

TIME AND SPACE AS ARTISTIC CONVENTIONS IN CHEKHOV AND  
DOSTOYEVSKY

---

A Thesis presented to the Faculty of the Graduate School  
University of Missouri – Columbia

---

In Partial Fulfillment  
Of the Requirements for the Degree  
Master of Arts

---

By

OLGA WELLS

Dr. Gene Barabtarlo, Thesis Supervisor

May, 2005

APPROVAL PAGE

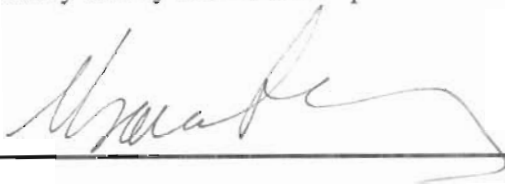
The undersigned members of the thesis committee, appointed by the Dean of the Graduate School, have examined the thesis entitled:

TIME AND SPACE AS ARTISTIC CONVENTIONS  
IN CHEKHOV AND DOSTOYEVSKY

Presented by Olga Wells

A candidate for the degree of Master of Arts in Russian and Slavonic Studies

And hereby certify that in their opinion it is worthy of acceptance.



---



---



---

## ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to thank my advisor, Prof. Gene Barabtarlo for his suggestions and helpful discussions during my work on the thesis. I am grateful to Prof. Nicole Monnier for her valuable suggestions on the section on Chekhov and to Prof. Schenker for his consultation on classical literature on time and space management.

I would also like to extend my sincere thanks to Prof. Tim Langen for his guidance during my studies at the Graduate School.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ACKNOWLEDGEMENTS.....	2
ГЛАВА 1	
ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КАТЕГОРИИ. ТРАДИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРАХ.....	1
ГЛАВА 2	
ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПЬЕС ЧЕХОВА.....	6
ГЛАВА 3	
ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО.....	19
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	29
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	31

## ГЛАВА 1

### ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КАТЕГОРИИ. ТРАДИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРАХ

Художественные категории пространства и времени интересовали литературоведов с древнейших времен. Еще в Древней Греции велась полемика об особенностях пространственной и временной организации в различных жанрах. Все более поздние критические и литературоведческие работы так или иначе обращаются к «Поэтике»<sup>1</sup> Аристотеля, когда речь заходит о таких классических жанрах как трагедия и комедия.

Аристотель писал о драматических единствах. Первым требованием трагедии было единство действия. Аристотель определяет «единство» как границы, без которых объект теряется в области неопределенного, неконкретного, случайного. Единство трагического действия органично, это внутренний замысел, проявляющийся в форме целостного внешнего воплощения. Это целостное воплощение состоит из частей, которые организованы в определенном порядке и структурно взаимосвязаны таким образом, что ни одну из этих частей нельзя убрать или переместить, не нарушив целостности всего организма. В рамках единого и завершенного действия, которое представляет собой единство трагедии, сменяющие друг друга эпизоды соединены внутренней причинно-следственной связью.

Согласно Аристотелю, объект не годится для художественного воплощения, если он бесконечно велик или ничтожно мал. Аристотель не пытается установить

---

<sup>1</sup> S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art with a Critical Text and Translation of The Poetics*. Fourth edition. MacMillan and Co., Limited. St. Martin's Street, London, 1923.

строгие правила относительно продолжительности пьесы. Он отрицает – как нехудожественные – любые ссылки на события, происходящие вне сцены, и прямо не связанные с основным действием. Целое, говорит он, должно быть такого размера, чтобы его можно было охватить взглядом и удержать в памяти. Пьеса должна быть такой продолжительности, чтобы вместить естественное развитие сюжета. Действие должно разворачиваться свободно и во всей полноте, и решающий поворот судьбы должен происходить в результате отдельных событий, связанных причинно-следственной связью.

Целостное – это то, что имеет начало, середину и конец. Начало – это то, что не является следствием чего-либо, но из которого естественным образом вытекает некое другое действие. Конец, наоборот, является естественным следствием предшествующего события, но за ним уже ничего не следует. Середина – это то, что происходит после одного действия, и из которого вытекает следующее.

Для Аристотеля особый интерес представляет начало. Совершенно очевидно, что началу пьесы предшествуют некие события, однако, согласно требованиям единства действия, зрителя нельзя уводить в глубокое прошлое. Но нельзя не дать кое-какие факты из прошлого. Эти факты не прослеживаются в их причинно-следственной связи, иначе пьеса представляла бы собой бесконечное движение вспять. Пьеса должна начинаться в некий конкретный момент, и в другой конкретный момент должна заканчиваться. Автор должен обеспечить полноту, завершенность действия между этими двумя моментами. В рамках драматического действия должна существовать строгая последовательность причин и следствий, но эта цепь не может тянуться до бесконечности. Единство драматического действия достигается главным образом двумя способами: во-первых, с помощью причинно-следственных связей, которые объединяют отдельные части пьесы, и, во-вторых,

тем, что вся цепь событий, борьба, столкновения противоборствующих сил, моральные коллизии - все направлено к единому концу, который неизбежно обусловлен началом<sup>2</sup>.

Общий закон единства, заложенный в «Поэтике» для эпической поэмы, почти в точности предписывается и драме, но при этом драма образует более компактное единство взаимообусловленных событий. Последовательность частей в драме более неизбежна, чем в рассказе, где внешние факты и события имеют свою собственную значимость. И хотя драма последнего столетия, в отличие от древнегреческой, тяготеет к некой эпической полноте изображения, она не может нарушать основополагающие условия драматической формы.

По законам драматического воспроизведения, пьеса не может поведать нам о событиях иначе, чем через уста героев, как не может и показать нам события, происходящие одновременно, но в разных местах. Действие драмы сконцентрировано, тогда как действие эпического произведения объемно и многогранно. Эпос – это история из прошлого, драма – представление настоящего. В эпическом повествовании рассказчик не жалеет времени, его воображение уводит его вдаль от основного действия. Он рассказывает о событиях из далекого прошлого. Условия драматического жанра полностью противоположны – наблюдение за действием, развертывающимся на глазах, сейчас, в данный момент, сильно отличается от неспешного пересказа прошлых событий. События происходящие перед глазами, сейчас, более живы, значимы, «осязаемы». Благодаря тому факту, что драматическая борьба и катастрофа происходят перед глазами зрителя, действие приобретает стремительность, не свойственную эпосу.

---

<sup>2</sup> Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1968.

Доктрина «единства времени» основывается на одном параграфе из «Поэтики», в котором Аристотель утверждает, что эпическая поэма и трагедия отличаются по длине: тогда как трагедия стремится, по мере возможности, ограничиться одним оборотом солнца, или слегка превысить этот отрезок времени, эпическое действие не ограничено по времени. Это правило в основном соблюдалось довольно строго, хотя во все времена, начиная с древнейших, были и исключения. Аристотель ссылается на трагедию «Эвмениды», в которой между началом пьесы и следующей сценой прошли месяцы, если не годы.

Что же касается «единства места», то этот принцип скорее основан на сценической практике, которая в основном соблюдалась в греческой драме. В «Поэтике» об этом прямо нигде не говорится, этот принцип был позднее сформулирован критиками по аналогии с «единством времени».

Единство места соблюдалось в греческой трагедии по вполне очевидным причинам: насыщенное событиями, стремительно развивающееся действие не требовало, а часто и не позволяло менять «обстановку» между сценами. Такие смены декораций неизбежно нарушили бы впечатление целостности. Греческие трагедии игрались без перерыва, и зрители не покидали зал до окончания пьесы. Занавесов тогда не было, и если бы перед глазами зрителей происходила смена декораций, это напоминало бы им о нереальности показываемого действия. Драма невозможна без некоторой идеализации места и времени. Не существует строго календаря или таблицы соответствий между реальными и сценическими часами, и только мастерство драматурга заставляет зрителя забыть о времени.

Пространственно-временная организация художественного произведения не является первостепенным, важнейшим фактором, определяющим его жанровую принадлежность. Пространство и время находятся в зависимости, в подчинении у



других художественных сторон, таких как характер конфликта, единство действия, развитие персонажей. Своеобразие пространственно-временной организации может являться отличительной чертой художника, делая его художественный метод неповторимым и узнаваемым.

## ГЛАВА 2

### ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПЬЕС ЧЕХОВА

В области драматического искусства, интересно проследить особенности пространственно-временной организации на примере пьес Чехова.

Драма (от греческого *drao* – действовать)<sup>3</sup> обладает рядом особенностей, по сравнению с эпосом, главным из которых является отсутствие повествователя. Драматический образ отличается от эпического тем, что он показан в его самостоятельном действии на сцене. Пространственные рамки классической драмы чрезвычайно сужены и ограничены сценической площадкой, перемена места действия может происходить только между актами. Временные рамки, согласно Аристотелю, должны ограничиваться одним днем (“один полный оборот солнца”). Своеобразием драматического искусства является и то, что оно объединяет в себе две стороны – литературную и сценическую. Сценичность пьесы (внешние эффекты, пластика, движение) мало связана с литературными соображениями. Так, некоторые пьесы написаны без учета возможностей сцены, как бы для чтения, что чрезвычайно затрудняет их постановку. В «сценической» пьесе описание места действия сводится к авторским ремаркам – указаниям режиссеру, который будет ставить пьесу. Нет необходимости подробно расписывать все детали – зритель видит сценическое пространство своими глазами.

---

<sup>3</sup> Л.И. Тимофеев, *Основы теории литературы*. Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, Москва, 1959, 324.

Термин драма в узком смысле относят к произведениям, в которых борьба заканчивается примирением борющихся сторон. Как отмечалось во введении, классическая драма происходит в рамках сценического пространства и действие ее начинается и завершается в один день. Для того, чтобы разрешение конфликта закончилось в один день, драма обычно наполнена событиями (актами), быстро сменяющимися друг друга. Смена декораций (места действия) обычно происходит между актами.

Совершенно иначе организовано сценическое пространство и временные рамки пьес Чехова, и это связано, в первую очередь, с характером конфликта. Герои пьес Чехова не ведут открытой борьбы друг с другом за свои интересы, а отсюда и отсутствие быстро сменяющихся событий. В пьесах Чехова «характерный для драматического произведения антагонизм жизненных позиций персонажей отнесен на периферию содержания»<sup>4</sup>. Основой конфликта в пьесах Чехова является противостояние героев всему укладу жизни. Этот уклад невозможно показать лишь в рамках сценического пространства и в течение одного дня, и Чехов выходит за эти временные и пространственные рамки, установленные еще во время классической драмы.

Для воссоздания уклада окружающей жизни Чехов использует эпические приемы, такие как повествовательность, наличие второго пространственно-временного уровня или плана. Одно действие происходит «здесь и сейчас», и совершенно иные события разворачиваются вдали от сцены и в других временных измерениях. Так, основным местом действия «Дяди Вани» является усадьба Серебрякова, однако реплики героев рисуют гораздо более широкую картину, не влияющую непосредственно на развитие событий. В первом действии зритель

---

<sup>4</sup> Э.С. Афанасьев, «Эпическое и драматическое в пьесах Чехова», *Вестник АН СССР, Серия литературы и языка*, т.52, № 6, 1993.

видит часть сада с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Недалеко от стола качели. Для одних персонажей на улице хорошая погода, не жарко, другим жарко и душно, старая служанка кличет кур. Очень скоро зритель узнает, что где-то неподалеку от усадьбы есть фабрика, с которой приехали за доктором. Еще дальше – «небольшое именишко, образцовый сад и питомник» Астрова. И тут же эти рамки раздвигаются еще шире – оказывается такого «не найдете за тысячу верст кругом». И если эти версты абстрактные, то тут же говорится и о конкретных расстояниях - Астров «сломя голову скакал 30 верст» к якобы заболевшему Серебрякову.<sup>5</sup> Как бы невзначай упоминаются названия окрестных деревень, которые тут же забываются. События, происходящие в пьесе, никоим образом не связаны с этими деревнями, но именно благодаря случайно оброненным, ненарочитым репликам и создается более общая картина, выходящая за рамки конкретного имения.

Второе действие переносится в дом, в столовую, но не ограничивается ею: слышно, как в саду стучит сторож, окно хлопает от ветра, сверкает молния. И даже при кажущейся замкнутости пространства второго действия, здесь также присутствует второй план - жизнь гораздо шире, в ней существует Харьков, Москва и Тула, где были выписаны рецепты на лекарства профессора...

Но все это там, далеко. А здесь, в имении «нет настоящей жизни», и Астров в этом доме «не выжил бы месяца, задохнулся бы в этом воздухе...». Он вообще терпеть не может «уездную, русскую, обывательскую» жизнь. Дорисовывает мрачную картину Елена Андреевна: «Что за жизнь у этого доктора! Непролазная

---

<sup>5</sup> А.П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем под общ. ред. А.М.Еголина, Н.С.Тихонова*. Т.ХІ. Пьесы (1885-1904).

грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни...»<sup>6</sup>.

Третье действие происходит в гостиной, и жизнь все та же: «отчаянная скука, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят...». И тут же – как противопоставление – Елена Андреевна, оказывается, родилась в Петербурге, получила образование в консерватории. И вот уже совершенно особое значение приобретает карта уезда, которую Астров показывает Елене Андреевне – Чехов использует эту карту для обобщения всего уклада жизни того времени – 50 лет назад «кроме сел и деревень там и сям разбросаны разные выселки, хуторочки, раскольничьи скиты, водяные мельницы. 25 лет назад – от прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц и следа нет. Но им на смену не пришли заводы, фабрики, школы, - в уезде все те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...»<sup>7</sup>

Хотя такая жизнь и тяготит, но она и затягивает, лишает желания бороться, стремления что-то изменить. Это приезшему профессору она кажется совершенно невозможной и он стремится оторваться от нее навсегда, уехав как можно дальше – купить в Финляндии небольшую дачу.

Последнее, четвертое действие происходит в комнате Дяди Вани, которая служит одновременно и спальней, и конторой. С одной стороны сценическое пространство как бы сужается еще больше – спальня все же более «личное» помещение по сравнению со столовой и с гостиной, - а с другой стороны, здесь же стоит стол для Астрова, и здесь же висит карта Африки, «видимо никому здесь не

---

<sup>6</sup> Чехов, 217.

<sup>7</sup> Чехов, 223

нужная»<sup>8</sup>. Сценически эту ремарку воплотить невозможно, и именно при прочтении пьесы становится очевидным второй – эпический план.

Можно сделать вывод, что сценическое пространство Чехова формально укладывается в каноны драматического жанра – каждое действие происходит в одном помещении, без смены декораций. Однако рамки этого пространства максимально расширены, чтобы вместить весь уклад современной жизни – поскольку именно с этим укладом и конфликтуют герои пьес. Такое расширение придает Чеховской драме эпические черты.

Временная организация Чеховских пьес подчинена решению той же художественной задачи.

В классической трагедии время показано в связи с происходящими событиями (изменениями). Происходит нечто, что как бы «опрокидывает» спокойное течение жизни – смерть, разрушение, перемена удачи – и чем заметнее разница между тем, что было и тем, что стало, тем трагичнее событие. Именно поэтому в классической трагедии время играет такую важную роль. Однако, трагедия – не единственный жанр, описывающий такие «судьбоносные» события. Многие другие литературные формы имеют с ними дело, в первую очередь, – эпос. Временная организация эпического и драматического (в частности, трагедийного) произведений существенно различаются.

Согласно Аристотелю «тогда как эпос не ограничен во времени, трагедия должна, по мере возможности, ограничиться одним днем»<sup>9</sup>. Хотя и с некоторыми отступлениями, этот принцип соблюден довольно строго в классической трагедии: трагедия разворачивается вокруг одного события и прослеживает это событие от начала до конца.

---

<sup>8</sup> Чехов, 232

<sup>9</sup> S.H. Butcher, 290

Эпическое повествование, в отличие от трагедии, включает множество событий: оно начинается в далеком прошлом и по мере развития одинаково свободно забегает вперед и возвращается назад. Картины мирного домашнего бытия чередуются с батальными сценами, перемежаются отступлениями и экскурсами. Трагедия, напротив, разворачивается в четко ограниченный отрезок времени и заставляет зрителя сопереживать, минута за минутой, как если бы действие происходило в реальном настоящем. Будучи прямой имитацией жизни, без участия повествователя, трагедия должна следовать за переживаниями и эмоциями героев в их непрерывности, то есть действие классической трагедии разворачивается безостановочно, от начала до конца.

Аристотель называет такое действие «серьезным и завершенным»: все происходящее подчинено одному главному событию: зритель следит за его развитием и разрешением. Такой ход действия создает напряжение – трагедия всегда представляет кризис.

Пьесы Чехова не являются трагедиями. Жанр «Дяди Вани», например, определен Чеховым как «сцены из деревенской жизни». Основное своеобразие временной организации пьес Чехова обусловлено характером описанного в них конфликта. В этих пьесах нет одного главного события, вокруг которого разворачивались бы все остальные действия, в котором участвовали бы все персонажи, и которое служило бы разрешением кризиса. Пьесы Чехова внешне бессобытийны – в них нет борьбы героев за свои интересы, зато есть их противостояние всему укладу окружающей жизни. И показать такое масштабное противостояние «в один день» (по Аристотелю) совершенно невозможно. Этот внутренний конфликт разворачивается между персонажами и абстрактной категорией – «общим укладом жизни». Конфликт назрел не сегодня, и для того,

чтобы показать всю его глубину и значимость, Чехов раздвигает временные рамки своих пьес.

Так, действие «Дяди Вани» начинается в третьем часу дня, в пасмурный, по-видимому, летний день. Герои собираются пить чай и разговаривают. И хотя это действие можно сыграть «в реальном времени», из реплик героев рисуется совершенно иная, более широкая временная картина. Астров вскользь упоминает в разговоре, что ездит в имение уже лет одиннадцать – за это время он постарел, неизбежно «стал чудаком», у него выросли «громадные усы», но «чувства как-то притупились». Не только прошлое, но и будущее время как бы потеряло для него реальные черты – Астров столь же легко переносится в будущее, говоря о тех, «которые будут жить через сто-двести лет после нас».

Время приобретает особое значение для Войницкого. Как будто опомнившись, осознав, что жизнь проходит, он вдруг начинает вести счет времени. Его особенно коробит то, что Серебряков «ровно двадцать пять лет занимает чужое место», а его мать уже пятьдесят лет «говорит и говорит, и читает брошюры». И самому ему уже 47 лет, но «до прошлого года» он старался не видеть настоящей жизни. Но эта настоящая жизнь течет размеренно и обыденно, Астров приезжает как обычно – раз в месяц, обедают теперь в седьмом часу, старая служанка кличет кур, по ночам в саду стучит сторож.

Второе действие тоже может быть сыграно в реальном масштабе. Начинается оно вскоре после полуночи, герои не спят, выясняют отношения. И этот спор опять касается времени – Серебряков жалуется, что «всю жизнь работал для науки», укоряет Елену Андреевну ее молодостью, на что она спокойно замечает, что «через пять-шесть лет» и она будет стара... За окнами собирается гроза, больного пытаются отправить спать. Много раз в течение этой ночи персонажи будут



спрашивать, сколько времени – и не получать ответа, смотреть на часы – и не произносить вслух точный час. Время как бы застывает. Десять лет назад Войницкий встречал Елену Андреевну у ее покойной сестры – и это событие десятилетней давности важно именно сейчас, именно в эту ночь. Напивающийся раз в месяц Астров легко дает обещание оставаться трезвым «до конца дней». Именно для этого персонажа время совершенно абстрактно, тогда как других героев душит мысль о безвозвратно утерянной жизни: «Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости»<sup>10</sup>. Жизнь затягивает своей обыденностью – идут дожди, сено все скошено и гниет, хозяйство заброшено...

Больного профессора уводит спать старая нянька, уезжает Астров, говорят по душам Елена Андреевна и Соня, в конце действия, как и в начале, стучит сторож. Событий этой ночи – а точнее, их полное отсутствие – могли уложиться в несколько часов, что, в принципе, соответствует сценическому времени. Тем не менее, другой важнейший принцип – неразрывности времени – оказывается нарушенным: между действиями время разорвано, поскольку иначе невозможно показать развитие конфликта между героями и всем укладом их жизни.

Еще больший разрыв по времени между вторым и третьим действиями: на дворе уже сентябрь, со времени предыдущей сцены прошло, возможно, более месяца. Сценическое время имеет один масштаб (Серебряков просил всех собраться в гостиной к часу дня), а личное, внутреннее время героев – совершенно иной. Соня любит Астрова уже шесть лет, и каждую минуту слышит, чувствует его. Астров показывает картину уезда, каким он был пятьдесят, а потом двадцать пять лет

---

<sup>10</sup> Чехов, 210

назад. Вновь говорит о двадцати пяти годах Войницкий – о том, как он упорно работал все эти годы, как «сидел в четырех стенах как крот».

В третьем действии происходит внешне самое значительное событие пьесы – назревавший кризис разрешается выстрелом. Однако событие это происходит вне сцены, и лишь его конец переносится на сцену. Возможно, этим подчеркивается лишь внешнее значение этого события. Потому что главный конфликт пьесы состоит в неприятии героями всего уклада окружающей их жизни.

Четвертое действие отделено от третьего совсем коротким временным интервалом. На дворе осенний вечер, накануне в доме была стрельба. И опять – сценическое время используется лишь для того, чтобы герои могли озвучить свои мысли о времени «внутреннем». Войницкого заботит как прожить еще тридцать лет – для него это очень долго, он хочет прожить их как-нибудь иначе, наполнить жизнь новым смыслом. Астров настроен пессимистически, по его убеждению, их положение безнадежно. Разве что те, которые будут жить через сто, двести лет, те, может быть найдут средство, как быть счастливыми. Когда-то Войницкий и Астров были другими, «но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула; она своими гнилыми испарениями травила кровь»<sup>11</sup>, и они стали такими же пошляками, как все.

Перед отъездом происходит формальное примирение – Войницкий благородно обещает по-прежнему оказывать помощь, а Серебряков не удерживается от нравоучений. Этим Чехов как бы подчеркивает, что ничего не изменилось в его героях, как ничего не изменилось и в окружающей их действительности. Встряска, вызванная приездом профессора, позади, и чуть ли не мгновенно (еще слышны бубенчики!) герои возвращаются в ту жизнь, какой она была до его приезда –

---

<sup>11</sup> Чехов, 235

«тишина, перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно...»<sup>12</sup>. Стучит сторож, старая нянька вяжет чулок, Телегин наигрывает, Мария Васильевна пишет на полях брошюры.

Своеобразие временной организации пьес Чехова состоит еще и в том, что изменения, происходящие с главными персонажами, начались задолго до выхода действия на сцену и будут продолжаться еще долго после его окончания. Два-три месяца - сценическое время «Дяди Вани» - слишком короткое время, чтобы с героями произошли заметные изменения. Показать эти изменения возможно только существенно раздвинув временные рамки. Десять лет изменили Астрова – он постарел, красота уже не та, и «водочку пьет» - а когда-то работал без усталости, ни одного дня свободного не было, сажал леса, лечил людей. А потом его затянула жизнь, которая «сама по себе скучна, глупа, грязна...». И вот на сцене уже другой Астров – не тот, что был десять лет назад. Перед зрителем предстает Астров-циник, Астров-пьяница, но и не до конца разуверившийся романтик.

Очень долго – почти 25 лет – Войницкий не мог понять сущность Серебрякова, и считал свою жизнь наполненной смыслом – трудиться не покладая рук, чтобы дать возможность творить ученому. Опять же, прозрение пришло к нему не во время сценического действия. Уже в самом начале пьесы зрителю ясно, что изменение произошло в прошлом, и на сцене глубоко разочаровавшийся человек, считающий свою жизнь потраченной впустую.

И вот уже обоим их прежняя жизнь кажется невыносимой. Другое дело Соня. Произошедшие на сцене события не изменили ее настоящую, для нее изменения – дело далекого будущего, выходящего за рамки сценического времени. Она готова

---

<sup>12</sup> Чехов, 239

«терпеливо сносить испытания, трудиться для других, не зная покоя, и там за гробом увидеть жизнь светлую, прекрасную, изящную»<sup>13</sup>.

Именно благодаря введению эпических элементов, более широкой организации художественного пространства и времени Чехову удалось воссоздать картину всей окружающей жизни, ее удручающего однообразия и невозможности что-либо изменить.

Использование эпических приемов пространственно-временной организации характерно и для других пьес Чехова. В «Трех сестрах», например, временные и пространственные оси используются Чеховым в качестве рамок для определения системы ценностей героев. Такая категория как ценность образования соотнесена, с одной стороны со временем – особую ценность образование имело для старшего поколения (генерал Прозоров), с другой стороны – с местом (Москва противопоставляется провинциальному городку). Запутанные, сложные коллизии в жизни персонажей развязываются не их волевыми усилиями, а логикой складывания их судеб через движение персонажей во времени и пространстве, т.е. эпическими средствами.

Еще более отчетливо соотнесение жизненных ценностей с пространством и временем просматривается в «Вишневом саде». Все, что представляет ценность для Любовь Андреевны, Гаева, Фирса, - все это в далеком прошлом, тогда как Лопахин «живет настоящим», а Петя – будущим. Жизненные ценности старшего поколения связаны лишь с одним местом на земле – с имением, с вишневым садом, тогда как Лопахин желает превратить его в доходное предприятие, а Петя стремится уехать из него навсегда.

---

<sup>13</sup> Чехов, 241.

Чтобы добиться эффекта присутствия всего жизненного уклада, Чехову приходится раздвигать и временные, и пространственные рамки далеко за пределы сцены. Помимо собственно драматического плана... в пьесах Чехова просматривается характерный для русского реалистического романа культурный социум с его атрибутами – дворянская усадьба, природа, интеллигентная среда, ассоциирующийся с возвышенно-драматическими ситуациями человеческих отношений. Но это потенциальное содержание не воплотилось в поведение чеховских персонажей, осталось за пределами их кругозора, преимущественно в кругозоре автора – как эпический план.

Воссоздание непрерывности, бесконечности жизненного процесса в произведениях Чехова, обращенных к сцене, снесло в них привычное для сцены, обязательное еще у Островского деление на явления, придало новый совсем смысл сценическим паузам: они придают действию «непрерывность, текучесть, всеобъемлющую целость «настроения», связывая воедино и реплики персонажей, и «голоса природы», и сопровождавшие их речи и звуки, доносящиеся из других комнат»<sup>14</sup>.

Таким образом, эпический и драматический планы в пьесах Чехова представлены в присущих им временных и пространственных измерениях. В эпическом протяжении времени раскрывается динамика и логика жизненного процесса... , «реальная данность бытия...»<sup>15</sup>. Используя многочисленные ссылки на время и пространство как в репликах героев, так и в авторских ремарках, Чехов воссоздает «текучесть» жизни, показывает ее как единый непрерывный

---

<sup>14</sup> Я.С. Билинкис, «Об эпичности чеховского искусства», Русская литература, №1, 1994, 152-159.

<sup>15</sup> Э.С. Афанасьев, 33

пространственно-временной континуум. За счет этого в его пьесах чрезвычайно усиливаются эпические черты.

Сам Чехов в одном из писем признавался, что из попытки написать пьесу (речь шла о «Чайке») «вышла повесть». И далее: «еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург»<sup>16</sup>

Можно сделать вывод об эпичности пьес Чехова, но при этом следует отметить, что пространственно-временная организация материала играет при этом подчиненную роль, служа выполнению главной задачи драматурга: показать нетипичный для драматического произведения конфликт между героями и всем укладом окружающей их жизни.

---

<sup>16</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. М., 1974-1983. Т.6.

### ГЛАВА 3

#### ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО

Не существует строгих канонов пространственно-временной организации эпического произведения, некоторое понятие о ней дает само определение эпоса. Эпос - рассказывает о человеческой жизни в более или менее сложных ее проявлениях; Термин эпос происходит от греческого *epos* – «слово»<sup>17</sup>, эпос представляет собой повествовательный жанр, в котором рассказывается о жизненном пути человека, обрисовываются события, в которых он участвует, поступки, которые он совершает, показываются взаимоотношения людей между собой. Пространственно-временные рамки эпического произведения наиболее широкие – согласно Аристотелю, “epic has no limit in time” (Poetics). Место действия охватывает целые страны и даже континенты.

Одним из современных видов эпоса является роман. Человек показан как развитой и многосторонний характер, находится в отношениях со многими людьми, изображение его охватывает значительный период его жизни, самое повествование в романе включает большой отрезок времени, т.е. жизненный процесс, имеющий начало и конец, автор рассказывает о том, что совершилось в определенное время в определенном месте с определенными людьми.

В отличие от драматического искусства, где зритель имеет возможность увидеть все своими глазами – характер обстановки, лица героев, их манеру поведения, то, как они двигаются, говорят, - в повествовательных жанрах все это должно быть описано более-менее подробно. Читатель должен живо представить себе

---

<sup>17</sup> Л.И. Тимофеев, 324

помещение - предметы обстановки, освещение; или, если действие происходит вне помещения – особенности окружающей природы, погоду, и т.п.

Описательность повествовательного произведения не самоцель, а второстепенная задача, подчиненная главной художественной цели – показать героев в развитии их характеров, в важные периоды их жизни. В отличие от драмы, прозаическое произведение, имея более широкий охват, может включать множество эпизодов, которые «заполняют паузы» между основными событиями и вносят разнообразие, не давая угаснуть интересу читателя. Они придают эпическому повествованию то, что Аристотель назвал художественным разнообразием. Эпическое повествование разворачивается медленно, перемежаясь с «отступлениями», которые еще более замедляют развитие действия и несколько ослабляют напряжение, которое вновь усилится лишь в кульминационный момент. Эпическое произведение, в силу своей повествовательности, вполне может описывать одновременно происходящие действия.

В романах Достоевского отсутствуют важнейшие черты эпического произведения: его герои не меняются, он не стремится проследить их жизненный путь. Этим обусловлены и особенности пространственно-временной организации. Как отметил Бахтин<sup>18</sup>, в своих романах Достоевский прослеживает героев не в становлении их характеров, а в сосуществовании и взаимодействии. Он видит и мыслит свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени, стремится организовать весь материал в одно время в форме драматического сопоставления.

В Романах «бесы» Шатов говорит Ставрогину перед началом их проникновенной беседы: «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в

---

<sup>18</sup> М.М.Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Советский писатель, М., 1963.



мире»<sup>19</sup>. Все решающие встречи человека с человеком всегда совершаются в романах Достоевского «в беспредельности», «в последний раз», в последние минуты кризиса, то есть совершаются «в карнавально-мистерийном пространстве и времени»<sup>20</sup>.

Роман Достоевского «Бесы» начинается с экскурса в прошлое, с истории о том, как протекала жизнь Степана Трофимовича и Николая Ставрогина за последние 20 лет, и лишь затем начинается собственно «хроника» событий. Достоевский обозначает это время в романе «конец августа». Все происходящее далее, Достоевский стремится вместить в один «миг». События разворачиваются столь стремительно, что время как бы спрессовывается, концентрируется, и у читателя временами возникает ощущение неправдоподобия ситуации – столько всего не может произойти в столь краткий отрезок времени.

Появление новых персонажей приурочено к тем сценам, в которых наблюдается наибольшее скопление людей. Вместо того, чтобы рассказать о предшествующих событиях в повествовательной манере (как это было сделано в первых главах), описать всю историю, приведшую к скандалу, Достоевский вводит нового персонажа, который появляется в самый разгар сцены, и моментально оценив ситуацию, выкладывает сенсационную новость. Герой появляется как бы ниоткуда, без всякой предыстории.

Временные рамки романа «Бесы» очень узкие: единство времени соблюдается внутри главы. Целая глава может занимать даже не целый день, а лишь его часть. Если исключить воспоминания, вся первая часть длится всего 3 дня. Если не считать экскурсов в прошлое, все действие романа завершается в несколько недель, и только в заключении автор забегают на три месяца вперед. Такие временные

---

<sup>19</sup> Федор Достоевский, *Бесы*. Изд-во «Азбука», Санкт-Петербург, 2000. с.246.

<sup>20</sup> Бахтин, 394.

рамки совершенно не свойственны эпическому произведению, средней формой которого является роман.

Но нельзя утверждать, что Достоевский использует исключительно драматический принцип организации времени. В драме невозможно показать действия, происходящие одновременно, тогда как в романе это сделать очень легко – чем Достоевский и пользуется: рассказчик, от лица которого ведется повествование, знает о вещах, о которых он знать не может, которые происходили в его отсутствие. Пока одни герои танцуют на балу, другие смотрят на зарево пожара, и т.д. В остальном же Достоевский широко использует драматический принцип организации времени. Повествование временами ведется в настоящем времени, что характерно для драмы, но нетипично для повествования (романа), действие в котором обычно происходит в прошлом.

Внешний мир Достоевского условен, почти все действие происходит внутри помещения, в безмяннх городках. Цветовая гамма чрезвычайно ограничена – совсем нет оттенков, присутствуют только основные цвета (синий, белый, черный, и т.д.). В романе «Бесы» Достоевский широко использует и другой драматический принцип – единство места: действие происходит в небольшом городке, а в рамках главы – в одном месте, как бы на сцене.

Стремление Достоевского видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве. Эта особенность находит свое внешнее выражение и в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его

стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц<sup>21</sup>.

Достоевский обычно сосредоточивает действие только в двух «точках»: на пороге (у дверей, при входе, на лестнице, в коридоре и т.п.), где совершается кризис и перелом, или на площади, заменой которой обычно бывает гостиная (зал, столовая), где происходит катастрофа и скандал. Действие в произведениях Достоевского совершается преимущественно в этих «точках».

Драматизм романа Достоевского, его сосредоточенность на описании внутреннего мира героев, делают описания внешнего мира схематичными, поверхностными, как бы второстепенными. Размещая основные сцены в помещении, Достоевский не придает этому особого значения. Помещение как таковое не играет какой-либо особой роли, разве что роль театральных декораций. Описания обстановки, освещения, предметов быта скупы и лаконичны. Автор замечает какую-то характерную деталь и впоследствии использует ее для создания эффекта «узнаваемости». Достоевский стремится найти какую-то характерную, индивидуальную, какую-то одну единственную запоминающуюся черту:

У Степана Трофимовича вечный беспорядок, «разорванные бумажки на полу», «сору целый воз и дым столбом от табаку», «все это валяется, и книга на полу».

У Кириллова неизменно присутствует чай, который является не переменным атрибутом его жизни: «комната, в которой Кириллов жил и пил чай».

В сенях у Шатова «совершенный мрак и крутая лестница», в комнате Марьи Тимофеевны на столе лежит сдобная булочка. Но у всех этих помещений есть и общая черта: убогость, временность. В комнатах всегда темно и непременно

---

<sup>21</sup> М.М.Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*. «Прибой», М., 1929, 39.

зажигаются свечи: Мария Лебядкина сидит «при свете тусклой тоненькой свечки в железном подсвечнике». Необходимость и временность жилища ощущается во всем:

«Это был совсем уединенный небольшой деревянный домик, только что отстроенный и еще не обшитый тесом. ...комната была крошечная, низенькая; мебель самая необходимая, ... без обивки и без подушек ...»<sup>22</sup>.

Еще более скуп Достоевский в описании городских домов и загородных имений: Марья Тимофеевна рассматривает «прекрасную гостиную Варвары Петровны,

«- меблировку, ковры, картины на стенах, старинный расписной потолок, большое бронзовое распятие в углу, фарфоровую лампу, альбомы, вещицы на столе»<sup>23</sup>.

Ковры и кресла в этих гостиных существуют, кажется, только для того, чтобы о них спотыкались герои, чувствующие себя неуместными:

«Он было разлетелся в гостиную, но вдруг споткнулся в дверях о ковер. ...».

«Она упала всем боком на кресло и, не будь этих кресел, полетела бы на пол».

«Шатов уходил тихо,... до двери дошел осторожно, ни за что не зацепив и ничего не опрокинув...».

«Лембке круто повернулся и быстро пошел из комнаты, но с двух шагов запнулся за ковер, клюнул носом вперед и чуть было не упал»<sup>24</sup>.

Внутреннего же пространства дома, комнат, далекого от своих границ, то есть от порога, Достоевский почти никогда не использует, кроме, конечно, сцен

---

<sup>22</sup> Достоевский, 261

<sup>23</sup> *ibid*, 165

<sup>24</sup> *ibid*, 176, 188, 210, 442.

скандалов, когда внутреннее пространство (гостиной или зала) становится заместителем площади. Достоевский «перескакивает» через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога внутреннее пространство домой, квартир и комнат, потому что та жизнь, которую он изображает, проходит не в этом пространстве. В обжитом внутреннем пространстве, вдали от порога, люди живут биографической жизнью, в биографическом времени: рождаются, переживают детство и юность, вступают в брак, рожают детей, стареют, умирают. И через это биографическое время Достоевский также «перескакивает». На пороге и на площади возможно только кризисное время, в котором мир приравнивается к годам, десятилетиям, даже к «биллиону лет»<sup>25</sup>.

Размещая главные массовые сцены романа в гостиных и залах, Достоевский или вовсе не описывает их (нам совершенно ничего не известно о гостиной Юлии Михайловны, в которой происходит одна из важных сцен романа – признание Ставрогиним брака с Марьей Тимофеевной), или описывает их весьма поверхностно, глазами гостей:

«Некоторые были поражены как дикие великолепием залы предводительши, так как ничего подобного никогда не видывали, и, входя, на минуту затихали и осматривались разиня рот.»<sup>26</sup>»

Даже описывая «личные покои», которые по идее должны были бы как-то характеризовать их хозяина, Достоевский скуп на детали: Николай Ставрогин прячется от окружающего мира в своем кабинете - «комнате высокой, устланной коврами, уставленной несколько тяжелою, старинного фасона мебелью. Он сидел в

---

<sup>25</sup> М.М.Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Советский писатель, М., 1963, 362.

<sup>26</sup> Достоевский, 451

углу на диване... На столе пред ним стояла лампа с абажуром. Бока и углы большой комнаты оставались в тени.»<sup>27</sup>

Описания интерьеров у Достоевского напоминают указания автора пьесы театральному режиссеру:

«Комната, в которой принимал и обедал блаженный, была довольно просторная, в три окна, и разгорожена поперек на две равные части деревянную решеткой от стены до стены, по пояс высотой».....

«Посреди большой гостиной комнаты, оклеенной отменно старыми голубыми обоями, сдвинуты были два стола и покрыты большою скатертью, не совсем впрочем чистою, а на них кипели два самовара.»<sup>28</sup>

Несмотря на всю мрачность и неприглядность жилищ, герои романа крайне неохотно покидают их. За исключением двух сцен – дуэли и убийства, - они выходят на улицу, только чтобы отправиться куда-либо по делам. При этом чаще всего «на дворе дождь и темень», «по чрезвычайному дождю грязь по здешним улицам нестерпимая», герои идут «тесными и глухими переулками, увязая с каждым шагом вершка на три в грязь», «долго пробираются около заборов», «ерзая на коленях в грязи», собирает Федька «разлетевшиеся по ветру и потонувшие в лужах кредитки». Перед Лембке расстилается «...суровый пейзаж обнаженного поля с давно уже убраным хлебом»; завывающий ветер колышет «какие-нибудь жалкие остатки умиравших желтых цветочков...». Перед Степаном Трофимовичем тянется бесконечной нитью «старая, черная и изрытая колеями дорога, усаженная своими ветлами; направо – голое место, давным-давно сжатые нивы...»

---

<sup>27</sup> Достоевский, 219

<sup>28</sup> Достоевский, 322

Всего две сцены происходят не «по пути» из одного помещения в другое, то есть основным местом действия является открытое пространство.

Первая – сцена дуэли:

«...в два часа пополудни и состоялась встреча в подгорной маленькой рощице. Вчерашний дождь перестал совсем, но было мокро, сыро и ветрено. Низкие мутные разорванные облака быстро неслись по холодному небу; деревья густо и перекатно шумели вершинами и скрипели на корнях своих; очень было грустное утро»<sup>29</sup>.

Этим описанием Достоевский и ограничивается. Весь драматизм и напряжение сцены переданы иными средствами: Гаганов топает ногой, слюна брызжет с его губ, он хрипит (у него пересохло горло), кричит, беснуется, вопит, скрежещет зубами, - и в конце дуэли стоит «как придавленный».

Вторая – сцена убийства. Достоевский довольно подробно описывает место действия, особенно подчеркивая его мрачность:

«Это было очень мрачное место, в конце огромного Ставрогинского парка. Тут начинался старый заказной лес; огромные вековые сосны мрачными и неясными пятнами обозначались во мраке. Мрак был такой, что в двух шагах почти нельзя было рассмотреть друг друга...»<sup>30</sup>.

В произведении Достоевского описания природы, как и интерьера, не способствуют более глубокому раскрытию характеров героев. Это атрибуты

---

<sup>29</sup> Достоевский, 280

<sup>30</sup> Достоевский, 572

внешнего мира, тогда как Достоевского в первую очередь интересует внутренний мир его героев.

Своеобразие драматургического образа, в отличие от эпического и лирического, состоит в том, что для его конкретизации драматург использует вещи, звуки, свет, голос, внешность и жесты актера. Если драматург имеет возможность непосредственно показать их на сцене, то писатель должен тщательно описывать вещи, движения, звуки и т.п., при помощи слова заставляя читателя представить себе то, о чем он говорит. И если драматургический образ может конкретизировать только то, что можно показать внешне – в движениях, вещах, в разговоре людей друг с другом, то эпос и лирика способны раскрыть внутреннее содержание человека во всех его тончайших оттенках. Эпический образ отличается от драматического не только своей многосторонностью, но и, грубо говоря, процессуальностью, динамичностью, тем, что в эпосе человек изображается в рассказе о нем, а не в его самостоятельном действии на сцене. Однако Достоевский раскрывает образы своих героев не путем рассказов о них, не с помощью внутренних монологов, но посредством диалогов и действий, то есть чисто драматическими средствами.

Достоевский почти не использует в своих произведениях относительно непрерывным историческим и биографическим временем, то есть строго эпическим временем. Он «перескакивает» через него, он сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф, что свойственно драме. И через пространство он, в сущности, тоже перескакивает и сосредоточивает действие в определенных точках, о чем говорилось выше.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Особенности пространственно-временной организации одной пьесы и одного романа невозможно распространить на общий художественный метод писателя. Можно лишь говорить о своеобразии, о том, как писатель использует эти второстепенные факторы для решения главной художественной задачи. Сама по себе пространственно-временная организация не служит достижению этой задачи, но усиливает, подчеркивает, ярче высвечивает ее.

С чисто литературной точки зрения драма в сущности есть эпическое произведение – роман, повесть, - в котором есть только одна своеобразная особенность: драма лишена речи повествователя. Чаще всего своеобразие драмы усматривают в том, что она дает большую напряженность действия сравнительно с эпосом. Но в пьесах Чехова отсутствует конфликт между героями, отсутствуют быстро сменяющиеся внешние события. Эта бессобытийность обуславливает своеобразие пространственно-временной организации, потому что только с ее помощью Чехов достигает драматического напряжения, достигаемого в «традиционных» пьесах с помощью традиционного действия.

Особенности пространственно-временной организации пьес Чехова сближают их с эпосом. Характеры героев своих пьес Чехов создает по законам эпического рода. Финалы чеховских пьес – не победы и не поражения персонажей: жизненный «порядок вещей» расставляет всех по предназначенным местам, и в этом элементе драматических произведений Чехова обнаруживается их эпическая основа.

Достоевский ставил совершенно иные задачи: он стремился показать внутренний мир героев, а не их развитие во внешнем мире. Точки зрения его героев

не меняются со временем – они лишь озвучиваются в разговорах с другими персонажами. Поэтому время не имеет для Достоевского особого значения. Временная организация романа Достоевского сближает его с драмой – внутри глав единство времени соблюдено довольно строго. То же можно сказать и о пространственной организации – она не играет здесь самостоятельного значения, но подчинена решению главной задачи – показать внутренний мир персонажей.

Таким образом, пространственно-временная организация, хотя и не является первостепенным фактором, способствует решению поставленной художественной задачи, становится отличительной чертой творческого метода, может менять традиционное представление о жанровых канонах: придавать драме эпические черты, а роману – черты, присущие драматическому произведению.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art with a Critical Text and Translation of The Poetics*. Fourth edition. MacMillan and Co., Limited. St. Martin's Street, London, 1923
- Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1968.
- Э.С. Афанасьев, «Эпическое и драматическое в пьесах Чехова», *Вестник АН СССР, Серия литературы и языка*, т.52, № 6, 1993.
- М.М.Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*. «Прибой», М., 1929, 39.
- М.М.Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Советский писатель, М., 1963.
- Я.С. Билинкис, «Об эпичности чеховского искусства», *Русская литература*, №1, 1994, 152-159.
- Федор Достоевский, *Бесы*. Изд-во «Азбука», Санкт-Петербург, 2000. с.246.
- Л.И. Тимофеев, *Основы теории литературы*. Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, Москва, 1959, 324.
- А.П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем под общ. ред. А.М.Еголина, Н.С.Тихонова*. Т.ХІ. Пьесы (1885-1904).
- А.П. Чехов *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. М., 1974-1983. Т.6.