова как художественная система // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М.: Наука, 1974. С. 307–315.

36. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.
37. *Давтян Л.А.* О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. С. 124–129.
38. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.: «Русский язык», 1996.
39. *Докукина-Бобель А.В.* Чехов, Дорн и генуэзская толпа // Чеховиана: Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., Наука, 2007. С. 168–176.
40. *Долгополова С., Лаевская Э.* Душа и Дом: Русская усадьба как выражение софийной культуры // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 147–153.
41. *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм. М.: Диалог – МГУ, 1998. 205 с.
42. *Доманский Ю.В.* Локус «храм» в рассказе А.П. Чехова «Архиерей» // Доманский Ю.В. Статьи о Чехове. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 23–31.
43. *Доманский Ю.В.* Верх/низ в рассказе «Гусев» // Доманский Ю.В. Статьи о Чехове. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 6–15.
44. *Емельянов Л.Н.* Методологические вопросы фольклористики. Л.: Наука, 1978. 206 с.
45. *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. 128 с.
46. *Жукас С.* О соотношении фольклора и литературы // Фольклор: Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 8–20.
47. *Замятин Д.* Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М.: Аграф, 2004. 512 с.
48. *Звенигородская Н.Э.* Чехов и условный театр Мейерхольда // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 208–213.
49. *Звиняцковский В.Я., Панич А.О.* «У лукоморья дуб зеленый...» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 82–101.

50. *Зеленин Д.К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. 432 с.
51. *Зернюкова А.А.* Эпическое в структуре чеховской драмы // Творчество Чехова: Межвуз. сб. научн. тр. Ростов н/Д: Изд-во РГПИ, 1984. С. 40–50.
52. *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 521 с.
53. *Иванов В.В.* Кузнец // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1998. С. 21–22.
54. *Иванова Т.В.* Фольклор в творчестве А.К. Толстого. Петрозаводск, Изд-во КГПУ, 2004. 220 с.
55. *Ивлева Т.Г.* «Точка зрения» в драматургии А.П. Чехова // Проблемы и методы исследования литературного текста. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1997. С. 53–59.
56. *Ищук-Фадеева Н.И.* «Три сестры» – роман или драма? // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 44–54
57. *Ищук-Фадеева Н.И.* «Чайка» А.П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 221–231.
58. *Кайдаш-Лакшина С.Н.* Прощание с прошлым (О вишневом саде и «Вишневом саде» А.П. Чехова) // Таганрогский вестник: Материалы Междунар. научн. конф. «Молодой Чехов: проблемы биографии, творчества, рецепции, изучения». Таганрог, 2004. С. 183–204.
59. *Камянов В.И.* Время против безвременья: Чехов и современность. М.: Советский писатель, 1989. 384 с.
60. *Карасев, Л.В.* Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 73–91.
61. *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 263 с.
62. *Климова С.В.* Метафора дома // Социальное воображение: Материалы науч. конф. СПб., 2000. URL: <http://social.philosophy.pu.ru>

63. *Князевская Т.* Образ Франции // Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 25–32.
64. *Королев А.В.* Белая Африка. «Вишневый сад» и африканская символика // Век после Чехова: Междунар. науч. конф: тезисы докл. М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 99–101.
65. *Косарев М.Ф.* Основы языческого миропонимания: По сибирским археолого-этнографическим материалам. М.: Ладога-100, 2003. 352 с.
66. *Кошелев В.А.* Что значит у лукоморья? (Пушкинский образ в «Трех сестрах» А.П. Чехова) // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 101–107.
67. *Криничная Н.А.* Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академ. Проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.
68. *Кузичева А.П.* Внесценические элементы в пьесах Чехова (к проблеме восприятия «новой драмы» читателем и зрителем) // Творчество А.П. Чехова: Своеобразие метода, поэтика: Межвузовский сб. научных трудов. Ростов н/Д: Изд-во Ростов. ун-та, 1988. С. 39–50.
69. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М.: Золотой Век, 1995. 401с.
70. *Курганов Е.* Анекдот – Символ – Миф. Этюды по теории литературы. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2002. 128 с.
71. *Кургузова Н.В.* Сакрализация и эмоциональное восприятие географических центров в свадебной поэзии // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова. Волгоград: Панорама, 2005. С. 65–70.
72. *Лагутина И.Н.* Образ-символ в поэтике Гете (о функции «сада» в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера») // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1997. № 1. С. 9–24
73. *Лапушин Р.Е.* «...Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трех сестрах») // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 19–33.

74. *Ларионова М.Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2006. 256 с.
75. *Леви Ш.* За пределами чеховской сцены (Сценическое представление пустоты) // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 243–248.
76. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стлб.
77. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: «Согласие», ОАО «Типография “Новости”», 1998. 356 с.
78. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
79. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
80. *Лосиевский И.Я.* Символическое у Чехова в контексте исканий русской философской мысли начала XX века // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1993. С. 32–40.
81. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVII – начало XIX века). СПб.: Искусство – СПб, 1994. 412 с.
82. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
83. *Лотман Ю.М.* Семiosфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
84. *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: «Александра», 1992. С. 148–161.
85. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: «Александра», 1992. С. 58–75.

86. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
87. *Мадорская М.* «Три сестры»: особенности сюжетного статиса // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 62–68.
88. *Маковецкий И.В.* Памятники народного зодчества Русского Севера. М.: Академия наук, 1955. 338 с.
89. *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Владос, 1996. 416 с.
90. *Макурenkova С.А.* Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды. М.: Логос – Гнозис, 2004. 320 с.
91. *Мартыненко Л.Б.* Формы обращения А.П. Чехова к фольклору // Литература и фольклор: Вопросы поэтики. Волгоград: ВГПИ, 1990. С. 95–104.
92. *Маслова О.* Поэтика витражной живописи в пьесах А.П. Чехова // Молодые исследователи Чехова: Вып. 4: Материалы междунар. научн. конф. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 301–304.
93. *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. 296 с.
94. *Медриш Д.Н.* Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград: Перемена, 1992. 144 с.
95. *Мелетинский Е.М.* Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Многообразие видения. Новочеркасск: САГУНА, 1994. С. 159–168.
96. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. 408 с.
97. *Михайлин В.Ю.* Русский мат как мужской обценный код: проблема происхождения и эволюция статуса. Саратов: Ла-

- боратория исторической, социальной и культурной антропологии, 2003. 60 с.
98. *Могильный О.Т., Тамарли Г.И.* Потерянный рай: «Вишневый сад» А.П. Чехова // А.П. Чехов и его межнациональное значение: Сб. науч. тр. Тбилиси: Изд-во «Офис Пресс», 2000. С. 63–65.
 99. *Мопассан Г.* На воде. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М.: Изд-во «Правда», 1977. С. 359–445.
 100. *Навроцкий Б.А.* Фольклорные мотивы в творчестве А.П. Чехова // А.П. Чехов и наш край. Ростов н/Д: Ростовское книжн. изд-во, 1935. С. 90–114.
 101. *Налепин А.Л.* Возвращенное литературное наследие XX века: фольклористические аспекты // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. Т. II. М.: ГРЦРФ, 2006. С. 261–270.
 102. *Немирович-Данченко В.И.* О творчестве актера. М.: Искусство, 1973. 487 с.
 103. *Никитина И.П.* Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа. Автореф. ... док. филос. наук. М., 2003. URL: www.humanities.edu.ru/db/msg/47726.
 104. *Никитина А.В.* Образ кукушки в славянском фольклоре. СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2002. 176 с.
 105. *Новичкова Т.А.* Русский демонологический словарь. СПб.: Петербургский писатель, 1995. 640 с.
 106. *Одесская М.М.* «Три сестры»: символично-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 150–158.
 107. *Осипова Н.О.* Мифопоэтика лирики М. Цветаевой. Киров: Вятский гос. пед. ун-т, 1995. 117 с.
 108. *Основин В.В.* Русская драматургия второй половины XIX века: пособие для учителя. М.: Просвещение, 1980. 190 с.

109. *Паперный З.* «Чайка» А.П. Чехова. М.: Художественная литература, 1980. 160 с.
110. *Переверзев К.А.* Пространства, ситуации, события, миры: К проблеме лингвистической онтологии // Логический анализ языка. Языки пространств. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 255–267.
111. *Плотникова А.А.* Кладбище // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: «Международные отношения», 2002. С. 228–230
112. *Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2003. 381 с.
113. *Потебня А.А.* Слово и миф. М.: Правда, 1989. 200 с.
114. *Пропи В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 368 с.
115. *Пропи В.Я.* Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). СПб.: Терра – Азбука, 1995. 176 с.
116. *Пропи В.Я.* Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. 325 с.
117. *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура; In memoiam. СПб., Петербургское Востоковедение, 2003. 464 с.
118. *Разумова Н.Е.* Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск: ТГУ, 2001. 522 с.
119. *Роговская М.Е.* Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 329–335.
120. *Рубцова А.* Предметность в комедии А.П. Чехова «Чайка» // Молодые исследователи Чехова. IV . Материалы междунар. конф. М.: МГУ, 2001. С. 280–291.
121. *Руднев В.* Здесь – там – нигде: Пространство и сюжет в драматургии // Московский наблюдатель. М., 1994. № 3/4. С. 10–17.
122. Русские народные сказки в трех томах: Т. 1 / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю.Г. Круглова. М.: Сов. Россия, 1992. 448 с.

123. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М.: Наука, 1991. 263 с.
124. Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004. 320 с.
125. Секачева Е.В. Образ кладбища в ранних рассказах А.П. Чехова // Проблемы изучения русской и зарубежной литературы: Сб. научн. тр.: Вып. V. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2004. С. 91–96.
126. Семанова М.Л. Рассказ о человеке гаршинской закваски // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 62–84.
127. Семанова М.Л. Современное и вечное (Легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 109–123.
128. Смирнов Л. Усадебный ландшафт в России. // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 34–49.
129. Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1978. С. 186–203.
130. Собенников А.С. Оппозиция дом – мир в художественной аксиологии А.П. Чехова и традиция русского романа // Чеховиана. Чехов и его окружение. М.: Наука, 1996. 408 с. С. 144–149.
131. Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск, Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1989. 194 с.
132. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2001. 990 с.
133. Страхов А.Б. О пространственном аспекте славянской концепции небытия // Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора. [Вып. 1] М.: Ин-т славяноведения и балканистики, 1988. С. 92–94.

134. *Стрельцова Е.И.* Опыт реконструкции внесценической родословной, или «Демонизм» Соленого // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 158–174.
135. *Строева М.* Чехов и художественный театр. М.: Искусство, 1955. 314 с.
136. *Сухих И.Н.* Жанровая система Чехова (1888–1904) // Памяти Г.А. Бялого: К 90-летию со дня рождения: Научные статьи. Воспоминания. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 115–121.
137. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. 184 с.
138. *Сухих И.Н.* «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 65–76.
139. *Тамарли Г.И.* «Он сам был страстный садовод» // Таганрогский вестник: Материалы Междунар. конф. «Личность А.П. Чехова. Истоки, реальность, мифы». Таганрог: 2002. С. 36–41.
140. *Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д: РГУ, 1993. 144 с.
141. *Тархова Н.А.* А. Чехов: от «Безотцовщины» к «Вишневому саду» / Н.А. Тархова // Филологические записки. Воронеж, 1997. Вып. 8. С. 126–142.
142. *Терехова Е.А.* Творчество А.П. Чехова и народная культура: Автореф. дис... канд. филол. наук. Волгоград: Перемена, 2002. 19 с.
143. *Ткачева Р.А.* Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2002. 211 с.
144. *Токарева Г.А.* Образы сада и леса в мифосистеме У. Блейка // Вестник Воронежского государственного университета. Серия 1. Гуманитарные науки. 2003. № 2. С. 237–346.
145. *Толстая С.М.* Фольклор и этнолингвистика // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докл. Т. 1. М.: ГРЦРФ, 2005. С. 118–132.

146. Толстая С.М. Правый – левый // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 4. М.: «Международные отношения», 2009. С. 233–237.
147. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 456 с.
148. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Изд-во Прогресс, Культура, 1995. 624 с.
149. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
150. Тропкина Н.Е. Образный строй русской поэзии 1917–1921 гг. Волгоград: Перемена, 1998. 222 с.
151. Туманишвили М. Импровизации на тему «Вишневого сада» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». М.: Наука, 2005. С. 272–300.
152. Тумилевич О.Ф. Чехов и фольклор // Творчество А.П. Чехова: Сб. ст.: Вып. III. Ростов-н / Д: Рост. пед. ин-т, 1978. С. 102–108.
153. Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной лексики // Успенский Б.А. Избранные труды: В 2 т. Т. 2. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 67–161.
154. Фарыно Е. К невостребованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku; pod red. E. Biemat i T. Bogdanowicza. Gdansk: Wydawictwj Uniwersytetu Gdanskiego, 1999. S. 28–38.
155. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. СПб.: Терра – Азбука, 1996.
156. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.
157. Фридендер Г.М. Поэтика русского реализма. Л.: Наука, 1971. 294 с.
158. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1983. 703 с.

159. Фрэзер Дж. Фольклор в Ветхом завете. М.: Политиздат, 1985. 511 с.
160. Хайнади З. Архетипический топос // Литература. 2004. № 29 (548) URL: <http://lit.1september.ru/index.php?year=2004&num=29>
161. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб.: СПИКС, 1994. 792 с.
162. Хюбнер К. Истина мифа: Мыслители XX века. М.: Республика, 1996. 295 с.
163. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. / Гл. ред. Н.С. Бельчиков. М.: Наука, 1974–1988.
164. Чеховские чтения в Ялте: Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время: Сборник научных трудов. Симферополь: ДОЛЯ, 2010. 360 с.
165. Чистов К.В. Фольклор в русской литературе XVIII века // Русская литература. 1993. № 1. С. 149–154.
166. Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 379 с.
167. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291с.
168. Шалюгин Г.А. «Угрюмый мост», или Быт и бытие дома Прозоровых // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 174–185.
169. Шах-Азизова Т.К. Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 336–353.
170. Швидковский Д. Усадьбы старые таинственной Руси // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 4–19.
171. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. М.: «Издательство АСТ»; Харьков: «Торсинг», 2001. 591 с.
172. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. М.: Айрис-пресс, 2004. 528 с.

173. Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: «Индрик», 2003. 528 с.
174. Шукин В.Г. Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. 2006. № 3. С. 180–196.
175. Шукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2003. 218 с.
176. Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. 501 с.
177. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2001. 240 с.
178. Элиаде М. Священные тексты народов мира. М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. 624 с.
179. Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. Т. 1. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. 330 с.
180. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
181. Gould P.R., White R. Mental maps. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.– 260 p.
182. Montague R. Pragmatics and Intentional Logic // Pragmatics and intensional logic // Synthese, 1970. V . 22. № 1. P. 68–94.

Научное издание

Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч.

**Художественное пространство
в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.:
мифопоэтические модели**

Обложка

Полюшенко Н.В.

Заслуженный художник России

(ГАЛЕРЕЯ NNN)

Компьютерная верстка

Лункина Н.В.

Сдано в набор 09.11.12. Подписано в печать 14.11.12.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Minion Pro.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 12.13.
Тираж 500 экз. Заказ № 84/12.



Подготовлено и отпечатано DSM.
ИП Лункина Н.В. Св-во № 002418081.
г. Ростов-на-Дону, ул. Седова, 9, тел. 263-57-66
E-mail: dsmsgroup@mail.ru