Содержание

Введение

1. Символ как литературное явление

1.1 Понятие символа

1.2 Становление понятия «символ»

1.3 Концепции символа

1.4 Изучение символа в творчестве А.П. Чехова

2. Символы природы в драматургии А.П. Чехова

2.1 Образ-символ птицы в драмах Чехова

2.2 Образ-символ сада в пьесах Чехова

2.3 Символика образов озера и реки в драматургии Чехова

3. Вещественные символы в драмах

3.1 Символы, связанные с образом дома

3.2 Символы, не связанные с образом дома

4. Географические символы в пьесах Чехова

4.1 Символ Москвы как центральный образ пьесы «Три сестры».

4.2 Символика Африки в пьесе «Дядя Ваня».

5. Звуковая символика и цветообозначение в драматургии А.П. Чехова

5.1 Звуковые символы в драмах Чехова

5.2 Символика цвета в пьесах Чехова

Заключение

Список использованной литературы

Введение

Чехов – одно из самых удивительных явлений нашей культуры. Явление Чехова-классика было неожиданным и каким-то, на первый взгляд, на первый взгляд, необычным: во всяком случае, все в нем противоречило всему опыту русской классической литературы.

Творчеству Антона Павловича Чехова посвящено множество работ как отечественной, так и западной драматургии. Русское дореволюционное и советское чеховедение накопило большой опыт исследовательской, текстологической и комментаторской работы. Уже в дореволюционные годы появлялись статьи, в которых проза и драматургия Чехова получали глубокое истолкование (статьи М. Горького, В.Г. Короленко, Н.К. Михайловского, Ф.Д. Батюшкова).

В советское время развернулась огромная работа по собиранию и публикации литературного наследия А.П. Чехова, по изучению его жизни и творчества. Здесь следует назвать работы С.Д. Балухатого (Вопросы поэтики. – Л., 1990) в которых дано обоснование теоретических подходов к анализу новой психолого-реалистической драмы. Книга Г.П. Бердникова «А.П. Чехов: идейнее и нравственные искания» из серии «Жизнь Замечательных людей» на сегодняшний день считается одной из авторитетнейших биографий Чехова. Кроме того, здесь произведения Чехова раскрываются в контексте общественной жизни 1880-1900 годов. В другой своей книге «Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии Чехова»[[1]](#footnote-1) Г.П. Бердников сосредотачивает свое внимание на истории становления новаторской драматургии Чехова, а также на важнейших особенностях новаторской драматургической системы Чехова в целом. При этом в книге делается попытка уяснить живую связь драматургии Чехова с традициями русского реалистического театра. Тем самым, главным в работе оказывается вопрос о традиции и новаторстве в чеховском театре и о его месте в истории русской реалистической драматургии, шире – в истории русского реалистического театра. Исследование ведется последовательно хронологически, причем каждая пьеса рассматривается как новый этап в становлении новаторской драматургической системы Чехова в целом.

Статьи А.П. Скафтымова «О единстве формы и содержания в “Вишневом саде” Чехова», «К вопросу о принципах построения пьес Чехова»[[2]](#footnote-2) уже стали классическими. Здесь, как и в других своих работах, ученый воссоздает личную творческую правду и духовный, нравственный идеал художника посредством целостной интерпретации художественного произведения. В названных статьях представлен системный анализ сюжетно-композиционных особенностей пьес Чехова.

З.С. Паперный в своей книге «“Вопреки всем правилам…”: пьесы и водевили Чехова»[[3]](#footnote-3) пишет о невозможности сказать о творчестве Чехова все. В работе советского литературоведа исследована художественная природа пьес и водевилей Чехова в ее связях с современной писателю действительностью.

Монографии А.П. Чудакова «Поэтика Чехова»[[4]](#footnote-4) и «Мир Чехова: возникновение и утверждение»[[5]](#footnote-5) явились новым словом в чеховедении. И хотя первая работа была опубликована еще в 1971 году, уже в ней намечается отрыв от традиционных для советского литературоведения формулировок. Разработка новых подходов к творчеству писателя развивается в следующей работе исследователя, в которой системно-синхронический анализ творчества Чехова был продолжен анализом историко-генетическим.

В книге В.И. Камянова «Время против безвременья: Чехов и современность»[[6]](#footnote-6) содержит новый подход к анализу творчества русского писателя. Автор предлагает рассмотреть произведения Чехова в неразрывном единстве и, в тоже время, с различных точек зрения: ход времени в рассказах, повестях и пьесах, вопросы религиозной веры в художественном освещении, образ природы как основа гармонии мира. В тоже время Камянов один их первых поставил вопрос о влиянии творчества Чехова на русскую литературу второй половины XX века.

Новой страницей в изучении творчества А.П. Чехова стала непериодическая серия научных трудов, издаваемая Чеховской комиссией Совета по истории мировой культуры Российской академии наук «Чеховиана». В них собраны статьи и очерки современных исследователей, раскрывающие ту или иную сторону творчества писателя.

В настоящее время регулярно выходят сборники «Чеховский вестник» и «Молодые исследователи Чехова», где публикуются статьи молодых чеховедов. Преимущественно эти исследования каких-либо отдельных аспектов творчества писателя.

При этом отдельных работ, посвященных изучению образов-символов в драматургии Чехова нет. В то же время, сейчас в литературоведении большое внимание уделяется изучению не исследованных уровней чеховских произведений. Поэтому мы можем говорить об актуальности данной работы.

Целью нашего исследования является изучение образов-символов в драматургии А.П. Чехова (на примере пьес «Иванов» (1889), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1903)), их места и роли в художественной системе произведений.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач:

1. Определить понятие «символ» и представить его основные концепции;
2. Выявить символы, наиболее характерные для творчества А.П. Чехова;
3. Определить место и роль символов в художественной системе драматургии Чехова.

Наиболее подходящим для решения поставленных задач является историко-культурный метод.

Данная работа состоит из Введения, шести глав, Заключения и Списка использованной литературы, состоящего из 75 наименований.

Первая глава работы «Символ как литературное явление» рассматривает становление символа как литературоведческого, искусствоведческого и философского термина. В этой же главе характеризуются основные подходы к изучению символа в творчестве А.П. Чехова.

Вторая глава дипломного проекта посвящена символам природы в драматургии А.П. Чехова и состоит из трех подпунктов. Их выделение связано с основными природными мотивами в пьесах Чехова: образом птицы-чайки, сада и водоема.

В третьей главе показана символизация деталей в пьесах Чехова.

В четвертой главе рассматриваются географические символы и их место в художественной системе пьес Чехова.

Для создания особой атмосферы своих произведений А.П. Чехов прибегает к использованию звуковых и цветовых символов. Их рассмотрению посвящены соответственно пятая и шестая главы.

Источником для данной работы послужило Собрание сочинений А.П. Чехова в 12 томах:

Чехов, А.П. Собрание сочинений в 12 т. Т. 9: Пьесы 1880-1904 / А.П. Чехов. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 712 с.

1. Символ как литературное явление

1.1 Понятие символа

Понятие символа многогранно. Не случайно М.Ю. Лотман определял его как «одно из самых многозначных в системе семиотических наук[[7]](#footnote-7), а А.Ф. Лосев отмечал: «Понятие символа и в литературе и в искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий»[[8]](#footnote-8). Объясняется это, прежде всего, тем, что символ является одной из центральных категорий философии, эстетики, культурологии, литературоведения.

Символ (греч. symbolon – знак, опознавательная примета) – универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление, с одной стороны, со смежными категориями художественного образа, с другой – знака и аллегории. В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. С.С. Аверинцев пишет: «Предметный образ и глубинный смысл выступают и структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие символ. Переходя в символ, образ становится “прозрачным”: смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива»[[9]](#footnote-9).

Авторы Литературного энциклопедического словаря принципиальное отличие символа от аллегории видят в том, что «смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве некой рациональной формулы, которую можно “вложить” в образ и затем извлечь из него»[[10]](#footnote-10). Здесь же приходится искать и специфику символа по отношению к категории знака. Если для чисто утилитарной знаковое системы многозначность есть лишь помеха, вредящая рациональному функционированию знака, то символ тем содержательнее, чем более он многозначен. Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира. Символом могут служить предметы, животные, известные явления, признаки предметов, действия.

Смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция; он не дан, а задан. Этот смысл, строго говоря, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий.

Истолкование символа есть диалогически форма знания: смысл символа реально существует только внутри человеческого общения, вне которого можно наблюдать только пустую форму символа. «Диалог», в котором осуществляется постижение символа, может быть нарушен в результате ложной позиции истолкователя.

И. Машбиц-Веров отмечает, что «происхождение символа очень древнее, хотя в конкретных исторических условиях возникают и новые символы или изменяется смысл старых (напр., свастика – древний символ древа жизни, теперь – символ фашизма)»[[11]](#footnote-11).

1.2 Становление понятия «символ»

Хотя символ столь же древен, как человеческое сознание, философско-эстетическое осмысление приходит сравнительно поздно. Мифологическое миропонимание предполагает нерасчлененное тождество символической формы и ее смысла, исключающее всякую рефлексию символа, поэтому какой-либо осмысляющий природу символа взгляд исключен.

Новая ситуация возникает в античной культуре после опытов Платона по конструированию вторичной, т.е. «символической» в собственном смысле, философской мифологии. Платону важно было ограничить, символ прежде всего, от дофилософского мифа. Несмотря на то, что эллинистическое мышление постоянно смешивает символ с аллегорией, Аристотель создал классификацию символов: он подразделяет их на условные («имена») и естественные («знаки»)[[12]](#footnote-12).

В средние века этот символизм сосуществовал с дидактическим аллегоризмом. Возрождение обострило интуитивное восприятие в его незамкнутой многозначности, но не создало новой теории символа, а оживление вкуса к ученой книжной аллегории было подхвачено барокко и классицизмом.

Разделение аллегории и символа окончательно оформилось только в эпоху романтизма. В периоды актуализации оппозиции аллегории и символа, а это в основном романтизм и символизм, символу отдается место художественного идеала. Существенные наблюдения над природой символа содержаться в работах Карла Филиппа Морица. Ему принадлежат мысли о том, что прекрасное нельзя перевести в другую форму: «Мы сами существуем — вот наша самая возвышенная и самая благородная мысль»[[13]](#footnote-13). Все характерные особенности проявления искусства сосредоточены в одном-единственном понятии, которое романтики позднее обозначили словом символ.

В многотомном труде Ф.Крейцера «Символика и мифология древних народов...» (1810-12) давалась классификация типов символов («мистический символ», взрывающий замкнутость формы для непосредственного выражения бесконечности, и «пластический символ», стремящийся вместить смысловую бесконечность в замкнутую форму). Для А.В. Шлегеля поэтическое творчество есть «вечное символизирование», немецкие романтики опирались в осмыслении символа на зрелого И.В.Гете, который понимал все формы природного человеческого творчества как значащие и говорящие символы живого вечного становления. В отличие от романтиков, Гете связывает неуловимость и нерасчленимость символа не с мистической потусторонностью, но с жизненной органичностью выражающихся через символ начал. Г.В.Ф. Гегель, (выступая против романтиков, подчеркнул в структуре символа более рационалистическую, знаковую сторону («символ есть прежде всего некоторый знак»[[14]](#footnote-14)), основанную на «условности».

Особенную роль осмысление символа приобретает в символизме. Одними из важнейших принципов символической поэзии символисты считали синтез и внушение, этими качествами должен был обладать символ. Парадоксальным представляется то, что, несмотря на абсолютизацию понятия символ, символизм не дал четкого представления об отличии символа от других категорий. В символистской среде слово «символ» имело множество значений. В частности, его много раз путали с аллегорией и мифом. Эпоха символизма дала толчок и к «академическому», строго научному изучению символа. В той или иной степени научное сознание ХХ века развивает идеи символа, отрефлектированные в эстетике символистов.

1.3 Концепции символа

Первые концепции символов были выработаны самими представителями данного направления. В России одним из теоретиков символизма становится Андрей Белый. В своей статье «Эмблематика смысла (предпосылки к теории символизма)» 1910 года он пытался рассмотреть сквозь символистскую призму искусство, науку, религию и культуру вообще[[15]](#footnote-15). Виды искусства, согласно Белому, – различные ряды символизации. Так как художественные символы – это пространственно-временные образы, отношения пространства и времени являются принципом классификации видов искусства. А. Белый в публикуемых трудах выдвигает следующую типологию: Музыка, ее основной элемент – ритм, (т.е. последовательность во времени); Поэзия, основной элемент здесь – данный в слове образ и смена его во времени; Живопись, основной элемент – данный воочию образ, но в краске и притом в двух измерениях пространства; Скульптура и зодчество, основной элемент здесь – образ в трех измерениях пространства.

Систематическое изучение символизма, проводившееся прямыми преемниками той эпохи – филологами следующего поколения, может считаться началом собственно научного подхода к символу. Здесь прежде всего следует назвать работы В.М. Жирмунского и других ученых петербургской школы.

В.М. Жирмунский определил символ в работе «Метафора в поэтике русских символистов» (июнь 1921 г.) так: «Символ есть частный случай метафоры – предмет или действие (то есть обычно существительное или глагол), взятые для обозначения душевного переживания»[[16]](#footnote-16). Позже он воспроизвел эту формулировку почти буквально в статье «Поэзия Александра Блока»: «Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры – предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства»[[17]](#footnote-17). Нет сомнения, что и сам В.М. Жирмунский прекрасно понимал, что «особый вид метафоры» – это далеко не все, что несет в себе символ. Ограниченность его формулировки давала себя знать с самого начала. И в первую очередь стилистически. Символ по Жирмунскому – это фактически досимволистский символ, веками бытовавший и в народной песне, и в религиозной литературе (литургической поэзии и даже мистической лирике)[[18]](#footnote-18).

Одна из наиболее развернутых и обобщающих концепций символа с точки зрения его роли и значения в человеческой жизни, созданная во многом под влиянием русских символистов, принадлежит немецкому философу первой половины ХХ века Э. Кассиреру. В своей работе «Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры. Что такое человек?» (1945 г.) он писал: «У человека между системой рецепторов и эффекторов, которые есть у всех видов животных, есть и третье звено, которое можно назвать символической системой»[[19]](#footnote-19). По Кассиреру, символическое пространство человеческой жизни разворачивается и ширится в связи с прогрессом рода, с развитием цивилизации: «Весь человеческий прогресс в мышлении и опыте утончает и одновременно укрепляет эту сеть»[[20]](#footnote-20).

Как пишет К.А. Свасьян, вопрос о том, есть ли реальность помимо символа, характеризуется Кассирером (как философски неуместный и мистический. <...> Кассирер не отрицает интенциональной природы символа как указующего на “нечто”. Однако под этим “нечто” подразумевается у него единство функции самого формообразования, т.е. правила символического функционирования[[21]](#footnote-21). Словно продолжая мысли Кассирера, видный лингвист ХХ века, Э. Сепир в 1934 году писал: ...Индивид и общество, в бесконечном взаимном обмене символическими жестами, строят пирамидальную структуру, называемую цивилизацией. “Кирпичиков”, которые лежат в основании этой структуры, совсем немного[[22]](#footnote-22).

А.Ф. Лосев разграничивает символ и другие близкие к нему категории. Остановимся на отличии символа от знака и от аллегории. Символ, по мнению Лосева, это бесконечный знак, т.е. знак с бесконечным количеством значений.

Одной из основных характеристик символа А.Ф. Лосев полагает тождественность означаемого и означающего. «Символ есть арена встречи обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собой»[[23]](#footnote-23). Присутствие символизируемого в символе в свое время стало одной из центральных идей философии слова П. Флоренского. «Смысл, перенесенный с одного предмета на другой, настолько глубоко и всесторонне сливается с этим предметом, что их уже невозможно отличить один от другого. Символ в этом случае есть полное взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью. В символе мы обязательно находим тождество, взаимопроницаемость означаемой вещи и означающей ее идейной образности»[[24]](#footnote-24)http://www.gumilev.ru/about/67/ - \_ftn74#\_ftn74.

По мысли Лосева, символ как художественный образ стремится к реалистичности. Однако если полагать единственным критерием символа реалистичность, сотрется грань между символом и художественным образом. По сути, любой образ символичен.

Кроме того, Лосеву принадлежит одна из самых распространенных классификаций символов, в основе которой лежит его функционирование в разных областях. Ученый выделял символы научные, философские, художественные, мифологические, религиозные, человечески выразительные, идеологические и побудительные, внешне-технические и природу, общество и весь мир как царство символов.

Лотмановская теория символа органично дополняет теорию Лосева. По Ю.М. Лотману, «являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой»[[25]](#footnote-25). Символ может принадлежать не только индивидуальному творчеству. Этим свойством символа определяется его близость к мифу.

Е.К. Созина считает «наиболее совершенной и вместе с тем обобщающей ту линию символологии, что, через Платона, тянется с древних времен до наших дней»[[26]](#footnote-26), концепцию М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорского, предложенную ими в работе 1982 года «Символ и сознание. Метафизические размышления о сознании, символике и языке»[[27]](#footnote-27). Авторы стремятся истолковать символ «в смысле сознания»[[28]](#footnote-28). Они понимают символ как вещь, «которая одним своим концом “выступает” в мире вещей, а другим – “утопает” в действительности сознания»[[29]](#footnote-29). При этом, символ в их понимании, практически беспредметен: «любая содержательность символа выступает как совершенно пустая оболочка, внутри которой конституируется и структурируется только одно содержание, которое мы называем “содержательностью сознания”»[[30]](#footnote-30). В силу содержательности сознания, наполняющей символ, он и является вещью. Кроме того, Мамардашвили и Пятигорский выделяют 2 основных вида символов: первичные и вторичные. Первичные символы (и соотносимые с ними первичные мифы) «лежат на уровне спонтанной жизни сознания и спонтанного отношения индивидуально-психических механизмов к содержательностям сознания»[[31]](#footnote-31), т.е. они соотносятся с космическим сознанием и не имеют адекватного человеческого выражения. Вторичные же символы «фигурируют на уровне мифологической системы, которая как система сама является результатом идеологической (научной, культурной и т.п.) проработки, интерпретации»[[32]](#footnote-32), они возникают в языке, культуре, социуме. Мамардашвили и Пятигорский большое внимание уделяли проблеме множественной интерпретации символа, связанной с проблемой «понимание – знание»: «множественность интерпретаций является способом бытия (а не выражения!) того содержания, которое символизируется»[[33]](#footnote-33).

1.4 Изучение символа в творчестве А.П. Чехова

Впервые проблема символа в творчестве А.П. Чехова было поставлена А. Белым в статье «Чехов»[[34]](#footnote-34) (1907 г.). Он отмечает, что, несмотря на продолжение традиций русских реалистов, в чеховском творчестве «заложен динамит истинного символизма, который способен взорвать многие промежуточные течения русской литературы»[[35]](#footnote-35). При этом, А. Белый особенно подчеркивает, что «Чехов никогда не сознавал себя символистом, но он благородно и честно как бы отдал все свое творчество на то, чтобы творчество его стало подножием русского символизма»[[36]](#footnote-36). Говоря о псевдо-реалистических и псевдо-символических тенденциях русской литературы конца XIX – начала ХХ веков, Белый не только обозначает творческий метод Чехова как «опрозрачненный» реализмом, непроизвольно сросшийся с символизмом, но и называет причину его становления: «с углублением чеховского реализма внутренняя основа этого реализма, не предавая традиций прошлого, переходит в символизм»[[37]](#footnote-37).

Продолжает утверждение Чехова как реалиста-символиста А. Белый в сборнике эссе «Луг зеленый» (1910 г.)[[38]](#footnote-38). Здесь основное внимание русского символиста обращено на выявление общих черт в творчестве Чехова и Мориса Метерлинка, но в тоже время символы у Чехова «тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном»[[39]](#footnote-39). В этой же статье А. Белый доказывает, что истинный символизм совпадает с истинным реализмом, потому как «символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) — единственная реальность»[[40]](#footnote-40).

О близости творческого метода Чехова Метерлинку говорит и Д.П. Мирский[[41]](#footnote-41). Он также отмечает, что все произведения русского писателя «символичны, но в большинстве их символика выражена не так конкретно, завораживающе туманно. <…> Но наибольшего развития чеховский символизм достиг в его пьесах, начиная с Чайки»[[42]](#footnote-42).

А.П. Чудаков, наверное, один из немногих в советском литературоведении, кто прямо заявлял о символичности чеховских деталей[[43]](#footnote-43). Он же дает краткую характеристику этих деталей-символов: «Символами служат у него не некие “специальные” предметы, которые могут быть знаком скрытого “второго плана” уже по своему закрепленному или легко угадываемому значению. В этом качестве выступают обычные предметы бытового окружения»[[44]](#footnote-44). Чудаков отмечал и еще одну важную деталь символов: «Чеховский символический предмет принадлежит сразу двум сферам – “реальной” и символической – и ни одной из них в большей степени, чем другой. Он не горит одним ровным светом, но мерцает – то светом символическим, то “реальным”»[[45]](#footnote-45).

Исследователь творчества А.П. Чехова из Оксфорда профессор П. Генри отмечает в 1960-70-е годы большое количество литературы о символике чеховской пьесы и Чехове как предшественнике символизма за рубежом[[46]](#footnote-46).

Обращают на себя внимание статьи И.Г. Минераловой о символах в прозе А.П. Чехова. Она определяет композиционные повторы как важнейшую особенность композиционного выделения символической детали. Именно подобный принцип И.Г. Минералова считает основополагающей причиной возникновения сложных подтекстовых ассоциаций, связанных с семантикой символических деталей.

В современном литературоведении наличие символов в произведениях А.П. Чехова уже не оспаривается. В настоящее время чеховедов интересуют отдельные вопросы символизма в творчестве писателя.

Таким образом, символ является одним из древнейших явлений в культуре и литературе. С давних времен он привлекает к себе внимание как писателей, так и исследователей. Сложность в изучении понятия «символ» вызвана его неоднозначностью и множественностью классификаций. По мнению литературоведов, в русских реалистической литературе своим акцентом на символической детали обращают на себя внимание произведения А.П. Чехова.

2. Символы природы в драматургии А.П. Чехова

Символы природы включают в себя все явления окружающего мира. О символике такого рода писал и А.Ф.Лосев: «Явления природы, не изготовленные и не оформленные человеком, а существующие до всякого человека и без его трудовых усилий, все это звездное небо, земная атмосфера и три царства природы все равно воспринимаются человеком и используются им в зависимости от его исторического развития, социального положения и общественной значимости»[[47]](#footnote-47).

2.1 Образ-символ птицы в драмах Чехова

**Чехов обращается к образу птицы уже в драме «Иванов». Но символический смысл здесь только намечен и не реализуется в полной мере. Львов вводит в произведение мотив дома Иванова – «совиного гнезда»:**

«Львов. Вы удивляетесь... (Садится рядом.) Нет, я... я удивляюсь, удивляюсь вам! Ну, объясните, растолкуйте мне, как это вы, умная, честная, почти святая, позволили так нагло обмануть себя и затащить вас в это совиное гнездо? Зачем вы здесь? Что общего у вас с этим холодным, бездушным...» [231][[48]](#footnote-48).

Чуть раньше, в разговоре Анна Петровна жалуется на крик совы:

«Анна Петровна (покойно). Опять кричит...

Шабельский. Кто кричит?

Анна Петровна. Сова. Каждый вечер кричит» [225].

Крик совы – это все, что остается в жизни этой женщины: «Теперь он едет к Лебедевым, чтобы развлечься с другими женщинами, а я… сижу в саду и слушаю, как сова кричит…» [231]. Другие персонажи пьесы стараются не воспринимать этот крик всерьез, а Шабельский даже пытается смягчить крик совы, предвещающий беду: «Хуже того, что есть, не может быть» [225].

**Образ-символ совы еще не ассоциируется в произведении Чехова с каким-либо конкретным персонажем. Но настойчивое его повторение в пьесе и акцентирование внимания позволяют говорить о его основной функции как создание атмосферы беспокойства и предопределенности.**

**Впервые в драматургии А.П. Чехова птица становится самостоятельным образом в пьесе «Чайка». Заглавный символ здесь объединяет всех героев пьесы. В. Гульченко отмечает, что «**Птица как символ высокого человеческого духа известна во все времена эпохи мирового искусства, но для запредельных состояний, помещаемых художественным воображением Треплева за финалом всемирной истории, эта роль должна быть отведена именно чайке. Это единственная птица, само название которой производно от глагола душевного движения чаять»[[49]](#footnote-49).

Основное значение глагола «чаять» – «надеяться, думать, полагать». Все герои пьесы чего-то хотят, на что-то надеются. Но никто не достигает желаемого по собственной вине. **Исходя из этого, В. Гульченко высказывает мысль, что в произведении не одна, а семь чаек**[[50]](#footnote-50)**, по числу основных действующих лиц в произведении.**

**С самого начала пьесы Чехов обозначает как чайку Нину Заречную. Появляясь впервые, она говорит Треплеву:** «…меня тянет сюда к озеру, как чайку …мое сердце полно воли…» [432]. Даже свои письма Нина подписывает «Чайка». Но позже, во втором действии именного к ее ногам Треплев кладет случайно убитую им чайку. Здесь чайка начинает воплощать ее стремления и надежды, равнодушно разрушенные Тригориным. Именно Нина напрямую обозначает символическую природу этого образа в произведении: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю…» [449].

Не случайно эти два слова («убить» и «чайка») в конце пьесы еще раз встречаются именно в монологе Нины:

«Нина. Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (Склоняется к столу.) Я так утомилась! Отдохнуть бы… отдохнуть! (Поднимает голову.) Я – чайка…» [478].

То есть, это еще раз подчеркивает безосновательность одной из концепций этого образа, о которой говорит З.С. Паперный: «На смену концепции подстреленной чайки выдвигалась другая: Нина – героиня торжествующая. Только она и есть подлинная чайка – не подстреленная, не погибшая, но продолжающая свой смелый, победный полет»[[51]](#footnote-51).

Образ-символ чайки становится «своим», особенно значительным и для Константина Треплева. Во втором действии он кладет у ног Нины чайку, которую «имел подлость убить» [449]. При этом он тоже ассоциирует себя с чайкой: «Скоро таким же образом я убью самого себя» [449]. В данном случае параллель героя и образа усиливается за счет того, что именно Треплев убивает себя и чайку. В. Гульченко пишет, что «Убитая Чайка — это остановленный полет, это отказ движению в праве быть, осуществляться»[[52]](#footnote-52). Гибель Треплева – это именно «остановленный полет». И в этом смысле он даже в больше мере воплощает этом символический подтекст образа, потому что сценическая жизнь других героев не обрывается, у них есть будущее. Нина приглашает Треплева на свои будущие спектакли: «Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня» [479]. Тригорин торопиться окончить повесть и «еще обещал дать что-нибудь в сборник» [472].

З.С. Паперный отмечает, что «образ-символ чайки, переливающийся разыми значениями, по-разному живет в душе Треплева и Нины, то соединяя, то разъединяя их»[[53]](#footnote-53).

Совершенно по-иному преломляется этот образ в сознании Тригорина. Увидев убитую чайку, он заносит в свою книжку «сюжет для небольшого рассказа»: «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» [453].

Этим сюжетом Тригорин как бы предсказывает дальнейшее развитие событий, предупреждает Нину. Но в тоже время, саму эту историю он не помнит, не считает значительной. Для него это – сюжет для небольшого рассказа.

«Шамраев (подводит Тригорина к шкапу). Вот вещь, о которой я вам давеча говорил… (Достает из шкапа чучело чайки.) Ваш заказ.

Тригорин (глядя на чайку). Не помню. (Подумав.) Не помню!» [480].

Образ-мотив чайки содержит заряд всеобъемлющего лиризма – трагически-напряженного и филосовски-глубокого. Под воздействием его силового поля, по замечанию Л.А. Иезуитовой, «одни персонажи становятся «крылатым», «музыкальными», другие – «бескрылыми», «прозаическими»[[54]](#footnote-54). З.С. Паперный особо подчеркивает, что «символический образ чайки, давший пьесе название, вбирает – в особом преломлении – темы искусства и любви, пересекающиеся в отношениях героев, – важнейшие мотивы пьесы»[[55]](#footnote-55).

В пьесе А.П. Чехова «Три сестры» образ птицы также проходит сквозь все произведение.

З.С. Паперный пишет: «Образы трех сестер, порывающихся тронуться с места, то уподобляются птицам, то, наоборот, противоречиво с этими образами сталкиваются»[[56]](#footnote-56).

Впервые в пьесе образ птицы появляется в первом действии в диалоге Ирины с Чебутыкиным:

«Ирина. Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?

Чебутыкин. Птица моя белая...» [536].

В этом контексте птица связывается с надеждой, с чистотой, стремлением вперед.

Во второй раз образ птиц встречается во втором действии в диалоге о смысле жизни Тузенбаха и Маши:

«Тузенбах. …Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели... <…>

Маша. Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе...» [560].

Здесь уже появляются дополнительные смысловые оттенки, образ птицы постепенно усложняется. В данном контексте полет птиц связывается с ходом самой жизни, не подверженным никаким изменениям, вмешательствам со стороны людей, с неумолимым течением времени, которое не остановить, не изменить и не понять.

В четвертом действии в монологе Маши наблюдается та же трактовка этого образа: «...А уже летят перелетные птицы... (Глядит вверх.) Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои...» [591]. В этом же четвертом действии Чебутыкин жалуется: «Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с богом!» [588]. Этот контраст улетающих птиц и остающихся подчеркивает невозможность героев, прикованных к своему месту, изменить ситуацию.

Здесь перелетные птицы связываются еще с уезжающими офицерами, погасшими надеждами, осознанием несбыточности мечты.

З.С. Паперный также сравнивает с птицей Ирину, младшую из сестер. В первом действии полная надежд, с открытым и радостным взглядом на жизнь, “птица белая”, как называет ее Чебутыкин, к четвертому действию уже уставшая, потерявшая мечту, смирившаяся с настоящим.

Птицы в драматургии Чехова неизменно связываются с течением жизни. Если в «Иванове» сова становится предвестником смерти героини, то в последующих произведениях («Чайка», «Три сестры») образ птицы – сложный и многогранный. Прежде всего, он связан с мечтами и надеждами героев, которые не сбываются. Но если в «Чайке» эволюция образа приводит к поиску новых путей (и смерть как один из них), то в «Трех сестрах» символика птицы сносит мотив предопределенности жизни.

2.2 Образ-символ сада в пьесах Чехова

Образ сада является важной частью художественного мира драматургии А.П. Чехова. В пьесе «Иванов» первое действие проходит в саду в имении Иванова. Но и в дальнейшем сад постоянно присутствует в речи героев: «Пока они все в саду, нечего свечам даром гореть» [588]. В пьесах «Чайка» и «Дядя Ваня» местом действия также становится сад (парк).

Но символическое значение это образ впервые приобретает в пьесе «Три сестры». Здесь в саду происходит последнее действие. Но Чехов сознательно смещает акцент с целого пространства сада на отдельные деревья и аллею.

Деревья в контексте пьесы приобретают символическое значение. Это нечто постоянное, связующее звено между прошлым и настоящим, настоящим и будущим. О. Подольская считает, что деревья напоминают о неразрывной связи времен, поколений[[57]](#footnote-57):

«Ольга. Сегодня тепло, можно окна держать настежь, а березы еще не распускались, <…> я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже все в цвету» [534].

Образ деревьев появляется и в разговоре Тузенбаха с Ириной: «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!» [594].

И не случайно Наташа, жена Андрея Прозорова, хочет срубить еловую аллею, клен и посадить везде цветочки. Ей, человеку другого уровня воспитания, образования, непонятно то, чем дорожат сестры. Для нее не существует связей прошлого с настоящим. М.М. Одесская отмечает: «хотя в “Трех сестрах” еще не слышен стук топора, холод смерти реально ощутим»[[58]](#footnote-58).

Деревья – символ жизни, которые Тузенбах и Ирина воспринимают как одушевленные существа. Наташа же видит среди деревьев этой аллеи страшный, некрасивый клен, который надо срубить. Так через символический образ открывается читателю богатство внутреннего мира одних героев и черствость, невосприимчивость прекрасного – других.

Здесь образ деревьев, помимо уже отмеченных значений, выступает с еще одним смысловым оттенком. Деревья напоминают человеку о его предназначении, заставляют задуматься о жизни и о своем месте в ней.

В следующей пьесе Чехова этот образ расширяется до целого вишневого сада, о котором даже упомянуто в «Энциклопедическом словаре».

Символика сада определяет структуру пьесы, ее сюжет, но сам символ сада не может трактоваться однозначно. Центральным ядром произведения является вишневый сад – от поры цветения до продажи с молотка: «сюжетом охвачены примерно полгода из длинной биографии сада, упоминаемого даже в энциклопедии, – последние, истекающие по ходу сюжета полгода»[[59]](#footnote-59), – пишет В.И. Камянов. Образ вишневого сада всеобъемлющ, на нем сосредоточены сюжет, персонажи, отношения. Он становится и главным героем произведения.

В последней пьесе Чехова на этом символе сосредоточены все элементы сюжета: завязка («...вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги...» [616]), кульминация (сообщение Лопахина о продаже вишневого сада) и, наконец, развязка («О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!..» [661]).

В «Вишневом саде» символ постоянно расширяет свою семантику. Во многом это связано с отношением к образу разных персонажей пьесы. В той или иной степени этот символ раскрывается с помощью всех героев произведения. Он появляется уже на первых страницах пьесы, причем, по мнению В.А. Кошелева, «символические черты этого образа изначально представлены в “житейском” обличий»[[60]](#footnote-60). Для Раневской и Гаева сад – это их прошлое:

«Любовь Андреевна (глядит в окно на сад). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости.) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» [620].

Вишневый сад для Раневской и ее брата Гаева – это родовое гнездо, символ молодости, благополучия и былой изящной жизни. Хозяева сада любят его, хотя и не умеют сохранить или спасти. Для них вишневый сад – символ прошлого.

В первом действии упоминается, что Гаеву пятьдесят один год. То есть во времена его юности сад уже утратил свое экономическое значение, и Гаев с Раневской привыкли ценить его, прежде всего, за его неповторимую красоту. Символом этой щедрой природной красоты, которую невозможно воспринимать с точки зрения доходности, становится букет цветов, в первом действии внесенный из сада в дом в ожидании приезда хозяев. И.В. Грачева напоминает, что Чехов считал гармоническое единение с природой – «одним из необходимых условий человеческого счастья»[[61]](#footnote-61).

Раневская, глядя на сад, приходит в радостное восхищение: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...» [620]. Аня, уставшая от долгой дороги, перед сном мечтает: «Завтра утром встану, побегу в сад...» [611]. Даже деловитая Варя на минуту поддается обаянию весеннего обновления природы: «...Какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!» [619]. Природа выступает в пьесе не только как пейзаж, а как обобществленный символ природы.

Совершенно иное отношение к саду у Лопахина, отец которого был крепостным у деда и отца Гаевых. Сад для него – источник получения прибыли: «Ваше имение находиться только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать тысяч в год дохода» [616]. Он оценивает этот сад только с практической точки зрения:

«Лопахин. Замечательно в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родиться раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает» [616].

Поэзия вишневого сада для Лопахина не интересна. В.А. Кошелев считает, что «его привлекает нечто новое и колоссальное, вроде “тысячи десятин” приносящего доход мака. <…> Цветение традиционного “сада” для него неинтересно именно потому, что “традиционно”: новый хозяин жизни привык во всем искать новых поворотов – в том числе и эстетических»[[62]](#footnote-62).

В самой конструкции пьесы сад – признанный знак этого «поэтического» начала бытия – становится, таким образом, неизбежным символом, связанным с традицией. И в качестве такового выступает на всем дальнейшем протяжении пьесы. Вот Лопахин в очередной раз напоминает о продаже имения: «Напоминаю вам, господа: двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад» [636].

Он недавно доказывал убыточность этого сада и необходимость его уничтожить. Сад обречен на уничтожение – и в этом смысле тоже становится символом, ибо результат этого уничтожения – не что иное, как обеспечение лучшей жизни для потомков: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» [650]. В тоже время для Лопахина покупка имения и вишневого сада становится символом его успешности, наградой за многолетние труды: «Вишневый сад теперь мой! Мой! (Хохочет.) Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами.) <…> Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...» [649].

Еще одно значение символического образа сада вводит в пьесе студент Петя Трофимов:

«Трофимов. Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест. Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... 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...» [636].

З.С. Паперный отмечает, что «там, где Раневской чудится покойная мать, Пете видятся и слышаться замученные крепостные души; <…> Так чего жалеть такой сад, эту крепостническую юдоль, это царство несправедливости, жизни одних за счет других, обездоленных»[[63]](#footnote-63). С такой точки зрения в судьбе чеховского вишневого сад просматривается судьба всей России, ее будущее. В государстве, где нет крепостного права, остались традиции и пережитки крепостного права. Петя как бы стыдиться прошлого страны, он призывает «сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием» [637], чтобы идти навстречу будущему. В данном контексте гибель вишневого сада может восприниматься как гибель прошлого России и движение навстречу ее будущему.

Сад – идеальный природный символ чувств героев; внешняя реальность, соответствующая их внутренней сущности. Цветущий вишневый сад является символом чистой, непорочной жизни, а вырубка сада обозначает уход и конец жизни. Сад стоит в центре столкновения различных душевных складов и общественных интересов.

Символичность сада обусловлена его осязаемым воплощением, и она исчезает после того, как сад вырублен. Люди оказываются лишенными не только сада, но и через него – прошлого. Гибнет вишневый сад, и умирает его символика, связывающая реальность с вечностью. Образ сада и его гибели символически многозначен, не сводим к видимой реальности, но здесь нет мистического или ирреального наполнения.

Важность этого образа для Чехова подчеркивается его неоднократным использованием. Мы можем проследить эволюцию символа в драмах. Если в ранней пьесе «Иванов» с помощью сада было маркировано пространство усадьбы заглавного героя, то в следующих драмах («Три сестры», «Вишневый сад») он символизирует прошлое.

2.3 Символика образов озера и реки в драматургии Чехова

Водная стихия играет большую роль в пьесах Чехова. Символика воды развивается и меняет свое качество от произведения к произведению.

Уже в ранней пьесе «Иванов» река становиться предметом торга, выявляя тем самым отрицательные качества характера управляющего имением:

«Боркин. <…> Если оба берега будут наши, то, понимаете ли, мы имеем право запрудить реку. Ведь так? Мы мельницу будем строить, и, как только мы объявим, что хотим запруду сделать, так все, которые живут вниз но реке, поднимут гвалт, а мы сейчас: коммен-зиир, – если хотите, чтобы плотины не было, заплатите. Понимаете? Заревская фабрика даст пять тысяч, Корольков три тысячи, монастырь даст пять тысяч...» [220].

Совершенно по-другому предстает водная стихия в следующей пьесе Чехова – «Чайка». Озеро здесь – больше чем пейзаж или часть декораций; без него трудно ощутить всю ее образно-символическую атмосферу. Около него разворачивается действие драмы. Персонажи называют его чудесным, прекрасным, колдовским. Природа – Обитель Гармонии, гармонии чудесной недоступной, притягивает персонажей – они мечтают перенести ее в свою собственную жизнь, перестроить жизнь на начале совершенства.

Озеро в пьесе выступает как природный символ, имеющий двойственную природу. Т.Г. Ивлева указывает на то, что «замкнутый круг – древнейшее воплощение вечно повторяющегося порядка вещей, вечного круговорота жизни; остановившая свое движение вода»[[64]](#footnote-64). Это позволяет очертить семантическое поле образа озера именно как вечного покоя.

Его символическая природа обнаруживается в последующих репликах персонажей, например, в воспоминаниях Аркадиной: «Лет 10-15 назад, здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь» [438]. Семантика озера дополнена и развернута во второй ремарке образом сверкающего в нем солнца, которое, в том числе, может воплощать и вечную неизменность, стабильность миропорядка. «В глубине направо дом с большою террасой, налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце» [442].

С другой стороны само озеро может нести опасность. В третьем действии во время непогоды в темноте наступающей ночи оно выступает как враждебное миру и покою:

«Медведенко. <…> (Прислушиваясь.) Какая ужасная погода! Это уже вторые сутки.

Маша (припускает огня в лампе). На озере волны. Громадные!» [465]

Образ озера создает в пьесе ощущение видимой гармонии. Но разноплановость данного символа показывает ее призрачность и зыбкость. Разрушающая сила ветра, как проявления начала, враждебного человеку, подчеркивает независимость и неподвластность гармонии желанию людей.

С образом озера связаны мифологические представления о воде, которая обычно воспринималась как источник жизни. Как указывается в энциклопедии «Мифы народов мира», вода – одна из фундаментальных стихий мироздания. В самых различных языческих верованиях вода – первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса[[65]](#footnote-65). С мотивом воды как первоначала соотносится значение воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте. И ритуальное омовение – как бы второе рождение. В тоже время водная бездна или олицетворяющее эту бездны чудище – олицетворение опасности или метафора смерти. Соединение в мифологии воды мотивов рождения и плодородия с мотивами смерти находит отражение во встречающихся во многих фольклорных сюжетах различия живой и мертвой воды.

Мифологизм в символике озера отмечает и И.В. Грачева. Она обращает внимание на то, что поздним вечером у озера героям слышится пение, и Аркадина вспоминает: «Лет 10-15 назад, здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и все романы, романы…» [438]. На фоне этого же озера разворачивается мистерия, рассказывающая о «конце света» и о победе Мировой души над дьяволом. Это позволило И.В. Грачевой связать образ озера с мифом о чудесном граде Китеже: «По народным легендам, гармония и красота, символом которых стал заветный Китеж, вновь явятся миру на берегах волшебного озера, когда наступит конец света, то есть конец несправедливой и грешной жизни»[[66]](#footnote-66). Так неожиданно перекликаются народные предания и философская мистерия чеховского героя, в разных художественных системах воплощающие вековые человеческие стремления к жизненному совершенству.

Озеро постоянно «присутствует» в произведении: в виде декорации или в речи героев. Тригорин, рассказывая Нине о себе как писателе, признается: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо» [452]. Но наиболее тесная связь этого символа с образом Нины Заречной. Появляясь впервые, она говорит Треплеву: «…меня тянет сюда к озеру, как чайку …мое сердце полно воли…» [432]. В сущности, по наблюдениям З.С. Паперного, «действия пьесы развертываются между двумя приходами Нины-чайки к озеру»[[67]](#footnote-67).

Первое появление этой героини в пьесе на берегу озера во многом предопределило дальнейшее развитие событий: «Она сбежала из дома и сошлась с Тригориным. <…>. Был у нее ребенок. Ребенок умер. Тригорин разлюбил ее и вернулся к прежним своим привязанностям. <…> Отец и мачеха не хотят ее знать. Везде расставили сторожей, чтобы даже близко не допускать ее к усадьбе» [470-471]. После всего пережитого, Нина возвращается к воде, которая способна смыть, очистить грязь не только с тела, но и с души, дать новых сил, возродить духовно. Ее тянет к озеру, и оно придает героине сил. Нина строит планы на будущее.

Но если символика озера у Чехова связан с возрождением человека, то река связана со смертью. Первый раз о реке с негативной оценкой высказывается Вершинин в пьесе «Три сестры»: «Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе» [542]. Примечательно, что Чехов сразу предлагает оппозицию реке с угрюмым мостом – реку недалеко от дома Прозоровых: «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!» [542]. Но в конце пьесы эта мнимая красота развенчивается: во время дуэли на берегу реки погибает Тузенбах.

В следующей пьесе символика реки как несущей смерть закрепляется. Через вишневый сад протекает река, в которой утонул семилетний сын Раневской: «Вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки...» [630]. В пьесе неоднократно подчеркивается расположение вишневого сада – на реке: «Местоположение чудесное, река глубокая» [616], «Пойдемте к реке. Там хорошо» [637]. Такое неоднократное подчеркивания положения сада на реке на протяжении всей пьесы пересекается с воспоминаниями о смерти мальчика. Чехов указывает, что река несет смерть не только человеку, но и саду, предрекая его гибель.

В своих пьесах Чехов утверждает реку как символ гибели. Образ представлен в развитии. В «Иванове» река становится предметом торга и может принести гибель, а Вершинин в «Трех сестрах» уже высказывает мысль о зловещей реке. Здесь же в «Трех сестрах», а также в следующей драме «Вишневый сад», она становится местом гибели героев. Альтернативой реке в пьесах Чехова становится озеро как обитель гармонии и красоты, в тоже время довольно призрачной.

Таким образом, символы природы играют немаловажную часть в пьесах Чехова. Они присутствуют во всех пьесах Чехова и реализуют собой философскую основу художественного замысла автора. Природные символы неоднородны и разноплановы по своим функциям, Птицы, сады, река и озеро в драматургии Чехова воплощают предопределенность жизни и утверждают нерасторжимую связь прошлого, настоящего и будущего.

3. Вещественные символы в драмах

К вещественным символам относятся бытовые детали, которые, неоднократно повторяясь, приобретают характер символов.

3.1 Символы, связанные с образом дома

По мнению О. Подольской, «в художественной системе произведений Чехова ключевым образом-символом дома, порядка, единства»[[68]](#footnote-68) является самовар. Наиболее существенными аспектами символики самовара является принадлежность семейному очагу, роду, связь с предками, овеществление идеи уюта.

Большое значение символ самовара играет в пьесе «Дядя Ваня». Но здесь объединяющая функция этого символа рассыпается, как распадется единство семьи. Чехов подчеркивает, что связано это, прежде всего, с приездом в имение Серебрякова:

«Марина (покачав головой). Порядки! Профессор встает в 12 часов, а самовар кипит с утра, все его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок… Что такое, батюшка? Чаю! Буди для него народ, ставь самовар… Порядки!» [484].

Семья уже не собирается по старой патриархальной традиции у самовара: «Самовар уже два часа на столе, а они гулять пошли» [484].

При этом, Чехов называет и основные причины такого разобщения семьи: разочарование Войницкого в Серебрякове:

«Войницкий. Двадцать пять лет я управлял этим имением, работал, высыпал тебе деньги, как самый добросовестный приказчик, и за все время ты ни разу не поблагодарил меня. <…> Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть… Но теперь у меня открылись глаза! Я все вижу! Пишешь ты об искусстве, но ничего не понимаешь в искусстве! Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного! Ты морочил нас!» [519].

Но Чехову важно и то, что Серебрякова и Елену Андреевну эта ситуация устраивает. Символичен в этом отношении следующий диалог:

«Телегин. В самоваре уже значительно понизилась температура.

Елена Андреевна. Ничего, Иван Иваныч, мы и холодный выпьем» [488].

Это единственное совместное чаепитие на протяжении всей пьесы, когда практически все действующие лица собираются вместе за одним столом. Но пьют они холодный чай, потому что «в самоваре уже значительно понизилась температура».

Не случайно, и Чебутыкин в «Трех сестрах», нежно относящийся к сестрам Прозоровым, дарит Ирине на день рождения серебряный самовар:

«Милые мои, хорошие мои, вы у меня единственные, вы для меня самое дорогие, что только есть на свете. Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик… Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам, и если бы не вы, то я бы давно уже не жил на свете…» [539].

Самовар здесь символ дома, счастья, несостоявшейся любви. Интересна реакция сестер на подарок:

«Ольга (закрывая лицо руками). Самовар! Это ужасно! (Уходит в залу к столу) <…>

Маша. Иван Романыч, у вас просто стыда нет!» [539].

Для сестер подарок кажется ужасен, неприличен. И хотя такую свою реакцию на подарок они объясняют его дороговизной, на самом же деле воспринимают его как глупость:

«Ирина. Как это неприятно!

Ольга. Да, это ужасно. Он всегда делает глупости» [538].

Для них такой подарок не связан с домашним очагом. И, несмотря на то, что данный эпизод происходит в начале пьесы, когда еще нет явных признаков душевного отчуждения между родными людьми, утрата основ семейственности уже ощущается.

Другим образом-символом, указывающим на разобщение людей в пьесах 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]](#footnote-69)

В двух последних актах «Чайки» этот предмет домашней обстановки находится в центре сцены, таким образом, А.П. Чехов как будто намеренно пытается обратить на него внимание. При этом в предыдущих действиях несколько раз стол упоминается в речи героев и ремарке к первому действию.

В ремарке к третьему акту говорится: «Столовая в доме Сорина.<…> Посреди комнаты стол. <…> Тригорин завтракает, Маша стоит у стола» [454].

Образ стола связан в «Чайке» в первую очередь с Тригориным: «Когда кончаю работу… тут бы и отдохнуть, забыться, ан – нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать» [451]. 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).

И если стол Треплева стоит в левом углу, то ломберный стол ставиться на середину сцены, и все внимание переключается на игру, происходящую за ним, на разговоры, ведущиеся за ним. Тригорин выигрывает в лото. Этим подчеркивается особый статус этого героя: он всегда в выигрыше: в игре, в творчестве, в любви.

Стол неоднократно упоминается и в пьесе «Дядя Ваня»: обеденный стол, письменный или рабочий, ломберный. Этот предмет домашнего интерьера сохраняет архаическую символику и органично вписывается в контекст основной коллизии пьесы: подчеркивает разобщенность людей, находящихся в одном доме, включается в поле эмоционального напряжения и в финальном действии становится знаком произошедших перемен с обитателями дома.

В пьесе в эпизодах, где фигурирует стол, явственнее прослеживается мысль о разъединенности семьи, царящем в доме эмоциональном напряжении. С приездом Серебрякова в имение семья перестала собираться вместе за одним столом, нарушился привычный уклад жизни. В самом начале пьесы Марина два часа ждет к чаю Александра Владимировича и Елену Андреевну, но по возвращению профессор уходит пить чай в свой кабинет.

У Астрова в доме есть свой собственный стол. Для доктора он ассоциируется, прежде всего, с гармонией и спокойствием: «Здесь в доме есть мой собственный стол… В комнате у Ивана Петровича. Когда я утомлюсь совершенно, до полного отупления, то все бросаю и бегу сюда, и вот забавляюсь этой штукой час – другой… Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на счетах, а я сижу подле них за своим столом и мажу – и мне тепло, покойно, и сверчок кричит» [511]. В финале пьесы пустующий стол Астрова становится знаком произошедших драматических изменений.

В следующей пьесе, «Три сестры», стол вновь неоднократно упоминается. В пьесе столу сопутствуют характерные детали (праздничный обед, который связан с поминальной обрядовой пищей; тринадцать человек, сидящие за столом; не сошедшийся пасьянс, пустующий стол в саду), которые символически выражают разрушение гармонии, некогда царящей. 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»[[70]](#footnote-70). Во втором акте Ирина за столом раскладывает пасьянс и загадывает отъезд в Москву. 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 Лопахин, купивший вишневый сад, случайно натыкается на стол и чуть не опрокидывает его (подобно тому, как Епиходов опрокидывает стул в первом действии), это становится знаком разрушения этого дома и его мира.

Еще один символ, непосредственно связанный с образом дома – символ ключей. Впервые в драматургии Чехова он проявляется в пьесе «Три сестры», когда Андрей Прозоров теряет ключ: «Я пришел к тебе, дай мне ключ от шкапа, я затерял свой. У тебя есть такой маленький ключик» [582]. В художественном мире произведений А.П. Чехова ключ традиционно принадлежит хозяину. Учитывая это, потеря ключа может восприниматься как потеря положения в доме. И действительно, по ходу действия пьесы читатель убеждается, что в доме все решает Наташа, Андрей же только соглашается со своей женой. В отличие от него, сестры пытаются отстоять в доме свои порядки. Ольга неоднократно вступает с Наташей в спор по поводу ведения хозяйства. Видимо поэтому у нее еще есть «такой маленький ключик».

Символику ключей Чехов развивает в своей следующей пьесе «Вишневый сад».

Так, в начале пьесы автор указывает на, казалось бы, незначительную деталь в образе Вари: «Входит Варя, на поясе у нее связка ключей» [611]. В приведенной ремарке Чехов подчеркивает роль ключницы, домоправительницы, хозяйки дома, избранную Варей. В тоже время именно через символ ключей передается связь Вари с домом. Она чувствует себя в отчете за все, что происходит в имении, но ее мечты не связаны с вишневым садом: «пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы все ходила по святым местам... Ходила бы и ходила. Благолепие!..» [612-613].

Неслучайно Петя Трофимов, призывая Аню к действию, говорит ей выбросить ключи: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер» [637].

Символику ключей Чехов искусно использует в третьем акте, когда Варя, услыхав о продаже имения, бросает ключи на пол. Этот ее жест объясняет Лопахин: «Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь…» [650]. По мнению Т.Г. Ивлевой, Лопахин, купивший имение, отнял у нее домоправительницы[[71]](#footnote-71).

Еще один вещественный символ хозяина есть в «Вишневом саде». На всем протяжении пьесы автор упоминает портмоне Раневской, например, «глядит в портмоне» [628]. Увидав, что денег осталось мало, она случайно роняет его и рассыпает золотые. В последнем действии Раневская отдает свой кошелек мужикам, которые пришли попрощаться:

«Гаев. Ты отдала им свой кошелек, Люба. Так нельзя! Так нельзя!

Любовь Андреевна. Я не смогла! Я не смогла!» [651].

В тоже время, только в четвертом действии бумажник появляется в руках Лопахина, хотя читателю с самого начала пьесы известно, что он не нуждается в деньгах.

В художественном мире чеховской драматургии мы можем выделить ряд образов-символов, которые неразрывно связаны с идеей дом, семьи: самовар, стол, ключи. Но в контексте произведений эти символы начинают выполнять не функцию объединения, а функцию разъединения, распада. Герои не собираются за одним столом, у одного самовара, хотя эти образы постоянно присутствуют в драмах Чехова. Потеря (как в «Трех сестрах») или отказ (как в «Вишневом саде») от ключей знаменует собой разрыв с семьей, домом.

3.2 Символы, не связанные с образом дома

В пьесах Чехова важную роль играет образ времени и изменений, с ним связанных.

В «Чайке» часы и время связаны в первую очередь с Треплевым. В начале пьесы он постоянно смотрит на часы, ожидая начало своего спектакля. При этом Чехов делает акцент на времени пьесы:

«Треплев. Хорошо, только через десять минут будьте на местах. (Смотрит на часы.) Скоро начнется» [429].

Сам Треплев никуда не спешит, его произведение для него на первом месте. Он отводит ей важную роль не только в своей жизни. Он стремится занять свою нишу в современной драматургии:

«Треплев. Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно. (Смотрит на часы.) <…> Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения: бывало, у нее сидят в гостях сплошь все знаменитости, артисты и писатели, и между ними только один я – ничто» [430].

Пьеса оказалась непонятой. А значит, время новых форм еще не пришло, как не пришло еще и время Треплева («а если их нет, то лучше ничего не нужно»). Это отчасти предрекает трагическую развязку драмы.

В «Трех сестрах» движение времени обозначено с помощью часов. Бой часов сопровождает действие драмы, Чебутыкин постоянно сверяет время. Но время в пьесе не однородно. В первом действии Кулыгин между делом замечает: «Ваши часы спешат на семь минут» [548]. Героини стремятся в Москву, торопятся жить, и время идет быстрее. В четвертом действии Чебутыкин сообщает: «Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час…» [590]. К концу пьесы сестры понимаю невозможность осуществления своей мечты, и все начинает идти своим чередом.

Кроме того, образ времени связан и с вполне конкретными часами: дорогой вещью, часами «покойной мамы». Эту семейную реликвию разбивает безразличный ко всему Чебутыкин: «Вдребезги!» [576]. Время семьи Прозоровых истекло. Родной дом для сестер становиться чужим.

Время постоянно присутствует и в драме Чехова «Вишневый сад». Перспектива от настоящего в прошлое открывается почти каждым действующим лицом, хотя и на разную глубину. Фирс уже три года бормочет. Шесть лет назад умер муж и утонул сын Любови Андреевны. Лет сорок-пятьдесят назад помнили еще способы обработки вишни. Ровно сто лет назад сделан шкаф. И совсем о седой старине напоминают камни, бывшие когда-то могильными плитами. Петя Трофимов же наоборот, постоянно говорит о будущем, прошлое его мало интересует.

Часы – важная деталь, характеризующая образ Лопахина. Он единственный персонаж в пьесе, время которого расписано по минутам; оно принципиально конкретно, линейно и, при этом, непрерывно. Его речь постоянно сопровождается авторскими ремарками: «взглянув на часы» [616]. Т.Г. Ивлева считает, что «Ситуативное – психологическое – значение ремарки обусловлено скорым отъездом персонажа, его естественным желанием не опоздать на поезд; это значение эксплицировано в репликах Лопахина. Идеологическая же семантика ремарки во многом предопределена спецификой самого образа часов как утвердившейся в человеческом сознании аллегории»[[72]](#footnote-72). Примечательно, что именно Лопахин сообщает Раневской дату продажи имения – двадцать второе августа. Таким образом, часы Лопахина становятся не просто деталью его костюма, а символом времени.

Для Чехова важен в произведениях и образ времени, реализующийся через символ часов. Но сам ход времени автору показать не так важно. Время одних героев еще не настало (Треплев), а других – уже истекло (Прозоровы), а в «Вишневом саде» показано, что приходят новые люди, разрушая все на своем пути. И в этом заключается трагизм пьес Чехова.

Другой важный образ-символ в драматургии Чехова – это книги. Традиционно они связывались с мудростью и обозначали принадлежность к высшему сословию.

В пьесе «Иванов» книги связываются только с образом заглавного героя. На протяжении всей драмы Чехов подчеркивает его отличие от других персонажей. Одним из таких отличий как раз и являются книги. Уже в первом действии мы застаем героя читающим: «Иванов сидит за столом и читает книгу» [217]. При этом чтением герой закрывается от внешнего мира, старается не реагировать на происходящее вокруг:

«Боркин (хохочет). <…>Пощупайте-ка, как у меня сердце бьется...

Иванов (читая). Хорошо, после.

Боркин. Нет, вы сейчас пощупайте. (Берет его руку и прикладывает к груди.) <…>

Иванов. Я читаю... после...» [217].

Позже автор подчеркивает нагромождение книг в кабинете Иванова: «Кабинет Иванова. Письменный стол, на котором в беспорядке лежат бумаги, книги, казенные пакеты» [251]. Этот кабинет в пьесе указывается как одно из любимых мест время препровождения героя: «Или пойдем сядем у тебя в кабинете, в потемках, как прежде» [229]. По сути, книги становятся способом спрятаться от действительной жизни.

Деталью, обращающей на себя внимание, книга становится и в пьесе «Чайка». В связи с тем, что традиционно в культуре принято воспринимать книгу как аллегорию знания о мире, Ивлева рассматривает эту деталь как способ «создания описания мира, образа, и все большего удаления от него настоящего; существования человека (читателя) в виртуальном мире с придуманными другим человеком (писателем) законами»[[73]](#footnote-73).

В авторской ремарке к действию книга упоминается только в одной сцене:

«Одна из гостиных в доме Сорина, обращенная Константином Треплевым в рабочий кабинет. <…> Кроме обычной гостиной мебели, в правом углу письменный стол, возле левой двери турецкий диван, шкап с книгами, книги на окнах, на стульях» [478].

В этой ремарке книги – дважды названная, подчеркнутая деталь. По мнению Т.Г. Ивлевой, такое повторение «одной и той же детали в достаточно коротком авторском повествовании вполне естественно и даже неизбежно превращает ее в деталь знаковую»[[74]](#footnote-74).

Примечательно, что книги и чтение упоминается на всем протяжении произведения. В ремарке, открывающей второе действие комедии на коленях у Дорна лежит книга Мопассана. Герои читают ее в слух по очереди. Здесь книга выступает как объединяющее начало.

Но это видимое свойство. Призрачность убеждения разрушается уже в третьем действии, когда укладывают вещи. Тригорин забоится о том, чтобы уложили удочки, но судьба книг его совершенно не волнует: « А книги отдай кому-нибудь» [478].

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 Тригориным как писателем: «Да, мило, талантливо… Мило, но далеко до Толстого» [452]. В финальном акте из книжного шкафа Шамраев достает чучело чайки, приготовленное для Тригорина, что, на наш взгляд, становится символическим знаком ложности, пустоты творческого рвения Бориса Алексеевича.

В следующей пьесе Чехова книги, журналы и брошюры также становятся символом отганиченности от жизни. Но здесь уже этот образ в настоящем времени ассоциируется не с главным героем: «Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры» [493]; «Мария Васильевна пишет на полях брошюры» [532]. Семантический повтор ремарки в первом и последнем действиях пьесы (здесь она включена в финальный монолог Сони) свидетельствует о более сложной – концептуальной – ее функции: жизнь неизбежно возвращается на круги своя; индивидуальная воля человека не может изменить ее ход.

Символика книг связана и с образом Войницкого, но в прошлом:

«Войницкий. Но мы уже пятьдесят лет говорим, и говорим, и читаем брошюры. Пора бы уж и кончить» [488];

«Войницкий. Двадцать пять лет я вот с этой матерью, как крот, сидел в четырех стенах… <…> Ночи мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю!» [519].

Но здесь явно прослеживается смена приоритетов в жизни героя: поняв сущность Серебрякова, дядя Ваня перестает читать его книги, осознавая их пустоту и никчемность. Больше внимания он начинает уделять жизни действительной.

Символика книги как способа бегства от действительности развивается и в следующей пьесе «Три сестры». Здесь книга становиться постоянным атрибутом Андрея Прозорова: «Андрей (входит с книгой в руке)» [552]; Андрей <…> читает книгу» [555]; «Андрей входит с книгой тихо и садится у свечи» [565]. По мнению Т.Г. Ивлевой, книга здесь «означает замещение мира реального»[[75]](#footnote-75). Андрей старается не замечать ничего вокруг себя: «Весь город говорит, смеется, и только он один ничего не знает и не видит…» [580]. Во всем принимает сторону жены, Наташа уже заставила его забыть о своем желании стать профессором, а довольствоваться местом в земской управе.

Герои пьес прячутся от действительности в чтении книг: Иванов, Мария Васильевна, Андрей Прозоров. Но наивысшего развития этот образ достигает в пьесе «Чайка», где показана никчемность этих книг. В результате создается впечатление, что герои променяли свою жизнь на пустоту.

Большое место в произведения Чехова играет символика свечи и связанного с ней огня. Образ огня имеет двойственную природу. С одной стороны это разрушительная сила пожара, с другой – тепло домашнего очага.

Мифологическое представление об огне как о начале, влекущем гибель вселенной, реализуется в монологе Мировой Души в пьесе «Чайка». После того как «все жизни, свершив печальный круг, угасли», остались только блуждающие над болотом «бледные огни», которые превращаются в «две красных точки» – «страшные, багровые глаза» дьявола [435-436]. Но дальнейшее развитие этот образ не получает.

Остается не законченным и другое представление об огне как символе смысла жизни. Об этом говорит Астров в «Дяде Ване»: «Знаете, когда идешь темной ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю <…> как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, <…> но у меня нет огонька» [502]. Он – талантливый врач, занимается науками, делает операции больным, ради интереса составляет картограмму уезда, но за десять лет он обрастает деревенской скукой, не стремится ни к карьере, ни к почестям. По мнению З.С. Паперного, «сравнение с “огоньком” говорит о жизни без страсти, без любви, без веры, оно связано с общей атмосферой жизни героев, с их самочувствием, тонусом, настроением»[[76]](#footnote-76).

Центральное положение в пьесе «Три сестры» занимает образ пожара (начало третьего действия). Он проходит фоном всего действия, выявляя особенности личности всех героев. М.М. Одесская считает, что этот сильный эсхатологический символ в пьесе становится «кульминацией хаоса, всеобщего смятения, разбитых надежд»[[77]](#footnote-77). Пожар, как и любая стихия, угрожающая жизни, создает экстремальную ситуацию, заставляет человека обнажить свою сущность. Проверку проходят все герои пьесы: Ольга отдает платья из своего гардероба погорельцам; Вершинин принимает непосредственное участие в тушении пожара; Чебутыкин напивается; Наташа, чувствуя себя полноправной хозяйкой дома Прозоровых, пытается выгнать Анфису; Андрей «сидит у себя в комнате и никакого внимания. Только на скрипке играет» [580].

Характерно, что в руках Наташи все время горящая свеча. Но реплика Маши («она ходит так, как будто она подожгла» [581]) обостряет противостояние смыслов, усиливает напряжение.

Однако в мифологическом сознании символика огня имеет двойственный характер: с одной стороны, это уничтожающая стихия, с другой – очищающая. В пьесе реализуются оба представления.

Маша открывает тайну о себе сестрам, каясь в своей любви к Вершинину, одновременно надеясь на прощение своего греха: «Мне хочется каяться, милые мои сестры. Томится душа моя. Покаюсь вам и уж больше никому, никогда...» [581].

Реализуется представление о пожаре как разрушительной силе: уничтожаются прошлое и будущее, стирается память и рушатся иллюзии. Так, во время пожара герои осознают, что они многое забыли. «Думают, что я доктор, – говорит Чебутыкин, – умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего. <…> Кое-что знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего... В голове пусто, на душе холодно» [574].

«Тузенбах. Можно бы устроить, если захотеть. Марья Сергеевна, например, играет на рояле чудесно.

Кулыгин. Чудесно играет!

Ирина. Она уже забыла. Три года не играла… или четыре» [575].

Ирина также осознает, что уже многого не помнит: «Куда все ушло? Где оно? <…> Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется» [580]. Тузенбах понимает несбыточность своих желаний: «<…> счастливая жизнь! Где она?» [578]. Это же понимают и сестры: «Никогда мы не уедем в Москву...» [580].

В драматургии Чехова реализуются разные функции символа огня. Но все они объединяются воедино в сцене пожара в пьесе «Три сестры», обнажая лучшие и худшие человеческие качества героев.

Характерной деталью внешности дяди Вани из одноименной пьесы становятся его галстук:

«Войницкий (выходит из дому; он выспался после завтрака и имеет помятый вид; садится на скамью, поправляет свой щегольской галстук)» [590].

Чехову для построения образа героя важен этот диссонанс между ситуацией, контекстом деревенской жизни, и внешним обликом персонажа. Галстук должен подчеркнуть несоответствие устремлений персонажа и реальности, в которой он вынужден существовать; тонкой, изящной души Войницкого и обыденной действительности. Так, галстук в данной пьесе становится символом нереализованных возможностей.

Огромную роль в раскрытии характера Андрея Прозорова из «Трех сестер» играет образ-символ вечевого колокола. Бытовые детали ярче всего характеризуют степень его падения в пучину бездуховности. Даже колокольная фигура одновременно олицетворяет и внешний вид располневшего Андрея. Чехов не указал возраста своих персонажей, однако можно предположить, что это первый ребенок в семье генерала: отец назвал его Андреем – первенцем, первозванным, мечтал видеть в сыне яркую личность, дал ему университетское образование, внушил мысли о высоком призвании. Но А.Г. Шалюгин указывает на инфантилизм в образе этого героя, который Чехов неоднократно подчеркивает: «Этот вечевой колокол оказался неспособным даже на обыкновенную салонную болтовню, в которой упражняются офицеры; он выпиливает лобзиком рамки и даже во время пожара наигрывает себе на скрипке»[[78]](#footnote-78). Яркий символ его никчемности – разбитый колокол, о котором говорит Маша: «Вот Андрей наш, братец… Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей…» [590].

Таким образом, вещественные символы встречаются во всех пьесах А.П. Чехова и служат стержнем для формирования сюжетных линий, отношений и характеров героев. Большое место в художественной системе произведений писателя занимает образ семьи. В тоже время, все символы (самовар, стол, ключи) подчеркивают утрату единства семьи, разобщение людей. Другой символ – часы, одинаково реализуется во всех пьесах, но функции несколько различные функции: если в ранних пьесах («Чайка») показана преждевременность стремлений героя, то в более поздних («Три сестры», «Вишневый сад») отмирание старых устоев и приход им на смену новых хозяев. При этом Чехов при помощи символики книги показывает стремление своих героев огородиться от действительности. Огонь в драмах выполняет разные функции, но все они объединяются в драме «Три сестры», когда во время пожара раскрываются характеры сразу всех основных действующих лиц. Через внешние символические детали Чехов подчеркивает характерные особенности образов своих героев, таких как Войницкий (галстук как символ нереализованных возможностей) и Андрей Прозоров (никчемный человек, как упавший вечевой колокол).

4. Географические символы в пьесах Чехова

Символика в произведениях может быть связана не только с образами природы или деталями. Символичным может стать название города или населенного пункта. Такие образы являются географическими символами.

4.1 Символ Москвы как центральный образ пьесы «Три сестры»

Символ Москвы в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» является одним из самых сложных. Он объединяет вокруг себя основных героев произведения – сестер Прозоровых, Вершинина. С этим символом мы встречаемся уже в самом начале пьесы:

«Ольга. Скорее в Москву» [535].

Фраза «В Москву» звучит на протяжении всей пьесы. Именно с немотивированностью данного мотива связаны споры, разгоревшиеся вокруг пьесы, сразу после первой ее постановки на сцене Московского художественного театра.

Венгерский чеховед Золтан Хайнади обозначает Москву как «локус воспоминания о потерянном рае»[[79]](#footnote-79). Самые светлые воспоминания связывают сестер с этим городом, даже день отъезда в провинцию – солнечный:

«Ольга. Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад, и, я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже все в цвету, тепло, все залито солнцем» [534].

Кроме того, для сестер Прозоровых Москва ассоциируется с конкретными местами (Старой Басманной улицей, Новодевичьим кладбищем):

«Ирина. Думаем, к осени уже будем там. Наш родной город, мы родились там… На Старой Басманной улице…» [541];

«Ирина. Мама в Москве погребена.

Ольга. В Ново‑Девичьем…» [542].

Для Чехова важно показать в самом начале пьесы, что Москва – это реальный город, со своими улицами, кладбищами. Реальность города также подчеркивается упоминанием Вершининым Немецкой улицы и Красных казарм. Эту Москву с восторгом вспоминают сестры.

Именно с Москвой связывают Прозоровы и свои надежды на будущее. Сестры постоянно говорят об этом, страстно стремятся в Москву, но не едут туда, хотя ничто вроде их в этом не сдерживает. Автор же не дает никакого объяснения. Причина, сдерживающая сестер в провинции, не известна, и автор не пытается ее установить. Л.В. Выготский в своей книге «Психология искусства» расценивает пьесу «Три сестры» как «драму железнодорожного билета»[[80]](#footnote-80).

Один из современных Чехову критиков объяснение того, что сестры не уезжают в Москву видит в следующем: «ведь это не станция Москва-пассажирская или Москва-товарная. Это – Москва-символическая... На такую станцию еще билетов не продают...»[[81]](#footnote-81). Золтан Хайнади развивает эту мысль: «Москва — центр не эмпирической Вселенной, куда стремятся сестры, а эстетической, о которой они мечтают. Москва в сознании героев вырисовывается не просто как прагматическая ценность (Wert), а как желанная ценность (Wunchenwert)»[[82]](#footnote-82).

На протяжении все пьесы отношение сестер к Москве как символу счастья меняется. В самом начале переезд в Москву для сестер – дело решенное («думаем, к осени уже будем там» [541]). Но по ходу пьесы атмосфера непринужденности начинает заменяться ощущением тревоги, скуки. Столица теперь для них избавление – от тоски:

«Ирина (оставшись одна, тоскует). В Москву! В Москву! В Москву!» [570].

В третьем действии усиливается ощущение безысходности. Ирина предполагает, что они никогда не переедут в Москву: «Я вижу, что не уедем» [580]. При этом, желание уехать жить в столицу крепнет.

В четвертом действии Ольга становиться начальницей гимназии: «Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей, и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не быть…» [597]. Ирина решила – «если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть» [589] – принять предложение Тузенбаха, и уехать, но барон погибает на дуэли, Ирина остается. Планы сестер рушатся. Но для сестер Москва остается символом всего светлого и радостного посреди обыденной жизни.

Совсем по-другому воспринимает Москву подполковник, батарейный командир Александр Игнатьевич Вершинин. Для него Москва не представляет собой ничего особенного, он относится к ней так же, как и к другим городам.

Он жил на Старой Басманной, недалеко от Прозоровых, Потом переехал на Немецкую улицу, с Немецкой улицы хаживал в Красные казармы. Для Вершинина Москва не представляет собой ничего особенного: «Так же и вы, не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней» [563].

Наоборот, высказывая свое отношение к Москве, Вершинин, в отличие от сестер, противопоставляет покой маленького городка столичной суете: «Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе. (Пауза.) А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!» [542].

Так, по мнению О. Подольской, «возникает противоречивое отношение героев к центру и провинции, в котором прослеживаются и взгляды самого автора на эту проблему»[[83]](#footnote-83). Центр, столица – это духовный, культурный центр. Это возможность деятельности, реализации своих творческих возможностей. И такому пониманию центра противостоит скука, обыденность, серость провинциальной жизни. Для сестер Москва, очевидно, видится именно с позиций такого противопоставления.

4.2 Символика Африки в пьесе «Дядя Ваня»

Карта Африки висит на стене в комнате Ивана Петровича Войницкого. При этом автор обращает внимание на важность комнаты для самого героя и неприметность карты на стене: «Комната Ивана Петровича тут его спальня тут же и контора имения. <…> На стене карта Африки, видимо никому здесь не нужная» [522].

В следующий раз Чехов возвращается к этому образу на самых последних страницах произведения:

«Астров. <…>. (Подходит к карте Африки и смотрит на нее.) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело!

Войницкий. Да, вероятно» [531].

Для Чехова важно, что последнее действие в пьесе происходит в комнате Войницкого, которая, по сути, является отражением жизни своего хозяина.

Свою жизнь дядя Ваня посвятил бескорыстному служению Серебрякову: «Я работал на него как вол! Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами не доедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему» [499].

Резкий перелом в его мировоззрении происходит в последний год, разочарование в идоле Серебрякова порождает тупую тоску и горечь о безвозвратно ушедшей молодости: «До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, – и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!» [489]. Только сейчас он начинает понимать призрачность гения Серебрякова: «Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. <…> Он вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он занимал чужое место» [486].

Войницкий начинает осознавать бессмысленность своего труда и своих устремлений. Он понимает, что они были никому не нужны. Иллюзия, в которую впадает герой, имеет для него всеобщее, жизнестроительное значение. Об этом хорошо говорит дядя Ваня: «Когда нет действительной жизни, приходится жить миражами» [501].

Примечательно, что именно последнее действие драмы происходит в комнате Войницкого, а герои обращают внимание на карту Африки только на последних страницах произведения. На протяжении всей пьесы Чехов выстраивал призрачность и пустоту жизни дяди Вани, чтобы в последнем действии воплотить ее в образе-символе карты Африки, «видимо никому не нужной». При этом, Чехов дает понять, что даже после осознания неправильности своего существования, в жизни Войницкого ничего не поменяется:

«Войницкий (пишет). «Второго февраля масла постного двадцать фунтов… Шестнадцатого февраля опять масла постного 20 фунтов… Гречневой крупы…» [531].

Таким образом, географические символы в пьесах Чехова не связаны с действительным местом жительства героев. Москва в «Трех сестрах» и Африка в «Дяде Ване» становятся символом мечты о другой жизни. В реальности же для героев ничего не происходит.

5. Звуковая символика и цветообозначение в драматургии А.П. Чехова

В произведениях А.П. Чехова символический подтекст приобретают не только вещи, предметы и явления окружающего мира, но и аудио и визуальный ряд. В первую очередь, он предназначен для постановки драматических произведений на сцене и грает большую роль в сценографии пьес. Но в то же время за счет звуковых и цветовых символов Чехов достигает наиболее полного осмысления своих произведений читателем.

5.1 Звуковые символы в драмах Чехова

Драмы наполнены звуками, каждый из которых имеет свое смысловое наполнение. Ю. Халфин пишет, что реплики героев, реагирующих на эти звуки, «похожи на авторские, но те предназначены лишь для постановщиков, а эти формируют атмосферу зрительного зала»[[84]](#footnote-84). Э.А. Полоцкая же отмечает, что звук в драматургии Чехова является «продолжением уже не однажды реализованных поэтических образов»[[85]](#footnote-85).

В пьесе «Иванов» Анну Петровну постоянно тревожит крик совы. Примечательно, что другие герои не обращают на него никакого внимания, не слышат:

«Анна Петровна (покойно). Опять кричит...

Шабельский. Кто кричит?

Анна Петровна. Сова. Каждый вечер кричит» [225].

Другие действующие лица не ощущают тревоги, которая исходит от этого звука:

«Шабельский. Пусть кричит. Хуже того, что есть, не может быть» [225].

Тем не менее, для Чехова фольклорное восприятие крика совы несет реальную угрозу. Иллюстрацией этого могут служить слова старика-лакея Фирса в пьесе «Вишневый сад»:

«Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» [634].

В «Чайке» аналогичную функцию выполняют вой собаки и вой ветра в трубах.

В первом действии Петр Николаевич Сорин говорит о воющей собаке, из-за которой «сестра опять всю ночь не спала» [428]. Это незначительное упоминание в диалоге далее не играет никакой роли в сюжете пьесы, но создает напряжение и ожидание.

Ощущение опасности нагнетается в последующем действии тишиной. Премьеру пьесы Треплева не сопровождают никакие звуки. Кроме того, сама речь героини неоднократно усиливает такое воздействие тишины: «На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. <…> Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит… И вы, бледные огни, не слышите меня…» [435]. Тем не менее, в данном действии звуковая символика не получает своего развития.

Чехов возвращается к этим мотивам в четвертом действии:

«Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Стучит сторож» [465].

Здесь Чехов еще раз возвращается к вою, упомянутому в первом действии, но уже не собачьему, а вою ветра в трубах. И, являясь авторской ремаркой, он становиться уже не просто упоминанием, а создает атмосферу беспокойства на протяжении всего действия. Но прочная привязка к месту действия – сцене – придает ему символическое значение.

Другой звук, приобретающий символическое значение, – звук выстрела. В «Иванове» звук выстрела как таковой не слышен:

«Иванов. Оставьте меня! (Отбегает в сторону и застреливается)» [283].

Этим выстрелом Чехов ставит точку в своем произведении, не давая возможности его символической реализации.

В драме «Чайка» стреляет Треплев. Но здесь символизм звуку выстрела предает множественность значений образа:

«Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.

Аркадина (испуганно). Что такое?

Дорн. Ничего. Это, должно быть, в моей подходной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром» [480].

Символично и уравнивание этих двух звуков. Такое сравнение переводит выстрел и самоубийство пласт обыденного. Перед смертью Треплев с особой остротой ощущает свое одиночество. А за стеной говорят о мелочах, и кажется, что даже его самоубийство не может произвести там больший резонанс, чем звук лопнувшей склянки с эфиром.

Стреляет и Войницкий в «Дяде Ване». Но эти выстрелы существенно отличаются от рассмотренных выше. Дядя Ваня называет Серебрякова своим злейшим врагом и пытается убить его. Но, стреляя в порыве гнева, Войницкий промахивается. Функция возмездия (а именно так объясняет он свой поступок) оказывается не реализованной.

Большое место в драматургии Чехова занимают звуки музыки. Писатель включает в художественный мир своих пьес множество музыкальных инструментов: свирель, гармоника, скрипка, гитара, фортепьяно.

Таков, например, звук, завершающий первое действие пьесы «Вишневый сад»:

«Далеко за садом пастух играет на свирели. Трофимов идет через сцену и, увидев Варю и Аню, останавливается. <…>

Трофимов (в умилении). Солнышко мое! Весна моя!» [624].

Высокий, чистый и нежный звук свирели является здесь, прежде всего, фоновым оформлением нежных чувств, испытываемых персонажем.

Звук гармоники в «Иванове» напротив, становится символом одиночества героини:

«Пауза; слышны далекие звуки гармоники.

Анна Петровна. Какая скука!.. Вон кучера и кухарки задают себе бал, а я... я – как брошенная...» [229-230].

Интересен и символ скрипки, на которой играет Андрей Прозоров. С одной стороны, его умение играть – признак образованности. В начале пьесы сестры гордятся им:

«За сценой игра на скрипке.

Маша. Это Андрей играет, наш брат.

Ирина. Он у нас ученый. Должно быть, будет профессором. Папа был военным, а его сын избрал ученую карьеру» [543];

«Ольга. Он у нас и ученый, и на скрипке играет, и выпиливает разные штучки, одним словом, мастер на все руки» [544].

С другой стороны, для самого Андрея скрипка – это способ бегства от окружающей действительности, от проблем. Даже начавшийся пожар не трогает его:

«Ирина. <…> И вот все побежали на пожар, а он сидит у себя в комнате и никакого внимания. Только на скрипке играет» [580].

И даже его жена начинает пренебрежительно относиться к занятию мужа:

«Наташа (горничной). <…> В твою комнату я велю переселить Андрея с его скрипкой – пусть там пилит!» [599].

К концу пьесы скрипка начинает звучать все чаще. Андрей все больше замыкается в своем мире, больше времени уделять игре на инструменте.

Особое место в системе звуков в драматургии Чехова занимает звук фортепьяно. Его символическое значение реализуется в четвертом действии драмы «Чайка»: «Через две комнаты играют меланхолический вальс» [467]; «за сценой играют меланхолический вальс» [474]. На первый взгляд, конкретная отнесенность ремарки к игре Константина Треплева маркирована репликой Полины Андреевны: «Костя играет. Значит, тоскует» [467]. В ней же очерчено и семантическое поле звука. Однако явленный семантический план оказывается не единственно возможным. На это обстоятельство, по мнению Т.Г. Ивлевой, указывает, прежде всего, обобщенно-личная синтаксическая конструкция ремарки: «Она не только подчеркивает самостоятельное существование звука, но и выражает действие, “потенциально относимое к любому лицу”; неслучайно эта конструкция используется в пословицах, обобщающих человеческий опыт»[[86]](#footnote-86).

Меланхолический вальс объясняет внутреннее состояние не только Треплева, но и самой Полины Андреевны, и Маши. Неслучайно во время игры Маша «делает бесшумно два-три тура вальса» [467]. Робкий намек на танец под звуки печальной музыки становится в данном случае выражением тайной любви без какой-либо надежды на ее осуществление в реальной жизни. В конечном же итоге, объединяя всех персонажей мизансцены, меланхолический вальс превращается в символ несбывшихся надежд, несостоявшейся жизни человека, который хотел.

В пьесе «Три сестры» центральное место занимает звук набата во время пожара. Как мы уже говорили выше, огонь выявил разные потаенные черты характера героев. Любопытно, что все их покаяния и раскаяния сопровождаются набатом. Набат, как звуковой маркер пожара, создает атмосферу тревоги, напоминая о бушующей за пределами дома стихии, подталкивает человека к раздумьям не о сиюминутном, а о вечном. Внешний мир начинает восприниматься как тревожный, таящий в себе угрозу разрушения хрупкого пространства дома. Звук набата – это символ пожара, шире – катастрофы, которая приходит из внешнего пространства и внезапно уничтожает мир, созданный человеком.

Т.Г. Ивлева отмечает, что «семантическая значимость звуковой ремарки в последней комедии Чехова становится, пожалуй, наиболее высокой»[[87]](#footnote-87). Драма А.П. Чехова наполнена звуками. Свирель, гитара, еврейский оркестр, стук топора, звук лопнувшей струны – звуковые эффекты сопровождают едва ли не каждое значительное событие или образ персонажа, становясь символическим отзвуком в читательской памяти.

Тревогу действующих лиц вызывает неожиданный звук – «точно с неба, звук лопнувшей струны» [634]. Каждый из героев по-своему пытается определить его источник. Лопахин, мысль которого занята одними делами, считает, что это далеко в шахтах сорвалась бадья. Гаев думает, что это крик цапли, Трофимов – филина. Авторский расчет ясен: не важно, что это был за звук, важно, что Раневской стало неприятно, а Фирсу он напомнил времена перед «несчастьем», когда тоже сова кричала, и самовар кричал бесперечь» [634]. Для южнорусского колорита местности, в которой происходит действие «Вишневого сада», эпизод с сорвавшей бадьей вполне уместен. И Чехов ввел его, но лишил бытовой определенности.

И печальный характер звука, и неопределенность его происхождения – все это создает вокруг него какую-то таинственность, которая переводит конкретное явление в ранг символических образов.

Но странный звук появляется в пьесе не один раз. Второй раз «звук лопнувшей струны» упоминается в заключительной ремарке к пьесе. Две сильных позиции, отведенных этому образу: центр и финал – говорят об особом его значении для понимания произведения. Кроме того, повторение образа превращает его в лейтмотив – соответственно смыслу термина: лейтмотив (повторяемый образ, «служащий ключевым для раскрытия замысла писателя»[[88]](#footnote-88)).

Повторение звука в конце пьесы в тех же выражениях освобождает его даже от предположительной бытовой трактовки. В первый раз ремарка корректирует версии персонажей, но пока еще и сама предстает лишь версией. Во второй раз, в финале, в ремарке об «отдаленном звуке» устраняются все земные мотивировки: ни о какой упавшей «бадье» или крике птицы здесь не может быть даже предположения. «Авторский голос в этом случае не уточняет, а отменяет все иные позиции, кроме собственной, окончательной: звук как будто приходит из неземных сфер и туда же уходит»[[89]](#footnote-89).

Лопнувшая струна получает в пьесе неоднозначное значение, которое нельзя свести до ясности какого-либо абстрактного понятия или зафиксировать в одном, точно определенном слове. Дурная примета предзнаменует печальный конец, который действующие лица – вопреки своим намерениям – не могут предотвратить. Чехов показывает то, насколько мало возможностей для действия остается у человека в исторической ситуации, когда внешние определяющие силы настолько сокрушительны, что внутренние побуждения вряд ли могут быть приняты во внимание.

Меняющееся значение звука лопнувшей струны в «Вишневом саде», способность его обходиться без бытовой мотивировки разводят его с реальным звуком, который мог слышать Чехов. Многообразие смыслов и превращает звук в пьесе в символ.

В самом конце пьесы звук лопнувшей струны заслоняет звук топора, символизирующий гибель дворянских усадеб, гибель старой России. На смену России старой приходила Россия действующая, динамичная.

Рядом с реальными ударами топора по вишневым деревьям символический звук «точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» венчает собой конец жизни в имении и конец целой полосы русской жизни. И предвестие беды, и оценка исторического момента слились воедино в «Вишневом саде» – в отдаленном звуке лопнувшей струны и стуке топора.

Звук играет важную роль в драматургии Чехова. С его помощью раскрываются те грани сценического действия, которые не могут быть переданы словесно. Ощущение тревоги передается с помощью крика совы («Иванов») и воя ветра в трубах («Чайка»). Звуки музыки в пьесах, как правило, служат воплощением одиночества героев, их тоски и потерянности, становятся символом несбывшихся надежд. В пласт вечности переводит обыденные проблемы звук набата в «Трех сестрах». А воплощению надвигающейся беды и неотвратимости гибели служат сразу два звука из последней комедии Чехова: звук лопнувшей струны и стук топора.

5.2 Символика цвета в пьесах Чехова

К цветовым обозначениям как неким символам в художественном пространстве драмы Чехов прибегает уже в пьесе «Чайка». Здесь прослеживается противопоставление двух цветов: черного и белого.

При этом белый цвет в драме неизменно связан с образом Нины Заречной. Она и в образе Мировой Души в первом действии – «вся в белом» [435]. О «белой чайке» вспоминает Тригорин в третьем действии комедии:

«Тригорин. Я буду вспоминать. Я буду вспоминать вас, какою вы были в тот ясный день – помните? – неделю назад, когда вы были в светлом платье… Мы разговаривали… еще тогда на скамье лежала белая чайка.

Нина (задумчиво). Да, чайка…» [455-456].

Так, именно на уровне цветообозначения здесь происходит объединение двух этих образов: Нина – чайка.

Черным цветовым пятно в пьесе становится Маша:

«Медведенко. Отчего вы всегда ходите в черном?

Маша. Это траур по моей жизни. Я несчастна» [427].

В этих двух образах Чехов воплощает свою веру в будущее. Нина живет будущим. Она никогда не теряет веру в себя, в людей. Эта вера помогает ей преодолевать все трудности: «Завтра меня уже не будет здесь, я ухожу от отца, покидаю все, начинаю новую жизнь…» [464]; «Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня» [479].

У Маши нет никаких надежд, она устала от жизни:

«Маша. А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф… И часто не бывает никакой охоты жить» [443].

Именно противопоставление этих двух подходов к жизни и жизнестроительству лежит в основе антитезы цветов: белого и черного.

Ведущую роль символика цвета начинает играть в «Трех сестрах». Драма Чехова отделена от предшествующих ей пьес, появившихся почти одновременно, довольно значительным промежутком времени (комедия «Чайка» была напечатана в 1896 году, «Дядя Ваня» – в 1897, «Три сестры» – в 1901). Вероятно, именно это обстоятельство объясняет столь значительные изменения, которые произошли в художественной системе драматургии Чехова, в том числе и на уровне авторского слова. Символизация же цвета подготовлена в ремарке, открывающей драму, не только троекратным повтором именно цветовой детали костюма персонажей, но и фольклорно-поэтическим контекстом, который подключает к пьесе ее заглавие – «Три сестры».

Цветообозначение проявляет себя в этой пьесе главным образом как цветовая деталь его портрета. Т.Г. Ивлева отмечает очевидную закономерность чеховской драмы: «именно авторское слово, а не слово персонажа, фиксирует ее цветовую картину»[[90]](#footnote-90).

Традиционно в пьесе «Три сестры» рассматривается характеризующая функция цвета как признак бытовой безвкусицы. Например, цветовую гамму одежды Наташи предвосхищает и одновременно негативно оценивает реплика Маши:

«Маша. Ах, как она одевается! Не то чтобы некрасиво, не модно, а просто жалко. Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой пошленькой бахромой и красная кофточка» [542].

Чуть позже Ольга скажет о невозможности сочетания зеленого и розового в одежде Наташи:

«Ольга. На вас зеленый пояс! Милая, это не хорошо! <…> просто не идет… и как-то странно…» [550].

А.Г. Шалюгин обращает внимание на фразу «как-то странно». Странность в костюме Наташи он замечает в следующем: «Знакомство с этикетом, а дамский костюм девятнадцатого столетия даже на его излете был чрезвычайно этикетен, показывает, что незамужние девицы могли надевать платья только голубого и розового цвета, а зеленый поясок могла надевать разве замужняя женщина, ибо он символизирует... добродетельность, супружескую верность!»[[91]](#footnote-91).

Такое несоответствие требованиям этикета подчеркивают не только мещанство Натальи, но и символизируют ее чужеродность в обществе сестер, враждебность их миру.

По мнению Т.Г. Ивлевой, «“цветовая ситуация” пьесы выглядит несколько сложнее и, как и все элементы художественной системы Чехова, лишается однозначной интерпретации. Важным для автора здесь, вероятно, является и само несоответствие цветов друг другу, различные принципы создания цветообозначений, которые маркируют принадлежность трех сестер и Наташи различным уровням бытия»[[92]](#footnote-92).

Три сестры – это, с одной стороны, три героини с конкретными, индивидуальными судьбами, более или менее ясно очерченными характерами, но в то же время и некие условные, символические фигуры, соотносимые с мифологическими триадами. С первой же ремарки писатель фиксирует конкретные детали, сиюминутные позы и жесты героинь, а с другой стороны, ставит их в условный символический контекст. Это передано, например, через цвета одежды:

«Ольга в синем форменном учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу; Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит, задумавшись» [534], – в этой ремарке, открывающей драму, подготовлена символизация цвета. Мы видим, что «оппозиция черное – белое уравновешивается синим цветом»[[93]](#footnote-93).

Антитеза черный – белый всегда, и даже вне конкретной культурно-исторической наполненности, маркирует два полюса практически любой идеологии: верхнее – нижнее; хорошее – дурное; божественное – дьявольское, полнота бытия – хаос[[94]](#footnote-94) и т.д.

Семантика же синего цвета в мифологической и особенно фольклорной традиции, с одной стороны, связана с разбушевавшейся, неподвластной человеку и непостижимой его разумом стихией мироздания (синее море). С другой стороны, синий цвет в этой традиции можно рассматривать и как промежуточный цвет между черным и белым; скажем, считать его ступенью в движении человека от черного – к белому или – наоборот. И в таком случае, цветовая триада, подключаясь к заглавию, выводит изображаемую в пьесе ситуацию на уровень если не вечной, то, по крайней мере, обобщающей модели. Специфика символа, по мнению Т.Г. Ивлевой, как раз и связана с тем, что «“план его содержания” всегда разомкнут в бесконечность»[[95]](#footnote-95).

Из всего многообразия цветов, заявленных в драме «Три сестры», в следующей пьесе «Вишневый сад» Чехов использует только один, по-разному применяя его на всем протяжении первого действия.

«Гаев (отворяет другое окно). Сад весь белый» [620].

При этом сад в пьесе еще только назван, показан лишь за окнами, как намечена, но не конкретизирована потенциальная возможность его гибели. Белый цвет – предощущение визуального образа. О нем неоднократно говорят герои произведения:

«Любовь Андреевна. Весь, весь белый! О сад мой! <…> Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину... <…> Какой изумительный сад! Белые массы цветов» [620].

При том, что сам сад практически скрыт от нас, его белый цвет проявляется на протяжении всего первого действия в виде цветовых пятен – деталей костюмов персонажей, которые с ним непосредственно связаны и судьба которых полностью зависит от судьбы сада: «Лопахин. Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке» [608]; «Входит Фирс; он в пиджаке и белом жилете» [613]; «Фирс <…> надевает белые перчатки» [614]; «Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе проходит через сцену» [618].

Т.Г. Ивлева, ссылаясь на письма писателя К.С. Станиславскому, приходит к выводу, что «Эту особенность сценической реализации образа сада – цветовой игры – предполагал, вероятно, и сам Чехов»[[96]](#footnote-96). Через цветовые пятна показано единение героев с садом и зависимость от него.

В своих пьесах Чехов преимущественно пользуется двумя цветами: черный и белый. С их помощью он не только раскрывает разные грани восприятия жизни (как Нина и Маша в «Чайке»). Введение в эту художественную систему других цветов (с которыми ассоциируется образ Наташи из «Трех сестер») становится инородным в устоявшейся традиции. Через цветовую символику Чехов показывает зависимость судьбы героев от судьбы вишневого сада.

Таким образом, в своих пьесах Чехов создает особый мир, наполненный звуками, которые создают общее настроение, атмосферу какой-либо отдельной сцены или действия в целом. За редким исключение (звуки свирели в пьесе «Вишневый сад»), эти символы несут в себе негативную окраску. В цветовой палитре Чехова преобладают белый и черный цвет, противопоставленные друг другу. Эта антитеза смягчается синим цветом драме «Три сестры». Введение же других красочных пятен в произведение способствует проявлению дисгармонии в мире персонажей.

Заключение

Чехов – один из самых любимых и читаемых классиков русской литературы. Писатель, который наиболее других соответствовал динамичности своего времени. Явление Чехова-классика было неожиданным и каким-то, на первый взгляд, необычным, все в нем противоречило накопленному опыту русской литературы.

Драматургия Чехова формировалась в обстановке безвременья, когда вместе с наступившей реакцией и крушением революционного народничества интеллигенция оказалась в состоянии бездорожья. Общественные интересы этой среды не поднимались выше задач частичного улучшения жизни и нравственного самоусовершенствования. В этот период общественного застоя наиболее ярко проявлялась никчемность и беспросветность существования.

Чехов открыл этот конфликт в жизни людей известной ему среды. Стремясь к наиболее верному выражению этого конфликта, писатель создает новые формы драматургии. Он показывает, что не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства, а обычное повседневное бытовое состояние человека внутренне конфликтно.

Зачастую, в пьесах Чехова нет событий, в его драмах главенствует так называемое «подводное течение». Большую роль при этом играют образы-символы.

Структурообразующими в драматических произведениях Чехова становятся символы природы, такие как птицы, сад, озеро. Заявленная в «Иванове» тема развивается в последующем творчестве драматурга, углубляя и расширяя свое семантическое поле. Именно вокруг сложного образа Чайки строятся события одноименной пьесы, а в «Трех сестрах» символ птицы проходит через все произведение, затрагивая самые разные сферы жизни героев. В тоже время природная символика вносит мотив предопределенности жизни.

Другим символом природы, вокруг которого стоится произведение, становится многогранный образ сада в пьесе «Вишневый сад», вбирающий в себя как судьбу России, так и судьбы всех героев произведения. Этот образ подготавливался предшествующими драмами Чехова, в том числе и пьесой «Три сестры», где также вырубание аллеи становится для героев символом отрыва от корней, разрыва с прошлым. Мы видим усложнение символики от одной пьесы к другой. Образ сада неизменно связан с прошлым героев, но если в «Трех сестрах» это личная драма Прозоровых, то в «Вишневом саде» этот символ выводится на общечеловеческий уровень, на уровень вечности и неразрывной связи судьбы одной семьи с судьбой России.

Неизменно с образом смерти и гибели в драматургии Чехова ассоциируется другой символ природы – образы озера и реки. Если в пьесе «Иванов» только намечено восприятие реки как несущей смерть, то в последующих пьесах он раскрывается в полную силу. В комедии «Чайка» образ озера еще не несет в себе этой возможности гибели – оно показано как обитель гармонии, пусть и призрачной. В последующих драматических произведениях река становится место гибели героев, воплощая тем самым мотив трагичности.

Совершенно особую группу символов в драматургии Чехова составляют вещественная символика. Незначительные детали в художественном мире Чехова, неоднократно повторяясь, приобретают характер вещественных символов. Соединяясь с другими образами в произведении, они выходят за рамки конкретной пьесы и возвышаются до общечеловеческого уровня.

Главная особенность образов, связанных с образом дома, заключается в том, что их традиционное символическое значение реализуется в пьесах Чехова с противоположным значением утраты связи между людьми, разобщением и разъединением. Так для героев «Дяди Вани» и «Трех сестер» самовар не связан с домашним очагом и единением семьи. Не собираются действующие лица пьес за одним столом, хотя этот предмет мебели присутствует во всех драматических произведениях Чехова, хотя он и воплощает идею главного места в доме. Утрата духовных связей с семьей и домом воплощается писателем в образе-символе ключей, которые оказываются или не нужными, или теряются. Эволюция образа заключается в осознанности этого действия. Если Андрей Прозоров в «Трех сестрах» ищет потерянный ключи, то Варя в «Вишневом саде» сама бросает их на пол, узнав о продаже имения.

Вещественные символы не связанные с образом дома, прежде всего, подчеркивают особенности характера того или иного персонажа. Примечательно, что от пьесе к пьесе идет усложнение этих символов. Значительно расширяется и круг используемых деталей. Тем не менее, мы можем выделить ряд символов, характерных для всех пьес Чехова. Это книги как символ ухода героев от действительности; часы как символ хода времени, неизменно связывающий прошлое, настоящее и будущее, определяющее место того или иного персонажа в этой системе времени; огонь как символ разрушения, обнажающий лучшие и худшие качества героев.

Географические символы в драматургии Чехова малочисленны. Они не связаны с реальным местом проживание героев, и тем самым расширяют географическое пространство пьес. Образ Африки в пьесе «Дядя Ваня» и образ Москвы в драме «Три сестры» становятся символов мечты героев о другой жизни, которые так и останутся нереализованными.

Звуковые и цветовые символы в драмах Чехова создают атмосферу пьесы, расставляют акценты с учетом видения героев автором. Звуки в драматургии реализуют две основные функции: становясь символами надвигающейся, беды, они усиливают тревогу и беспокойство героев; в тоже время музыка служит выражением тоски и одиночества персонажей. Ряд звуков, сопровождающих действие (таких как набат, звук лопнувшей струны и стук топора), позволяют возвысить проблемы обыденности до уровня вечности. Цветообозначение в пьесах строится на антитезе белого и черного как воплощения разных полюсов бытия. Развитие звуковых и цветовых символов происходит в драматургии Чехова постепенно, полностью раскрываясь в двух последних пьесах.

Так происходит обогащение сюжета у Чехова: на место голой событийности – принцип ожидания действия; пьеса скрепляется изнутри центральным образом-символом («Чайка», «Вишневый сад»), скрытыми мотивами («Три сестры»).

Таким образом, мы видим усложнение символики на протяжении всего творческого пути Чехова. Образы, заявленные в его ранних пьесах, развиваются в последующих произведениях, подключая новые смыслы и вбирая в себя все многообразие отношений между людьми.

Список использованной литературы

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979 с. – 424 с.
2. Белый, А. Символизм как миропонимание [Текст] / А.Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. Бердников, Г.П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии Чехова [Текст] / Г.П. Бердников. – Л.-М.: Искусство, 1957. – 246 с.
4. Вахтел, Э. Пародийность «Чайки»: символы и ожидания [Текст] / Э. Вахтел. // Вестник Московского государственного университета; Серия 9: Филология. – 2002. – №1. – С. 72-90.
5. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие [Текст] / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев: под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа; издательский центр «Академия», 2004. – 680 с.
6. Волчкевич, М. Как изучать Чехова? Чеховедение в вопросах, восклицаниях, союзах и предлогах… [Текст] / М. Волчкевич. // Молодые исследователи Чехова. 4: Материалы международной научной конференции (Москва, 14-18 мая 2001 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С.4-12.
7. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
8. Генри, П. Чехов и Андрей Белый (эмблиматика, символы, языковое новаторство) [Текст] / П. Генри. // Чеховиана. Чехов и «серебряный сек». – М.: Наука, 1996. – С. 80-90.
9. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2. [Текст] / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1969. – 493 с.
10. Головачева, А.Г. «Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть…»: Образ-символ в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» [Текст] / А.Г. Головачева. // Уроки литературы. – 2007. – №10. – С. 1-5.
11. Грачева, И.В. Чехов и художественные искания его эпохи [Текст] / И.В. Грачева. – Рязань: Рязанский гос.пед.ин-т им. С.А.Есенина, 1991. – 88 с.
12. Грачева, И.В. Человек и природа в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» [Текст] / И.В. Грачева. // Литература в школе. – 2005. – №10. – С. 18-21.
13. Гульченко, В. Сколько чаек в Чеховской «Чайке» [Текст] / В. Гульченко. // Нева. – 2009. – №12. – С. 175-185.
14. Гусарова, К. «Вишневый сад» – образы, символы, персонажи… [Текст] / К. Гусарова. // Литература. – 2002. – №12. – С. 4-5.
15. Добин, Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали [Текст] / Е.С. Добин. – Л.: Советский писатель, 1981. – 432 с.
16. Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии [Текст] / В.М. Жирмунский. – СПб.: Азбука-классика. – 2001. – 486 с.
17. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова [Текст] / Т.Г. Ивлева. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2001. – 131 с.
18. Иезуитова, Л.А. Комедия А.П. Чехова «Чайка» как тип новой драмы [Текст] / Л.А. Иезуитова. // Анализ драматического произведения. – Л.: Издательство ленинградского университета, 1988. – С. 323-347.
19. Камянов, В.И. Время против безвременья: Чехов и современность [Текст] / В.И. Камянов. – М.: Советский писатель, 1989. – 384 с.
20. Катаев, В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? [Текст] / В.Б. Катаев. // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. – М.: Наука, 1995. – С. 3-9.
21. Катаев, В.Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова [Текст] / В.Б. Катаев. – 2-е изд. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 108 с.
22. Кассирер, Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры. Что такое человек? [Текст] / Э. Кассирер // Проблема человека в западной философии: Сб. переводов с англ., нем., франц. [Текст] / Сост. и посл. П.С. Гуревича. М.: Прогресс, 1988. – С. 3 – 30.
23. Кошелев, В.А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова [Текст] / В.А. Кошелев. // Русская литература. – 2005. – №1. – С. 40-52.
24. Кулешов, В.И. Жизнь и творчество А.П. Чехова: Очерк [Текст] / В.И. Кулешов. – М.: Детская литература, 1982. – 175 с.
25. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 ст.
26. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
27. Лосев, А.Ф. Словарь античной философии: избранные статьи [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Мир идей, 1995. – 232 с.
28. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Текст] / А.Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
29. Лотман, Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры [Текст] / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 с.
30. Мамардашвили, М.К. Символ и сознание. Метафизические размышления о сознании, символике и языке. [Текст] / М.К. Мамардашвили, А.М Пятигорский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 224с.
31. Минералова, И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма [Текст] / И.Г. Минералова. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 272 с.
32. Минкин, А. Нежная душа [Текст] / А. Минкин. // Русское искусство. – 2006. – №2. – С. 147-153.
33. Мирский, Д.П. Чехов [Текст] / Д.П. Мирский. // Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года [Текст] / Пер. с англ. Р. Зерновой. – Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – С. 551-570.
34. Мифы народов мира: В 2 т. – Т. 1: А-К [Текст] / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – 671 с.
35. Ничипоров, И. А.П. Чехов в оценке русских символистов [Текст] / И. Ничипоров. // Молодые исследователи Чехова. 4: Материалы международной научной конференции (Москва, 14-18 мая 2001 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2001.С.40-54.
36. Одесская, М.М. Мотивы, образы, интертекст. «Три сестры»: символико-мифологический подтекст [Текст] / М.М. Одесская. // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 150-158.
37. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам…»: пьесы и водевили Чехова [Текст] / З.С. Паперный. – М.: Искусство, 1982. – 285 с.
38. Паперный, З.С. «Чайка» А.П. Чехова [Текст] / З.С. Паперный. – М.: Художественная литература, 1980. – 160 с.
39. Паперный, З.С. А.П. Чехов: очерк творчества [Текст] / З.С. Паперный. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 304 с.
40. Подольская, О. «Три сестры». Ключевые темы, образы и мотивы в пьесе А.П. Чехова [Текст] / О. Подольская. // Литература. – 2003. – №16. – С. 9-12.
41. Полоцкая, Э.А. А.П. Чехов: движение художественной мысли [Текст] / Э.А. Полоцкая. – М.: Советский писатель, 1979. – 340 с.
42. Путешествие к Чехову: Повести. Рассказы. Пьесы [Текст] / Вступ. статья, сост. В.Б. Коробова. – М.: Школа-пресс. 1996. – 672 с.
43. Ревякин, А.И. «Вишневый сад» А.П. Чехова: пособие для учителей [Текст] / А.И. Ревякин. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1960. – 256 с.
44. Роскин, А.И. А.П. Чехов [Текст] / А.И. Роскин. – М.: Художественная литература, 1959. – 432 с.
45. Свасьян, К.А. Проблема символа в современной философии: Критика и анализ [Текст] / К.А. Свасьян. – Ереван: Издательство АН АрмССР, 1980. – 226 с.
46. Семанова, М.Л. «Вишневый сад» А.П. Чехова [Текст] / М.Л. Семанова. – Л.: Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР, 1958. – 46 с.
47. Семанова, М.Л. Чехов-художник [Текст] / М.Л. Семанова. – М.: Просвещение, 1976. – 196 с.
48. Сендерович, С. «Вишневый сад» – последняя шутка Чехова [Текст] / С. Сендерович. // Вопросы литературы. – 2007. – №1. – С. 290-317.
49. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии: Пер. с англ. [Текст]/ Э. Сепир. – М.: Прогресс, 1993. – 656 с.
50. Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках [Текст] / А.П. Скафтымов. – М.: Художественная литература, 1972. – 544 с.
51. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
52. Созина, Е.К. Теория символа и практика художественного анализа [Текст]: Учебное пособие по спецкурсу. – Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1998. – 128 с.
53. Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова [Текст] / И.Н. Сухих. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1987. — 180, с.
54. Тамарченко, Н.Д. Теоретическая поэтика: Введение в курс [Текст] / Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2006. – 212 с.
55. Тиме, Г.А. У истоков новой драматургии в России (1880-1890-е гг.) / Г.А. Тиме. – Л.: Наука, 1991. – 154 с.
56. Тодоров, Ц. Теории символа. Пер. с фр. Б. Нарумова [Текст] / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 408 с.
57. Турков А.М. Чехов и его время [Текст] / А.М. Турков. – М.: Geleos, 2003. — 461 с.
58. Фадеева, И.Е. Художественный текст как феномен культуры. Введение в литературоведение [Текст]: учебное пособие / И.Е. Фадеева. – Сыктывкар: Изд-во Коми пед. ин-та, 2006. – 164 с.
59. Фесенко, Э.Я. Теория литературы [Текст]: учебное пособие для вузов / Э.Я. Фесенко. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2008. – 780 с.
60. Хайнади, З. Подтекст: «Три сестры» Чехова [Текст] / З. Хайнади. // Литература. – 2004. – №11. – С. 25-28.
61. Хайнади, З. Архетипический топос [Текст] / З. Хайнади. // Литература. – 2004. – №29. – С. 7-13.
62. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст]: Учебник для студентов вузов / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2005. – 405 с.
63. Халфин, Ю. Тайна и гармония священная: О поэтике Чехова [Текст] / Ю. Халфин. // Литература. – 2009. – №3. – С. 30-32.
64. Чехов, А.П. Собрание сочинений в 12 т. Т. 9: Пьесы 1880-1904 [Текст] / А.П. Чехов. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 712 с.
65. А. П. Чехов: (Проблемы жанра и стиля) [Текст]: Межвуз. сб. науч. тр. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1986. – 119 с.
66. А.П.Чехов: pro et contra: Творчество А.П.Чехова в рус. мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология [Текст] / Сост., предисл., общ. ред. Сухих И.Н. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с.
67. Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. [Текст] / Акад. наук СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Чехов. комис.; Отв. ред. В.Я. Лакшин. – М.: Наука, 1990. – 276 с.
68. Чеховиана: Чехов в культуре ХХ века. [Текст] / Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры. Чехов. комис.; Отв. ред. В.Я. Лакшин. – М.: Наука, 1993. – 286 с.
69. Чеховиана: Мелеховские труды и дни: Статьи, публикации, эссе. [Текст] / Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры. Чехов. комис.; Отв. ред. Е.И. Стрельцова. – М.: Наука, 1995. – 392 с.
70. Чеховиана: Чехов и «серебряный век». [Текст] / Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры. Чехов. комис.; Отв. ред. А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1996. – 319 с.
71. Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр [Текст]. – М.: Книга, 1976. – 216 с.
72. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова [Текст] / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 292 с.
73. Чудаков, А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение [Текст] / А.П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – 354 с.
74. Шалюгин, А.Г. «Угрюмый мост», или быт и бытие дома Прозоровых [Текст] / А.Г. Шалюгин // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 174-185.
75. Шейнина, Е.Я. Энциклопедия символов [Текст] / Е.Я. Шейнина. – М. АСТ, 2001. – 591 с.

1. Бердников, Г.П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии Чехова / Г.П. Бердников. – Л.-М.: Искусство, 1957. – 246 с. [↑](#footnote-ref-1)
2. Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / А.П. Скафтымов. – М.: Художественная литература, 1972. – 544 с [↑](#footnote-ref-2)
3. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам…»: пьесы и водевили Чехова / З.С. Паперный. – М.: Искусство, 1982. – 285 с. [↑](#footnote-ref-3)
4. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 292 с. [↑](#footnote-ref-4)
5. Чудаков, А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А.П. Чехов. – М.: Советский писатель, 1986. – 354 с. [↑](#footnote-ref-5)
6. Камянов, В.И. Время против безвременья: Чехов и современность / В.И. Камянов. – М.: Советский писатель, 1989. – 384 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 191. [↑](#footnote-ref-7)
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – С. 5. [↑](#footnote-ref-8)
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Ст. 976. [↑](#footnote-ref-9)
10. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 378. [↑](#footnote-ref-10)
11. Словарь литературоведческих терминов / ред. – сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 349. [↑](#footnote-ref-11)
12. Тодоров, Ц. Теории символа. Пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – С. 5. [↑](#footnote-ref-12)
13. Цит по: Тодоров, Ц. Теории символа. Пер. с фр. Б. Нарумова / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – С. 183. [↑](#footnote-ref-13)
14. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1969. – С. 14. [↑](#footnote-ref-14)
15. Белый, А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 25-90. [↑](#footnote-ref-15)
16. Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика. – 2001. – С. 180 [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же. – С. 323. [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же. – С. 167. [↑](#footnote-ref-18)
19. Кассирер, Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры. Что такое человек? // Проблема человека в западной философии. - М.: Прогресс, 1988. – С. 28. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же. – С. 29. [↑](#footnote-ref-20)
21. Свасьян, К.А. Проблема символа в современной философии: Критика и анализ. – Ереван: Издательство АН АрмССР, 1980. – С. 64. [↑](#footnote-ref-21)
22. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Прогресс, 1993. – С. 209. [↑](#footnote-ref-22)
23. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – С. 51. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же. – С. 57. [↑](#footnote-ref-24)
25. Лотман, Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 192. [↑](#footnote-ref-25)
26. Созина, Е.К. Теория символа и практика художественного анализа: Учебное пособие по спецкурсу. – Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1998. – С. 11. [↑](#footnote-ref-26)
27. Мамардашвили, М.К. Символ и сознание. Метафизические размышления о сознании, символике и языке. / М.К. Мамардашвили, А.М Пятигорский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 224с. [↑](#footnote-ref-27)
28. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические размышления о сознании, символике и языке. – С. 85. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. – С. 26. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же. – С. 85. [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же. – С. 133. [↑](#footnote-ref-31)
32. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же. – С. 148. [↑](#footnote-ref-33)
34. А.П.Чехов: pro et contra: Творчество А.П. Чехова в рус. мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. Сухих И.Н. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 831-843. [↑](#footnote-ref-34)
35. Там же. – С. 831. [↑](#footnote-ref-35)
36. Там же. – С. 833. [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же. [↑](#footnote-ref-37)
38. Белый, А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с. [↑](#footnote-ref-38)
39. Белый, А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 374. [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же. – С. 372. [↑](#footnote-ref-40)
41. Мирский, Д.П. Чехов. // Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. – Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – С. 551-570 [↑](#footnote-ref-41)
42. Мирский, Д.П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. – Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – С. 565. [↑](#footnote-ref-42)
43. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 292 с. [↑](#footnote-ref-43)
44. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. – С. 171. [↑](#footnote-ref-44)
45. Там же. – С. 172. [↑](#footnote-ref-45)
46. Генри, П. Чехов и Андрей Белый (эмблиматика, символы, языковое новаторство). // Чеховиана. Чехов и «серебряный сек». – М.: Наука, 1996. – С. 89. [↑](#footnote-ref-46)
47. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – С. 160-161. [↑](#footnote-ref-47)
48. Здесь и далее текст пьес цитируется по: Чехов, А.П. Собрание сочинений в 12 т. Т. 9: Пьесы 1880-1904 / А.П. Чехов. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Номер страницы указывается в квадратных скобках. [↑](#footnote-ref-48)
49. Гульченко, В. Сколько чаек в чеховской «Чайке». // Нева. – 2009. – №12. – С. 177. [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же. – С. 176. [↑](#footnote-ref-50)
51. Паперный, З.С. «Чайка» А.П. Чехова. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 23-24. [↑](#footnote-ref-51)
52. Гульченко, В. Сколько чаек в чеховской «Чайке». – С. 177. [↑](#footnote-ref-52)
53. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам…»: пьесы и водевили Чехова. – М.: Искусство, 1982. – С. 143. [↑](#footnote-ref-53)
54. Иезуитова, Л.А. Комедия А.П. Чехова «Чайка» как тип новой драмы. // Анализ драматического произведения. – Л.: Издательство ленинградского университета, 1988. – С. 340. [↑](#footnote-ref-54)
55. Паперный, З.С. «Чайка» А.П. Чехова. – С. 37. [↑](#footnote-ref-55)
56. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам…»: пьесы и водевили Чехова. – С. 177. [↑](#footnote-ref-56)
57. Подольская, О. «Три сестры». Ключевые темы, образы и мотивы в пьесе А.П. Чехова. – С. 10. [↑](#footnote-ref-57)
58. Одесская, М.М. Мотивы, образы, интертекст. «Три сестры»: символико-мифологический подтекст. // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 153. [↑](#footnote-ref-58)
59. Камянов, В.И. Время против безвременья: Чехов и современность. – С. 247. [↑](#footnote-ref-59)
60. Кошелев, В.А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова. // Русская литература. – 2005. – №1. – С. 41. [↑](#footnote-ref-60)
61. Грачева, И.В. Человек и природа в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». // Литература в школе. – 2005. – №10. – С. 19. [↑](#footnote-ref-61)
62. Кошелев, В.А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова. – С. 42. [↑](#footnote-ref-62)
63. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам…»: пьесы и водевили Чехова. – С. 213. [↑](#footnote-ref-63)
64. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2001. – С. 18. [↑](#footnote-ref-64)
65. Мифы народов мира: В 2 т. – Т. 1: А-К. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 240. [↑](#footnote-ref-65)
66. Грачева, И.В. Чехов и художественные искания его эпохи. – Рязань: Рязанский гос.пед.ин-т им. С.А.Есенина, 1991. – С. 69. [↑](#footnote-ref-66)
67. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам…»: пьесы и водевили Чехова. – С. 143. [↑](#footnote-ref-67)
68. Подольская, О. «Три сестры». Ключевые темы, образы и мотивы в пьесе А.П. Чехова. // Литература. – 2003. – №16. – С. 13. [↑](#footnote-ref-68)
69. Шейнина, Е.Я. Энциклопедия символов. – М. АСТ, 2001. – C. 217. [↑](#footnote-ref-69)
70. Одесская, М.М. Мотивы, образы, интертекст. «Три сестры»: символико-мифологический подтекст. – С. 152. [↑](#footnote-ref-70)
71. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – С. 109. [↑](#footnote-ref-71)
72. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – С. 111. [↑](#footnote-ref-72)
73. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – С. 22. [↑](#footnote-ref-73)
74. Там же. [↑](#footnote-ref-74)
75. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – С. 106. [↑](#footnote-ref-75)
76. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам…»: пьесы и водевили Чехова. – М.: Искусство, 1982. –. С. 123. [↑](#footnote-ref-76)
77. Одесская, М.М. Мотивы, образы, интертекст. «Три сестры»: символико-мифологический подтекст.– С. 153. [↑](#footnote-ref-77)
78. Шалюгин, А.Г. «Угрюмый мост», или быт и бытие дома Прозоровых. // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 179. [↑](#footnote-ref-78)
79. Хайнади, З. Подтекст: «Три сестры» Чехова. // Литература. – 2004. – №11. – С. 27. [↑](#footnote-ref-79)
80. Выготский, Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – С. 298-299. [↑](#footnote-ref-80)
81. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – С. 212. [↑](#footnote-ref-81)
82. Хайнади, З. Подтекст: «Три сестры» Чехова. – С. 28. [↑](#footnote-ref-82)
83. Подольская, О. «Три сестры». Ключевые темы, образы и мотивы в пьесе А.П. Чехова. // Литература. – 2003. – №16. – С. 12. [↑](#footnote-ref-83)
84. Халфин, Ю. Тайна и гармония священная: О поэтике Чехова. // Литература. – 2009. – №3. – С. 30. [↑](#footnote-ref-84)
85. Полоцкая, Э.А. А.П. Чехов: движение художественной мысли. – М.: Советский писатель, 1979. – С. 278. [↑](#footnote-ref-85)
86. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – С. 87. [↑](#footnote-ref-86)
87. Там же. – С. 38. [↑](#footnote-ref-87)
88. Словарь литературоведческих терминов. – М.; 1974. – С. 172. [↑](#footnote-ref-88)
89. Головачева, А.Г. «Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть…»: Образ-символ в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» / А.Г. Головачева. // Уроки литературы. – 2007. – №10. – С. 3. [↑](#footnote-ref-89)
90. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – С. 101. [↑](#footnote-ref-90)
91. Шалюгин, А.Г. «Угрюмый мост», или быт и бытие дома Прозоровых. – С. 177. [↑](#footnote-ref-91)
92. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – С. 101. [↑](#footnote-ref-92)
93. Одесская М.М. Мотивы, образы, интертекст. «Три сестры»: символико-мифологический подтекст. – С. 154. [↑](#footnote-ref-93)
94. Белый, А. Символизм как миропонимание. – С. 201-210. [↑](#footnote-ref-94)
95. Ивлева, Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. – С. 104. [↑](#footnote-ref-95)
96. Там же. – С. 13. [↑](#footnote-ref-96)