

Anna Chudzińska-Parkosadze

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

МИФОПОЭТИКА ДРАМ АНТОНА ЧЕХОВА

Об Антоне Павловиче Чехове (1860-1904) написано уже много научных работ. Настоящая статья является еще одной попыткой рассмотреть творения этого гениального писателя и драматурга. На этот раз постараемся исследовать мотивы, образы, но прежде всего, вопросы хронотопа, используя при этом подход мифологической критики, согласной которой миф может стать структурным и содержительным элементом художественного текста и таким образом установление характера его применения может оказаться определяющим для понимания и оценки данного произведения.

Многие исследователи литературы признают Чехова родоначальником драматургии XX века¹. Свои лучшие пьесы Чехов сочинил в девяностые годы, именно тогда были написаны *Чайка* (1896), *Дядя Ваня* (1897), *Три сестры* (1900) и *Вишневый сад* (1903)². К творчеству Чехова, а в частности к его драматургии, литературоведы применяют понятие метапоэтики, подразумевавшей текст, в котором можно проследить и выявить момент авторской самоинтерпретации, попытку осмысления автором его собственного творчества. Цель метапоэтики — на материале художественного текста выявить отдельные приемы и тайны мастерства³.

В настоящее время метапоэтика в современной науке представляет собой парадигму, объединяющую художественное и научное познание.

¹ А.П. Чудаков: *Поэтика Чехова*. Москва: Изд. Академии Наук СССР «Наука». Институт мировой литературы им. М. Горького 1971, с. 279.

² Желает подчеркнуть, что в настоящей статье не обсуждаем ранних пьес Чехова (*Платонов* 1878, *Иванов* 1887 и других), поскольку считаем, что мифологический анализ более адекватный для исследований произведений позднего периода творчества Чехова, т.е. после 1890/1891 года.

³ В.П. Ходус: *Импрессионистичность драматургического текста А.П. Чехова*. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета 2006, с. 12.

Сверх того, она приобретает все большее значение в системе анализа художественного текста⁴. Метапоэтика ставит своей главной задачей раскрытие особенностей взаимодействия языка и личности автора, постижение секретов его творческой мастерской средствами самого художника, и наконец, разгадку его собственного миропонимания. В настоящей статье попытаемся рассмотреть главные вопросы метапоэтики драм Чехова в соотношении с другим ключевым понятием его творчества, т.е. с мифемой⁵.

Проблема мифологического сознания в творчестве Чехова уже обсуждалась некоторыми исследователями. Мария Станиславовна Виноградова, исследуя чеховский метод изображения, пришла к выводу, что писатель использовал «метод монтажа», суть которого сводилась к тому, чтобы побуждать подсознательное, т.е. включить эмоции и разум зрителя⁶. Петр Николаевич Долженков считает, что у Чехова миф создают люди подсознательно⁷. Часто подчеркивается адогматический характер идеи в творчестве Чехова, при одновременном указании на манифестацию писателем мира, лежащего за пределами данной художественной модели⁸. Валерий Ильич Мильдон рассматривая «художественную философию Чехова» отметил, что в творчестве Чехова наблюдается «новая антропология», сводящаяся к мысли о том, что человек, служащий истине и свободе, является единственной опорой вечного и универсального⁹. Тем не менее, кажется, что подробное

⁴ Г. Чеснокова: *Критик и поэт в виртуальной реальности*. <<http://www.proza.ru/2009/05/04/33>> (26.05.2009).

⁵ Мифема — термин выдвинут мифологической критикой, обозначающий заимствование у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведение в более поздних фольклорных и литературных произведениях; мифема, или иначе мифологема, обозначает сознательное заимствование автором мифологических мотивов, тогда как постулируемая Карлом Юнгом бессознательная их репродукция обозначается понятием «архетип». См.: *Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины*. Под ред. И. П. Ильина и Е.А. Цургановой. Москва: Изд. Интрада — ИНИОН 1999, с. 224–225.

⁶ М. Виноградова: *Вскрыть предмет, поставленный перед объективом. А.П. Чехов и С.М. Эйзенштейн*. В кн.: *Молодые исследователи Чехова. Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005г.)*. Москва: Изд. МГУ 2005, с. 144–152; <<http://www.google.ru/gwt/x?ei=G89JSqueO5OGyAbz7vG4DA&source=m&u=http://www.chekhoved.com/article/84&whp=119&wsc=eb&wsi=66e40e211edd8990>> (26.06.2009).

⁷ П.Н. Долженков: *Чехов и позитивизм*. <http://www.google.ru/gwt/x?ei=mdFJSsjAGZOEyAas4OC3DA&source=m&u=http://lit.lib.ru/d/dolzhenkow_p_n/chekhov.shtml&whp=0&wsc=eb&wsi=66e40e211edd8990> (26.06.2009).

⁸ А.П. Чудаков: *Поэтика Чехова...*, с. 262, 281.

⁹ В.И. Мильдон: *Чехов сегодня и вчера («другой человек»)*. Москва: Изд. Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова 1996, с. 156, 168.

исследование функции мифа и мифем в творчестве Чехова остается еще впереди.

Мифема как мотив или тема применяется Чеховым во всехназванных нами выше пьесах. Понятие мифемы в метапоэтике драм Чехова выходит далеко за рамки символа, хотя естественно сам символ это язык мифа¹⁰. Дело в том, что Чехов не только использует символы как образы-знаки, содержащие определенный смысл, но, прежде всего, строит на мифеме как основе сложную конструкцию хронотопа. Таким образом пространство чеховских драм соответствует тому, что Владимир Топоров назвал мифопоэтическим пространством, т.е. таким которое организовано изнутри и разделено на определенные части. Оно имеет составной характер и включает в себя разделение (анализ) и соединение (синтез)¹¹. Следовательно, в мифологической пространственно-временной модели, сфера *sacrum* чередуется со сферой *profanum*. Это, однако, не противоречит сакральному характеру этой модели, поскольку ее сакральность связана, главным образом, с идеей оси Вселенной.

Мифопоэтика является центральным вопросом драматургии Чехова, поскольку содержит она не только отдельные усвоенные художником мифологемы, но и воссозданную им целостную мифопоэтическую модель мира¹². Соответственно, функцию оси Вселенной, т.е. сакральной середины, в чеховских пьесах выполняют, прежде всего, дом, а затем дерево¹³ и сад. Кстати, мифема дома, это копия Мирового Древа. Обе мифемы относятся к концепту оси Вселенной и образуют священное пространство, развивающееся вокруг очага и освященное стенами дома, или целой усадьбы. Причем следует отметить, что за порогом дома, либо границей сада, простирается уже мирское пространство, т.е. профанное¹⁴. В этом отношении, пьеса *Чайка* несколько отличается от остальных драм, так как ее пространственным центром является озеро.

¹⁰ М. Eliade: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Łódź: Opus 1993, с. 428.

¹¹ W. Топоров: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko. Kraków: Universitas 2003, с. 32.

¹² Следует при этом подчеркнуть, что в настоящей статье мы ссылаемся на литературную теорию драмы, оставляя в стороне вопросы театральных постановок данных пьес.

¹³ Мотив дерева выступает в пьесе *Чайка* (как образ вяза в первом действии и старой липы во втором действии) и в *Дяде Ване* (старый тополь в первом действии). Симптоматично, что у А.П. Чехова образ отдельного дерева связан с образом сада. Более того, мотив дерева и сада создают определенный семантический ряд: дерево — сад — лес (последний мотив выразительно обозначен также в идейной структуре пьесы *Дядя Ваня*).

¹⁴ Н. Жюльен: *Словарь символов*. Челябинск: Изд. «Ураль ЛТД» 1999, с. 107. См. также: W. Kopalinski: *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna wydawnicza RYTM 1990, с. 69–70.

В первом действии *Чайки*, у озера Треплев ставит свою мистическую пьесу, в которой в единственной и главной роли выступает Нина Заречная. Любопытно, что озеро возникает перед зрителями в тот же момент, что и перед сидящими на сцене актерами, то есть в момент поднятия занавеса на сцене любительского театра Треплева. Правда, в дальнейшем действие переходит сначала на площадку для крокета, а затем в дом Сорина, но оно совсем не исчезает. На протяжении всей пьесы образ озера постоянно присутствует в сознании и жизни главных героев.

Дорн в конце первого действия называет это озеро «колдовским» и удивляется таинственному влиянию его на действующие лица: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви...»¹⁵. Действительно, главная героиня, заглавная чайка — Нина Заречная, родилась и всю жизнь провела у этого озера и как сама признается - «знает на нем каждый островок» (Ч, с.30). Однако главным качеством и свойством этой героини является таинственная тяга, которую она испытывает к данному озеру. Даже после того как ей удалось осуществить свою мечту и стать актрисой, она возвращалась к озеру как главному ориентиру своего сознания. Не удивительно, что уже в начале драмы Нина сравнивает себя с чайкой: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку» (Ч, с.13). Такую же таинственную тягу к этому озеру испытывает Тригорин. Он заявляет о том, что любит «эту воду» и постоянно удит у ее берега.

Знаменательно, что место действия перемещается постепенно все дальше от озера. Если в первой части действие происходит непосредственно у озера, то во второй, местом действия является пространство между домом Сорина, и озером. Действие третьей и четвертой части разыгрывается уже в доме Сорина. Таким образом, пространственный фокус эволюционирует, и мотив озера заменяется мотивом дома.

В мифологическом представлении озеро, это символ тайны и скрытия. Оно включает в себя символ бездны (хтонический смысл) и символ воды. Это символ, обозначающий нижние воды праматерии, поэтому связан с образом загробного мира¹⁶. Озеро, как яма наполненная водой (хотя символизирует загробный мир) имеет также положительную символику, поскольку включает в себя значение возрождения после

¹⁵ А.П. Чехов: *Чайка*. В кн.: Его же: *Пьесы. Чайка, Дядя Ваня, Три сестры, Вишневый сад*. Paris: Booking International 1994, с. 22. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию, с инициалом названия и номерами страниц в скобках.

¹⁶ J. Cirlot: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków: Wydawnictwo Znak 2000, с. 117. См. также: D. Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa: Wydawnictwo PAX 2001, с.170–171. J. Tresidder: *Słownik symboli*. Przeł. B. Stokłosa. Warszawa: Wydawnictwo RM 2001, с.75.

смерти. Эта символика представляет собой тайну жизни и смерти как закона существования. Чехов эту тайну попытался представить посредством пьесы Тrepлева, так как борьба духа и материи, «общей мировой души» с дьяволом, представляет собой суть сюжета спектакля молодого драматурга, ищущего новые формы в искусстве.

Обращаясь к эпизоду пьесы Тrepлева, нельзя как нам кажется, упустить из виду чеховское представление о конце времени, поскольку оно может оказаться ключевым при раскрытии специфики понимания писателем закона времени вообще, его индивидуального мироощущения и идеи человеческого существования. Мировая Душа устами Нины, заглавной чайки, предсказывает: «...мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет, лишь когда мало-помалу, через длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль... А до тех пор ужас, ужас...» (Ч, с. 17).

И действительно чеховские герои, живущие в этом «ужасе», обречены на несчастную жизнь, выполненную постоянными и малоуспешными поисками смысла собственного существования. Более того, жизнь этих молодых, обнадеживающих на начало положительных изменений героев, часто заканчивается трагически (Тrepлев — *Чайка*, Тузенбах — *Три сестры*). Однако, этот трагизм заключается не в том, что они внезапно скончались, а в том, что их смерть была спровоцирована пошлой случайностью и едва замечается окружающими. Следовательно, складывается впечатление бессмысленности не только их смерти, но и их жизни. Однако, с другой стороны, по законам поэтики Чехова, правда всегда скрыта и то, что кажется большинству очевидным — только видимость правды. В итоге, такой уход героя всегда наделен трагизмом бытия, но это чувствуют лишь внимательные и восприимчивые читатели.

Принцип скрытия правды Чехов внедрил и в следующей пьесе — *Дядя Ваня*. Главный герой функционирует в тексте как Войницкий Иван Петрович, «дядей Ваней» зовет его только Соня. Таким образом, Чехов воплотив проблематику драмы в образе Войницкого, перенес фокус идейной конструкции произведения на высказывания Сони, которая в этом случае концентрирует в себе идею истины человеческого существования. Наверно также неслучайно Чехов избрал для своей героини имя, которое, во-первых, во-первых, является синонимом Мировой Души (*Чайка*), а во-вторых, в мифическом миропредставлении обозначает Божью Премудрость¹⁷. Следовательно, образ Сони это

¹⁷ София, Премудрость Божия — одно из «лиц» Бога, посредством которого Он раскрывает Себя в мире. В символике подчеркивается характеристика Софии как девственницы, рожденной в мир «из уст Всевышнего». Это главным образом пред-

олицетворение идеи милосердия, терпения, самопожертвования и любви. Она брошена в это «зло земное» (ДВ, с. 92) для того, чтобы как ангел хранитель стоял рядом с Войничким и спасти его отчаявшуюся душу. Симптоматично, что пьесу *Дядя Ваня*, как последний и самый выразительный аккорд, закрывают именно слова Сони обращенные к Войничкому: «Мы, дядя Ваня, будем жить [...] будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем [...], и Бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную [...] Мы отдохнем!» (ДВ, с. 92).

Мифопоэтика пьес Чехова базируется на концепте сакрального хронотопа, включающего в себя, рядом с понятием о сакральной середине, также дуалистическую модель миропорядка. По отношению к пьесам Чехова следует вспомнить идею дуализма, предусматривающую модель бинарных оппозиций¹⁸. Однако, самым распространенным противопоставлением по отношению к вопросу дуализма является взаимоотношение человека и мира, духа и материи. Любопытно при этом, что дуалистическая модель часто подчеркивает свободу человека, которая находится в постоянном конфликте с социальным порядком (внешним миром)¹⁹.

Согласно изложенному выше, семантике сакральной середины в драмах Чехова соответствует образ дома (в этом случае также целого имения), дерева и сада. В *Чайке*, рядом с озером, эту функцию выполняют имение и дом Сорина, в *Дяде Ване* — усадьба и дом Серебрякова, в *Трех сестрах* — дом Прозоровых, а в *Вишневом саде*

ставление о деве как носительнице мудрости. См.: *Словарь символов и знаков*. Под ред. В.В. Адамчика. Москва–Минск: Изд. АСТ и ХАРВЕСТ 2006, с. 190–191. J.E. Cirlot: *Słownik symboli...*, с. 380–381.

¹⁸ Бинарные оппозиции подразумевают отождествление сущности и явления, неотчлливое разделение субъекта и объекта, единственного и множественного, статичного и динамичного. Оппозиции, соответствующие простейшей, пространственной и чувственной ориентации человека: близкий — далёкий, внутренний - внешний, центр — окраины и т.д. Тем не менее, самыми загадочными бинарными оппозициями являются те, которые относятся к чисто онтологическим понятиям: жизнь — смерть, счастье - несчастье, дух — материя, тело — сознание, мужской — женский, свой — чужой и т.д. См.: В.Н. Топоров: *О структуре романа Достоевского в связи с архайческими схемами мифологического мышления* („Преступление и наказание”). В кн.: *Мир. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Изд. группа «Прогресс — Культура» 1995, с.194.

¹⁹ См.: С.И. Ожегов: *Словарь русского языка*. Москва: Изд. «Русский язык» 1987, с. 156. J. Didier: *Słownik filozofii*. Przeł. K. Jarosz. Katowice: Wydawnictwo „Książnica” 2006, с. 84.

имение Любви Андреевны Раневской. Дом, это символ сакральной середины, ему присуще понятие гармонии. Однако эта гармония, согласно мифической логике, нарушается в этом земном измерении и тогда вступает в силу профанное. В *Чайке* и *Дяде Ване* гармония дома нарушается в результате воздействия сил извне. В дом прибывают гости, которые вносят в сакральное пространство суету и таким образом превращают его в пространство профанное. В *Чайке* функцию профана выполняет известная актриса Ирина Николаевна Аркадина, а в *Дяде Ване* — известный в свое время профессор Александр Владимирович Серебряков. В *Чайке* это воздействие заканчивается трагично, так как Треплев совершает самоубийство. В *Дяде Ване*, наоборот, оно получает благоприятный финал, поскольку отъезд профанов, возвращает первоначальное состояние гармонии и порядка.

В этом отношении финалы *Трех сестер* и *Вишневого сада* отличаются от предыдущих. В данных пьесах Чехов изменил концепцию взаимного воздействия сакрального и профанного элементов. Сакральный характер дома, как и раньше, сначала нарушается профанами (*Три сестры* — Наташа, *Вишневый сад* — Лопахин), а затем под их постоянным и возрастающим воздействием, окончательно теряет свой сакральный характер, либо превращаясь в пространство профанное (*Три сестры*), либо исчезая вообще (*Вишневый сад*).

Стоит при этом обратить внимание на интересный маневр сделанный Чеховым в финале *Трех сестер*. Драматург перенес концепт сакральности с символа-образа дома на символику пути, понимаемую в рамках мифического миропредставления, как поиск главным героем истины и смысла жизни. Пьесу закрывает диалог Ольги и Ирины, в котором Ирина заявляет следующее: «Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» (ТС, с. 146-147). Кроме того, следует отметить, что в *Трех сестрах* Чехов переносит мотив сада с начала пьесы на ее конец, так как и в *Чайке*, и в *Дяде Ване*, действие постепенно переходило из пространства сада в пространство дома. В *Трех сестрах* сад приобретает ту символику, которая найдет свое развитие и разрешение в *Вишневом саде*.

Мифема сада²⁰ связана с мифом о старозаветном Эдеме, где символически выделяются дерево жизни и дерево познания добра и зла.

²⁰ В системе универсальной символики сад противопоставляется лесу. Сад, это образ гармонии космоса, что особенно подчеркивается в традиции Востока. Кроме того, образ сада связан с символикой плодородия, изобилия и бессмертия. См.: *Словарь символов и знаков...*, с. 174.

В конце XIX и начале XX века русские писатели часто обращались к этой мифеме, так как она олицетворяла сознание эпохи — представление о существовании двух миров и натуральном стремлении человека к более реальному из этих миров — к миру идей. Этот миф выражал вечное стремление человека к счастью и свободе, был также воплощением тоски о красоте как истине и вселенской гармонии²¹. Добавим, что Мирча Елиаде связывает человеческое подсознание с той сферой духовной жизни человека, которая более «философская», «мифическая» в противоположность сознательной жизни. По мнению учёного, самая глубинная человеческая тоска — это тоска по потерянном рае²².

Симптоматично, что заглавный вишневый сад практически отсутствует в пьесе. Правда, во втором действии, в ремарках, при описании места действия читаем: «В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад» (ВС, с. 162), однако нельзя упускать из виду тот факт, что в рассматриваемых нами пьесах это единственный случай, когда действие выходит за пределы сакрального пространства, т.е. дворянской усадьбы. Возникает вопрос, для чего нужно было Чехову вывести действие за пределы имения Раневской. Полагаем, что драматург создал, таким образом, нужное пространственное и временное расстояние между действующими лицами (одновременно и читателями), и главным лейтмотивом и символом произведения. Ведь именно в этой сцене прозвучало символическое сравнение сада с Россией: «Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест» (ВС, с. 171). Далее следует диагноз «русской болезни» и ее объяснение: «Владеть живыми душами - ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней... Мы отстали, по крайней мере, лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку. Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» (ВС, с. 170). В контексте этих слов вырубка вишневого сада в конце пьесы обозначает не только символическое разрушение мира русского дворянства и русской интеллигенции, но прежде всего, обре-

²¹ См.: A. Gozdek: *Mit raju w twórczości Fiodora Sologuba*. В кн.: *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*. Red. E. Biernat, T. Bogdanowicz. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 1999, с. 61.

²² М. Елиаде: *Образы и символы*. Прел. М. и Р. Родаковиче. Warszawa: Wydawnictwo KR 1998, с. 16, 19.

чение его на забвение (образ забытого всеми Фирса). Причем забвение становится в данном контексте и знаком нового времени, и формой наказания русского дворянства.

Итак, вишневый сад присутствует в частности в сознании героев как образ-символ, главный ориентир их вселенной в духовном и материальном смысле. Разрушение сада однозначно с разрушением этой вселенной. Причем, в конструкции героев важно взаимоотношение сознания и подсознания (или же бессознательного²³). Проблема в том, что действующие лица не осознают сакральности пространства дома, в котором обитают. Наоборот, они развивают в своем сознании ложные представления о сакральном пространстве, личном рае, где смогут обрести наконец счастье. Кстати, эти ложные воображения о сакральном пространстве связаны с семантикой центра мира, но на этот раз не личного, а более универсального. Москва, Харьков, Париж — города-мифы, совмещающие в себе представления о рае. Однако у Чехова, они превращаются в города-призраки, по сути, профанное пространство, поглощающее тех, кот доверил ему свою судьбу.

Главное качество сакрального пространства заключается в том, что оно нераздельно с категорией времени, которое повторяется циклически и приобретает форму круга (либо спирали)²⁴. В мифическом миропредставлении категория пространства не противостоит категории времени, а наоборот, образует с ним единое целое²⁵. Как сакральное пространство, так и сакральное время разделяются на сферу *sacrum* и сферу *profanum*, причем эти две сферы развиваются параллельно. В пьесах Чехова время приобретает качество сакральности благодаря циклическому повторению времени дня, времен года и праздников. Однако, в *Чайке*, как и в других драмах, между действиями может пройти даже несколько лет²⁶. Этот прием служит указанию жизненного пути

²³ Персонажи пьес А.П.Чехова (особенно это явление заметно в *Трех сестрах* и *Вишневом саду*) с одной стороны, автономные личности, которым присуще определенное личностное сознание, а с другой стороны, их сознание можно рассматривать как составную часть коллективного бессознательного. Понятие коллективного бессознательного введено в современную науку Юнгом и обозначает врожденную психологическую структуру, которая является аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта. Сверх того, коллективное бессознательное понимается как средство связи с божественным и космическим. См.: *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины...*, с. 210–211.

²⁴ М. Eliade: *Traktat o historii religii...*, с. 378.

²⁵ W. Toporow: *Przestrzeń i rzecz...*, с.22–23.

²⁶ *Чайка* — между 3 и 4 действием прошло 2 года; *Три сестры* — между 1 и 3 действием прошло 4 года, в *Дядя Вани* и *Вишневом саду* прошло несколько лет с момента выезда хозяев из своей усадьбы до момента возвращения в начале первого действия;

персонажей в перспективе более длительного времени, включающего в себя главные повороты судеб героев. Более того, время, представляющее собой хронологически наступающие после себя годы, приобретает линейную форму, свойственную модели профанного времени, которое разворачивается от определенного начала и стремится к, более или менее, определенному концу.

Сакральность времени *Чайки* создается при помощи применения мотива времени дня: вечер (в 1 действии), полдень (во 2 действии), полдень (в третьем действии) и вечер (в 4 действии). Мотив вечера образует кольцо и намекает на логику круга, что в свою очередь, в мифическом миропонимании связано с мотивом вечного возвращения. Однако, в данном случае это возвращение неблагоприятного характера, поскольку обозначает возвращение к исходному пункту, противоречащему логике развития и эволюции. Симптоматично при этом, что Чехов используя мотив самоубийства Треплева, создает оппозицию сакральному характеру смерти (в мифическом представлении сакральная смерть является актом самопожертвования ради живущих) и превращает тем самым сакральный характер времени в профанный.

В *Дяде Ване* время поднято до ранга главного мотива, связанного непосредственно с главной проблемой пьесы. В данном произведении Чехов применяет точное определение часов (1 действие - третий час дня, 2 действие — 12.20 ночи, 3 действие — 12.45 дня, 4 действие — осенний вечер, тишина). Благодаря этому приему драматург может акцентировать факт нарушения сакрального времени, присущего данному дому до момента приезда профессора Серебрякова с женой, и ввести время в фазу профанную. По словам старой няни, раньше в доме обедали, как полагается, в первом часу дня, а «при них» в седьмом. Раньше все вставали рано утром и начинали день, занимаясь хозяйством, а во время пребывания профессора в этом доме, время обеда стало временем завтрака, на который, между прочим, профессор также опаздывал на два часа. В доме атмосфера стала сонной, никто больше не мог трудиться, зато все от праздности мучились. Порядок и логика сакрального времени возвращается только в финале, когда профессор с женой, наконец, покидают дом.

Финалы *Чайки* и *Дяди Вани* отличаются существенно от финалов *Трех сестер* и *Вишневого сада*. Если в двух первых пьесах Чехов не выходит за пределы сакрального пространства дома, оставляя пространство закрытым, то в двух остальных драмах писатель относит финал

причем стоит подчеркнуть, что хозяева воспринимают свой дом уже как чужое, т.е. профанное пространство.

к семантике открытого пространства. Это обстоятельство некоторым образом усложняет интерпретацию финала *Трех сестер* и *Вишневого сада*. С одной стороны, финальные сцены обоих пьес кажутся однозначно пессимистическими, поскольку семьи, обитавшие в сакральном пространстве дома испокон веков, принуждены обстоятельствами покинуть его, а их дома попадают в руки профанов. Но, с другой стороны, мотив открытого пространства и мотив пути²⁷ намекают на новые возможности и продолжение чеховской темы жизнотворчества как потенциального продолжения судеб героев.

Следовательно, качество сакральности приобретает двойственный характер, так как оно не только присуще хронотопу, но и подчинено сознанию героев. В *Трех сестрах* и *Вишневом саду* сакральность пространства и времени не только определяются постоянными мифемами сакральной середины и оппозицией сакральное–профанное, но и обуславливаются эволюцией сознания персонажей, которые либо наделяют, либо упраздняют сакральность хронотопа. Итак, в *Трех сестрах* рядом с использованными Чеховым в предыдущих пьесах мотивами времени дня (1 действие — полдень, 2 действие — вечер, «сумерки», 3 действие — ночь, 4 действие - полдень) и точным определением часов (1–12 часов дня, 2 — «девятого четверть», 3 — третий час ночи, 4–12 часов дня), вводится мотив праздников. В первом действии Ирина отмечает свои именины, а второе действие относится к празднику масленицы. Кульминация символически связана с мотивом пожара в третьей части. Зато финал, т.е. четвертое действие, это сцена прощения всех со всеми и их отъезд, как из дома Прозоровых, так из губернского города.

Время первого²⁸ и последнего действия опять создает кольцо, причем открытость пространства позволяет предположить, что на этот раз

²⁷ Символика пути выступает как универсальный образ связи между двумя точками пространства. Путь — это прежде всего символ образа жизни и судьбы человека; символический путь наделяется и пространственным, и временным измерением. Начало и конец пути отмечены изменением состояния: герой приобретает что-то новое либо восполняет утраченное. См.: *Словарь символов и знаков...*, с. 162.

²⁸ Любопытно, что сразу в начале первого действия отмечается связь настоящего с прошлым по принципу эволюции времени и судьбы данной семьи — момент начала действия пьесы, это первая годовщина смерти отца, одновременно дата 5 мая относится также к именинам Ирины. Добавочно, узнаем, что одиннадцать лет тому назад (также в начале мая) семья Прозоровых приехала в губернский город из Москвы. Полагаем, что число пятое мая (5.05) символично и согласно мифической символике относится к идее полноты, совершенства и преодолению антагонизма бинарных оппозиций. Стоит при этом отметить, что время действия *Вишневого сада* также развивается с «начала мая». Причем идею полноты и совершенства Чехов связал с концептом памяти, детства и патриархата.

круг развивается в мифологическую модель спирали²⁹. Кульминация в третьем действии³⁰ насыщена мифологической символикой. Огонь как стихия смены через разрушение и неблагоприятное время ночи, указывают на окончательное совершение метаморфоза сакральности хронотопа в его профанное воплощение, причем эта символика распространяется не только на будущее дома Прозоровых, но на этот раз и на всю Россию.

Метаморфоз хронотопа сопровождается, как было уже сказано выше, эволюцией сознания героев (это относится естественно главным образом к Ирине). Мотив праздников, хотя семантически относится к сакральному времени, то в данной пьесе он лишен своего сакрального характера. Чехов акцентирует отсутствие восприятия персонажами сакрального характера этих праздников (Ирина тяготится своими именинами, а Наташа разгоняет всех гостей и не пускает в дом ряженных). Однако, проблема, даже не в том, что сакральное время постепенно превращается в профанное, и не то, что это происходит путем эволюции сознания героев, а то, что герои не осознают своей ответственности за формирование характера своего личного и универсального пространства и времени.

Несознательное формирование хронотопа характерно также для персонажей *Вишневого сада*. Раневская, точно как и три сестры, теряет свое сакральное пространство из-за неприспособленности к жизни, которая является последствием отсутствия осознания связи между личностью и внешним миром. В результате, это приводит к разрушению связи между персонажами, и временем (т.е. прошлым, настоящим и будущим) и пространством (дом утрачивает качество сакральности и становится профанным пространством).

Конструкция времени *Вишневого сада* на этот раз представляет собой прерванное кольцо, так как финальная сцена повторяет первую только

²⁹ Спираль — символ, связанный с жизнью и смертью, представляет собой идею развертывания жизненной силы, выражает последовательность концентрических кругов, воплощает в себе идеи развития, непрерывности космических ритмов, эволюции вселенной. Иногда символ спирали наделяется значением олицетворения уравновешивающих друг друга тенденций к эволюции и инволюции в процессе бытия, может тогда символизировать взаимообращение и взаимосвязь противоположностей. См.: *Словарь символов и знаков...*, с. 191.

³⁰ Во всех рассматриваемых нами пьесах, кульминация конфликта происходит в третьем действии (*Чайка* — Нина Заречная решила уехать в город, чтобы стать актрисой и связаться с Тригопиным; *Дядя Ваня* — Войничский стреляет в Серебрякова; *Три сестры* — пожар, бьют в набат, Андрей заложил в банке дом; *Вишневый сад* — день аукциона, Лопухин владельцем сада, карнавализация (все танцуют)). Симптоматично, что кульминация конфликта является коллективной сценой, которая обычно имеет мемто в центре дома (столовая, гостиная). Разрешение конфликта в данных драмах наступает в четвертом действии.

по отношению к пространству. Декорация первого действия в четвертом, с усугубленным ощущением пустоты и ассоциативным указанием на время детства, превращается в финале в символическую гробницу. Семейный дом Раневской стал могилой-гробом Фирса. Симптоматично при этом, что в последнем действии время не указано. Фокусируется лишь постепенное сближение рокового момента выезда всех из дома. Несмотря на то, что в предыдущих частях Чехов применяет мотив времени дня (1 — рассвет, 2 — вечер, 3 - вечер), то в четвертом действии узнаем лишь, что это солнечный день и «тихо как летом», хотя это уже октябрь.

Констатируя, мифемы в поэтике драм Антона Павловича Чехова функционируют не только как отдельные образы-символы, но прежде всего как центральная категория хронотопа. Мифемы определяют также сакральность времени и пространства, обуславливая тем самым мифическое мироощущение. В центре внимания Чехова находится вопрос самоопределения человека как творца своего личного хронотопа в соответствии с универсальными временем и пространством. Такое самоопределение может совершиться лишь с помощью и в сфере личного сознания.

Anna Chudzińska-Parkosadze

MITOPOETYKA DRAMATÓW ANTONA CZECHOWA

Streszczenie

W artykule autor dokonuje analizy mitycznego kodu, który okazuje się być podstawą konstrukcji takich dramatów Antona Czechowa jak *Mewa*, *Wujaszek Wania*, *Trzy siostry* i *Wiśniowy sad*. Semantyka mitu warunkuje konstrukcję chronotopu, poprzez wykorzystanie symboliki domu jako centrum Wszechświata. Ponadto, kategoria czasu i przestrzeni w dramatach Czechowa podlega ciągłej ewolucji i również zbudowana jest na mitycznym koncepcie binarnych opozycji — sacrum i profanum. Niemniej jednak, ta transformacja sacrum w profanum i odwrotnie, podporządkowana jest rozwojowi samoświadomości bohaterów. W konsekwencji okazuje się, że to świadomość bohaterów kreuje czas i przestrzeń w tych dramatach, podobnie jak człowiek współkreuje Wszechświat.

Anna Chudzinska-Parkosadze

THE MYTHOPOETICS IN ANTON CHEKOV'S PLAYS

Summary

This article deals with the issue of mythological code, which presents the core of Anton Chekhov's plays, such as *The Seagull*, *Uncle Vanya*, *Three Sisters* and *The Cherry Orchard*.

The mythological code is reflected first of all in the chronotop of the plays, especially in the images of the house as the symbol of the center of the Universe. Moreover, time and space in the plays progress according to the realm of two main binary opposition — sacrum and profanum. However, the transformation from sacrum to profanum, and vice versa, is directed by the heroes and their consciousness. As the result, it is heroes' consciousness that create the space and time in the plays, as the man himself turns to be a co-creator of the Universe.