

## Ениса УСПЕНСКИ

(Београд, Факултет драмских уметности  
Универзитет уметности у Београду)

enisa.uspenski@gmail.com

### СЛУЧАЈ И ВРЕМЕ<sup>1</sup>

(О антиномијском дискурсу у драмама  
А. П. Чехова)

**Кључне речи:** Чехов, драме, бинарни модел, антиномијски дискурс, „бесконачно-коначно”, „посредно-непосредно”, „вербално-невербално”, време, случај, „сусрет и препознавање”, Толстој и Гогољ.

**Апстракт:** У раду се анализира реализација бинарног модела у четири најзначајније драме А. П. Чехова полазећи од базичних опозиционих структура „симболизам-реализам”, „бесконачно-коначно”, „посредно-непосредно”, „вербално-невербално”, да би се у њиховом антиномијском дискурсу утврдила могућност изласка на ниво ауторске истине.

Бинарна структура чеховског драмског текста сагледава се кроз традицију његовог тумачења као апофатичког и као катафатичког, у складу с којима се откривају историјски и космогонијски модели перцепције времена, затим се утврђује функционисање „чеховског детаља”, односно засебног „случаја” реалног доживљаја света као интуитивног акта у поређењу са „случајевима” „сусрета и препознавања” код Толстоја и Гогоља.

*Опет видех под сунцем да није до брзих трка,  
ни рат до храбрих, ни хлеб до мудрих,  
ни богатство до разумних, ни добра воља до  
вештих него да све стоји до времена и згоде.*

(Проповед. IX, 11-12)

Теза М. С. Уварова, да се у „кризним ситуацијама, које задевају принципе формирања новог знања или погледа на свет самог истраживача филозофска концепција кристалише у виду система антиномијских проблема” (Уваров: 1996, 36), применљива је на перцепцију стварности у стваралаштву А. П. Чехова, које је настало у вишеструко кризном времену, тј. периоду смене друштвено-политичког система, нових научних открића и стварања нових уметничких форми.

<sup>1</sup> Скраћена верзија рада прочитана је на 49. Скупу слависта Србије, одржаном на Филолошком факултету у Београду, 10–12. јануара 2011.

О антиномијском дискурсу Чехова се доста говори у науци о књижевности, док се у театрологији решење опозиционих категорија његових драма намеће као кључ за разумевање и постављање савремених инсценација. Француски театролог, Жорж Бани, истичући биполарни карактер текста Чехова, теоријски је објаснио његову „енигматичност”<sup>2</sup>, наводећи следећих девет односа супротности:

- 1) **између** XIX и XX века (**entre** le XIX –ème et le XX –ème);
- 2) **између** Русије и Запада (**entre** la Russie et l’Occident);
- 3) **између** реализма и симболизма (**entre** le réalisme et le symbolism);
- 4) **између** историје и породице (**entre** l’Histoire et la famille);
- 5) **између** драмског догађаја и драмске ситуације (**entre** l’événement et la situation);
- 6) **између** унутрашњег и спољашњег (**entre** dedans et dehors);
- 7) **између** трагедије и комедије (situé **entre** le dramatique et le comique);
- 8) **између** дуга и задовољства (situé **entre** le devoir et le plaisir);
- 9) **између** корисног и некорисног (**entre** l’utile et l’inutile). (Banu, 2010: 11–17)

Но, као што смо рекли, овакав приступ није усамљен и други истраживачи указују на бинарни архетип у делу Чехова говорећи о супротностима, као што су: провинција-центар, горе-доле, духовно-профано, узвишено-банално и сл. Овде није битан толико број, који може бити и већи од наведеног списка, већ откривање додатног, унутрашњег смисла веза опозиционих категорија. Наиме, тумачења у којем превагњује леви или десни елемент биполарног пара води ка извртању чеховског текста који се да разоткрити једино у антиномијском дискурсу, односно јединству, сусрету-дијалогу различитих типова духовних пракси. Могућност изналажења синтезе, или пак доказивање немогућности синтезе указује на два пута ауторске истине, чиме се постижу одговори на кључна питања његовог стваралаштва везана за песимистичка или оптимистичка поимања перспективе тока историјског времена и спознаје смисла људског постојања, као суштине иманентне или трансцендентне историји и језику.

Задатак нашег рада се састоји у преиспитивању бинарног модела драмског стваралаштва Чехова полазећи од, за њега, базичних опозиција „реализам-симболизам”, „бесконечно-коначно”, „посредно-непосредно”, „вербално-невербално”, чија реализација зависи од подударанја или неподударанја различитих наративних нивоа, ауторског „ја” и јунака драме.

<sup>2</sup> Режисери који се по правилу не баве научним истраживањима углавном говоре о „недокучивости” текста Чехова, његовој „тајновитости”, „неухватљивости” који као такав пружа могућност нових и различитих инсценација. Сличне констатације су се могле чути и од стране позоришних уметника (Јурија Погребничка, Дејана Мијача, Ерика Лакаскада, Томија Јанежића, Никите Миливојевића) на међународној конференцији „Чехов на сцени у XXI веку”, којом је, као пратећим програмом 44. Битефа, 2010. године код нас обележена 150. годишњица рођења Антона Павловича.

Будући да је Чехов у драмску уметност ушао у тренутку највише кризе реалистичке и откривања симболистичке драме, потпуно је оправдано то што се однос реализма и симболизма проблематизује самом структуром његове прве, такозване „велике” драме, *Галев*, где се основном драмском тексту који представља „живот какав јесте”<sup>3</sup> (Чехов: 13,11) супротставља драма-клопка о „животу из маште” (Исто). Премда су критичари третирали овај комад као разрачунавање с новом симболистичком драмом, многа истраживања указују на то да је овде однос према условном позоришту у најмању руку комплексан<sup>4</sup>, док се, с друге стране, доводи у питање и естетска вредност реалистичког манира утемељеног на „посматрању стварности” (Исто). Данас је од стране академских кругова прихваћено мишљење, које је истакао енглески драматичар Џ. Пристли (Priestley, John Boynton), о томе да је Чехов у *Галебу* расподелио своју личност између три лика: „Тригорина популарног белетристе, који представља оно од чега се он уморио, Трепљова, који се као и он борио за нове форме изражавања, и доктора Дорна, који је, као и он, био лекар и није случајно симпатисао уметност Трепљова” (Сахарова, 1988: 629).

Одговор на питање, да ли је Чехов реалиста или симболиста, да ли је и једно и друго у исто време, или је ближи једном или другом књижевном правцу, односно симболичком или реалистичком стваралаштву, проблематичан је већ од првих озбиљнијих рецепција његовог дела и зависи од тога да ли се тумачи из тачаке гледишта самог аналитичара, аутора или лика унутар чеховског текста.

Опште је познато да су ставови према стваралаштву Чехова водећих симболиста били опречни, једни су га сматрали мрачним, грубо-ироничним, непрозирним, аутором сивила и ништавила, другим речима антисимболистом. Родоначелник оваквог читања Чехова је млади о. Павле Флоренски, који назива његово писање „окамењеном безосећајношћу” (Иванова, 1996: 33), а приближна су му и мишљења других симболиста који га, као Зинаида Хипијус, нису прихватили због „одсуства религиозности и профетизма, песимизма” (Капустин, 2007: 178) и сличног.

Позната је „античеховска позиција” Ане Ахматове, коју она „намерно није скривала” (Найман, 1989: 41). О чеховској драматургији је писала као „распаду театра” (1989: 42), а о његовој прози се изражавала, између осталог, и на следећи начин:

... непробојна свекодневичка досада и баналност, потпуно различита од реалности; исмејавање људи од уметности, представљање

<sup>3</sup> Сва дела руских писаца наводе се у сопственом преводу аутора текста, – Е. У.

<sup>4</sup> О двосмисленом односу према симболистичком, (условном) сценском изразу најбоље сведочи сам Чехов у писму А. С. Суворину, од 21. октобра 1895, у којем пише о раду на *Галебу*: „Радим на драми са задовољством, мада страшно лажем против условне сцене”.

уметника као беспосличара; одсуство херојизма; непознавање сфера живота које описује. (Степанов, 2004: 209)

Наследник руских модерниста, Јосиф Бродски, развио је тезу неприхватања Чехова, готово до физиолошког гађења, нарочито према његовом драмском стваралаштву. У песми *Шуштање багрема (Шорох акаций)*, лирски субјект размишља шта да изабере, одлазак у позориште или шетњу зарад бољег апетита, и бира ово друго: „Ибзен је тежак, А. П. Чехов ми се гади. Боље је прошетати и добро огладнети” („Ибсен тяжеловесен, А. П. Чехов претит. Лучше пойти пройтись, нагулять аппетит”. / Бродский, 1992: 432)

Међутим, 1993. Бродски пише и песму *Посвећује се Чехову (Посвящается Чехову)* „по мотивима” чеховских драма, која је једно од његових најјуспелијих остварења познијег стваралачког периода. На први поглед, како пише А. Степанов, могло би се рећи да њоме жели само оправдати став о гађењу изречен у претходној песми, међутим, према запажањима овог аутора, Бродски се овде „упркос декларативном противљењу <... > појављује и као његов ученик” да би се са њим поистоветио у давању предности „непоновљивом магновењу” (Степанов, 2004: 212), који за „обојицу представља вишу вредност, као продукт способности *гледања кроз време*”:

Душные летние сумерки, близорукое время дня,  
пора, когда всякое целое теряет одну десятую.  
„Вас в коломанковой паре можно принять за статую  
в дальнем конце аллеи, Петр Ильич”. – „Меня?” –  
смущается деланно Эрлих, протирая платком пенсне.  
Но правда: близкое в сумерках сходится в чем-то с далью,  
и Эрлих пытается вспомнить, сколько раз он имел Наталью  
Федоровну во сне.  
(Бродский, 1994: 254)

(Загушливи летњи сумрак, кратковидо време дана,  
када свако цело губи једну своју десетину.  
„Ви Петре Ильичу, у том комплету од лана изгледате  
као скулптура на крају дуге алеје”. – „Зар, ја?” –  
збуни се Ерлих марљиво бришућ марамицом бинокл.  
Истина је: блиско у сумраку у нечем се спаја с далеким,  
И Ерлих покушава да се сети, колико је пута имао Наталију  
Фјодоровну у сну.)

Основни мотив овог одломка (који је уједно и централни мотив песме) јесте проблематизовање чеховске антиномије „близу – далеко”, које се реализује кроз метафору „хронотопског ланца” („блиско у сумраку у нечем се спаја с далеким”), као што ће рећи у приповеци *Студент*:

Прошлост је, – мислио је он, – повезана са садашњим непрекидним ланцем догађаја, који произилазе један из другог. И њему се чинило, да је он управо видео оба краја тог ланца: дотакавши један крај затреперио је други. (Щеребнок, 2005: 77)

Иако наведени стихови Бродског заправо не „преводе” ниједну од конкретних ситуација, већ представљају мозаик сигнала из драма Чехова, њихов еквивалент би могла, између осталог, да буде сцена из *Вишњика*:

Љубов Андрејевна <...>

У дубини сцене пролази Јепиходов и свира на гитари.

(*Замишљено*). Ево га Јепиходов.

Ања (*замышљено*). Ево га Јепиходов.

Гајев. Господо, сунце је зашло.

Трофимов. Да.

Гајев (*не сувише гласно, као да рецитије*). О природо бајна, ти блисташ вечним сјајем, прекрасна си и равнодушна, ти, коју смо мајком звали, спајаш у себи и биће и смрт, живот дајеш и узимаш...

Варја (*молећиво*). Ујкице!

Ања. Ујко, опет ти.

< ... >

Гајев. Ћутим, ћутим.

Сви седе замишљено. Тишина. Чује се само тихо мрмљање Фирса. Одједном се зачу удаљени звук, као с неба, звук прекинуте струне, умирући, тужан...

Љубов Андрејевна. Шта је то?

Лопахин. Не знам. Негде далеко у неком бунару пукло је витло.

Али негде врло далеко.

Гајев. А можда је то нека птица... чапља на пример.

Трофимов. Или паун...

Љубов Андрејевна (*стресе се*). Непријатно ми је због нечег.

Пауза.

Фирс. Уочи несреће је исто тако било: и сова се чула, и самовар је гудео без основе.

Гајев. Уочи какве несреће.

Фирс . Уочи слободе.

Пауза.

Љубов Андрејевна. Знате шта, драги моји, пођимо, већ се смркава (*Ањи*). Ти плачеш... Шта је с тобом, мила моја? (*Грије*).

(Чехов, 1978: 13, 224)

Дата сцена представља какофонијску структуру у којој се динамизује читав низ антиномијских сучељавања супротних категорија, у којем један пар покреће други све док се не стекну

услови за реализацију прозрења кроз опозицију „вербално/невербално” Сцена се одиграва у тренутку „заласка сунца”, такозваном „непоновљивом магновењу”, који се издваја из обичног линеарног времена, као коначни *део* из бесконачног, али део који према закону о дељивости такође може бити бесконачно дељив. Проблематизацијом антиномије „бесконачно-коначно” доводи се у питање и превођење не-језичке реалности на језички дискурс, односно *непосредног* доживљаја реалности на *посредан*, симболички код текста. Када Гајев покуша да средствима реторике изрази доживљај залазећег сунца, он моментално бива ућуткан од стране Ање и Варје, којима би то очигледно покварило непосредни контакт са реалним. Ипак, акт такозваног „прогледавања кроз време” ће бити могућ када се издалека зачује необичан звук, односно када нешто што се реализовало *далеко* одјекне у непосредној *близини* актера драме. Антиномија простора „близу/далеко” укршта се с временском антиномијом „прошлост/будућност”: сећање Фирса на време из *прошлости*, уочи „несреће”, тј. стицања „слободе”<sup>5</sup> када су се такође чули неки необични „звучи”, и злосутно предосећање *будућности* које код Рањевске изазива непознати звук налик и на крик чапље. Овако сложен антиномијски дискурс ствара услове за активизацију опозиције „вербално/невербално” у којој се Ањино прозрење, које није случајно изазвано непознатим звуком, тј. нелингвистичким средством реални знак њене сузе, дакле *невербални* гест опозиционалан *вербалном* исказу.

Међутим, код Бродског се, по нашој оцени, управо деконструише акт прозрења, уместо којег се региструје тежно-банално осећање бесплодне сексуалне жудње („Ерлих покушава да се сети колико пута је имао Наталију Фјодоровну у сну”), које се појављује и у закључном стиху песме профанизујући антиномијски код „коначног-бесконачног” идентификацијом „провинција-космос” („У провинцији такође нико никоме не даје, као ни у космосу”). У складу с овим не може се рећи, као што тврди Степанов, да за Бродског „непоновљиво магновење” има вредност, коју он даље развија у својој песми, већ напротив оно се код њега обезвређује, указујући, према ахматовској формулацији, на дефинитивну непробојност чеховског текста и песимистичну слику стварности.

Паралелно са рецепцијом стваралаштва Чехова, као апофатичког текста, настало је и развијало се тумачење које га третира као катафатичко. Тако се Булгаков противи карактеристици Чехова као песимисте и за његов филозофски поглед проналази термин „оптимопесимиста”, по њему Чехов је имао „религиозну веру у надљудско Добро, која му је била ослонац вери у људско добро и вери у човека” (Булгаков, 2010: 539).

<sup>5</sup> Овде се конкретно мисли на 1861. годину када је, у Петербургу, император Александар II потписао „Манифест” о укидању феудалног права.

Апологета тумачења Чехова као симболисте био је Андреј Бели, који је у његовом делу открио „власт тренутка” – као „природни протест против механичког устројства живота”, „ситнице живота које постају проводници у Вечност” (Белый, 2002: 831–843). Према Белом, „тканина времена се код Чехова рашчлањује на засебне елементе – њена магновења.<...> он, полази од реалног лика, проучавајући лик видљиве стварности, посматра га као кроз микроскоп, указујући нам на то да је у суштини тај лик прозиран”. Тако сликајући реалност Чехов „реконструира ткање магновења” (Белый, 2002: 831–843). Откинута тренутак времена *постаје циљ реконструкције* (Белый, 2002: 831–843). И живот је у том случају „танана чипка, скоро прозирна”, а сам за себе „узети тренутак живота претвара се у врата у бесконачно” (Белый, 2002: 831–843).

Књижевно дело Чехова за Белог је „истовремено и реалистично и симболистично, тј. супстанца чеховског стваралаштва је – прозачни реализам, који је *непроизвољно* срастао са симболизмом” (Белый, 2002: 831–843).

Јасно је да се, по Белом, код Чехова одиграва синтеза између реализма и симболизма, међутим, кључна реч са становишта нашег приступа овде је „непроизвољно” („реализам непроизвољно сросишија с симболизмом”).

У вези са овом констатацијом намеће се питање: за *кога* је срастање реализма са симболизмом „непроизвољно”, за аутора, саму стихију уметничког стваралаштва, које испољава одлике нужности у односу на вољу аутора, или актере драма.

Када би било ово прво, тј. када би „случајни детаљ”<sup>6</sup> био *свесни* „циљ реконструкције стварности”, то би значило да Чехов априорно верује у могућност трансцендентне истине и тиме би била укинута и опозиција између Чехова природњака – Чехова који је прошао часове анатомије и коме је, као што је опште познато, медицина била жена а књижевност љубавница – и, с друге стране, Чехова уметника. Што наравно није могуће, јер да није постојала та врста опозиције не би било ни унутрашњег конфликта који даје покретачки импулс бинарном моделу његовог укупног стваралаштва.

Дакле, питање да ли је Чехов „произвољно” или „непроизвољно”, односно случајно или намерно, ловио *непоновљиве тренутке стварности* приближава нас опозицији: између Чехова

<sup>6</sup> Питање „за кога је чеховски случајни детаљ” случајан формулисао је А. Д. Степанов у тексту „Извор случајног код Чехова”, где, између осталог, пише: „У датом тексту бавићемо се „случајним детаљима” – решење тог проблема, по нашем мишљењу, у данашњем тренутку није могуће. Њега не треба тражити на путевима формалне поетике, која се заснива на прочитаном тексту, већ на путевима савремене рецептивне естетике, која потиче од социолошког схватања читаоца – „интерпретативне сарадње”, како је назива Стенли Фиш. Другим речима, питање о томе да ли је случајан овај или онај детаљ, мора бити преформулисан у форму „за кога је случајан?” и решава се, полазећи од анализе априорних ставова одређене групе читалаца-интерпретатора, који се држе неких основних принципа – структуралистичких или постструктуралистичких” (Степанов, 2007: 270).

емпиричара, рационалног мислиоца, чији је уметнички поступак заснован на посматрању стварности из угла научних знања која су на разини његовог времена, и, с друге стране, Чехова уметника, који већ по дефиницији уметничког стваралаштва ствара снагом своје *интуиције*<sup>7</sup>, неовисно од знања, времена и простора који га одређују. С једне стране, Чехов гради структурирани уметнички модел који потврђује историјску схему кретања књижевности ка реалности, а, с друге стране, он као уметник, дајући власт „случајном детаљу” разграђује дату структуру означавања, која не подлеже никаквој интерпретацији.

У складу с реченим, за Чехова лекара, „позитивни концепт погледа на свет представља Дарвинова теорија” (Бочаров, 2005: 147), о континуираном и поступном историјском развоју, која се уклапа и у рационалну спознају Бога, до које ће, „можда”, како је писао у писму Дјагиљеву, доћи у некој „далекој будућности <...> тек кроз десетине хиљада година, <...>, када ће човечанство спознати истину правог Бога, тј. када је неће само слутити и тражити код Достојевског, већ ће је спознати јасно као што су два пута два четири”. (Чехов, 11: 106) Но, напоредо са овом, оптимистичком перспективом гледања у будућност, Чехова је „оштро плашила песимистичка хипотеза обратне, регресивне – до егзистенцијалне нуле – еволуције” (Бочаров, 148). Ниједан од ових путева није доминантан у ауторском погледу на свет ако се дело Чехова посматра у целини, што га одређује као „човека поља”, који лута, између констатације „има Бога” и „нема Бога” (Чудаков, 1996).

Што се, пак, тиче чеховских ликова, они могу бити наклоњени или једном или другом наративном низу, док наративну перспективу конкретног текста најчешће одређује његово финале које се, по правилу, подудара са ауторским концептом погледа на свет.

У комаду младог декадентног писца Трепљова из драме *Галеб*, са становишта аутора-Чехова, пародира се парадигма симболистичке драме с њеном идејом о апокалиптичном крају историје<sup>8</sup>, али из аспекта Трепљова добијена је реалнија од реалности мрачна слика гашења живота, „када ће се мало-помало, после дугачког, врло дугачког низа миленијума, и месец, и светли Сиријус, и земља претворити у прах”. (Чехов, 13, 14) И није се случајно драма Трепљова допала доктору Дорну, који се у складу с рационалистичким поимањем о пролазности света односио и према коначности појединачног људског живота. Његова реплика, којом у скривеној форми извештава о смрти Трепљова, једна је од последњих реченица драме и свакако улази у њено финале:

<sup>7</sup> Појам интуитивне спознаје свести није карактеристичан само за метафизику, већ, како пише Шчербенок, он је присутан и код структуралисте, па је, према Дериди: „за савремену лингвистику ако је означено – траг, онда је означавајуће значење, које се може појмити само унутар потпуног присуства интуитивне свести” (Шчербенок, 2005: 78).

<sup>8</sup> Као изворни текст драме Трепљова Бочаров наводи пародијско-симболистичку драму В. Соловјова: *Белая Лилия или сон в ночь на покрова* (Бочаров, 148).

*Десно иза сцене чу се пуцањ; сви се тргоше.*

Аркадина (уплашено). Шта је ово?

Дорн. Ништа. Вероватно је нешто пукло у мојој путној апотеци. Без бриге. (*Изази на десна врата и враћа се за пола минута.*)

Управо тако. Пукла је моја бочица с етером. (*Певуши*) „Опет пред тобом стојим очаран” (Чехов, 13,59)

Доктор Дорн је сакрио вест о смрти Трепљова како би на то припремио његову мајку, глумицу Аркадину, али истовремено се у његовој реплици очитује превласт „случаја” над узрочно-последичним низом временског тока који у својој коначности води неком смислу. У поређењу пуцња из пиштоља, којим се угасио један живот, с пуцањем бочице етера скрива се метафора једне песимистичне филозофије живота, до које је у најтежим тренуцима душевне кризе дошао Константин Левин, јунак Толстојевог романа *Ана Карењина*. Он такође себе доживљава као „балончић”<sup>9</sup> у бескрајном времену и бескрајном простору који ће мало да потраје и да пукне:

У бескрајном времену, у бескрајној материји, у бескрајном простору издваја се балончић-организам, балончић ће мало потрајати и пући ће, и тај балончић сам ја (Толстой, 1987: 421).

За Левина и чеховске јунаке је заједничка карактеристика њихових хронотопа. Песимизам, који Левина и јунаке Чехова наводи на мисао о самоубиству, проузрокован је осећањем немоћи разума да се избори са антиномијским категоријама временско-просторног *бесконачног* и бивствовања појединца *ограниченог* временом и простором.

И Толстоју и Чехову биле су познате одређене стране времена и простора, „доступне на датом историјском стадијуму развитка човечанства” (Бахтин, 1975: 246), али је Чехов ипак ближи новом добу у којем ће се класичном макро-механичком мерењу времена и простора противставити квантно-механички принцип рачунања. Заправо, њему је ближа свест о *кризи* која се увек јавља на граници нових научних сазнања, када се изнова актуализује универзални смисао представа попут Зенонове апоретике „летеће стреле” времена и „бескрајно дељивога” простора. И како пише Уваров:

Када се говори – о *реконструкцији* апорија кретања у антиномијској форми, онда се у зеноновским расуђивањима издваја управо *логички* елемент, и питање о могућности одраза кретања у логици поимања, које се <...> претвара у питање дијалектике коначног и бескрајно малог <...> Више од тога, таква реконструкција фактички своди апорије кретања на парадоксе везане за множину, што је само по себи врло значајно. Има разлога за тврдњу, да се суштина аргументације Хелађанина управо своди на то, да

<sup>9</sup> Код Чехова је употребљена реч „бочица” („склянка”), што је синоним речи „балончић” („пузырек”) из текста Толстоја.

се две групе апорија узајамно допуњују, при чему апоретичко-парадоксални начин задавања проблема, искоришћен у апоријама кретања, логично прелази на теоријски план кроз формулацију антиномије *коначног и бесконачног*. (Уваров, 1996: 237)

Међутим, с позиције природно-рационалног мишљења, јунаци Чехова су далеко од логичког поимања дијалектике „коначно-бесконачно” и отуда се код њих јавља снажно, угњетавајуће осећање „суштаства које непрестано измиче”, што ствара доживљај непробојне стварности, „зида”<sup>10</sup>, затворене кутије, или затвора<sup>11</sup>.

Доктор Астров, као и доктор Дорн, такође стоји на чврстим основама материјализма и рационализма, тј. научних знања краја XIX века и заокупљен је мислима о гашењу живота на планети. Међутим, за разлику од свог претходника, он се не брани од бесмисла иронијом, већ покушава да да смисао животу вером у „будући живот”:

Астров. <...> Човеку је дат разум и стваралачка енергија, како би множио оно што му је дато, али он до сада још ништа није стварао, само је рушио. Шума је све мање и мање, реке се суше, дивљач нестаје, квари се клима, из дана у дан земља постаје све беднија и ружнија. (*Војницком*.) Гледаш ме с иронијом и све што говорим, изгледа ти неозбиљно и... и, можда сам заиста луд, али када пролазим поред сеоских шума које сам спасио од сече, или када чујем како шуми моја млада шума, коју сам посадио својим рукама, постајем свестан да је клима помало и у мојој власти, шта ако за хиљаду година човек буде срећан, за то ћу макар мало и ја бити заслужан. Када посадим брезу и видим, како се зелени и њише на ветру, душу ми испуњава гордост... (Чехов, 13,73)

Међутим, оптимизам и нада да има смисла живети за будућа поколења је код Астрова кратког даха:

Астров. Седох, затворих очи – ево овако, и почех да размишљам: да ли ће нас икада поменути они који ће живети сто-двеста година после нас и ради којих ми сада крчимо пут у будућност? Неће дадо, неће нас поменути!

И одговор дадиље Марине:

Марина. Ако нас људи не помене, Бог ће нас поменути.

Астров. Добро си то рекла. Хвала ти дадо. (Чехов, 13, 64)

<sup>10</sup> О филозофији „зида” код Чехова у контексту филозофије Парадоксалисте из романа Ф. М. Достојевског *Записи из подземља* в.: Шестов Л., *Творчество из ничего*.

<sup>11</sup> У савременим режисерским инсценацијама драма Чехова, метафора затвореног простора се на различите начине користи у сценским решењима. О томе више у: „А. П. Чехов између реторике и смисла у инсценацијама XXI века” (Успенски, 2010).

може, топлином изреченог<sup>12</sup>, да пружи привремену утеху, али не и чврст ослонац даљем животу атеисти Астрову. За разлику од њега, Левину су одједном промениле живот и повратиле веру речи радника Фјодора о томе да имућни и добри мужик Платон Фоканич не живи само ради своје нужде и ради свог стомака, већ ради душе и правде Божије:

Ново радосно осећање захватило је Левина. Речи мужика о томе, да Фоканич живи ради душе, правде и Бога, изазвале су нејасне, али значајне мисли, које су у буљуцима навирале као ослобођене из неке тамнице, и све су стремиле једном циљу. (Толстой, 1987: 422)

Левин „решава” антиномију „коначно-бесконачно” тако што једноставно бира једну од бинарних позиција, тј. „коначно” у виду догматског чврстог етичког принципа „живота за другог”:

Зар ја нисам знао, да то бескрајно пространство није округли свод? Но ма како жмирио и напрезао свој вид, нисам могао да видим да оно није округло и неограничено, и, без обзира на своје знање о бесконачном, ја сам несумњиво у праву, када видим тврди плави свод, више сам у праву него када се напрежем да видим даље од њега. (Толстой, 1987: 423)

Но, управо је наведени идејни предложак оно што се обара у тексту Чехова, јер историјско-књижевни прелазак од Толстоја ка Чехову, који се описује „као кретање књижевности ка реалном животу условљен је рушењем вештачких модела (идеолошки, филозофски, психолошки, сижејни) кроз чију призму је толстојевска књижевност представљала стварност”. (Щербенко, 2005: 99) На нивоу предметног описа срећемо одсуство традиционалне уметничке сврсисходности детаља, који према Чудакову означава „слободу ауторске свести од власти рационалистички уређене представе о свету”. И фабула и сиже „демонстрирају слику новог виђења света – света случајности”, према којој се „у целини свет Чехова максимално приближава хаотичном, бесмисленом, случајном, адогматском бивствовању” (2005: 100).

Тако, према овоме, започети дијалог с дадиљом о „вишој божјој правди” бива прекинут уласком Војничког на сцену бесмисленим, испрекиданим „да-да”, паузом и још бесмисленијим питањем Астрова, тек толико да се нешто каже: „Јеси ли се наспавао?” (Чехов, 13: 64)

Ипак, каузалност „закона случајности” као општег, надрационалног закона дела Чехова, не укида линију каузалности међусобног рационалног повезивања ствари унутар самог дела. Па дадиљине речи да ће „Бог поменути” онога који „живи ради другог” налазе одјек у „музикалном финалу” драме, завршном

<sup>12</sup> О односу Чехова према народној религији Е. Успенски (на истом месту).

Софином монологу о вери у „нови живот” с „анђелима” и „небом посутим дијамантима”, када ће сво „земаљско зло потонути у милосрђу” (Чехов, 116). Сходно мишљењу Шчербенока, по којем се „тврдња о превасходству истине и лепоте метонимијски везује за хармонијску језичку форму, чије се јединство демонстрира у конкретном чеховском тексту” (Шчербенок, 2005: 78), управо се остварује у завршници *Ујка Вање* потврдом статуса о првобитности ритмичке хармоније, звучне лепоте апсолута.

Тако, успостављање *везе* између онога што се означава (трансцендентна истина) и онога што означава (ритмичко-синтаксички код), обезбеђује у датом тексту превазилажење *посредне* дискурсивне воље и повратак *непосредној* интуитивној, којом се постиже „целовитост и непосредност бића”, по слову преподобног Максима изгубљеној „у вези са првородним грехом” (Зелинский, 2006). Финална синтеза у *Ујка Вањи* демонстрира *смисао* у антиномији „посредно/непосредно” кроз реализацију метафоре прозрења, којег су реални невербални знаци сузе протагонисти драме.

Међутим, ако у *Ујка Вањи* постоје сви изгледи да се прозрење ликова драме изједначи са ауторским наративним кодом, у следећој драми, *Три сестре*, истинитост догађаја прозрења подрива се иронијским дискурсом текста. Јунак драме *Три сестре*, потпуковник Вершинин, у укупном драмском делу Чехова најватреније изражава веру у будућност, поступни, линеарни ток историје и духовну еволуцију човечанства:

Живот ће на земљи за двеста, триста година бити незамисливо преkrасан и диван. Човеку је потребан такав живот, и ако га он за сада не поседује, дужан је да га предосети, да га чека, да машта о њему, он ради тога мора да види и зна више него што су видели и знали његови дедови и очеви (Чехов, 13,131).

Његова животна филозофија кореспондира са финалним репликама трију сестара, Маше, Ирине и Олге, када оне, уз звуке плехане музике, изговарају речи, у којима такође, као и у финалу *Ујка Вање*, преовладава ритмичко-синтаксички код са понављањем реплика „треба живети” („надо жить”), „музика свира” („музыка играет”), „зашто” („зачем”) и „кад би знали!” („если бы знать”!). Но, овога пута покушају да се реторичним средствима одговори на питање о смислу живота опозиционално је апсурдно „тарарабумбија” доктора Чебутикина, чиме се деконструираше метафизичка претпоставка о вези између звука и смисла:

Чебутикин (*тихо певушећи*). Тара... ра... бумбија... на табурету седим ја... (Чита новине). Свеједно! Свеједно!  
Олга. Кад би знали, кад би знали!  
(Чехов, 13, 188)

Последњу драму Чехова, *Вишњика*, неки проучаваоци су назвали најмрачнијом драмом упркос декларацијама о срећи

човечанства Петра Трофимова у којима се наговештава будућност која је сасвим близу, будућност сутрашњег дана:

Човечанство иде напред, усавршавајући своју снагу. Све што му је сада недоступно једног дана ће му постати блиско, разумљиво, треба само радити, помагати свом снагом онима који траже истину <...> Напред! Ми идемо незадрживо према звезди која пламти тамо у даљини! Напред! Другови, не заостајте! <...> Ја предосећам, срећу, Ања, ја је видим... <...> Ево среће, ево је иде, <...> Човечанство иде ка највишој истини, ка највишој срећи, каква је могућа на земљи, и ја сам у првим редовима. (Чехов, 222, 223, 227, 244)

Међутим, препознатљива револуционарна реторика Петра Трофимова о позитивно пројектованој будућности не само да је пољуљана, већ је на крају драме семантички оспорена метафором краја, „затвореним простором” у којем остаје заробљен, тј. жив закопан, стари камердинер бивших власника Вишњика, осамдесетседмогодишњи Фирс. Безизлазни простор семантички се лако прекодира у време без будућности, пошто су простор и време, како пише Успенски, две изоморфне категорије бића:

Очигледно је уопште узев, да се време и простор у нашој свести поимају као узајамно зависне појаве (категорије, форме бића). Оне, као да су изоморфне и могу се идентификовати једна с другом: тако, ако је простор испуњен предметима, време испуњавају догађаји, оријентација у простору (десно-лево) одговара оријентацији у времену (до и после) и сл.; сходно томе, они се лако могу прекодирати један у други. (Успенский, 1989: 29)

Из овога се може закључити да у драмама Чехова такозвани „историјски модел” поимања времена, према којем се перцепција „будућности ослања на <...> еволутивну, проспективну представу о кретању времену” (Успенский, 1989: 27), има два међусобно конкурентна семантичка решења. По једном је историја низ узрочно-последичних догађаја чији равномерни ток подразумева смисао увек присутан као нешто што је одсутно и што се тражи, а по другој историја је хаос бесмислено нагомиланих случајева и не води равно ничему.

Тако „историјски модел”, наслеђен од реалиста деветнаестог века у реалном стваралачком искуству Чехова кроз реализацију случајних детаља, доживљава деформацију која води ка доминацији случајног над закономмерним. Ако се закономмерно открива у детерминизму космоса, континуираном, каузалном низању догађаја, случајно је оно што упада у дати систем кроз доживљај осмогонијског времена. Како пише Успенски, „космогонијска свест све што се догађа представља као одраз неког првобитног, почетног стања (првобитног времена), с којим је у једнакој мери повезано и „прошlost и садашњост и будућност” (Успенски, 1989:

27), тј. као одраз простора кроз који се по претпоставци креће време, уопштено речено, схвата се као трансцендентни простор Бога, који се налази изван времена.

И ако се доживљај „историјског модела” реализује кроз природно научне представе, а космогонијски у религиозним представама, први начин подлеже рационално-логично описаном процесу времена а други се постиже у реалном, непосредном, интуитивном контакту с реалним кретањем, тј. бесконачно малом временском одреску, магновењу, које се може замислити као проширени тренутак заустављања протока времена. Па би се према овоме коначни суд о појавама света могао постићи, како је то у традицији руског богословља, путем религиозне интуиције која превазилази свако друго људско искуство – интуиције пуноће божанског, реализоване према јеванђеоском: „Сад познајем нешто, а онда ћу познати као што сам познат” (Кор. 13, 12), кроз акт *сусрета* и *препознавања*, путем гледања твари „јер шта се на Њему не може видети, од постања света могло се познати и видети на створењима, и Његова вечна сила и божанства, да немају изговора” (Рим. 1, 2):

Његов једини „интерес” се састоји у томе да Њега сретнемо и заволимо и „када неког препознајемо, ми га облачимо у познати нам лик. Када говоримо да Бог јесте Љубав, ми Њему дајемо нама знани људски облик. Љубав даје земаљске, видљиве црте невидљивом присуству Бога, „Обрати к нама, Господе, светло лице своје!” (Пс 4. 7), дозволи нам да додирнемо оно што, остајући недостижно, дозвољава да буде виђено <...> Бог воли твар преко тварног, скривајући се при том, одлазећи у сенку, дајући славу Своју милосрђу људи и „природној” лепоти света, али он стоји иза прага „јављеног и нејављеног благодетења, у нама”, моли да га препознамо, примимо и заволимо. Љубав кроз све избија, али истовремено она измиче, као одсеја светлости што игра на води (Зелинский, 2006).

Појава случајних текстова у закономерној просторно-временској структури, која се може тумачити са становишта „упада” религијске, интуитивне перцепције у рационално-природним односима стварности, а од стране богослова дефинисана као акт епифаније, непосредне комуникације с онтолошким бићем, тј. као сусрет и препознавање, присутна је у текстовима класика деветнаестог века. Тако изразит пример такозване „проширене садашњости”<sup>13</sup> представља *случај* сусрета Чичикова с *лицем* младе девојке, – детаљ који се по хронотопу, као и по реторичко-семантичкој структури, издваја из општег наратива романа:

<sup>13</sup> Најизразитији пример метафоре „проширеног времена” представља мотив „пукнуте жице” из наведеног одломка *Вишињка*. О овом „случају” било је речи у чеховистици и у контексту његовог порекла у класичној књижевности и развоју у лирици „сребрног века”, в., на пример: Кузичева А. П. Отзвук „лопнувшей струны” в поэзии „ссеребряного века” (Кузичева, 1996).

Но ускоро су сви незадовољни били прекинути усред својих излива на сасвим неочекиван начин. Сви, не изумимајући ни кочијаша, дошли су к себи, тек кад је на њих налетела шестопрега кочија и када су се тик изнад њихових глава пронели крици дама из кочије, псовке и претње туђег кочијаша: „Ах лопужо једна, зар нисам викао на сав глас: скрећи, вранца удесно! Пијан ли си, шта ли?“ Селифан се осетио одговорним, али пошто руски човек не воли да призна своју кривицу, истог му је часа свисока одговорио: „А шта си се ти ту разуларио? Да ниси очи у крчми заложии?“ Одмах затим поче да тера кола уназад, како би се ослободио из туђих запрега, али се ту све запетљало. Шарац је знатижељно њушио своје нове пријатеље, који су се нашли с обе његове стране. Док су даме из кочија на све то гледале са изразом страха на лицу. Једна је била стара, друга млада, шеснаестогодишња девојка, са златастом косом, љупко зализаном на маленој главици. Лепо овално лице, блистало је неком прозраном белином, као обло свеже, тек излегло јаје у препланулим рукама искусне кључарице, окренуто према светлу тако да кроз себе пропушта зраке јарког сунца; кроз њене танушне пурпурне уши, такође је пробијала топла светлост. При том су страх у заустављеним отвореним устима и сузе у очима били толико дражесни да ју је наш јунак посматрао неколико минута, не обраћајући никакву пажњу на перипетије са кочијашима и коњима...

<...>

Свуда, где је живот, међу очврслим, хрпаво-сиромашним и запуштеним одрпанцима ниских слојева друштва, или међу једнолично-хладним и досадно-уредним вишим редовима, свуда ће, макар једном у животу, човек на свом путу срести појаву, која неће личити ни на шта што је до тада видео, која ће бар једном пробудити у њему осећање, које неће бити слично ономе што му је суђењено да осећа читав живот. Свуда ће, упркос свим тежбама, од којих је саплетен наш живот, весело пројурити блистава радост, као што ће једном блистава кочија са златним уздама, живописним коњима и светлуцавим стаклима неочекивано пројурити мимо неког уснулог, бедног сеоцета које није видело ништа друго до сеоских таљига, па мужици дуго стоје, отворених уста, с капима у рукама, мада је дивна кочија одавно пројурила и нестала из видокруга. Тако се и плавуша одједном сасвим неочекивано појавила у нашем роману и исто тако је и нестала. (Гогољ, 1994: 5, 84).

Инваријантну сцену „сусрета и препознавања” срећемо и код Толстоја у *Ани Карењиној*, која се низом сигнала, као што су „пут”, „кочије”, „коњи”, „старица”, „млада девојка”, подудара са делом из *Мртвих душа*:

Лежећи се од хладноће, Левин је ходао, гледајући у земљу. „Шта је ово? Иде неко” – помисли зачувши прапорце и подиже главу. На четрдесет корака од њега, у сусрет му је тим истим широким, травнатим путем, којим је и он ишао, ишла четворопрега кочија с пртљагом на крову. Избегавајући бразде коњи су се прибијали уз руду, али је вешти кочијаш, бочно седећи на седишту, усмеравао руду ка бразди, тако да су се точкови котрљали по равном.

Левин је само то приметио и не размишљајући ко би то могао да буде, расејано је завирио у кочију.

У углу је дремала старица, а крај прозора, вероватно тек се пробудивши, држећи се обема рукама за трачице беле ноћне капице, седела је млада девојка. Светла и замишљена, сва испуњена тананим и сложеним, Левину страним, унутрашњим животом, гледала је кроз њега у руменило излазећег сунца. У истом тренутку, као привиђење то већ нестале, јасне очи га погледаше. Она га је препознала, и изненадна радост озарила јој је лице.

Није се могао преварити. Само су једне на свету биле те очи. Само је једно биће на свету, за њега било кадро у себи да сажме читав свет и читав смисао живота. То је била она. То је била Кити. (Толстой, 1987: 371)

Занимљивије је присуство у оба текста златне боје сунчеве светлости којом је обасјано *лице* које се *препознаје*, што указује на њихов заједнички претекст у богословским описима „непосредног” доживљаја космичког модела перципирања времена у којем се равноправној констелацији налазе и прошлост и будућност и садашњост, као што о томе пише перп. Максим: „Као што сунце излазећи и осветљавајући свет, потврђује себе и предмете које осветљава, тако и Сунце Истине, излазећи у чистом уму, потврђује и Себе и логосе свих (твари) – већ доведених у биће и оних који тек треба да буду створени”. (Зелинский, 2006)

Ипак, однос момента „проширене стварности”, и еволутивног, проспективног времена битно се разликују. Код Гогоља се функција „случаја” с плавушом објашњава као „пуноћа бића”, којим се истиче „референтна илузорност” (Барт, 1994) описиване чичиковске реалности. Јунак *Мртвих душа* је и после сусрета са блиставим девојачким лицем наставио да језди широким и каљавим друмовима, све до лудог каса „птице тројке” на реторичном крају романа. Код Толстоја, међутим, долази до „пресецања између сфере случајног и закономерног”, случајно постаје активни учесник у деформацији закономерног. Случајни сусрет Левина са Кити изменио је даљи ток његовог живота, који је после тога добио сасвим нову форму. Према писању Лотмана, случајно код Толстоја је откриће, које „указује на спонтано постојање текста који је постојао и пре тог открића”, „уметник ништа не ствара, већ само скида сувишно, да би открио јединствени пралик” (Лотман, 1989: 45–46).

„Случајно” као тренутак *сусрета* и *препознавања* појављује се и у тексту Чехова, као рефлекс религиозне интуиције укорене у руском књижевном дискурсу заснованом на богословској литератури. Међутим, код Чехова оно је лишено реалног отелотворења, представља акт комуникације без ероса – ероса који је на различите начине присутан и код Гогоља и код Толстоја у виду метафоре коња<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Коњ поседује осетљиву инстинктивну природу, па се његова симболика у књижевности често доводи у везу са еросом. Занимљиво је да код Гогоља сусрет с плавушом, који је Чичикова за тренутак задржао на путу, није прешао

Тако Војници у *Ујка Вањи* у Соњином лицу препознаје црте своје умрле сестре:

Соња. Сено је сво покошено, сваки дан пада киша, а ти се бавиш фантазијама. Сасвим си запоставио имање... Само ја радим, потпуно сам сломљена.... (Уплашено) Ујко, ти плачеш!

Војници. Плачем? Не, глупост... *Ти си ме сада погледала, као твоја покојна мајка.*

Мила моја... (Жедно јој љубећи руке и лице.) Сестра моја... мила сестра... где је она сада? Ох кад би она знала! Ох када би знала!

Соња. Шта ујкице, шта кад би знала?

Војници. Ништа, није ми добро... Ништа... Касније... Ништа... Одох ја... (*Одлази.*) (Чехов, 13, 98 – курзив наш – Е.У.)

Сличну сцену *сусрета и препознавања* срећемо и у приповеци *Света ноћ* (Святая ночь), када послушаник Ијероним, који је читаву Ускршњу ноћ провео превозећи посетиоце скелом преко реке, до манастира на острву, немајући ни часак времена да се придружи служби и молитвено оплаче свог рано умрлог пријатеља, ђакона Николаја, писца прелепих акатиста, на крају, пред само свитање, скрхан и уморан и даље превозећи путнике, у цртама лица једне путнице, младе трговкиње, препознаје лице свог упокојеног пријатеља:

Он нас је дуго посматрао својим кротким, потиштеним очима, онда је зауставио поглед на руменом лицу младе трговкиње са црним обрвима, која је стајала поред мене на скели ћутке се жежећи од магле која ју је обавијала. Није скидао поглед с њеног лица током читаве вожње.

У том дугачком погледу мало је било мушкога. Чини ми се да је у лицу ове жене Ијероним тражио меке и нежне црте свога умрлог пријатеља. (Чехов, 5: 73)

Самом антиномијском природом чеховског текста проблематизује се и однос историјског и космогонијског модела времена, који се схвата у опозицији између рационално-логичког описа процеса кретања и реалног кретања времена, с тим што се прва група парадокса налази у сфери дискурсивног, а друга у сфери интуитивног (религијског) потврђивања стварности. Међутим, чеховски бинарни модел није унапред задата структура и своју природу потврђује само у конкретном тексту, где испољава варијабилност у односу на инваријантни биполарни пар „konaчно- бесконачно” Тако ће у *Ујка Вањи* тежиште бити померено ка левој страни, и чеховски детаљ, тренутак *препознавања*, и *сузе* као његов невербални знак да се оно десило „овде и сада” испуњава

---

на човека, док је код Толстоја вешти кочијаш усмерио коње да иду по равном, што наговештава скривену поруку аутора, да страстима треба управљати.

„свој главни задатак – стварања утиска непомућене целовитости универзума”, док ће у финалном делу остале три драме доминација „случаја” над структуром означавања, учинити немогућом било какву интерпретацију историјског тока догађаја.

### Литература

Banu, G., *L'entre-deux ou les bipolarités tchekhoviennes*, *Zbornik fakulteta dramskih umetnosti*, br. 17, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2010, стр. 11–17.

Бахтин, М. М., *Формы времени и хронотопа в романе, Вопросы литературы и эстетики, М.: Худож. лит., 1975, стр. 234–407.*

Белый, А., *Чехов А. П. Чехов: pro et contra / Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX, Антология, СПб.: РХГИ, 2002, стр. 831–843.*

Бочаров, С. Г., *Чехов и философия. Вестник истории, литературы, искусства, 2005.*

Отд-ние ист.-филол. РАН. – Москва: Наука, стр. 146–159.

Бродский, И., *Сочинения Иосифа Бродского. Том II. Пушкинский фонд. Санкт Петербург, 1992.*

Бродский, И., *Сочинения Иосифа Бродского. Том II. Пушкинский фонд. Санкт Петербург, 1994.*

Булгаков, С., *Чехов как мыслитель. Публичная лекция. А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX. СПб.: РХГИ, 2002, стр. 537–566.*

Гоголь, Н., *Собрание сочинений в девяти томах. Т. 5. Москва: „Русская книга”, 1994.*

Зелинский, В., *Раздумия о главном. „Истина и жизнь” (Ежемесячный журнал о человеке, духовности и культуре), 9. (<http://www.istina.religare.ru/>), 2006.*

Иванова, Е., *Чехов и символисты: непроясненные аспекты проблемы. Чеховина. Чехов и „серебряный век”. Москва: „Наука”, 1996, стр. 30–35.*

Капустин, Н., *З. Гиппиус о Чехове (К вопросу об античеховских настроениях в культуре „серебряного века”), Чеховина. Из века XX в XXI век. Москва: Наука, 2007, стр. 176–189.*

Кузичева, А., *Отзвук „лопнувшей струны” в поэзии „серебряного века”. Чеховина. Чехов и „серебряный век”. Москва: „Наука”, 1996, стр. 138–150.*

Лотман, Ю., *О роли случайных факторов в литературной эволюции. Труды по знаковым системам, 23. Тарту: Тартуский гос. университет, 1989, стр. 39–49.*

Найман, А., *Рассказы о Анне Ахматовой. Москва: „Художественная литература”, 1989.*

Сахарова, Е., Примечания к А. П. Чехов: Избранные сочинения. Москва: „Художественная литература”, 1988, стр. 609–637.

Степанов, А., Бродский о Чехове: отвращение, соревнование, сходство. „Звезда”, 1, 2004, стр. 147–156.

Степанов, А., Исток случайного у Чехова. *Чеховина*. Из века XX в XXI век. Москва: Наука, 2007, стр. 269–276.

Толстой, Л., Анна Каренина. Собрание сочинений Л. Н. Толстого в двенадцати томах, изд-во Москва: „Правда”, 1987.

Уваров, М., Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб.: БГТУ, 1996.

Чудаков, А., Между „есть Бог” и „нет Бога” лежит целое громадное поле. Чехов и вера. „Новый мир”, 1996, стр. 186–192.

Успенский, Б., История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Труды по знаковым системам, 23. Тарту: Тартуский гос. университет, 1989, стр. 18–38.

Успенски, Е. А., П. Чехов између реторике и смисла у инсценијама XXI века. *Зборник факултета драмских уметности*. Београд: ФДУ, стр. 18–28.

Чехов, А., Полное собрание сочинений в тридцати томах. Москва: „Наука”.

Шестов, Л., Творчество из ничего (А.П.Чехов) Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: *Антология*. СПб.: РХГИ, 2002, стр. (566–599).

Щербенок, А., Деконструкция и классическая русская литература, От риторики текста к риторике истории, Москва, Новое литературное обозрение, 2005.

Enisa Uspenski

Chance and Time  
(on antinomic discourse in the plays of A. P. Chekhov)

#### Summary

Guided by Uvarov’s theoretical concept, this article establishes the activity of antinomic discourse in Chekhov and the fact that it is founded on the basic systems of opposition, “symbolism-realism”, “infinite-finite”, “indirectly-directly”, “verbal-nonverbal”. We confirm the realisation of a bipolar model in contemporary staging and interpretation of his plays. We demonstrate the productivity of treating Chekhov’s dramatic texts as apophatic and cataphatic. On the example of Chekhov’s reception by Brodsky, the successor of Russian modernists, we have established, contrary to the opinion of the theorist Stepanov, a tendency to deconstruct the “Chekhovian detail”, as a metaphor of “epiphany”. On the other hand, we ascertained a tradition of interpreting Chekhov as a symbolist and a realist, which corresponds to the parallel functioning of two temporal models, historical and cosmogonical, viewed in the opposition between the rational-logical description of temporal movement and the realistically immediate, intuitive impression of reality. We established a connection between the treatment of chance as an isolated temporal moment “here and now” in a relation with prospective, linear time, and the religious experience of “meeting

and recognition”, based on biblical texts and theological literature. We defined the role of ”chance” concerning the evolution of literature from Gogol, over Tolstoy, to Chekhov’s plays.

*Key words:* Chekhov, plays, binary model, antinomic discourse, ”infinite-finite”, ”indirectly-directly”, ”verbal-nonverbal”, time, chance, ”meeting and recognition”, Tolstoy and Gogol.