

**Художественное время и пространство
в пьесе А.П. Чехова «Чайка» и их трансформация в пьесе
Б. Акунина «Чайка»**

Красильникова Елена Павловна*

Доцент кафедры документоведения и стилистики русского языка ТГПУ им.

Л.Н. Толстого,

Тула, Россия.

(дата получения: январь 2016 г.; дата принятия: май 2016 г.)

Аннотация

Статья посвящена пространственно-временным характеристикам пьесы А.П. Чехова «Чайка» и их трансформации в тексте современного автора Б. Акунина, создавшего в постмодернистском ключе пьесу-продолжение чеховской «Чайки». В статье отмечается, что специфика авторского отражения пространства и времени в произведении является ключом к пониманию авторской картины мира, поэтому перекодирование Б. Акуниным чеховского текста несет дополнительную смысловую нагрузку, выявление которой очень значимо с точки зрения осмысления чеховского текста на языке новой эпохи. Таким образом, сопоставление двух пьес, написанных в рамках традиции реалистического искусства (А.П. Чехов) и литературы постмодернизма (Б. Акунин) позволяет выявить особенности диалога разных культур в истории литературного развития. В статье выявлены общие для двух пьес пространственно-временные характеристики, маркирующие преемственность в драматургии, и специфические, индивидуальные, репрезентирующие новаторство в построении сюжетной канвы драматического произведения.

Ключевые слова: А.П. Чехов, Б. Акунин, художественное время, художественное пространство, трансформация пространственно-временных характеристик.

* E-mail: ek-tula@yandex.ru

Time and setting in A.P. Chekhov's play "Seagull" and their transformation in B. Akunin's play " Seagull "

Krasilnikova Elena Pavlovna*

Lev Tolstoy Tula State Pedagogical University
Associate Professor, Department of documentation and stylistics of the Russian
language,
Tula, Russia.

(date of receiving: January, 2016; date of acceptance: May, 2016)

Abstract

The article is devoted to the characteristics of time and setting in A. P. Chekhov's play "the Seagull" and their transformation in the post modernistic text by Boris Akunin, created as the sequel to Chekhov's "Seagull." The article notes that the specificity of the author's reflection of time and setting is the key to understanding author's worldview, so transcoding B. Akunin Chekhov's text carries an additional meaning, the identification of which is very significant for comprehending the text to the language of the new era. Thus, the comparison of the two plays, written within the tradition of realism (Anton Chekhov) and postmodernism (B. Akunin) allows revealing the peculiarities of the dialogue in different periods of the literature history. In the article common to the two pieces of time and setting characteristics, marking the continuity of dramaturgy, and specific, individual, representing the innovation in constructing the storyline of a dramatic work.

Keywords: A.P. Chekhov, Boris Akunin, artistic time, art space, the transformation of the space-time characteristics.

* E-mail: ek-tula@yandex.ru

Введение

Пространственно-временные параметры художественного текста значимы для его осмысления и понимания, так как они являются конструктивными принципами организации сюжетной канвы произведения. «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем», — писал М.М. Бахтин (Бахтин 1975, 235). Тесная взаимосвязь времени и пространства как основополагающих категорий построения художественного произведения отразилась в понятии хронотопа (Там же, 234).

Каждому литературному направлению, более того, каждому отдельно взятому автору, присуще свое восприятие времени и пространства. Наибольший интерес для филологов представляют произведения таких мастеров слова, в творчестве которых отразилась смена традиционных представлений о художественном времени и пространстве, в том числе и в рамках определенного жанра. А.П. Чехов по праву считается одним из новаторов, стремившихся разрешить противоречие между ограниченностью композиционного времени и потенциальной безграничностью жизненного сюжета. «В соответствии с общим своим представлением о ходе жизни Чехов слил событийное время с бытовым до неразличимого единства: эпизоды, однократно случающиеся, преподносятся как многократно повторяющиеся, *регулярные* сцены обихода, которыми заполнен не данный день и час, а пространственный отрезок житейской хроники. Тем же принципам подчиняется чеховская драматургия; ее сценическое время — это время хронических *состояний*, движимое к финалу композиционным ритмом мизансцен и реплик в большей мере, чем веками событий» (Краткая литературная энциклопедия).

Новый виток интерпретации чеховской «Чайки» воплотился в создании Б. Акуниным оригинального авторского произведения. По словам М.М. Кедровой, «писатель непременно проецирует читаемое произведение на свою художественную манеру, выбирая точкой опоры такие его свойства, которые так или иначе соотносятся со свойствами его собственных произведений» (Кедрова 2002, 108). Перекодирование Б. Акуниным чеховского текста несет

дополнительную смысловую нагрузку, выявление которой очень значимо с точки зрения осмысления чеховского текста на языке новой эпохи.

«Чайка»-1 построена в соответствии с общим чеховским принципом изображения жизни как процесса, не разложимого на замкнутые, законченные эпизоды. С.Д. Балухатый отмечал, что драматизм переживаний и ситуаций в «Чайке» «создается по принципу неразрешения в ходе пьесы завязанных в ней взаимных отношений лиц» (Балухатый 1936, 135). «Чехов бросает взгляд в будущее, развязки как завершения человеческих судеб у него нет. Поэтому первый акт выглядит как эпилог, последний – как пролог ненаписанной драмы» (Шах-Азизова 1966, 73). Б. Акунин – представитель эпического жанра, и поэтому вполне естественно, что обрыв «эпической» драмы А.П. Чехова он, как представитель этого жанра, и пытается устранить.

Драма Б. Акунина – это и вольное дописывание пьесы А.П. Чехова, и учет его комедиографии как единого художественного пространства, и драматургическая фантазия на чеховские темы, и игра, импровизация в самом произведении.

Пьеса А.П. Чехова, несмотря на то, что состоит из четырех действий, в смысловом плане разделена на две части. В первых трех действиях события идут почти непрерывно – провал пьесы Треплева, начало романа Нины с Тригориным. В четвертом действии мы встречаемся с героями спустя два года. Вот почему можно сказать, что «Чайка» А.П. Чехова состоит из развернутой завязки (она заняла три действия) и развязки. Середина – то, что происходило с героями за эти два года, – осталась за сценой.

Пьеса Акунина, так же как и пьеса Чехова, состоит из завязки (1-е действ.) и развязки (2-е действ.). Первое действие пьесы Б. Акунина начинается с предпоследней картины чеховской комедии, когда Треплев сидит в своем кабинете за письменным столом. По сути дела первое действие является продолжительным прологом ко второму. Завязка пьесы звучит к середине первого действия в словах Дорна: *«Константин Гаврилович мёртв. Только он не застрелился. Его убили».*

Первое действие заканчивается, а каждый дубль второго – начинается словами Дорна: *«Отстают. Сейчас семь минут десятого. Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте»*. Данный повтор передает особенности течения времени («точка-прокол»), позволяя одновременно в одной изобразительной плоскости увидеть разные соположения, многообразие финалов «Чайки», выделяя каждое лицо пьесы (потенциального убийцу) крупным планом.

Рассмотрим специфику репрезентации пространственно-временных параметров в чеховской пьесе и их трансформацию в «Чайке» Б. Акунина. Это сопоставление в рамках традиции реалистического искусства и литературы постмодернизма позволит выявить особенности диалога разных культур в истории литературного развития.

Основная часть

Художественное время в «Чайке» А.П. Чехова и его трансформация в «Чайке» Б. Акунина

«Произведение, — отмечал П.А. Флоренский – эстетически принудительно развивается в определенной последовательности» (Флоренский 1993. 130). Время в художественном произведении – длительность, последовательность и соотнесенность его событий, основанные на их причинно-следственной, линейной или ассоциативной связи.

Межтекстовое взаимодействие пьес Б. Акунина и А.П. Чехова проявляется в общности особенностей художественного времени. Художественное время в пьесе А.П.Чехова и в пьесе Б. Акунина обратимо (персонажи воскрешают события прошлого), многомерно (действие разворачивается в разных временных плоскостях) и нелинейно (рассказ о событиях прошлого нарушается самоперебивами, рассуждениями, комментариями). Но если точка отсчета, определяющая в пьесе А.П. Чехова смену временных планов, подвижна и перемещается, то Б. Акунин входит во время и выходит из него через одну и ту же точку-прокол (семь минут десятого). Все восемь дублей

второго действия акунинской пьесы – наложение картинок, видимых одновременно. В полном забвении оказывается существенный для литературы акцент: форма – это в том числе и последовательность действий.

Уникальные индивидуально-авторские представления о времени проявляются в текстовых ахрониях (ретроспекции и проспекции), в сжатии (свертывании) и в растягивании (развертывании) времени протекания событий, в дискретности времени.

В темпоральном пространстве чеховской пьесы есть ахронии: ретроспекции: *«в молодости»* (Сорин), *«когда-то»* (он же), *«лет десять – пятнадцать тому назад»* (Аркадина и Дорн), *«в 1873 году»* (Шамраев), *«давно-давно»* (Маша), *«в детстве»* (Треплев) и т.д.; проспекции: *«через двести тысяч лет»* (Нина), *«когда-нибудь»* (Тригорин), *«завтра»* (Нина).

В пьесе Б. Акунина также репрезентирован ретроспективный темпоральный план: *«еще при Алексее Михайловиче»*, *«в мои времена»* (Шамраев), *«вчера, позавчера, третьего дня»* (Нина), *«в прошлом году, два года назад»* (Тригорин), *«давно, давеча»* (Дорн), но проспекция не реализована, то есть субъективное время персонажей ограничено прошлым и настоящим, не имеет временной перспективы.

Временная дистанция между обеими пьесами подчеркнута употреблением в пьесе Б. Акунина форм прошедшего времени совершенного вида, регистрирующих последовательность событий в прошлом: *«вышел, дождался, взвел курок, выстрелил»* и т.д. Но в то же время в пьесе Б. Акунина частотны грамматические тропы – употребление одной грамматической формы для передачи содержания другой. Так, употребление форм настоящего времени глагола в значении прошедшего (глаголы речемыслительной деятельности: *думаю*; глаголы зрительного восприятия: *вижу, заглядываю*; акциональные глаголы: *открываю*; экспрессивные глагольные формы: *не уважаю, не люблю* и т.д.) дает изобразительный эффект «образной актуализации прошедших событий» (Русская грамматика Т. 1, 1980. 632).

Изображаемые в прошлом ситуации и факты в пьесе А.П. Чехова оцениваются персонажами по-разному: некоторые из них описываются

предельно кратко, другие же (наиболее важные в эмоциональном, эстетическом или идеологическом отношении), напротив, выделяются крупным планом. Время при этом «останавливается» или замедляется. Для достижения этого эстетического эффекта используются формы прошедшего времени несовершенного вида или формы настоящего времени, которые передают не динамику событий, а динамику самого действия, представляя его как развертывающийся процесс. В тексте чеховской «Чайки» именно эти временные формы используются как средство выделения «крупным планом» ситуаций или событий, особенно значимых для персонажей (монолог Треплева о своем унижении в обществе знакомых его матери: *«угадывал, страдал, измеряли»*; воспоминания Дорна: *«я был честным человеком, во мне любили...»*; монолог Тригорина о писателе и его труде: *«мотаю на ус, вижу»*; внутренний монолог Треплева в четвертом действии: *«Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую...»*; Признание Треплева в любви к Нине: *«Я зову вас, целую землю...»* и т.д.).

Выбор форм прошедшего времени несовершенного вида как знак определенного отношения персонажа к изображаемому выполняет в этом случае и эмоционально-экспрессивную функцию. Ср.: Треплев: *«Нина, я проклинал вас, ненавидел, рвал ваши письма и фотографии, но каждую минуту я сознавал, что душа моя прикована к вам навеки»*. Слова с временным значением (обстоятельства времени) *каждую минуту; навеки* также выделяют «крупным планом» значимую для Треплева ситуацию, замедляя время, останавливая его.

А.П. Чехов использует в пьесе и экспрессивные возможности формы прошедшего времени несовершенного вида, которые служат для типизации, обобщения эмпирических деталей и ситуаций: *«Никогда в деревне я не жил как хотел»* (Сорин), *«Всегда я уезжал отсюда с удовольствием»* (он же), *«Затем я всегда был честным человеком»* (Дорн). Для характеристики жизни Сорина использован прием описания, основанного на последовательном употреблении глагольных форм несовершенного вида: *«Когда-то в молодости*

хотел сделаться литератором, хотел красиво говорить... хотел жениться...».

Б. Акунин так же, как и А.П. Чехов, использует в своей пьесе формы прошедшего времени в значении многократного действия в сочетании с наречиями с семантикой повторяющегося действия: *«Он... он снова стрелялся?»* (Нина), *«И снова стали смотреть на освещенное окно...»* (Дорн Нине), *«Тысячу раз слышали, почему тебе нельзя умирать»* (Маша Медведенко), *«Я часто за ним подглядываю. То есть подглядывала»* (Маша о Треплеве), *«Это с Костей часто бывало – рассердится, что плохо пишется, и давай рвать мелко-мелко»* (Полина Андреевна), *«Все время ходил или с ружьем, или с револьвером»* (Сорин о Треплеве), *«Сколько раз я умолял тебя: выпусти...»* (Тригорин Аркадиной) и т.д.

Таким образом, если для «Чайки» А.П. Чехова характерна постоянная смена перспективы изображения: единичные факты и ситуации, выделенные крупным планом, сочетаются с воспроизведением длительных процессов, то для «Чайки» Б. Акунина наиболее характерно воспроизведение повторяющихся процессов, циклизация образа времени, при которой регистрируется последовательность однотипных ситуаций в жизни персонажей пьесы.

Помимо повторяемости однотипных ситуаций в судьбе отдельного персонажа, циклизация образа времени в пьесе Б. Акунина проявляется и в акцентировании общности судеб всех персонажей: *«Он всегда меня ненавидел»* (Аркадина о сыне), *«Всю жизнь – претенциозность и безвкусице»* (она же), *«Это вечное проклятие актрисы – жить перед зеркалом...»* (Аркадина), *«Я всегда знал, что моя цена небольшая»* (Медведенко), *«Это про меня – «ничтожество» И всегда так»* (он же), *«Ты всегда, всегда мешала мне жить, всегда стояла на пути моего счастья»* (Тригорин). В данных контекстах, содержащих лексемы с негативными оценочными коннотациями (*ненавидел, безвкусице, претенциозность, небольшая* (оценка качества), *мешала*), актуализируется общая неудовлетворенность, субъективное время

каждого становится частным проявлением общего неблагополучия, драматизма в восприятии жизни.

Формы настоящего времени на фоне форм прошедшего также могут выполнять функцию замедления времени, функцию выделения событий и явлений прошлого крупным планом, но они, в отличие от форм прошедшего несовершенного вида, воссоздают прежде всего непосредственное время переживания, связанное с моментом лирической концентрации. Например, в монологе в четвертом действии чеховской пьесы *Нина* произносит: *«Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами... теперь уж я не так... я играю с наслаждением...»*.

Течение времени либо его статичность отражены и в характеристиках персонажей. Так, описания Тригорина и Аркадиной статичны и подчеркнута оценочны: Треплев (о матери): *«Она ведет бесполовую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, ...ее имя постоянно треплют в газетах»*; Треплев (о матери): *«Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки»* (первое действие пьесы); Шамраев (об Аркадиной): *«Мы все стареем..., а вы, многоуважаемая, все еще молоды... светлая кофточка...»*; Аркадина (о себе): *«Я, милая, всегда одета и причесана»*; Треплев (о Тригорине): *«Человек умный, простой, немножко меланхоличный»*; Маша (о нем же): *«Вы человек простой...»*; Аркадина (о нем же): *«Он знаменитость, но у него простая душа...»*.

Тригорин с большим комфортом расположился во времени. В город из имения он не торопится, находя и здесь немало приятного (*«Для меня нет больше наслаждения, как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок»*). Да и союз с Аркадиной для него – способ консервации во времени, потому что она женщина без возраста и без оглядки на возраст. *«Вот вам, – как цыпочка»*, – рекомендует она себя. Эта неразлучная пара чувствует себя комфортно в границах «сегодня» и мало подвержена тревогам памяти или беспокойству о дне завтрашнем: *«...у меня правило: не заглядывать в будущее»*, – объявляет Аркадина. Только ли в будущее? *«Помнишь? Неужели*

не помнишь?» – пробует Треплев оживить в памяти случай из их семейного прошлого. Аркадина не помнит.

Тригорин в четвертом акте, когда разговор заходит о чайке, произносит: *«Не помню! (Подумав) Не помню!»*. Течение жизни, по мнению Тригорина, предопределено, и незачем наступать на ноги другим, если каждый все равно останется на своей ступени: Тургенев на своей, он, Тригорин, – на своей, и Треплев тоже на своей, выше которой его не продвинут никакие «новые формы». *«И так до гробовой доски...»*, – завершает Тригорин свои рассуждения о собственной литературной славе. По его логике, сколько ты не хлопочи, но уровень «мило, талантливо» – твой предел. Мотив гробовой доски, могилы в тригоринских монологах не случаен: это речи охлажденного реалиста, которому издалека видна последняя остановка.

Также неизменен Тригорин и в любви. Увлечение Ниной проходит быстро (он *«уже забыл, как чувствуют себя в восемнадцать – девятнадцать лет»*). Нина чересчур динамична для несколько консервативно настроенного Тригорина. Ее экзальтация, ее горячность чревата разочарованиями, а Тригорину нужна спокойная уверенность в себе.

Описания Треплева сопровождаются введением элементов проспекции, связанных с будущим героя. В сцене объяснения с Ниной (второе действие) используются образные средства, которые ассоциативно указывают на будущие (по отношению к описываемому) трагические события: Треплев: *«Ваш взгляд холоден..., ваше охлаждение страшно...»*. Эти эпитеты связаны с образом смерти.

Неравномерности членения временного потока соответствует композиционно-синтаксическое членение текста пьесы – его абзацное строение, которое служит способом концептуализации времени.

Так, в самый разгар хлопотливых проводов Аркадиной у Полины Андреевны вырывается: *«Время наше уходит!»* Время уходит, и таков горький парадокс, что та же Полина Андреевна призывает всех не терять времени, а в переводе на будничную их практику – заняться игрою в лото. В описании игры

в лото разные микротемы сменяют друг друга, и абзацное членение соответствует этой смене тем:

Аркадина. *Как меня в Харькове принимали...*

Полина Андреевна. *Костя играет. Тоскует, бедный.*

Тригорин. *Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать?*

Диалог же Кости с Дорном о судьбе Заречной, о ее жизни занимает всего лишь один абзац текстового пространства, хотя повествует о событиях, казалось бы, более значимых как для личного биографического времени героини, так и для исторического времени (смерть ребенка, разрыв с Тригориным). «Отдельность этих событий снимается тем, что значимость каждого из них оказывается для рассказчика ничем не отличающейся от значимости предыдущего или последующего. В определенном смысле все они настолько одинаковы, что сливаются в сознании рассказчика в один сплошной поток, повествование о нем лишено внутренней пульсации оценок (монотонность ритмической организации – все предложения – повествовательные, невосклицательные, двусоставные), лишено выраженного членения на микроэпизоды и заключено поэтому в один «сплошной» абзац (Дымарский 2006. 212): *«Был у нее ребенок. Ребенок умер. Тригорин разлюбил ее и вернулся к своим прежним привязанностям, как и следовало ожидать...Насколько я мог понять из того, что мне известно, личная жизнь Нины не удалась совершенно».*

Художественное время в пьесе характеризуется, с одной стороны, непрерывностью, проявляющейся, по словам И.Р. Гальперина в «последовательной смене временных и пространственных фактов» (Гальперин 1981. 89), с другой стороны, дискретностью, отбором эпизодов в соответствии с эстетическими намерениями автора. Отсюда возможность временных лакун (два года между третьим и четвертым актами), «сжатия» сюжетного времени.

Два года жизни Нины и ее свидание с Треплевым противопоставляются не только по признаку *кратковременность/ длительность*, но и по признаку

значимость/ незначимость, ср.: «Я уже два года не плакала... и у меня отлегло, стало яснее на душе... Хорошо было прежде, Костя».

Ценностное отношение героев к разным событиям и соответственно выделенным отрезкам прошедшего проявляется и в прямых оценках в тексте: Нина: *«Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно».*

Чувство утекающего времени угадывается и в репликах персонажей о дощатом театрике на берегу озера. Более двух лет минуло с того вечера, когда здесь игралась пьеса Тrepлева, а заброшенный театрик как-то мрачно ветшает, занавес на ветру хлопает.

Время прошедшее, уплотняясь в восприятии действующих лиц пьесы, становится вторым, эмоциональным измерением настоящего, а на него накладывается еще один слой – время будущего. Оно обнаруживается то в мечтаниях о Москве (Нина, Сорин), то в желании прожить две жизни (одну начерно, другую – набело, см.: Сорин: *«Я прослужил по судебному ведомству двадцать восемь лет, но еще не жил...»*), то в стремлении заглянуть в ту жизнь, которая будет не только лет через двадцать пять – тридцать, лет через двести – триста, но через *«двести тысяч лет»*.

Таким образом, в пьесе А.П. Чехова используется совокупность лексических и композиционных возможностей для воплощения многослойного образа художественного времени – дискретного, нелинейного, содержащего ретроспективные и проспективные временные значения.

В пространстве пьесы Б. Акунина совсем нет очевидных дружеских или любовных отношений, губительный отпечаток кратковременности лежит на отношениях всех персонажей.

Особенно ярко свою «приклеенность» к моменту проявляет Аркадина. Восемь раз звучит ее монолог о *«вечном проклятии актрисы – жить перед зеркалом, жадно вглядываться в него и видеть только собственное, всегда только собственное лицо»*. Но не только любовь к себе постоянна, статична для героини. Так же постоянна и ненависть (*«Он всегда меня ненавидел»*) со стороны *«бесталанного, нелюбимого»* сына.

Не менее ярко Б. Акунин демонстрирует статичность образа Тригорина. В его недописанной криминальной повести *«энергия расследования вялая»*, сам он, по словам Нины, уменьшился до *«болонки»* при Аркадиной, ощущение нереальности происходящего не покидает беллетриста, два года он *«не жил, а прозябал»*, по его же словам, и, наконец, его попытка вырваться из *«пожизненного заточения»* провалилась, ведь Аркадина навсегда захлопнула перед ним *«двери темницы»*.

Для Заречной, ходившей возле дома кругами (так им не вырвалась из *«водоворота»*, в который попала у А.П. Чехова с Треплевым), символом становится не чайка, а револьвер, несущий смерть: она убивает человека.

Маша заявила после смерти Треплева: *«Жизнь моя кончена»*. Если в чеховской пьесе время ее проходило, то в акунинской – прошло. Героиня так характеризует свою жизнь: *«Жизнь моя ужасна... А этот ребенок! Я его не хотела... Зачем он кричит по ночам...»* (А ребенок у нее от Треплева). Любовь Маши и Треплева несюжетоспособна. Это *«несносное создание»* (по Чехову) отменяется (по Акунину) налетом пошлости (*«пошлая девчонка»*).

Медведенко уничтожен, раздавлен отношением к себе окружающих. *«Это про меня ничтожество. И всегда так»*. Его линия очерчена в пьесе достаточно определенно: *«Теперь уже лошадь точно не дадут. Ни сегодня, ни завтра»* (парцелляция подчеркивает значимость последних слов).

Для Дорна время равно константе, оно застыло в одной точке. Восемь раз Дорн повторяет одну и ту же фразу: *«Сейчас семь минут десятого...»*, и его удел – *«положить конец этой кровавой вакханалии»* – удел разрушения человека, его нравственной деградации.

Художественное пространство *«Чайки»* А.П. Чехова и его трансформация в *«Чайке»* Б. Акунина

В лингвистике существует множество различных концепций пространства текста. Наиболее авторитетные и значимые из них – это концепция М.М. Бахтина, понимающего под пространством *«обобщенное отражение реального, изображаемого, описываемого в тексте пространства»* (Бахтин

1975. 235); Ю.М. Лотмана, определяющего художественное пространство в произведении как «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» (Лотман 1988. 192), а пространство текста как «индивидуальную (авторскую) модель мира в его пространственном представлении, выражающуюся в художественном тексте» (Лотман 1996. 165); Б.А.Успенского, понимающего пространство текста как «результат взаимодействия множества точек зрения: автора, персонажа, получателя» (Успенский 2004. 81); В.Н. Топорова, по мнению которого, пространство есть «категория предельного обобщения, которой объединены реальность, человек, текст, слово» (Топоров 1982. Т. 2: 340-341).

Несмотря на различия в исходных положениях, представленные концепции пространства текста характеризуются общностью важнейших характеристик, таких как антропоцентричность – связь с мыслящим субъектом и с его точкой зрения, предметность (в широком смысле слова), непрерывность и протяженность, ограниченность, направленность, включенность во временное движение.

Художественное пространство драмы характеризуется особой сложностью. Оно должно учитывать пространство сценическое, под которым понимается «пространство, конкретно воспринимаемое публикой на сцене» и пространство внесценическое, «не ограниченное условиями театра» (Пави 1991. 262).

Рассмотрим межтекстовое взаимодействие пьес Б. Акунина и А.П. Чехова с точки зрения пространственных характеристик, значимых для интерпретации обеих пьес и выявления своеобразия авторской пространственной модели мира.

Для образной системы произведений значима степень заполненности пространства. Так, Маша в первом действии чеховской пьесы произносит: *«Душно, должно быть, ночью будет гроза...»*. Признак духоты, тесноты распространяется как на внешний мир, так и на внутренний мир героини и взаимодействует со сквозным повтором пьесы – *тоска, скука*: Нина: *«влачат скучное, незаметное существование»*, Треплев: *«Отчего? Скучает...»* (о

матери), Аркадина: *«Наконец, это становится скучно»*, Дорн: *«Люди скучны»*, Маша: *«Скучный та стал»* (о муже), Полина Андреевна: *«Тоскует, бедный»* (о Треплеве).

Б. Акунин использует повтор лексемы *душно* из Машиной реплики в своей пьесе, актуализируя интертекстуальные связи с чеховской пьесой и способствуя выдвиганию единого для обеих пьес мотива одиночества, тесноты: *«Как здесь душно»* (Маша), *«Перед грозой было душно...»* (Дорн).

«Чайка» А.П. Чехова характеризуется единством места действия. Его определяет первая обстановочная ремарка, представляющая собой развернутый описательный текст. Уже в первой части ремарки формируются сквозные семантические оппозиции, значимые для текста в целом: *открытое пространство – замкнутое пространство; свобода – неволя («широкая аллея, загороженная эстрадой»)*. Эстрада отделяет обитателей усадьбы от озера, которое в тексте пьесы обрастает рядом символов.

Второе действие открывается ремаркой, в которой обозначены следующие оппозиции: *старое – новое («сбоку площади, в тени старой липы, сидят на скамье Аркадина, Дорн и Маша»)*.

В третьем действии пространство сужается. Оно ограничено столовой в доме Сорина. К тому же такие пространственные точки, как двери (*«налево и направо»*) – мифологемы, связаны с членением как времени, так и пространства, метафорически представляя жизнь человека, ее определенные кризисные моменты, искания на грани «своего» и «чужого» миров, воплощают движение, указывают на его предел и символизируют возможность выбора.

В четвертом действии пространство сужается еще более. Двери ведут во внутренние покои. На террасу прямо стеклянная дверь, то есть, окружающий мир виден глазу, доступен, что символизирует зыбкость границ между «пространством пошлости, будней (дом) и областью тайны (сад)» (Хоффрихтер 1990. 103).

Внесценическим пространством пьесы А.П. Чехова является Москва, о которой ведется много разговоров среди персонажей (Аркадина: *«Я уезжаю в*

Москву»; Сорин: *«А все-таки в город я поеду»*; Нина: *«Я уезжаю в Москву»* и т.д.), Полтава, в которой *«изумительно играла»* какая-то актриса, и даже Генуя, где был Дорн. По мнению Ш. Леви, внесценическое пространство «иногда свободно используется для определенного рода отсутствия... для отрицания того, что «есть» (Леви 2001. 72).

Персонажей пьесы объединяет мотив распада родственных связей, одиночества и утраты подлинного дома. Этот мотив последовательно развивается в репликах героев: Сорин: *«Мне, брат, в деревне как-то не того...»*, Аркадина: *«Нет ничего скучнее этой милой деревенской скуки»*, Полина Андреевна: *«Я не выношу его грубости»* (о муже), Тригорин (о Треплеве): *«...то стрелялся, а теперь, говорят, собирается меня на дуэль вызвать»*.

Знаменательно воспоминание Аркадиной о прошлом и ее фраза *«Слышите, господа, поют? Как хорошо!»*, на которую Полина Андреевна ответила: *«Это на том берегу»*. Фраза символична, ее подтекст очевиден: все хорошее либо осталось в прошлом, в воспоминаниях, либо отделено от персонажей пространством озера – водоразделом между тем, что «было», и тем, что «есть».

В пьесе Б. Акунина пространство, репрезентируемое в авторских обстановочных ремарках, сужается. Действие пьесы ограничено пределами гостиной в доме Сорина. Открытое географическое пространство, маркируемое репликами персонажей, является внесценическим. Оно либо лишено конкретной локализации (Ср.: Маша: *«Уехать, уехать, уехать...»*; Медведенко: *«...я хотел попросить – чтоб уехал, пожалел нас»*), то есть абстрактно, либо номинировано, но при этом обретает экспрессивно выраженный характер в конкретном контекстуальном окружении: *«Нужно было уехать в Тверь, я же подыскал тебе отличное место гувернантки...»* (Шамраев); *«Уехал бы он в Америку или пошел на озеро купаться и утонул»* (Полина Андреевна), что сближает его с психологическим (замкнутым в субъекте) пространством персонажей пьесы, актуализируя мотив разобщенности родственных связей, сквозной для обеих пьес.

Таким образом, пространство пьес А.П. Чехова и Б. Акунина одновременно является и открытым, и замкнутым. С одной стороны, в тексте чеховской «Чайки» неоднократно упоминается город, в который так стремятся Аркадина, Тригорин, Сорин, Нина, а в тексте пьесы Б. Акунина – это Тверь, Америка; с другой стороны, действие пьес ограничено только усадьбой Сорина.

Для раскрытия характеров героев значимы такие пространственные характеристики, как динамика и статика. Они раскрываются в двух основных аспектах: как устойчивость связи с «точечным» пространством усадьбы и как активность / пассивность того или иного героя.

Первые три акта чеховской пьесы, если воспользоваться терминологией спортивной, протекают под знаком фальстартов. Треплев пробует преодолеть рубежи тысячелетий, а заодно явить себя миру Мастером «новых форм»; Тригорин с Аркадиной то приступают к дорожным сборам, то раздумывают и остаются, то под стоны Шамраева (ему больно отпускать лошадей) снова готовятся в путь; Сорин и Полина Андреевна замысливают поездку в город...

Кажется, все увязли в какой-то клейкой среде и предпринимают вялые попытки освободиться. Даже Заречная не очень тверда в выборе сценического пути, загадывает – чет или нечет.

Тем не менее, к концу третьего действия некоторые выходы приоткрылись: беллетрист с актрисой благополучно отбывают, Нина *«решила бесповоротно»* поступать на сцену.

В заключительном акте все говорит о движении вспять: верные кони возвращают всех под усадебный кров. Вернулся из-за границы доктор Дорн, вновь прибыли сюда Аркадина и Тригорин. Один учитель Медведенко *«виноватой походкой»* удаляется к своему жилью, так и не выпросив лошадей: в ту сторону здешние кони не идут. Снова покой. Привычные беседы. Игра в лото начата по сигналу *«Не будем терять время»*.

В пьесе Б. Акунина намечен выход персонажей за пределы замкнутого пространства – в сад, на пространство открытое, но дом, подобно магниту, притягивает к себе вновь: *«Не помня себя, выбежала в сад и стою, будто*

приросла к земле» (Нина), «И снова стали смотреть снаружи на освещенное окно» (ответная реплика Дорна), «Сегодня вечером я вышел из столовой на террасу подышать воздухом...Заглядываю» (показывает на окно) (Шамраев), «А давеча вышла из столовой на террасу – посмотреть, убрали ли перед грозой белье с веревки...Встала у окна, смотрела, слушала» (Полина Андреевна), «Я стояла за окном и думала: довольно, довольно, довольно» (Маша), «Перед грозой было душно, вы попросили распахнуть створки и, перегнувшись через подоконник, все смотрели в сад» (Дорн о Сорине).

Окно является границей двух типов пространств: открытого, символизирующего свободу, и закрытого, являющегося символом пошлости, обыденности скучных будней. Данный образ-символ в пьесе А.П. Чехова, повторяясь в первом и в последнем действии, является также внутренней границей между психологическими пространствами Треплева и Заречной и подчеркивает глубокое постоянство чувства Треплева к Нине. В начале пьесы Константин говорит Заречной: *«Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно»*. В конце – *«Я каждый день ходил к вам по несколько раз, стоял у вас под окном...»*. В данных контекстах происходит аппликация (наложение) прямого и переносного значений лексемы окно: окно — это и ‘отверстие в стене для света и воздуха’, и ‘просвет в чем-либо’ (в отношениях между Треплевым и Заречной). В пьесе актуализируются потенциальные смы ‘надежда на взаимность’, ‘вера в ответные чувства’.

В пьесе Б. Акунина окно является и образом-символом, «притягивающим» персонажей в закрытое пространство дома, и в то же время выступает в своем прямом значении: ‘место, через которое можно увидеть, услышать что-либо’.

В контексте всей пьесы Б. Акунина значимой оказывается такая характеристика пространства, как направленность. Все персонажи обращают свой взгляд внутрь дома, в пространство закрытое, Сорин же, перегнувшись через подоконник, *«смотрел в сад»*. Эта оппозиция направленности — *внутри дома – из дома* реализует противопоставленность персонажей в системе морально-этических координат, в психологическом пространстве пьесы: с одной стороны – Сорин, открытый лучшим человеческим побуждениям:

жалости, состраданию, любви, с другой стороны – все остальные персонажи, окутанные эгоистической любовью к одному, ненавистью к другому и раздраженным равнодушием ко всем остальным.

В «Чайке» Б. Акунина доминирует психологическое пространство, маркированное репликой Дорна в первом действии пьесы: *«Я разбираюсь в здеишем психологическом ландшафте лучше, чем полиция...»*. Локализаторами психологического пространства выступают номинации органов чувств: *«Сердце, сердце подсказало»* (Аркадина), *«Сердце мое чувствовало»* (Нина), *«сегодня мне и вовсе глаза открыли»* (Медведенко), *«я долго был слеп»* (Шамраев), *«Но есть и во мне душа»* (Полина Андреевна). *«Ты разбила мне сердце»* (Тригорин) и т.д.

Для пространственно-временной организации «Чайки» А.П. Чехова характерен хронотоп порога, «наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома» (Бахтин 1986. 280). С внутренним кризисом, принятием решений, определяющих жизнь человека, связаны в пьесе судьбы Тrepлева и Нины.

«Чайка» А.П. Чехова строится как пьеса, в которой меняется внутреннее пространство персонажей, но сохраняет свою устойчивость пространство внешнее. О расширении внутреннего пространства свидетельствуют номинации, характеризующие увеличение пространственного объема (у Нины *глаза стали больше* (связь с внутренним видением); по словам самой Нины, у нее *«растут душевные силы»*).

Но в то же время проходит два года, мечты сбываются (Тrepлев становится известным писателем, Медведенко добился руки Маши, Нина уходит на сцену), а удовлетворения жизнью нет. Внешние перемены в жизни не ведут к внутреннему обновлению: во взаимоотношениях героя с миром мало что меняется.

В пьесе Б. Акунина каждый из персонажей сделал свой выбор, взяв на себя право суда и приговора, тем самым определив и свою судьбу, и судьбу Тrepлева (в древнерусском языке слово *судьба* выступало в значениях 'суд' и 'приговор'). Внутреннее психологическое пространство сузилось для каждого,

приведа к разрушению человеческого, отъятию от человека образа и привитию человеку – «отображения», по существу, это – путь расчеловечивания и распыления личностной основы.

Заключение

При исследовании особенностей художественного времени в пьесах была выявлена общность отдельных временных характеристик – это обратимость, многомерность и нелинейность.

Авторские представления о времени, проявляющиеся в ахрониях, в пьесах обоих драматургов сводятся к следующему. В «Чайке» А.П. Чехова имеют место и проспекции, и ретроспекции, в «Чайке» же Б. Акунина проспекция не реализована: субъективное время персонажей ограничено прошлым и настоящим и не имеет временной перспективы. Если в пьесе А.П. Чехова имеет место постоянная смена перспективы изображения: единичные факты и ситуации, выделенные крупным планом, сочетаются с воспроизведением длительных процессов, то для пьесы Б. Акунина характерно воспроизведение повторяющихся процессов, циклизация образа времени, при которой регистрируется повторяемость однотипных ситуаций, акцентируется общность судеб персонажей, драматизм в восприятии ими жизни.

Художественное пространство обеих пьес одновременно и открытое, и замкнутое и регистрирует общность пространственных образов. Но если в чеховской драме такой пространственный образ, как окно, маркирует границу открытого и замкнутого пространства, в том числе и психологического, то в пьесе Б. Акунина окно – образ-символ и лексема, обозначающая конкретное место, значимую деталь интерьера в развитии сценического действия.

Наиболее значимой в пьесе Б. Акунина становится такая пространственная характеристика, как направленность, благодаря которой создается противопоставленность персонажей в системе морально-этических координат (Сорин – все остальные персонажи), при этом происходит перегруппировка образов персонажей чеховского текста.

Доминирующим пространством в пьесе Б.Акунина становится психологическое пространство, которое сужается для каждого персонажа в тексте-реципиенте.

Литература

- 1- Балухатый С.Д. (1936). *Чехов-драматург*. М., Изд-во «Гослитиздат».
- 2- Бахтин М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики*. М., Изд-во «Худож. литература».
- 3- Бахтин М.М. (1986). *Литературно-критические статьи*. М., Изд-во «Худож. литература».
- 4- Гальперин И.Р. (1981). *Текст как объект лингвистического исследования*. М., Изд-во «Наука».
- 5- Дымарский М.Я. (2006). *Проблемы текстообразования и художественный текст*. М., Изд-во «Ком. Книга».
- 6- Кедрова М.М. (2002). *Введение // «Война и мир». Жизнь книги*. Тверь, Изд-во «Твер. гос. ун-та».
- 7- Леви Ш. (2001). *За пределами чеховской сцены: (сценическое представление пустоты) // Чеховиана. Полет «Чайки»*. М., Изд-во «Гнозис».
- 8- Лотман Ю.М. (1996). *Семносфера и проблема сюжета // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семносфера – история*. М., Изд-во «Яз. русской культуры».
- 9- Лотман Ю.М. (1988). *Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. М., Изд-во «Просвещение».
- 10- Пави П. (1991). *Словарь театра*. М., Изд-во «Прогресс».
- 11- *Русская грамматика: В 2 т. / Гл. ред. Н.Ю. Шведова* (1980). М., Изд-во «Наука».
- 12- Топоров В.Н. (1982). *Пространство // Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 2. М., Изд-во «Наука».
- 13- Успенский Б.А. (2000). *Поэтика композиции*. М., СПб., Изд-во «Азбука».
- 14- Флоренский П.А. (1993). *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М., Издательская группа «Прогресс».
- 15- *Фундаментальная электронная библиотека русская литература и фольклор: краткая литературная энциклопедия (КЛЭ)*. <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke9/ke9-7721.htm>. (дата обращения: 01.02.2016).

- 16- Хоффрихтер Р. (1990). *Эволюция изображения природы и пространства в рассказах Чехова*. Мюнхен.
- 17- Шах-Азизова Т.К. (1966). *Чехов и западно-европейская драма его времени*. М., Изд-во «Советский писатель».

Bibliography

- 1- Baluhatyj S.D. (1936). *Chehov-dramaturg*. М., Изд-во «Goslitizdat».
- 2- Bahtin M.M. (1975). *Voprosy literatury i jestetiki*. М., Изд-во «Hudozh. literatura».
- 3- Bahtin M.M. (1986). *Literaturno-kriticheskie stat'i*. М., Изд-во «Hudozh. literatura».
- 4- Gal'perin I.R. (1981). *Tekst kak ob#ekt lingvisticheskogo issledovanija*. М., Изд-во «Nauka».
- 5- Dymarskij M.Ja. (2006). *Problemy tekstoobrazovanija i hudozhestvennyj tekst*. М., Изд-во «Kom. Kniga».
- 6- Kedrova M.M. (2002). *Vvedenie // «Vojna i mir». Zhizn' knigi*. Tver', Изд-во «Tver. gos. un-ta».
- 7- Levi Sh. (2001). *Za predelami chehovskij sceny: (scenicheskoe predstavlenie pustoty) // Chehoviana. Polet «Chajki»*. М., Изд-во «Gnozis».
- 8- Lotman Ju.M. (1996). *Semiosfera i problema sjuzheta // Vnutri mysljashhih mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istorija*. М., Изд-во «Jaz. russkoj kul'tury».
- 9- Lotman Ju.M. (1988). *Hudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolja // V shkole pojeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'*. М., Изд-во «Prosveshhenie».
- 10- Pavi P. (1991). *Slovar' teatra*. М., Изд-во «Progress».
- 11- *Russkaja grammatika: V 2 t. / Gl. red. N.Ju. Shvedova* (1980). М., Изд-во «Nauka».
- 12- Toporov V.N. (1982). *Prostranstvo // Mify narodov mira. Jenciklopedija*. T. 2. М., Изд-во «Nauka».
- 13- Uspenskij B.A. (2000). *Pojetika kompozicii*. М., SPb., Изд-во «Azбука».
- 14- Florenskij P.A. (1993). *Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah*. М., Izdatel'skaja gruppa «Progress».
- 15- *Fundamental'naja jelektronnaja biblioteka russkaja literatura i fol'klor: kratkaja literaturnaja jenciklopedija (KLJe)*. <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke9/ke9-7721.htm>. (data obrashhenija: 01.02.2016).
- 16- Hoffrihter R. (1990). *Jevoljucija izobrazhenija prirody i prostranstva v rasskazah Chehova*. Mjunhen.
- 17- Shah-Azizova T.K. (1966). *Chehov i zapadno-evropejskaja drama ego vremeni*. М., Изд-во «Sovetskij pisatel'».

زمان و مکان ادبی در نمایشنامه «مرغ دریایی» آنتون چخوف و دگرگونی آن‌ها در نمایشنامه «مرغ دریایی» باریس آکونین

یلنا پاولوونا کراسیل نیکووا*

دانشیار گروه اسنادشناسی و سبک‌شناسی زبان روسی دانشگاه دولتی تربیت‌معلم لف تالستوی تولا.

تولا، روسیه.

(تاریخ دریافت: ژانویه ۲۰۱۶؛ تاریخ پذیرش: مه ۲۰۱۶)

مقاله حاضر به بررسی ویژگی‌های زمانی-مکانی نمایشنامه «مرغ دریایی» آنتون چخوف و دگرگونی آن‌ها در متن نویسنده معاصر، باریس آکونین- که ادامه نمایشنامه «مرغ دریایی» آنتون چخوف را در بستر پست‌مدرن به رشته تحریر در آورده- می‌پردازد. در مقاله به این مسئله اشاره می‌شود که نوع انعکاس ویژه زمان و مکان در اثر، توسط نویسنده در واقع کلید درک دنیای مصور اوست؛ به این دلیل، تغییر سیستم رمزگذاری متن چخوف توسط آکونین، بار معنایی مضاعفی دارد که تعیین آن، از نقطه نظر تفسیر متن چخوف به زبان عصر جدید اهمیت بسیار دارد. بدین ترتیب، مقایسه دو نمایشنامه، که در چارچوب سنت هنر رئالیست (آنتون چخوف) و ادبیات پست‌مدرن (باریس آکونین) نوشته شده‌اند، امکان تعیین ویژگی‌های مکالمه فرهنگی‌های گوناگون را در گستره تاریخ رشد و پیشرفت ادبیات فراهم می‌سازد. در مقاله حاضر، ویژگی‌های زمانی-مکانی مشترک میان دو نمایشنامه، که بیانگر تسلسل در نمایشنامه‌نویسی هستند، و ویژگی‌های زمانی-مکانی متمایز و منحصر به فرد، که نمایانگر نوآوری در ایجاد محور موضوعی اثر نمایشی هستند، تعیین شده‌اند.

واژگان کلیدی: آنتون چخوف، باریس آکونین، زمان ادبی، مکان ادبی، دگرگونی ویژگی‌های زمانی-مکانی.