

ГИБЕЛЬ СИМВОЛА

(Вишневый сад: реальность и символика)

Стрелер, режиссер-постановщик знаменитого «Вишневого сада», считал, что образ сада самый трудный в пьесе. «Не показать его, просто подразумевать – это ошибка. Показать, дать почувствовать – другая ошибка. Сад должен быть, и он должен быть чем-то таким, что можно увидеть и ощутить <...> но он не может быть просто садом, он обязан быть всем сразу»¹. Этот чеховский символ особенный, в нем на равных живут совершенно разные стихии – реальности и мистики; это и предмет, имеющий свою вполне осязаемую оболочку, и миф, в котором хранится память о прошлом. Но особенность его не только в этой двуединой структуре, сколько в самой его судьбе – вишневый сад, как символ живет ровно столько, сколько живет его оболочка.

Вишневый сад – это не пустяк, вроде Волвьих Лужков. Вспомним, что спор о Лужках легко переходит в препирательство о «подуздчатости» Откатая. В водевиле не важно, о чем говорили персонажи, о земле или собаке, соль не в этом. Вишневый сад – это символ, незаменимый в пьесе, так как именно на нем построен сюжет. Но даже если сравнить символы в последней пьесе Чехова и, например, в «Дикой утке» или «Кукольном доме» Ибсена, то также будет видна разница масштабов и функций. Образ вишневого сада всеобъемлющ, на нем сосредоточены сюжет, персонажи, отношения. Символы Ибсена обладают функцией смыслового обобщения, но не являются сюжетообразующими, как в «Вишневом саду». Этим пьеса уникальна и среди других драматических произведений Чехова.

В последней пьесе Чехова на символе сосредоточены все элементы сюжета: завязка («...вишневый сад ваш продается за долги, на 22 августа

назначены торги...»), кульминация («вишневый сад продан») и, наконец, развязка («О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!..»)².

В «Вишневом саде» символ постоянно расширяет свою семантику: сад, белый и цветущий, прекрасен, с ним, кажется, связаны только светлые и счастливые воспоминания («...ангелы небесные не покинули тебя...»), но рядом в пруду шесть лет назад утонул маленький сын Раневской. Лопухин говорит, что «замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает» (I действие). Петя Трофимов убеждает Аню: «Вся Россия наш сад... Подумайте, Аня: ваши дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним...» (II действие). И вот уже в словах Ани появляется новый *гипотетический* сад, который *насаждают* на место старого, вырубленного (III действие). Чехов соединяет в символе так много противоречивых черт, и ни одна из них не заслоняет другие, все они сосуществуют и взаимодействуют, как и многочисленные аллюзии на *другие* сады.

Всякий символ не появляется на пустом месте и имеет обширную, «уходящую в глубину веков» родословную. Смысл символа принципиально динамичен, так как изначально стремится к многозначности. «Структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию “первоначал” и дать через него целостный образ мира»³. Архетипическая основа Сада заключается главным образом в том, что это «окультуренное» пространство «с контролируемым входом и выходом»⁴. «В понятие сада прежде всего входит его принадлежность к сфере культуры: сад не вырастает сам по себе – его выращивают, обрабатывают, украшают.

Первый садовник и сторож сада – бог, который может передать свое умение культурному герою⁵. <...> Эстетическая сторона сада требует, чтобы он был материально бескорыстен. Этому не противоречит то, что человек извлекает из сада пользу: она побочна и существует лишь в сочетании с эстетическим удовольствием. Мифологический центр сада легко перекодируется в духовную ценность – будь то звезды и небесные светила, золотые яблоки, древо жизни или, наконец, сам сад как носитель особого настроения и душевного состояния»⁶. Говоря об античной поэзии и об ориентированной на античные образцы лирике Возрождения, Т. Цивьян указывает на мифологическую основу образа сада, «поскольку он включен в мифопоэтическую картину мира»⁷.

Сад живет в своем отдельном времени (*вегетативный цикл*), которое изначально совпадало со временем причастных к нему людей, но позже с ним *разминулось*. Христианская культура по-новому осмыслила этот вечный круговорот: «Зима символизирует собою время, предшествующее крещению Христа; весна – это время крещения, обновляющего человека на пороге его жизни; кроме того, весна символизирует воскресение Христа. Лето – символ вечной жизни. Осень – символ последнего суда; это время жатвы, которую соберет Христос в последние дни мира, когда человек пожнет то, что посеял»⁸. У Чехова весной человек ничего не сеет, а осенью – изгоняется из сада, который гибнет.

Время хозяев вишневого сада разошлось со временем сада, оно разделено на *до* и *после*, и критической точкой является 22 августа – дата, на которую назначены торги. Сад уже не может продолжать свое существование отдельно от людей (как это было раньше); саду суждено подчиниться чужой воле.

Символ многозначен, и заключенные внутри символа смыслы способны спорить друг с другом: *другой* сад, сад далекого христианского прошлого – один из укоряющих призраков вишневого сада.

Но реальности в образе вишневого сада было не меньше, чем символизма. «До конца столетия в русских газетах печатались извещения о торгах и аукционах: уплывали из рук, шли с молотка старинные поместья и состояния. Например, имение Голицыных с парком и прудами было поделено на участки и сдавалось под дачи»⁹. Хорошая знакомая Чехова М.В. Киселева писала в декабре 1897 г. о своем имении Бабкино, где писатель неоднократно отдыхал летом: «... в Бабкине многое разрушается, начиная с хозяев и кончая строениями...» (13; 482). Известно, что скоро Бабкино было продано за долги, бывший хозяин имения получил место в правлении банка в Калуге, куда семья и переехала.

Современник Чехова Б. Зайцев пишет об этом времени в связи с «Вишневым садом» так: «Кончалась жизнь Антона Павловича, кончалась огромная полоса России, все было на пороге нового. Какое будет это новое, никто тогда не предвидел, но что прежнее – барски-интеллигентское, бестолковое, беззаботное и создавшее все же русский XIX век приходило к концу, это многие чувствовали. Чехов тоже. И свой конец чувствовал»¹⁰.

Сад давно порос сорняками, как в русской жизни, так и в русской литературе. Только раньше это не воспринималось трагически:

«Пока мне закладывали таратайку, я пошел побродить по небольшому, некогда фруктовому, теперь одичалому саду, со всех сторон обступившему флигелек своей пахучей, сочной глушью. Ах, как было хорошо на вольном воздухе, под ясным небом, где трепетали жаворонки, откуда сыпался серебряный бисер их звонких голосов!» (И.С. Тургенев, «Живые мощи»)¹¹.

Иногда Тургенев и вовсе не уделяет внимания саду, который часто не больше, чем деталь фона: «Люди они были небогатые; дом их весьма старинный, деревянный, но удобный, стоял на горе, между заглохшим садом и заросшим двором»¹² («Гамлет Щигровского уезда».) Для Тургенева,

как и для всей литературы середины XIX в., заросший сад – не обязательно значит заброшенный, осиротелый. Если же сад «обихожен», то это явный признак процветания и любви к порядку его владельцев:

«Никольское <...> там у ней был великолепный, отлично убранный дом, прекрасный сад с оранжереями <...> К дому с обеих сторон прилегали темные деревья старинного сада, аллея стриженных елок вела к подъезду»¹³ («Отцы и дети». Из гл. XV, XVI).

«... был велик и красив, этот сад, и содержался в отличном порядке: нанятые работники скребли лопатами дорожки; в яркой зелени кустов мелькали красные платки на головах крестьянских девушек, вооруженных граблями»¹⁴ («Новь». Гл. VIII).

К рубежу веков многое изменилось, появился целый «класс» дачников, а «дворянские гнезда» приходили в запустение. Вековая усадебная культура умирала, наступила ее осень:

Домой я шел

<...>

кругом все лес пестрел,

Но вот на перевале, за лощиной,

Фруктовый сад листвою покраснел,

И глянул флигель серою руиной.

Глеб отворил мне двери на балкон,

Поговорил со мною в позе чинной,

Полился нежный и печальный стон.

Я в кресло сел, к окну, и, отдыхая,

Следил, как замолкал он потухая.

<...>

А я глядел на клены у балкона,

На вишенник, красневший под бугром...

<...>

А у стены темнели клавишины.

Я тронул их – и горестно в тиши
Раздался звук. Дрожащий, романтический,
Он жалок был, но я душой привычной
В нем уловил напев родной души...

<...>

Томит меня немая тишина.

Томит гнезда родного запустенье.
Я вырос здесь. Но смотрит из окна
Заглохший сад. Над домом реет тленье...

<...>

Я жду веселых звуков топора,
Жду разрушенья дерзостной работы,
Могучих рук и смелых голосов!
Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой силе,
Вновь расцвела из праха на могиле...¹⁵

Как странно похоже и одновременно не похоже это описание старой усадьбы на имение Раневской в «Вишневом саде». Это стихотворение Бунин написал в конце 1903 г., а опубликовал в начале 1904-го под заглавием «Над Окой». Впоследствии стихотворение печаталось под названием «Запустение»¹⁶. Знал ли он тогда пьесу Чехова? Известно, что когда Чехов в декабре 1903 г. приехал в Москву, чтобы присутствовать на репетициях в Художественном театре, они несколько раз виделись и подолгу беседовали с Буниным. Вероятно, что в то время Бунин не воспринимал эту пьесу Чехова так, как стал относиться к ней впоследствии.

Известно по воспоминаниям, что Бунин не одобрял последней пьесы Чехова: «Я думал и думаю, что ему не следовало писать про дворян, про помещичьи усадьбы, – он их не знал. Это сказывалось особенно в его пье-

сах – в “Дяде Ване”, в “Вишневом саду”. Помещики там очень плохи... Да и где это были помещичьи сады, сплошь состоявшие из вишен? “Вишневый садок” был только при хохлацких хатах. И зачем понадобилось Лопухину рубить этот “вишневый сад”? Чтобы фабрику, что ли, на месте вишневого сада строить?»¹⁷. Бунин слишком хорошо знал усадебную жизнь, хранил так много воспоминаний о ней, и, вероятно, воспринять образ старого помещичьего сада в качестве символа казалось ему невозможным и кощунственным. Бунин, в отличие от Чехова, не мог быть «холодным, как лед»¹⁸, когда писал о *своем* уходящем мире. Сад Чехова не понравился ему, по всей видимости, своей абстрактностью, символичной обобщенностью. Сады Бунина наполнены переливами цветов, запахами антоновских яблок, меда и осенней свежести. Дремучий, заглохший сад не был, как и у Тургенева, неременным свидетельством угасания поместной жизни: «Сад у тетки славился своей запущенностью...»¹⁹.

Еще одна реминисценция, более ранняя, «Мертвые души» Гоголя. Вспомним пространное и поэтичное описание сада Плюшкина:

«Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном запустении. Зелеными облаками и неправильными трепетолитными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косою остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица <...> Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть <...> и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые ла-

пы-листы, под один из которых забравшись Бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте <...> Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубо-ощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает не скрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности»²⁰.

Интересно, что предваряет описание сада Плюшкина лирическое отступление, которое заканчивается словами «*О моя юность! О моя свежесть!*». (Позже Тургенев назвал так одно из своих стихотворений в прозе.) Интонационно и семантически это восклицание «рифмуется» со словами Раневской, когда она «глядит в окно на сад»: «*О мое детство, чистота моя!*»

Важно то, что сад в «Мертвых душах», заброшенный и никому не нужный, прекрасен. Судьбы сада и его владельца различны, *сад* будто отделился стеной бурьяна и сорняков от *дома*, который живет с хозяином одной жизнью.

У Чехова же *дом* и *сад* семантически едины. Лопахин собирается вырубить не только сад, но и сломать дом, «который уже никуда не годится». Для нового хозяйства, «нового сада» это оказывается необходимым. *Сад* в последней пьесе Чехова больше, чем сад, это *дом*; привидение, принадлежащее дому, мерещится в саду («покойная мама ...в белом платье»). *Сад* связан с *домом*, как одно звено соединено с другим в «цепи бытия», и если заболевает *дом*, то заболевает и *сад*. Интересно, но, несмотря на неразрывность *дома* и *сада*, на *сад* все смотрят издалека. Он является некоей символической проекцией *дома*. «Судьба сада обсуждается в пьесе постоянно, но сам сад ни разу не становится непосредственным местом дейст-

вия. <...> Своей традиционной функции как ареала разворачивающихся событий сад как раз не выполняет. Высвечивается его особая, идеальная природа»²¹.

Неразрывность судеб сада и людей была метафорически выражена в «Гамлете», самой любимой шекспировской пьесе Чехова. Е.В. Харитоновна в своей статье о мотиве болезни в трагедии «Гамлет» пишет: «Для Шекспира природа не просто утратила былое совершенство, она оказалась уязвимой, незащищенной от неблагоприятного влияния. Это связано с тем, что природа неотделима от человека – на ней отражаются все болезненные процессы, происходящие с ним. В трагедии природа ассоциируется с многозначным образом сада, который входит в материальный и духовный уровни “мотива болезни”, главного и сюжетобразующего мотива в “Гамлете”».²²

Метафора сад-мир появляется в первом монологе Гамлета (I, 2):

Презренный мир, ты – опустелый сад,

Негодных трав пустое достоянье.

(Перевод А. Кронеберга²³);

Жизнь! что ты? Сад, заглохший

Под дикими, бесплодными травами...

(Перевод Н. Полевого)²⁴.

Метафора сада, соединяясь с мотивом болезни, проходит через всю трагедию. Так, «... после смерти отца Офелия как будто в первый раз выходит из стен замка в сад и там собирает в букеты настоящие цветы». По мнению Е. Харитоновой, метафора больного сада влияет и на сюжетный уровень: «Сад, в котором оказывается Офелия, заражает ее своей страшной болезнью»²⁵; развесив цветы сада, «гирлянды маргариток, крапивы, лютика и пурпурных цветов...», которые «девы строгие» называют «рукою мертвеца» (IV, 7) (из перевода К.Р.), Офелия погибает.

В знаменитой сцене разговора Гамлета с Гертрудой еще раз вспоминается метафора «опустелого сада», поросшего сорняками:

*Не удобряй негодную траву,
Чтоб не росла она в избытке силы...*

(перевод А. Кронеберга).

Проследив развитие метафоры сада в «Гамлете», Е. Харитонова делает вывод: «Сад – это не только модель макрокосма, сад существует и внутри человека, и его дикое состояние свидетельствует о хаосе внутри человеческого сознания»²⁶.

Ближайшая родословная вишневого сада восходит, безусловно, к садам русской литературы и культуры и не включает гамлетовский коннотат уродливости; вишневый сад – прекрасен. Однако по своей символической сущности сад последней пьесы Чехова близок метафоре сада-мира в «Гамлете». «Распавшаяся связь времен» – причина вначале запустения, а затем и гибели сада-дома, и, как когда-то в «Гамлете», этому распаду между прошлым, настоящим и будущим предшествует смерть. В чеховской пьесе это гибель ребенка, после которой мать, Раневская, бежала, бросив все; а возвращение оказалось невозможным. Для Раневской и Гаева никакого «нового сада» не будет. Лопухин с меньшей верой, чем Аня, надеется на существование других, дачных садов-садилов. Но вишневый сад, самый замечательный «во всей губернии» и в русской литературе, исчезнет, а с ним уйдет память обо всем, с чем сад был связан и что хранил.

Знаменитая метафора Гамлета «*the time is out of joint*»²⁷ могла бы быть эпиграфом «Вишневого сада». Хотя надо оговориться: Чехов никогда не поставил бы такой эпиграф – слишком пафосно для комедии. Звук лопнувшей струны – «замирающий, печальный... точно с неба» – невербально выражает то же ощущение порванного от натяжения времени.

Продажа имения страшна не только сама по себе, а как потеря той «общей идеи», которой не было у Треплева, в которой разочаровался дядя

Ваня, которую тщетно искали три сестры и которую увидели (или привыкли видеть) Раневская и Гаев в своих белых вишневых аллеях. Эта «общая идея» иллюзорна и внутри себя будто ничего конкретного не заключает, смысл ее невыразим. Чехов не любил отвечать определенно на «вечные» вопросы. Чтобы не говорить «бог», его герои говорили – «общая идея»²⁸. За два с половиной месяца до смерти (20 апреля 1904 г.) Чехов писал О.Л. Книппер: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно».

Андрей Белый в своей статье «Чехов», сравнивая чеховский театр и театр Метерлинка, пишет о тенденциозности символов последнего: «...наличность прозрения он подчиняет тенденции. Такая тенденциозность лишь тогда получает свое полное оправдание, когда откровение художника переплескивается за пределы искусства в жизнь»²⁹. Откровения Чехова никогда не покидали жизнь, поэтому его образы никогда не воспринимались как умозрительные. Символ вишневого сада насыщен не только мифами, но, прежде всего, реальностью, жизнью. А «истинный символизм совпадает с истинным реализмом <...> оба о действительном»³⁰. Центральный символ последней пьесы Чехова будто состоит из двух соединенных воедино пластов; используя определение Белого, «...в нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном»³¹.

Символичность сада обусловлена его осязаемым воплощением, и она исчезает после того, как сад вырублен. Это как инструмент и музыка, одно без другого невозможно. Люди оказываются лишенными не только сада, но и через его прекрасную трехмерность – прошлого и бога. После гибели сада они начинают одинокую жизнь в холодном мире, где нет живых, не придуманных, а данных как бы свыше символов. Реальность больше не слышит

эхо прошлого. Настоящее оказывается изолированным временным отсеком, в который попадает человек без «общей идеи». Гибнет вишневый сад, и умирает его символика, связывающая реальность с вечностью. Последний звук – звук рвущейся струны.

¹ *Стрелер Дж.* «Вишневый сад» Чехова (1974) // Чеховиана. Звук лопнувшей струны: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 225.

² Все цитаты из произведений А.П. Чехова и ссылки на примечания даны по следующему изданию: *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. М., 1986.

³ Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 312

⁴ *Цивьян Т.В.* Verg. Georg. IV. 116–148: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 148.

⁵ Там же. С. 141.

⁶ Там же. С. 147.

⁷ Там же. С. 149–150.

⁸ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 159.

⁹ *Громов М.* Чехов. М., 1993. С. 355–356.

¹⁰ *Зайцев Б.* Жуковский; Жизнь Тургенева; Чехов. М., 1994. С. 497.

¹¹ Цит. по изданию: *Тургенев И.С.* Записки охотника. М., 1991. С. 238. (Литературные памятники).

¹² Там же. С. 196.

¹³ *Тургенев И.С.* Накануне; Отцы и дети; Степной король Лир. Л., 1985. С. 194, 196. (Классики и современники).

¹⁴ *Тургенев И.С.* Дым; Новь; Вешние воды. М., 1986. С. 209.

¹⁵ *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М., 1993. С. 115–117.

¹⁶ Сходство этого стихотворения Бунина и «Вишневого сада» Чехова было отмечено в статье: *Кузичева А.П.* Отзвук «лопнувшей струны» в поэзии «серебряного века» // Чеховиана: Чехов и «серебряный век» М., 1996. С. 141–142. Кузичева также упоминает о том, что Чехов, скорее всего, читал «Над Окой», так как стихотворение было опубликовано вместе с бунинским рассказом «Чернозем», о котором Чехов высказал свое мнение автору. Исследовательница совершенно верно отмечает, что «сюжетная и поэтическая переключка двух произведений <...> интересна типологически – вне зависимости от того, было ли навеяно бунинское стихотворение встречами и беседами с Чеховым или нет. Это настроение и интонация отличают уже предшествующие произведения Бунина» (Там же. С. 142).

¹⁷ *Бунин И.А.* Поэзия и проза. М., 1986. С. 360.

¹⁸ Бунин вспоминает, что Чехов сказал ему однажды: «Садиться писать нужно только тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед...». Там же. С. 356.

¹⁹ *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. Антоновские яблоки. М., 1993. С. 117.

²⁰ *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5. М., 1994. С. 105–106.

²¹ *Горячева М.О.* Семантика «сада» в структуре художественного мира Чехова // *Russian Literature.* 1994. № XXXV–II (15 February). P. 177.

²² *Харитонова Е.В.* Понятие трагического мотива в драматургии у Шекспира: «мотив болезни» в трагедии «Гамлет» // *Англистика -1.* М., 1996. С. 57–58.

²³ В ялтинском музее Чехова хранятся три перевода «Гамлета» – Кронеберга и Полевого, с карандашными пометками на полях, и К.Р. Судя по всему, первые две книги со-

проводили Чехова с 80-х годов. В 1902 г. Чехову был подарен автором трехтомник сочинений К.Р., в числе которых был перевод «Гамлета».

²⁴ Проблема шекспировских образов в «Вишневом саде» была обстоятельно рассмотрена в статье А.Г. Головачевой: *Головачева А.Г.* «Звук лопнувшей струны». Непрочитанные страницы истории «Вишневого сада» // Литература в школе. 1997. № 2. С. 34–45.

²⁵ Там же. С. 58.

²⁶ Там же. С. 62.

²⁷ *Пала связь времен* (перевод Кронеберга), *Порвалась цепь времен* (перевод К.Р.). У Полевого перевод *the time is out of joint* опущен.

²⁸ Профессор в «Скучной истории» говорил: «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

²⁹ *Белый А.* Чехов // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 374–375. Впервые А. Белый опубликовал статью «А.П. Чехов» в журнале «В мире искусств» (1907. № 11–12). Схожее восприятие чеховской символики было у В. Набокова, который называл чеховские символы «неназойливыми» (см.: *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 350). Современные чеховеды В.Б. Катаев и А.П. Чудаков, часто вспоминая статьи Белого, отмечали особенность чеховского символа, который «принадлежит сразу двум сферам – «реальной» и символической – и ни одной из них в большей степени, чем другой» (*Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 172). См. также: *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 248–249. Можно также назвать монографию А.С. Собенникова: *Собенников А.С.* Художественный символ в драматургии А.П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск, 1989. Об *особом* чеховском символизме также писали многие западные исследователи, например: *Chances E.* Chekhov's Seagull: Ethereal creature or stuffed bird? // *Chekhov's art of writing. A collection of critical essays* / Ed. P. Debreczeny and T. Eekman. Columbus, Ohio. 1977.

³⁰ *Белый А.* Указ. соч. С. 372.

³¹ Там же.