

ISSN 2686-7494

Два века

РУССКОЙ
ИЖИСКИ

ISSN 2686-7494

ISSN 2686-7494

Журнал включен
в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ
Журнал включен в базу Scopus

Scopus®

Два века **Two centuries**
русской классики **of the Russian classics**
[Dva veka russkoi klassiki]

Научный журнал Academic Journal
Выходит с 2019 года Is published since 2019

2026 Том 8 № 1 2026 Volume 8 No. 1

Учредитель и издатель: Founder and publisher:
Институт A. M. Gorky
мировой литературы Institute
им. А. М. Горького of World Literature
Российской of the Russian
академии наук Academy of Science

Два века
РУССКОЙ
КЛАССИКИ

Редакционная коллегия журнала «Два века русской классики»



Главный редактор

Щербакова Марина Ивановна (Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, г. Москва, Россия)

Заместитель главного редактора

Андреева Валерия Геннадьевна (Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, г. Москва, Россия)

Заместитель главного редактора

Виноградов Игорь Алексеевич (Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, г. Москва, Россия)

Редакционная коллегия

Гулин Александр Вадимович (Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, г. Москва, Россия), Гуминский Виктор Мирославович (Институт
мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия),
Ивинский Александр Дмитриевич (Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, г. Москва, Россия), Троицкий Всеволод Юрьевич
(независимый исследователь, г. Москва, Россия), Воропаев Владимир Алексеевич
(Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия),
Генералова Наталья Петровна (Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук, г. Санкт-Петербург, Россия), Захаров Владимир Николаевич
(Петрозаводский государственный университет, г. Петрозаводск, Российский фонд
фундаментальных исследований, г. Москва, Россия), Коровин Владимир Леонидович
(Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия),
Лебедев Юрий Владимирович (Костромской государственный университет, г. Кострома,
Россия), Михайлова Наталья Ивановна (Государственный музей А. С. Пушкина, г. Москва,
Россия), Мосалева Галина Владимировна (Удмуртский государственный университет,
г. Ижевск, Россия), Николаева Евгения Васильевна (Московский педагогический
государственный университет, г. Москва, Россия), Николаева Светлана Юрьевна (Тверской
государственный университет, г. Тверь, Россия), Федоров Алексей Владимирович
(издательство «Русское слово», г. Москва, Россия), Чернышева Елена Геннадьевна
(Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия)

Международный редакционный совет

Авидзба Василий Шамониевич (научно-исследовательский центр «Абхазская
энциклопедия», г. Сухум, Абхазия), Гини Джузеппе (Университет им. Карло Бо, г. Урбино,
Италия), Донсков Андрей Александрович (Славянская исследовательская группа при
университете Оттавы, г. Оттава, Канада), Кавачца Антонелла (Университет им. Карло Бо,
г. Урбино, Италия), Луцевич Людмила Федоровна (Варшавский университет,
г. Варшава, Польша), Олджай Тюркан (Стамбульский университет, г. Стамбул, Турция),
Саверченко Иван Васильевич («Институт литературоведения им. Янки Купалы»
Национальной академии наук Беларуси, г. Минск, Беларусь),
Рафаэль Гусман Тирадо (г. Гранада, Испания)

The editorial board of the journal “Two centuries of the Russian classics”



Editor-in-Chief

Marina I. Shcherbakova (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Deputy Editor-in-Chief

Valeria G. Andreeva (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Deputy Editor-in-Chief

Igor' A. Vinogradov (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editorial Board

- Alexander V. Gulin (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Victor M. Guminsky (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Alexander D. Ivinsky (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Vsevolod Yu. Troitsky (Independent Researcher, Moscow, Russia),
Vladimir A. Voropayev (Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia),
Natalya P. Generalova (Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia),
Vladimir N. Zakharov (Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russian Foundation for Basic Research, Moscow, Russia),
Vladimir L. Korovin (Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia),
Yuriy V. Lebedev (Kostroma State University, Kostroma, Russia),
Natalya I. Mikhaylova (State Museum of A. S. Pushkin, Moscow, Russia),
Galina V. Mosaleva (Udmurt State University, Izhevsk, Russia),
Evgenia V. Nikolaeva (Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia),
Svetlana Yu. Nikolaeva (Tver State University, Tver, Russia),
Alexey V. Fedorov (Russian Word publishing house, Moscow, Russia),
Elena G. Chernysheva (Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia)

International Editorial Council

- Vasily Sh. Avidzba (Abkhazian Encyclopedia Research center, Sukhum, Abkhazia),
Giuseppe Genya (University of Carlo Bo, Urbino, Italy),
Andrey A. Donskov (Slavic Research Group at the University of Ottawa, Ottawa, Canada),
Antonella Cavazza (University of Carlo Bo, Urbino, Italy),
Lyudmila F Lutsevich (Warsaw University, Warsaw, Poland),
Oldzhay Tyurkan (Istanbul University, Istanbul, Turkey),
Ivan V. Saverchenko (Institute of Literary Criticism of Janka Kupala of National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus),
Raphael G. Tirado (Granada, Spain)



Антон Павлович Чехов

17 (29) января 1860 г.— 2 (15) июля 1904 г.

На иллюстрации дан единственный законченный прижизненный портрет А. П. Чехова, написанный Осипом Эммануиловичем Бразом в 1898 г.

Этот выпуск журнала посвящен наследию А. П. Чехова и его рецепции писателями и деятелями культуры в XIX–XXI вв.

В основу выпуска легли доклады, прозвучавшие на Международной научной конференции «Феномен Чехова: Серебряный век между классикой и модернизмом (к 165-летию со дня рождения писателя)», состоявшейся 26–28 июня 2025 г. в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Государственном музее истории российской литературы имени В. И. Даля и Государственном литературно-мемориальном музее-заповеднике А. П. Чехова «Мелихово».

Содержание

- 8 **Андрич Н., Радоевич Й.** А. П. Чехов: между православием и нигилизмом
- 32 **Щукин В. Г.** Глазами художника на рубеже веков. О рассказе А. П. Чехова «Дом с мезонином»
- 54 **Бушканец Л. Е.** А. П. Чехов: бытописатель или фантаст? Споры чеховских современников об особенностях его поэтики и некоторые перспективы чеховедения
- 78 **Дубинина Т. Г.** «Папеньки», «папаши» и отцы в прозе А. П. Чехова
- 96 **Беляева И. А.** «Если теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”»: тургеневские контексты ранней драматургии А. П. Чехова
- 110 **Королева В. В., Бузина С. В.** Переосмысление гофмановских традиций в ранних рассказах А. П. Чехова
- 132 **Одесская М. М.** Пространственные и ментальные корреляты тюрьмы в «Острове Сахалин» и рассказах А. П. Чехова: художественный и документальный дискурсы
- 158 **Тоичкина А. В.** «Сюжет прозрения» в творчестве Чехова (заметки к теме «Ф. М. Достоевский и А. П. Чехов»)
- 174 **Гун Ц.** Поэтика мобильности и текучести в драматургии А. П. Чехова
- 190 **Астащенко Е. В.** «Художество» А. П. Чехова в контексте прозы рубежа XIX–XX вв.
- 210 **Демкина С. М.** Максим Горький как эпигон А. П. Чехова и «Театра настроения» (Вс. Мейерхольд)
- 226 **Коренькова Т. В.** Психология террора в «Рассказе неизвестного человека» и эхо чеховской поэтики в прозе Л. Н. Андреева и Т. Л. Щепкиной-Куперник
- 258 **Мухурджиши Ю.** Эквивалентные показатели в турецком и английском переводах «Драмы на охоте» А. П. Чехова
- 280 **Смирнова Н. Н.** Чеховское «перестал читать стихи или романы» и «кризис воображения»
- 292 **Арсентьева Н. Н.** Усадебный мир как философское пространство драмы: «Три сестры» А. П. Чехова и «Мечты сестер-путешественниц» Мартина Рекуэрды
- 322 **Яхьяпур М., Карими-Мотаххар Дж.** «Вишневый сад» Чехова еще цветет в Иране
- 334 **Банерджи Р.** Чеховская традиция в литературе Индии
- 346 **Войводич Я.** Новый Чехов в Загребе («Пьеса без названия» 2025 г. в Загребском театре молодежи)
- 368 **Доманский Ю. В.** Пьесы А. П. Чехова в романе Гузели Яхиной «Эйзен»: о том, как важно бывает то, что в скобках

Contents

- 8 **Andrić Neda, Radojević Jovan.** A. P. Chekhov: Between Orthodoxy and Nihilism
- 32 **Vasilii G. Shchukin.** Through the Eyes of an Artist at the Turn of the Centuries. About Anton Chekhov's Story "The House with a Mezzanine"
- 54 **Liya E. Bushkanets.** A. P. Chekhov: A Chronicler of Everyday Life or the Author of Fantasy Stories? Chekhov's Contemporaries Debates the Specifics of His Poetics and Some Prospects for Chekhov Studies
- 78 **Tatiana G. Dubinina.** Dads, Papas, and Fathers in A. P. Chekhov's Prose
- 96 **Irina A. Belyaeva.** "If They Don't Understand My 'Ivanov' Now, I'll Throw It in the Oven and Write the Story 'Enough': Turgenev's Contexts of Anton Chekhov's Early Drama
- 110 **Vera V. Koroleva, Svetlana V. Buzina.** Rethinking Hoffmann's Traditions in Chekhov's Early Stories
- 132 **Margarita M. Odesskaya.** Spatial and Mental Correlates of Prison in A. P. Chekhov's "Sakhalin Island" and Stories: Fictional and Documentary Discourses
- 158 **Aleksandra V. Toichkina.** The "Epiphany Plot" in Chekhov's Work (Notes on the Topic "Dostoevsky and Chekhov")
- 174 **Gong Qingqing.** The Poetics of Mobility and Fluidity in the Dramaturgy of Anton Chekhov
- 190 **Elena V. Astashenko.** A. P. Chekhov's "Art" in the Context of Prose at the Turn of the 19th and 20th Centuries
- 210 **Svetlana M. Demkina.** Maxim Gorky as an Epigon of A. P. Chekhov and the "Theatre of Mood" (Vsevolod Meyerhold)
- 226 **Tatiana V. Korenkova.** The Phenomenon of Terrorism in "The Story of an Unknown Man" and the Echo of Chekhovian Poetics in the Prose of L. N. Andreev and T. L. Shchepkina-Kupernik
- 258 **Yulva Muhurcisi.** Equivalent Indicators in the Turkish and English Translations of A. P. Chekhov's "The Shooting Party"
- 280 **Natalia N. Smirnova.** Chekhov's "Stopped Reading Poetry or Novels" and "Crisis of Imagination"
- 292 **Natalia N. Arsentieva.** The World of the Estate as a Philosophical Space of Drama: "Three Sisters" by A. P. Chekhov and "Dreams of the Traveling Sisters" by Martín Recuerda
- 322 **Marzieh Yahyapour, Janolah Karimi-Motahhar.** Chekhov's "Cherry Orchard" Still Blooms in Iran
- 334 **Ranjana Banerjee.** The Chekhovian Tradition in Indian Literature
- 346 **Jasmina Vojvodić.** A New Chekhov in Zagreb ("A Play Without a Title" 2025 at the Zagreb Youth Theatre)
- 368 **Yuri V. Domanski.** A. P. Chekhov's Plays in Guzel Yakhina's Novel "Eisen": On the Importance of What's in Parentheses

<https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-8-31>
<https://elibrary.ru/VMTIBS>
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Н. Андрич
Университет Черногории,
г. Никшич, Черногория
© 2026. Й. Радоевич
независимый исследователь,
г. Подгорица, Черногория

А. П. Чехов: между православием и нигилизмом

Аннотация: В статье анализируется отношение А. П. Чехова к православию и нигилизму. Эта тема была предметом многочисленных исследований в начале XX в. и теперь вновь актуальна. В данной статье критерием отбора чеховских текстов стали прежде всего тематическая репрезентативность и согласованность с нашей основной мыслью об индивидуальном, а не соборном отношении писателя к православию. Пользуясь компаративным и аналитическим подходами и опираясь на богатую переписку Чехова, мы рассмотрели соответствующие мотивы в ряде его произведений. Сделан вывод о том, что отношение Чехова к православию амбивалентно и варьируется от атеистической поэтики до теистического и телеологического взгляда на мир. Исследование также показало, что приписываемый Чехову нигилистический взгляд на мир необоснован.

Ключевые слова: А. П. Чехов, православие, нигилизм, аноμία, религиозное сознание, литургическое чувство мира

Информация об авторах: Неда Андрич, доктор филологических наук, профессор, Университет Черногории, ул. Данила Бойовича 66, 81400 г. Никшич, Черногория. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8167-1696>

E-mail: nedaandric@ucg.ac.me

Йован Радоевич, кандидат филологических наук, независимый исследователь, ул. Студентска бб. Л 2, 81000 г. Подгорица, Черногория.

E-mail: jovanradojevic@yahoo.com

Дата поступления статьи в редакцию: 16.10.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 22.12.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Андрич Н., Радоевич Й. А. П. Чехов: между православием и нигилизмом // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 8–31.
<https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-8-31>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russskoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 8–31. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 8–31. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. **Andrić Neda**

University of Montenegro,
Nikšić, Montenegro

© 2026. **Radojević Jovan**

Independent Researcher,
Podgorica, Montenegro

A. P. Chekhov: Between Orthodoxy and Nihilism

Abstract: This article analyzes A. P. Chekhov's attitude toward Orthodoxy and nihilism. This topic was the subject of numerous studies in the early 20th century and remains relevant today. In this article, the criteria for selecting Chekhov's texts were primarily thematic representativeness and consistency with our central idea of the writer's individual attitude toward Orthodoxy, rather than a collective one. Using comparative and analytical approaches and drawing on Chekhov's extensive correspondence, we examined relevant motifs in a number of his works. We conclude that Chekhov's attitude toward Orthodoxy is ambivalent, ranging from an atheistic poetics to a theistic and teleological worldview. The study also demonstrated that the nihilistic worldview attributed to Chekhov is unfounded.

Keywords: A. P. Chekhov, Orthodoxy, nihilism, anomie, religious consciousness, liturgical sense of peace

Information about the authors: Neda Andrić, DSc in Philology, Professor, University of Montenegro, Faculty of Philology, Danila Bojovića bb, 81400 Nikšić, Montenegro. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8167-1696>

E-mail: nedaandric@ucg.ac.me

Jovan Radojević, PhD in Philology, Independent Researcher, Student Street bb. L2, 81000 Podgorica, Montenegro.

E-mail: jovanradojevic@yahoo.com

Received: October 16, 2025

Approved after reviewing: December 22, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Andrić, N., and J. Radojević. "A. P. Chekhov: Between Orthodoxy and Nihilism." *Dva veka russskoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 8–31. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-8-31>

О происхождении термина нигилизм

История термина «нигилизм» начинается с теологического трактата Ф. Л. Гетциуса “De nonismo et nihilismo in theologia” (1733). Позже «слово *нигилист* использовали для *негативной* характеристики определенных политических и социальных установок во французской литературе после 1793 г., в которой оно не совпадало с философским значением понятия *нигилизм* в Германии» (Курсив В. В. Савчука — *Н. А., Й. Р.*)[Савчук: 281]¹. Согласно Ф. Ницше, нигилизм не является финальной стадией духовного развития, а представляет собой переходный этап, который необходимо преодолеть как индивиду, так и культуре в процессе исторического развития [см.: Ницше: 52]. Э. Юнгер, анализируя этот подход в своем знаменитом эссе «Через линию», сравнивает отношение Ницше к феномену нигилизма с позицией Ф. М. Достоевского, который не рассматривал нигилизм в качестве итога духовного развития, но предполагал возможность его преодоления в страдании и покаянии. Так,

...у Достоевского результатом нигилизма становится изоляция индивида, его выход из сообщества, которое по сути своей является общиной <...> в лучшем случае он ведет к исцелению, после того как через публичное покаяние совершится возвращение в общину [Юнгер: 18, 19].

Таким образом, в интерпретации названных мыслителей нигилизм предстает как переходное, преобразующее состояние, открывающее возможность обновленного бытия.

Гораздо труднее определить, что такое нигилизм, чем установить происхождение и начало употребления этого термина. Юнгер видит

¹ Курсив В. В. Савчука.

трудности, связанные с самим понятием, в том, что дух не имеет никакого представления о *ничто*. То есть дух приближается к области, где исчезают созерцание и познание, и непосредственное соприкосновение с *ничто* ведет к уничтожению:

Нигилистический мир по своей сути — это мир редуцированный и продолжающий себя редуцировать, как и положено движению к нулевой точке. Ощущение, господствующее в нем, — ощущение редукции и редуцирования. Романтика больше не может противостоять этому движению, доносится лишь эхо исчезнувшей действительности [Юнгер: 33].

Согласно К. Ясперсу, нигилизм является невыносимым состоянием, поскольку ищет выход в демонологии и обожествлении человека:

Если демонология и обожествление человека дают замену веры, то открытое отсутствие веры называется нигилизмом <...>. Нигилизм решается выступать без маскировки. Все содержание веры он отвергает, всякое толкование мира и бытия он разоблачает как обман; для него все обусловлено и относительно; нет ни почвы, ни безусловного, ни бытия самого по себе. Все ставится под вопрос [Ясперс: 486].

Нигилизм у Ницше и у М. Хайдеггера, по мнению Дж. Ваттимо, трактуется как «процесс, в результате которого от бытия как такового ничего не остается» [Vattimo: 73]. Если у Ницше нигилизм сводится к «смерти Бога» или обесцениванию всех ценностей, то у Хайдеггера бытие исчезает в тот момент, когда оно полностью редуцируется до ценности. В этих позициях прослеживается сходство, поскольку для Хайдеггера нигилизм — это «неуместная иллюзия полагать, что бытие находится во власти субъекта, вместо того чтобы автономно существовать и выполнять функцию основания» [цит. по: Vattimo: 74].

Итак, мы будем правы, считая, что нигилистическое мировоззрение представляет собой переоценку или отрицание всех ценностей. Но правы не до конца, поскольку остается вопрос: каких именно ценностей? И если принять во внимание временные рамки и культурный контекст возникновения термина «нигилизм» в Европе, то можно с полным основанием утверждать, что нигилистическое мировоззрение

представляет собой переоценку и отрицание в первую очередь христианских ценностей.

Феномен нигилизма в России

В. В. Савчук доказывает, что немецкие интерпретации понятий «нигилизм» и «нигилисты» послужили идейной основой формирования нигилизма в России. В то же время он отмечает, что этот факт не в состоянии в полной мере объяснить масштабность распространения нигилистического мировоззрения в российской социокультурной среде. В научной литературе широко представлено мнение, что причины популярности нигилизма в России следует искать в социогенезе разночинной интеллигенции, которая, утратив связи с церковно-религиозной традицией и мелкобуржуазной средой, оказалась неспособной к интеграции в структуры правящего класса страны.

В. В. Савчук показывает, что Н. И. Надеждин в критике поэзии А. С. Пушкина одним из первых использовал термин «нигилизм» в значении «ничтожество», В. Г. Белинский применял его как синоним идеализма, а Н. А. Добролюбов трактовал нигилизм как «отрицание любого реального бытия и скептицизм» [Савчук: 287]. Все это предшествовало И. С. Тургеневу, который в романе «Отцы и дети» (1861) с помощью образа Базарова вводит в понятие «нигилизм» новое содержание — радикальное отрицание всех авторитетов (герой отрицает традицию, религию, метафизику, искусство и мораль как надличностную норму); нигилизм становится не теорией, а жизненной позицией. Данный феномен вызвал широкий общественный резонанс и дискуссии, что способствовало дальнейшему распространению нигилистического мировоззрения в России.

В начале 1880 г. Н. Н. Страхов в своих «Письмах о нигилизме» увидел в критике общественного порядка отрицание почти всего существующего. Несмотря на тот факт, что нигилизм в России имел свои истоки прежде всего в немецкой, а также во французской мысли, русский нигилизм, как отмечал Н. А. Бердяев, представляет собой характерный феномен, неизвестный в таком виде в Западной Европе. Хотя русский нигилизм обладает определенными социальными чертами, он не является социальным движением. Русский нигилизм отрицает и дух, и

душу, и Бога, и все высшие ценности, и, несмотря на это, по мнению Бердяева, нигилизм представляет собой религиозный феномен:

Возник он на духовной почве православия, он мог возникнуть лишь в душе получившей православную формацию. Это есть вывернутая наизнанку православная аскеза. В основе русского нигилизма, взятого в чистоте и глубине, лежит православное мироотрицание, ощущение мира лежащим во зле, признание греховности всякого богатства и роскоши жизни, всякого творческого избытка в искусстве, в мысли [Бердяев: 37, 38].

Бердяев отметил специфику русского нигилизма, усмотрев ее в стремлении к отказу от мира, лежащего во зле, в разрыве семейных и социальных связей, а также в отречении от традиционного образа жизни, основанного на устойчивой системе ценностей: религиозном взгляде на мир, понимании семьи в свете православия, соборности, четком различении добра и зла.

Чехов и проблема нигилизма

В контексте этого наблюдения возникает вопрос: можно ли говорить о нигилистическом мировоззрении Чехова? Л. Шестов характеризовал Чехова как «певца безнадежности», утверждая, что в течение 25-летнего периода своей литературной деятельности писатель систематически разрушал иллюзии и надежды, присущие человеческому существованию.

И сам Чехов на наших глазах блекнул, вянул и умирал — не умирало в нем только его удивительное искусство одним прикосновением, даже дыханием, взглядом убивать все, чем живут и гордятся люди [Шестов].

В «Скучной истории» и «Иванове» Шестов акцентирует внимание на героях, которые отрываются не только от своей прежней жизни, но и от других людей, то есть порывают, по его мнению, с самой сущностью бытия. Отсутствие реляционных связей редуцирует этих героев до слепых монад, способных воспринимать и осознавать лишь соб-

ственное положение. Чехов, «будучи сам писателем и образованным человеком, заранее, вперед, отверг всевозможные утешения метафизические и позитивные» [Шестов].

Отсутствие вертикальной трансценденции в некоторых произведениях Чехова является, с нашей точки зрения, основополагающим фактором, обуславливающим не только невозможность обращения к метафизическому измерению бытия, но и утрату горизонтальных — реляционных — связей между персонажами. Такая онтологическая изоляция проявляется в замкнутости субъектов, их неспособности к взаимодействию с Другим и — шире — с социокультурной и духовной целостностью. По наблюдению Л. Шестова, в художественном мире Чехова доминирует «исключительная склонность к смерти, разложению, гниению, безнадежности», источник которой он видит в неспособности чеховских персонажей распознать высшую идею либо в сознательном отказе признать ее существование. Л. Шестов высказывает мысль о том, что у Чехова

...«идеала» не было, даже идеала обыденности <...>. Идеал предполагает подчинение, добровольный отказ от своих прав на независимость, свободу и силу — такого рода требования, даже намеки на такого рода требования возбуждали в Чехове всю силу отвращения и омерзения, на которые только он был способен [Шестов].

В результате Л. Шестов приходит к выводу о том, что подлинным и, по существу, единственным героем в творчестве Чехова выступает человек, утрачивающий надежду. Более того, философ проводит параллель между образом жизни в усадьбе и в деревне, тем самым подчеркивая универсальность состояния экзистенциальной безысходности в чеховской прозе:

В усадьбе живут так же, как и в овраге, как и в деревне. Никто не верит, что, изменив внешние условия, можно изменить и свою судьбу. Везде царит хотя и несознанное, но глубокое и неискоренимое убеждение, что воля должна быть направлена к целям, ничего общего с устремлением человечества не имеющим. Хуже, устремление кажется врагом воли, врагом человечества. Нужно портить, грызть, уничтожать, разрушать [Шестов].

Хотя Л. Шестов не называет героев Чехова нигилистами и не сравнивает мировоззрение писателя с нигилистическим, он по сути указывает на многочисленные черты нигилистического мировоззрения как у чеховских героев, так и в творческом наследии Чехова в целом. «Творчество из ничего» — синтагма, вынесенная в заглавие текста Л. Шестова, — подводит к той границе, где человеческий дух соприкасается с ничто, о котором невозможно ничего сказать [см.: Юнгер: 19].

Д. С. Мережковский отмечает в художественной манере Чехова по сути сходную черту:

Простота Чехова такова, что от нее порою становится жутко: кажется, еще шаг по этому пути — и конец искусству, конец самой жизни; простота будет пустота — небытие [Мережковский: 64].

Отмеченная Мережковским простота не является изначальной (божественной), но граничит с небытием, угрожает перейти в него, раствориться в ничто, и это вызывает тревогу. В то же время Чехов и Горький, по мнению Мережковского, — вожди русской интеллигенции, которые учат верить в победу прогресса, науки, человеческого разума, то есть в «гуманные идеи» [см.: Мережковский: 61]. По Мережковскому, чеховские герои лишены подлинной жизненности, их существование бессобытийно или с одним событием — смертью:

И весь этот гнилой, от гнилости хрупкий быт висит в пустоте над страшною пропастью на одной ниточке; вот-вот порвется эта ниточка — и все провалится в пропасть, разобьется вдребезги [Мережковский: 67].

Мережковский маркирует у чеховских героев лишь одну страсть — уныние. В Чехове и Горьком он усматривает сознательных наставников и пророков «религии человечества», то есть религии без Бога. Такая религия неизбежно ведет к атеизму и человекобожеству. В рамках «религии человечества» вид превосходит индивида, вид является носителем особой способности, позволяющей человеку превзойти животное. Таким образом пробуждается религиозное чувство по отношению к человеческому виду, человечеству.

А. Б. Шулындина, опираясь на определение нигилизма у С. Л. Франка, раскрывает элементы чеховского нигилистического взгляда на мир. В рассказах и повестях «Скучная история», «Огни», «Степь», в драме «Три сестры» герои Чехова

...своей внутренней интуицией смутно ощущают присутствие некоего иного (высшего) начала и необходимость его существования, но их слишком сильно подавляет их собственная мировоззренческая ограниченность — поэтому, несмотря на смутные интуиции, они не могут, не имеют внутренней энергии для того, чтобы свет Высших Истин смог «пробиться» к их разуму, «испорченному» «нигилистическими установками» (они хотят верить, но не могут) [Шулындина: 9].

Шулындина считает, что единственным выходом из данного состояния является преобразование человеческой природы и принятие Абсолюта, который дарит человеку ощущение укорененности в мироздании и преодолевает оторванность от него.

Чеховские нигилизм, позитивизм, а также его вера в прогресс и науку стали предметом многочисленных исследований. Однако возникает вопрос: можно ли — и в какой степени — приписать Чехову нигилистическое мировоззрение, если под нигилизмом понимать отрицание или упразднение всех ценностей, прежде всего, христианских? И возможно ли в образах чеховских героев обнаружить черты радикального или революционного нигилизма, характерные для российского контекста рубежа XIX–XX вв.? Тем не менее пессимистические взгляды, присущие некоторым героям Чехова, его вера в науку и социокультурный прогресс в ущерб вере в Бога действительно в определенной мере свойственны преднигилистическому и нигилистическому мировоззрению, а также могут рассматриваться как предварение катастроф XX в.

Между нигилизмом и аномией

Позитивизм и позитивистское мировоззрение концентрируют мысли и чувства вокруг человечества как единственного подлинного существа, занимающего место Бога. Позитивистское мировоззрение противопоставляет рабам Божьим — слуг человечества. Сам Чехов

открыто не выступал против теологического толкования человека и мира. В его произведениях проглядывает картина мира, свидетельствующая не столько о Божьем отсутствии в мире, сколько о нарастающей дехристианизации людей и их неспособности к реляционным взаимоотношениям. Чехов, вопреки утверждениям Мережковского, не устраняет Бога окончательно во имя «религии человечества». Религиозность Чехова, как будет раскрыто в дальнейшем, не отрицает веру в Абсолют, но указывает на поиски Бога вне церкви как институции. Во многом именно поэтому герои Чехова замкнуты в имманентности. Мотивы тоски/печали/скорби в чеховских произведениях маркируют отношение писателя и его героев к христианской вере. Является ли это печалью о земном мире или же печалью ради Христа? И каков характер чеховского пессимизма? Что это — романтическое отрицание недолгой жизни или пессимизм безнадежности? Это принципиальный вопрос, ведь «печаль ради Бога производит неизменное покаяние ко спасению, а печаль мирская производит смерть» (2 Кор. 7: 10).

В неоконченной повести «Мужики» Чехов рисует мир, из которого исчезают все ценности; Николай Чикильдеев, бывший лакей в московской гостинице «Славянский базар», по болезни уволенный со службы, вместе с женой Ольгой и дочерью Сашей возвращается в родное село Жуково. Перед читателем раскрывается картина деревенской нищеты и духовного запустения: взаимная злоба и насилие в семье, грязь, алкоголизм... В повести представлены характерные черты общественной дезинтеграции при переходе от одной социокультурной системы (традиционного общества) к другой (сельскому капитализму). При этом, как показывает Чехов, разложению в социальной сфере предшествовало разложение на духовном уровне. В нарушенных семейных отношениях и социальной деструкции сельского слоя населения России можно обнаружить элементы аномии.

Аномия — понятие, введенное Э. Дюркгеймом и обозначающее кризис ценностей в переходный период, который сопровождается социальной дезорганизацией, деструкцией и ростом девиантного поведения из-за ослабления моральных императивов [см.: Дюркгейм: 5–10]. Увеличение социальных рисков при исчезновении коллективного жизненного уклада, разрушении традиционного общества с его патриархальными порядками, в том числе религиозными ритуалами, приводит к пессимизму, скептицизму, аномии как модусам нигилисти-

ческого мировоззрения. Атомизация общества и распад семьи, изображенные в повести «Мужики», однако, лишь промежуточная ступень к нигилизму с его антропоцентризмом и человекобожеством.

Сходные мотивы атомизации общества и торжества индивидуализма наблюдаем в повести «Скучная история». Профессор, утративший смысл своей прежней жизни, построенной на гуманистических идеалах, погружается в состояние безволия и пессимизма. Очевидно, что в его бытии изначально отсутствовала вертикальная трансценденция. Именно это обстоятельство делает невозможными для него истинные реляционные взаимоотношения с другими персонажами, не сведенные к карикатуре.

В повести «Дуэль» в образе фон Корена представлен типичный носитель позитивистско-материалистического мировоззрения. Радикальные взгляды героя, подкрепленные социально-дарвинистскими тезисами, Чехов передает в убедительном тоне. Из всех героев «Дуэли» фон Корен единственный, кто уверенно формулирует и отстаивает свое *credo*.

Образу инженера Ананьева из рассказа «Огни» также приданы черты, указывающие на нигилистическое мировоззрение этого героя: пренебрежение семейными ценностями, освобождение от моральной ответственности за свои поступки, неуважение к традиционным устоям. Однако и этот чеховский герой не идет до конца по намеченному пути, но под тяжестью угрызений совести превращается в заботливого семьянина.

В письме к М. В. Киселевой от 14 января 1887 г. Чехов размышлял:

Человеческая природа несовершенна, а потому странно было бы видеть на земле одних только праведников. Думать же, что на обязанности литературы лежит выкапывать из кучи негодяев «зерно» — значит отрицать самую литературу. Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле [Чехов 11: 109].

Как видим, Чехов ничего не придумывал, но изображал ту среду, которую застал в России в годы своей жизни и творчества: разложение традиционного общества в деревне, деградацию высших социальных слоев — дворянства и интеллигенции, распад прежней «усадебной

культуры» и в результате — нарастающие симптомы тех апокалипсических событий, которые произойдут в России в начале XX в. Тем не менее, хотя многим чеховским героям присущи скептицизм, позитивизм и аномия, они не являются в полной мере носителями идеологии нигилизма. Еще меньше оснований приписывать нигилистический взгляд на мир самому Чехову. Он всего лишь изображает жизнь такой, какая она есть.

Чехов и православие

Это тема многих научных и литературно-критических интерпретаций. Например, М. М. Дунаев относит Чехова к ряду национально и православно ориентированных писателей: «Чехову необходимо, чтобы во всех идеальных суждениях присутствовала бы идея Высшего Начала» [Дунаев: 286]. Однако «вера в душе Чехова постоянно пребывает в борении с сомнением, в преодолении сомнения» [Дунаев: 283]. А. П. Чудаков отмечает, что «в сознании Чехова антиномически сосуществовали христианские представления о телеологии мироустройства и научный антитеологизм (в дарвиновском смысле)», и что Чехов как писатель по сути адогматичен [см.: Чудаков: 189].

Одним из первых, кто обратился к теме «Чехов и православие», был С. Н. Булгаков в статье «Чехов как мыслитель» в 1904 г.:

В произведениях Чехова ярко отразилось это русское искание веры, тоска по высшем смысле жизни, мятущееся беспокойство русской души и ее больная совесть [Булгаков: 137]

Эти чеховские интенции Булгаков распознает в повестях и рассказах «Скучная история», «Моя жизнь», «По делам службы», «Крыжовник», «Дуэль», «Палата № 6», в пьесах «Вишневый сад» и «Дядя Ваня». По мысли Булгакова,

Чеховым ставится под вопрос и подвергается тяжелому сомнению <...> доброкачественность средней человеческой души, ее способность выпрямиться во весь свой потенциальный рост, раскрыть и обнаружить свою идеальную природу [Булгаков: 145].

Именно постановка вопроса о человеке как метафизической и религиозной проблеме приводит к «мировой скорби» в чеховском творчестве. Писатель, по мнению Булгакова, скорбит из-за обескрыленности человека, из-за утраты им силы подняться даже на ту высоту, которая ему доступна. Это не байроническая скорбь о человекобоге или сверхчеловеке. Чехову, по мнению Булгакова, была близка краеугольная истина христианского вероучения: каждая человеческая личность, каждая душа представляет собой абсолютную и незаменимую ценность [см.: Булгаков: 147].

Н. О. Лосский причислил творчество Чехова к вершинам русской литературы, которая, по его мнению, зиждется на высокообразованном этическом основании и четком различении добра и зла:

Высокое развитие нравственного опыта сказывается в том, что все слои русского народа проявляют особый интерес к развитию добра и зла и чутко подмечают примеси зла к добру. Русская литература, начиная с Пушкина и Лермонтова, продолжая Толстым, Достоевским, Гаршиным, Чеховым, есть живое доказательство этого факта. С такой же силой эта сосредоточенность на проблемах этики обнаруживается и в русской философии [Лосский: 29].

Лосский усматривал у Чехова стремление к абсолютному добру, поиск смысла жизни, человеколюбие, разоблачение банальности и борьбу против несправедливости.

Для И. А. Ильина творчество Чехова выросло из православной почвы:

И если мы пройдем мыслию от Пушкина к Лермонтову, Гоголю, Тютчеву, Толстому, Достоевскому, Тургеневу, Лескову, Чехову, — то мы увидим гениальное цветение русского духа из *корней Православия* (Курсив наш. — Н. А., *И. Р.*), но не под руководством церкви [Ильин: 71].

Б. К. Зайцев утверждал, что в Чехове с годами, в опыте страдания и болезни, проявился свет высшего мира. По мнению Зайцева, поздний рассказ «Архиерей» указывает на чеховскую духовную зрелость и предсмертную «несознанную просветленность» [Зайцев].

А. Д. Шмеман, говоря о ряде русских писателей как о христианских авторах, подчеркивает, что не измеряет «их личную веру и тем паче их личную церковность» [Шмеман: 395] — ведь большинство из них при описании церковных обрядов и служб допускали ошибки. Во всей русской литературе

...есть только один человек, который получает, не претендуя на большую веру, круглую пятерку по литургике, — это Чехов. Он ни разу нигде не ошибся [Шмеман: 397].

Согласно Шмеману, у Чехова отсутствуют как идеализация церкви, так и карикатура на нее; напротив, церковь изображена полностью реалистично и «изнутри». Как и Зайцев, Шмеман отмечает, что Чехов дал образ русского священника с такой глубиной и тонкостью, как никому до него в русской литературе не удавалось. Современная исследовательница Г. В. Мосалева пишет, что в прозе Чехова, особенно в его «Степи» немалое значение имеют храмовое пространство и литургическое слово [Мосалева].

Если мы сопоставим взгляды Чехова на религию, выраженные в его письмах к И. Л. Леонтьеву-Щеглову, А. С. Суворину, С. П. Дягилеву, В. С. Миролюбову и др., с высказываниями героев в его рассказах «Студент» и «Архиерей», то заметим противоречивость, неопределенность, колебания и сомнения. С одной стороны, в письме к Леонтьеву-Щеглову от 9 марта 1892 г. писатель признается:

Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание — с церковным пением, с чтением Апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утреней, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет [Чехов 11: 535].

С другой — в письме к Миролюбову от 17 декабря 1901 г. читаем:

Нужно верить в Бога, а если веры нет, то не занимать ее место шумихой, а искать, искать одиноко, один на один со своей совестью [Чехов 12: 423].

В записных книжках писателя находим похожую мысль:

До тех пор человек будет сбиваться с направления, искать цель, быть недовольным, пока наконец не отыщет своего Бога. Жить во имя детей или человечества нельзя. А если нет Бога, то жить не для чего, надо погибнуть <...>. Человек или должен быть верующим, или ищущим веры, иначе он пустой человек [Чехов 10: 554].

Однако имеется немало других высказываний Чехова, где он, как утверждает Мережковский, видел в христианстве лишь одно из гуманитарных знаний и принимал только его этическую составляющую, отвергая все мистическое. Мировоззрение Чехова зачастую эволюционистское, иногда с верой в прогресс, пронизанное гуманизмом [см.: Мережковский: 61, 93, 104]. Так, 30 декабря 1902 г. он писал Дягилеву по поводу петербургских Религиозно-философских собраний:

Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, <...> которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя бы в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога <...> [Чехов 12: 463].

А в письме к Суворину заметил в связи с соблюдением церковных постов:

Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса [Чехов 12: 46].

Итак, для Чехова во многом характерен так называемый «гуманистический атеизм», по выражению А. Де Любака [Lubak: 76]. Ведь новоевропейская культура ко временам Чехова уже стала сугубо антропоцентричной. Она

...вся выстроена на софистическом принципе и критерии: человек есть мера всех вещей — видимых и невидимых, — и это и есть европейский человек [Поповић: 83].

Именно вытекающая из формулы «Бога нет» релятивизация истины и высших ценностей ввергает человека в нигилизм. Справедливость, истина и вера в личное бессмертие могут быть укоренены в человеке лишь в той мере, в какой он исполнен Духом Святым на пути обожения. В письме к М. О. Меньшикову от 16 апреля 1897 г. Чехов писал:

В клинике был у меня Лев Николаевич, с которым вели мы интересный разговор <...>. Говорили о бессмертии. Он признает бессмертия в кантовском виде; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цель которого для нас составляет тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенной студенистой массы, мое я — моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой — такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его <...> [Чехов 12: 145].

Как видим, кантовская концепция бессмертия для Чехова неприемлема. В иудео-христианской же традиции постулируется единство духовного и телесного аспектов человеческого бытия (1 Кор. 6: 19). Бессмертие в христианстве — это не спасение от тела, а спасение в нетленном теле: «сеется тело душевное, восстает тело духовное. Есть тело душевное, есть тело и духовное» (1 Кор. 15: 44). Парадоксально, но позиция Чехова ближе к персоналистскому и христианскому пониманию идеи бессмертия, чем к кантовско-толстовскому, поскольку он говорит о личном бессмертии. Тем не менее по отношению к бессмертию души у Чехова прослеживается внутреннее раздвоение и глубоко укоренившееся сомнение. Так, И. А. Бунин в своих воспоминаниях о Чехове свидетельствовал:

Что [он] думал о смерти? Много раз старательно-твердо говорил, что бессмертия, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме — сущий вздор: — Это суеверие. А всякое суеверие ужасно. Надо мыслить ясно и смело. Мы как-нибудь потолкуем с вами об этом основательно. Я, как дважды два четыре, докажу Вам, что бессмертия — вздор. Но потом несколько раз еще тверже говорил противоположное: — Ни в коем случае не можем мы исчезнуть после смерти. Бессмертия — факт [Бунин].

Между сомнением и верой: «Перекасти-поле» и «Студент»

В письме к сестре от 11 мая 1887 г. Чехов делился впечатлениями от посещения Святогорского монастыря:

Монахи, весьма симпатичные люди, дали мне весьма несимпатичный № с блинообразным матрасиком. Ночевал я в монастыре 2 ночи и вынес тьму впечатлений. При мне, ввиду Николина дня, стеклось около 15000 богомольцев, из них 8/9 старухи. До сих пор я не знал, что на свете так много старух, иначе давно бы уже застрелился... [Чехов 11: 140].

Интенции этого письма перейдут в очерк «Перекасти-поле» — это и амбивалентное восприятие сакрального пространства, и отсутствие подлинного чувства соборности и причастности к высшему началу. В том же письме, рассказывая о характере и продолжительности монастырских богослужений, Чехов иронизировал:

Служба нескончаемая: в 12 часов ночи звонят к утрени, в 5 — к ранней обедне, в 9 — к поздней, в 3 — к Акафисту, в 5 — к вечерне, в 6 — к правилам. Перед каждой службой в коридорах слышится плач колокольчика, и бегущий монах кричит голосом кредитора, умоляющего своего должника заплатить ему хотя бы по пятаку за рубль: — Господи Иисусе Христе, помилуй нас! Пожалуйте к утрени! Оставаться в № неловко, а потому встаешь и идешь... Я облюбовал себе местечко на берегу Дона и просиживал там все службы [Чехов 11: 140].

Герой очерка «Перекасти-поле», неофит Александр Иванович, почти дословно повторяет ряд высказываний из вышеприведенного письма Чехова:

В будни в 12 часов звонят к заутрене, в 5 часов к ранней обедне, в 9 — к поздней. Спать совсем невозможно. Днем же акафисты, правила, вечерни... А когда я говел, так просто падал от утомления. — Он вздохнул и продолжал: — А не ходить в церковь неловко... [Чехов 5: 287].

В православной традиции церковная служба — совсем не формально выстроенная последовательность обрядов, распределенных по ча-

сам, — каждое богослужение обладает глубоким богословским смыслом и становится собранием верующих в единой молитве, отражая идею церковной соборности, в то время как в шестом часу — «личное правило», предназначенное для индивидуального обращения к Богу.

При описании Святогорского монастыря и монастырского образа жизни — как в письме к М. П. Чеховой, так и в очерке «Перекасти-поле» — встречаются фрагменты, в которых, несмотря на наличие элементов сакрального пространства, отсутствует восприятие литургического времени. Чехов акцентирует частоту и утомительность богослужений, что приводит к выбору в пользу индивидуального, внебогослужебного опыта. В чеховском художественном мире литургический ритм православия остается за пределами религиозного опыта — ни сам писатель, ни его герой не участвуют в полноценном богослужебном цикле. Профанное время, доминирующее в восприятии Александра Иваныча, так и не трансформируется в литургическое — сакральное, — в котором земное соприкасается с вечным и освящается им. Это указывает на неспособность героя «Перекасти-поля» к вертикальной трансценденции и на утрату им опыта церковного общения. Об этом свидетельствует и описание рассказчиком крестного хода в день Николая Чудотворца:

Когда я проснулся, моего сожителя уже не было в номере <...>. Выйдя, я узнал, что обедня уже кончилась и крестный ход давно уже отправился в скит. Народ толпами бродил по берегу и, чувствуя себя праздным, не знал, чем занять себя; есть и пить было нельзя, так как в скиту еще не кончилась поздняя обедня; монастырские лавки, где богомольцы так любят толкаться и прицениваться, были еще заперты. Многие, несмотря на утомление, от скуки брели в скит [Чехов 5: 294].

Для чеховского героя крестный ход утрачивает значимость как воплощение соборности и литургического опыта. Вместо сакрального шествия описывается хаотическое блуждание, мотивированное скукой и лишенное духовной направленности. Сакральное пространство растворяется в обыденности, а литургическое время не утверждается как преобразующее, внеисторическое измерение. Тем самым совершается редукция обряда до внешней ритуальности.

Далее обратимся к рассказу Чехова «Студент», где главный герой Иван Великопольский вспоминает не только свое недавнее прошлое (как он постился, как в его доме на Страстную пятницу ничего не готовилось из еды), но и внутренне вживается в давнюю историю России, во времена Рюрика, Ивана Грозного, Петра Великого:

...при них была точно такая же лютая бедность, голод <...> невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, все эти ужасы были, есть и будут [Чехов 7: 375, 376].

Однако атмосфера безысходности, бессмысленности неожиданным образом преодолевается благодаря актуализации евангельских событий. Чехов внезапно вводит в рассказ литургическое время и пространство, сакральное ощущение бытия. Прикосновение героя рассказа к истории двухтысячелетней давности, когда апостол, клявшийся оставаться со Спасителем в опасности, троекратно отрекся от Него под пение петуха, связывает воедино отдаленные времена: «дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [Чехов 7: 378]. Так писатель наполняет время смыслом и освящает момент рассказа, соединяя его с вечностью¹.

И дело не только в личном переживании героя — женщины, слушающие его рассказ об отречении Петра от Бога, также переживают трагический момент всемирной истории. Актуализация евангельского события влияет на всех персонажей, слушающих притчу, устанавливает таинственную связь между поступком Петра и ними. Они узнают себя и тоже вступают на путь покаяния, осознания виновности перед Христом и обретения «высокого смысла» в своей жизни.

При этом повествователь сам не участвует в *метаноии* (*μετάνοια*), описывая происходящее как бы со стороны. Так, его герою лишь

...казалось <...>, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой (Курсив наш. — Н. А., Й. Р.) [Чехов 7: 378].

¹ Существует иная интерпретация рассказа «Студент» — как полемика с «идеей духовного воскресения и перерождения» у Л. Н. Толстого: «...на наш взгляд, именно этим и объясняется неожиданная и столь не свойственная Чехову идейно-нарративная модальность повествования» [Богданова: 215].

Получается, что в реальности студент не дотянулся до начал и концов, в мимолетном ему не открылось вечное... Наблюдая за процессом пробуждения у героя литургического восприятия мира, повествователь прибегает преимущественно к глаголам, отражающим интеллектуальную деятельность — «думать», «подумать», «задуматься», — тем самым акцентируя когнитивный характер его внутреннего переживания. На деле же литургическое чувство мира возникает вне всяких проектов, создаваемых разумом, — единственно на основе опыта соприкосновения с Неизреченным, Неопишущим, которым освящается и преображается земной мир. Но в «Студенте» речь идет именно о *сознании* героя, в котором изначальное представление о бедности и скудости земного существования через актуализацию евангельских событий трансформируется в атмосферу правды, красоты, изобилия и эсхатологического ожидания: «...и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (Курсив наш. — Н. А., Й. Р.) [Чехов 7: 378]. Таким образом, литургическое восприятие мира, которое конструируется как экзистенциально подлинное *для героя*, в финале рассказа подвергается релятивизации со стороны *повествователя*, о чем свидетельствует настойчивое употребление глагола «казаться». Литургия как форма связи с Богом и полнотой творения оказывается реальностью *героя*, но не *повествователя*.

В эпистолярной и художественном творчестве Чехова, особенно в драматургии, нередко усматривают элементы философии экзистенциализма. По наблюдению С. Г. Семеновой, в текстах писателя воссоздается картина мира с повторяющимися экзистенциальными сюжетами и ситуациями, выявляются основные условия человеческого существования: атмосфера бессмысленной и скучной жизни, разочарование в собственных силах, атрофия воли и равнодушие [см.: Семенова: 287]. При этом Чехов последовательно дистанцируется от абстрактного спиритуализма, искажающего христианское учение с его

...высоким религиозным материализмом, идеей преображения и спасения целостного состава человека и мира, в том числе тела и вещественных начал бытия [Семенова: 290].

В неприятии героями Чехова погруженного в банальную повседневность мира, в их стремлении преодолеть ущербную жизнь Семено-

ва отмечает религиозность, выраженную языком секулярного времени [см.: Семенова: 293].

Итак, религиозные аспекты чеховского творчества, как и отношение самого Чехова к религии, были предметом внимания многих исследователей. В нашей статье мы лишь обозначили наиболее яркие позиции философов, богословов, литературоведов и литературных критиков по вопросу отношения Чехова к православию и нигилистическим установкам, которое выявляется как в его произведениях, так и в эго-документах. В ходе анализа мы пришли к выводу о том, что нигилистические идеи самому Чехову как личности были чужды. Элементы нигилизма, атеизма, позитивизма и аномии присущи ряду его героев, через которых писатель отражал дух своей эпохи. Особую трудность представляет попытка соотнести чеховское творчество с революционно окрашенным изводом нигилизма в России — ведь в политическом плане Чехов стоял в стороне как от либералов, так и от консервативных кругов. Его же отношение к религии, в особенности к православию, было сложным и амбивалентным. Во многих произведениях Чехова обнаруживается телеологическая картина мира с элементами сакрального пространства и времени, наряду с элементами позитивизма, атеизма и теории прогресса. Эта двойственность проявляется и в его переписке. Религиозная драма в душе Чехова — конфликт между теистическим, атеистическим и агностическим взглядами на мир — содержит мотивы, родственные философии экзистенциализма. Жизнь самого писателя, как и жизни его персонажей, — это непрерывный поиск. Поиск и стремление к Высшему началу, к синтезу антиномий, что в целом характерно для культуры Серебряного века, в рамках которой жил и творил Чехов.

Список литературы

Источники

- Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. Париж: YMCA-Press, 1955. 157 с.
- Булгаков С. Н.* Чехов как мыслитель // *Булгаков С. Н.* Избр. статьи. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 131–162.
- Бунин И. А.* О Чехове. URL: <https://chegov-lit.ru/chegov/vospominaniya/bunin.htm> (дата обращения: 26.09.2025).
- Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда. М.: Канон, 1996. 432 с.
- Зайцев Б. К.* Чехов: литературная биография. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. 260 с.
- Ильин И. А.* Наши задачи: статьи 1948–1954: в 2 т. М.: Русская книга, 1993. Т. 2. 480 с.
- Лосский Н. О.* Характер русского народа. Frankfurt am Main: Possev-Verlag, 1957. 151 с.
- Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч.: в 24 т. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1914. Т. 14. 238 с.
- Чехов А. П.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Гослитиздат, 1960–1964.
- Шестов Л.* Творчество из ничего. URL: <https://books.yandex.ru/books/jmnlFTuK/read-online> (дата обращения: 26.09.2025).
- Шмеман А.*, протопр. Основы русской культуры. Радиобеседы 1970–1971. М.: ПСТГУ, 2025. 430 с.
- Юнгер Эр.* Через линию // Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер. Мартин Хайдеггер. Дитмар Кампер. Гюнтер Фигаль. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 7–64.
- Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. 527 с.
- Niče Fridrih.* Volja za moć. Beograd: Dereta, 2012. 571 с.

Исследования

- Богданова О. В.* Самый любимый рассказ А. П. Чехова («Студент») // Звезда. 2019. № 1. С. 214–224.
- Дунаев М. М.* Православие и русская литература: учебное пособие для духовных семинарий. Сергиев Посад: Московская духовная академия, 2009. 512 с.
- Мосалева Г.В.* Сюжет «литургического путешествия» в «Степи» А. П. Чехова // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 1. С. 282–309. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-282-309>
- Савчук В. В.* Послесловие. Время нигилизма // Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер. Мартин Хайдеггер. Дитмар Кампер. Гюнтер Фигаль. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 163–220.
- Семенова С. Г.* Русская литература XIX–XX веков: от поэтики к миропониманию. М.: Академический проект; Парадигма, 2016. 890 с.
- Чудаков А. П.* «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...»: Чехов и вера // Новый мир. 1996. № 9. С. 186–192.
- Шулындина А. Б.* «Язва зла» и порочный круг нигилизма в творчестве А. П. Чехова // Электронный философский журнал Vox / Голос. Вып. 17 (декабрь 2014).

URL: <https://vox-journal.org/html/issues/280/287> (дата обращения: 26.09.2025). DOI: 10.24411/2077-6608-2014-00008

Lubak H. Drama ateističkog humanizma. Rijeka: Ex libris и Sarajevo: Synopsis, 2009. 390 s.

Поповић Ј. Православна црква и екуменизам. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар, 2009. 142 с.

Vattimo G. Čitanka. Zagreb: Antibarbarus, 2008. 283 s.

References

- Bogdanova, O. V. "Samyi liubimyi rasskaz A. P. Chekhova ('Student')" ["A. P. Chekhov's Most Beloved Story ('The Student')"]. *Zvezda*, no. 1, 2019, pp. 214–224. (In Russ.)
- Dunaev, M. M. *Pravoslaviye i russkaia literatura* [Orthodoxy and Russian Literature]. Sergiev Posad, Moscow Theological Academy Publ., 2009. 512 p. (In Russ.)
- Mosaleva, G. V. "Siuzhet 'liturgicheskogo puteshestviya' v 'Stepi' A. P. Chekhova ["The Plot of A. P. Chekhov's 'Liturgical Journey' in 'The Steppe']". *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 1, 2025, pp. 282–309. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-282-309> (In Russ.)
- Savchuk, V. "Posleslovie. Vremia nigilizma" ["Afterword. The Age of Nihilism"]. *Sud'ba nigilizma: Ernst Iunger. Martin Khaidegger. Ditmar Kamper. Giunter Figal'* [The Fate of Nihilism: Ernst Junger. Martin Heidegger. Dietmar Kamper. Gunther Figal]. St. Petersburg, Saint Petersburg University Publ., 2006, pp. 163–220. (In Russ.)
- Semenova, S. G. *Russkaia literatura XIX–XX vekov: ot poetiki k miroponimaniuu* [Russian Literature of the 19th–20th Centuries: From Poetics to Worldview]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Paradigma Publ., 2016. 890 p. (In Russ.)
- Chudakov, A. P. "Mezhdu 'est' Bog' i 'net Boga' lezhit tseloe gromadnoe pole...': Chekhov i vera" ["'Between 'God Exists' and 'God Does not Exist' There Lies a Whole Vast Field...': Chekhov and Faith"]. *Novyi mir*, no. 9, 1996, pp. 186–192. (In Russ.)
- Shulyndina, A. B. "'Iazva zla' i porochnyi krug nigilizma v tvorchestve A. P. Chekhova" ["'The Ulcer of Evil' and the Vicious Circle of Nihilism in the Works of A. P. Chekhov"]. *Elektronnyi filosofskii zhurnal Vox / Golos*, issue 17 (December 2014). Available at: <https://vox-journal.org/html/issues/280/287> (Accessed 26 September 2025). DOI: 10.24411/2077-6608-2014-00008 (In Russ.)
- Lubak, Henri. *Drama ateističkog humanizma*. Rijeka, Sarajevo, Ex libris Publ., Synopsis Publ., 2009. 390 p. (In Croatian)
- Niče, Fridrih. *Volja za moć*. Beograd, Dereta Publ., 2012. 571 p. (In Serbian)
- Popović, Justin. *Pravoslavna crkva i ekumenizam*. Mount Athos, Hilandar Monastery Publ., 2009. 142 p. (In Serbian)
- Vattimo, Gianni. *Čitanka*. Zagreb, Antibarbarus Publ., 2008. 283 p. (In Croatian)

© 2026. В. Г. Шукин
Ягеллонский университет
г. Краков, Польша

Глазами художника на рубеже веков. О рассказе А. П. Чехова «Дом с мезонином»

Аннотация: В отличие от большей части исследований, посвященных рассказу Чехова «Дом с мезонином», в статье рассматривается не всегда заметная на первый взгляд проблема двух непреходящих ценностей — правды и красоты. Автор подчеркивает, что перед нами рассказ художника, а это значит, что изображенная в нем картина мира возникла в сознании не интеллигента-правдоискателя, а эстетически настроенного человека, для которого «горькая правда» не может затмить собою красоту природы, сотворенной людьми культуры или человеческой души. Именно поэтому художник с такой любовью описывает слегка померкшее очарование дворянских усадеб, перемены погоды, беззаботный девичий смех или столь же беззаботное *far niente*. Но поворот от насыщенной правды актуальных проблем к неуловимой, но вечной красоте — это характерная черта модернизма. Художник и девушка, которую он полюбил, не так уж далеки от «крамольной» мысли Ф. Ницше, согласно которой красота лежит «по ту сторону добра и зла». В основе исследования лежит параллельный анализ широкого культурного контекста и построения текста произведения, автор которого намеренно, но ненавязчиво пронизывает написанное сложной системой культурных и психологических сигналов.

Ключевые слова: А. П. Чехов, рассказ, «Дом с мезонином», красота, правда-истина, правда-справедливость, позитивизм, модернизм, внеинтеллектуальные психические функции, Ф. Ницше, К. Г. Юнг

Информация об авторе: Василий Георгиевич Шукин, доктор гуманитарных наук, профессор, Ягеллонский университет, ул. Романа Ингардена, д. 3, 30060, г. Краков, Польша. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9083-6730>
E-mail: wszczukin@yandex.com

Дата поступления статьи в редакцию: 18.08.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 24.10.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Шукин В. Г. Глазами художника на рубеже веков. О рассказе А. П. Чехова «Дом с мезонином» // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 32–53. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-32-53>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 32–53. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 32–53. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. **Vasilii G. Shchukin**
Jagiellonian University in Cracow
Cracow, Poland

Through the Eyes of an Artist at the Turn of the Centuries. About Anton Chekhov’s Story “The House with a Mezzanine”

Abstract: Unlike most studies devoted to A. Chekhov’s story “The House with a Mezzanine,” the article examines the problem of two enduring values — truth and beauty, which is not always noticeable at first glance. The author emphasizes that this is an artist’s story, which means that the picture of the world depicted in it arose in the mind of not an intellectual seeking truth, but an aesthetically inclined person for whom the “bitter truth” cannot overshadow the beauty of nature, the culture created by people, or the human soul. That is why the artist describes with such love the slightly faded charm of noble estates, changes in the weather, carefree girls’ laughter, or the equally carefree far niente. But the turn from the pressing truth of current problems to elusive but eternal beauty is a characteristic feature of modernism. The artist and the girl he fell in love with are not so far from the “seditious” thought of F. Nietzsche, according to which beauty lies “beyond good and evil.” The study provides a parallel analysis of the broad cultural context and the construction of the text of the work, the author of which intentionally but unobtrusively permeates the writing with a complex system of cultural and psychological signals.

Keywords: A. Chekhov, the story, “The House with the Mezzanine,” beauty, truth-truth, truth-justice, positivism, modernism, non-intellectual mental functions, F. Nietzsche, C. G. Jung

Information about the author: Shchukin, V. G., PhD in Philology, Professor, Jagiellonian University in Cracow, Roman Ingarden St., 3, 30-060 Cracow, Poland. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9083-6730>

E-mail: wszczukin@yandex.com

Received: August 18, 2025

Approved after reviewing: October 24, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Shchukin, V. G. “Through the Eyes of an Artist at the Turn of the Centuries. About Anton Chekhov’s Story ‘The House with a Mezzanine.’” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 32–53. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-32-53>

При обсуждении проблемы «Чехов и русский модернизм рубежа XIX и XX вв.», большинство исследователей обращаются к четырем «классическим пьесам» («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») или к рассказу «Черный монах» (1894). О «Доме с мезонином» (1895–1896) вспоминают в этой связи не так уж часто. Мы же остановили свой выбор именно на этом произведении, так как полагаем, что внимательное прочтение этого маленького шедевра позволяет проследить многочисленные и не сводимые к общему знаменателю связи творческого сознания Чехова с веяниями наступавшей эпохи, которые Россия, как и вся остальная Европа, ощущала все отчетливее. Признаки новых времен были весьма разнообразны, но мы хотели бы обратить особое внимание на то, что предметом духовного, интеллектуального и эстетического поиска все чаще становилась не только правда-истина и правда-справедливость, о которых размышляли авторы XIX в., но также *красота* — та самая, которая, по словам князя Льва Мышкина, главного героя романа Ф. М. Достоевского «Идиот», «мир спасет» [Достоевский 8: 317]¹.

Предлагаемая читателю статья является попыткой медленного прочтения «Дома с мезонином» с использованием метода “close reading”. Приступая к прочтению, мы заранее, на основе собственной интуиции предполагаем наличие многочисленных сигналов пришествия новой эпохи в тексте рассказа. Но это предположение нуждается в доказательствах.

Начнем прямо с первой фразы: «Это было 6–7 лет тому назад» [Чехов А. П. С. 9: 174]. Когда же произошли описанные в рассказе события, если иметь в виду воображаемый, но безусловно присутствовавший в авторском сознании календарь?

¹ Слова «Мир спасет красота» (именно в такой последовательности) звучат в романе из уст Аглаи Епанчиной, которая передает услышанное ею высказывание князя.

«Дом с мезонином» был опубликован в № 4 журнала «Русская мысль» за 1896 г. Но Чехов начал работать над ним не позднее ноября предыдущего года, что подтверждает его письмо к Е. М. Шавровой-Юст от 26 ноября 1895 г. [Чехов А. П. П. 6: 103]. Фраза «Это было 6–7 лет тому назад» была написана не позднее ноября, а это значит, что упомянутые в рассказе события относятся к лету 1889 или 1890 г. Летом 1889 г. писатель путешествовал по Кавказу и югу России, а летом 1890 г. пребывал на Сахалине [Гитович: 81–89]. Но следующее лето (1891) он вместе со своим семейством провел в усадьбе Богимово Тульской губернии, в 11 километрах к северо-западу от Алексина [Гитович: 93–95]. Имение принадлежало Е. Д. Былим-Колосовскому, черты которого, по всей вероятности, отразились в образе Белокурова. Брат писателя Михаил, например, писал: «Это был милый, но очень скучный человек» [Чехов М. П.: 82–83]

Из всех усадеб, в которых пришлось бывать Чехову, Богимово, без сомнения, была самой старой и величественной: большой дом с колоннами, огромный мрачноватый парк, просторные залы и комнаты с высокими потолками. Писатель ночевал в гостиной, на широченном диване и вспоминал в письмах, что во время грозы (а грозы летом 1891 г. бывали часто) окна вспыхивали во всю ширину, освещенные молниями. Складывается впечатление, что Чехов невзначай попал в тургеневское дворянское гнездо с легким привкусом облагороженной обломовщины. А широкий диван, на котором он спал, невольно ассоциируется со знаменитым «самосоном» в Спасском-Лутовинове [По тургеневским местам: 24]. К тому же одновременно с семейством Чеховых в Богимове жил приятель писателя — художник А. А. Киселев, а краевед Д. И. Малинин даже связал с его пребыванием повествовательную форму «Дома с мезонином» — «рассказ художника» [Малинин: 27].

В полутора километрах от Богимова лежит Спешиловка, она же Малеевка. Эта усадьба вполне могла стать прототипом усадьбы Волчаниновых. Впрочем, есть и другой прототип — Даньково, также расположенное по соседству Богимова: и там, и там в усадебных домах были мезонины¹, а в одной из них и Михаил Чехов, и А. А. Хотяинцева видели еловую и липовую аллею, описание которых появляется в рассказе [Чехов М. П.: 84].

¹ Краевед С. И. Самойлович замечает, что еще в тридцатые годы прошлого века домов с мезонинами в окрестностях Алексина, Тарусы и Ферзиково было много [Самсонович: 14].

Вернемся к хронологии. Если предположить, что герой чеховского рассказа познакомился с Волчаниновыми в 1891 г. (это мог быть также 1889 или 1890 г.: точность в данном случае особой роли не играет), то нельзя не заметить, что эта дата совпадает со временем прочтения Н. М. Минским ницшеанской по духу лекции «При свете совести» [Во-лынский: 354–364; Гуковский: 287–290]. За нею вскоре последует знаковая статья Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), которая, по справедливому общему мнению, знаменует собой окончательный поворот основного русла интеллектуальной и художественной культуры к иным мирам и чаяниям.

Следовательно, работая над рассказом «Дом с мезонином» и, разумеется, не только над ним, Чехов выступал как свидетель начала новой эпохи — эпохи модернизма. А потому в 1895–1896 гг. он вспоминал Богимово и Спешиловку, воспринимая их как прежний разночинец-демократ, ставший, однако, апостолом *красоты*, понимаемой не так, как понимали ее первые символисты, но и не так, как понимал ее, к примеру, Глеб Успенский — автор знаменитого рассказа «Выпрямила» (1885).

Есть еще одно важное обстоятельство. События, описанные в чеховском рассказе, происходят «в предыдущую эпоху» по сравнению с моментом его написания — то есть относятся еще ко времени правления Александра III, а не Николая II. Приход к власти нового царя не без причины ассоциировался с давно ожидаемыми переменами. Восьмидесятые годы и первая половина девяностых — вероятнее всего, до ходынской катастрофы 18 мая 1896 г. — запомнились многим как эпоха скуки и застоя, когда, по словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, «в основе современной жизни лежит почти исключительно мелочь <...> сцепление обидных и деморализующих мелочей» [Салтыков-Щедрин: 11]¹. Кто же все это мог чувствовать и знать лучше Чехова — признанного мастера «поэтики мелочей»? Разумеется, после смерти императора 20 октября 1894 г. не революционно, но эволюционно мыслящая Россия ожидала обновления. Но какого? Что именно нужно было обновить, от чего освободиться и к чему стремиться?

¹ Впрочем, о «страшной, потрясающей тине мелочей, опутавших нашу жизнь» писал еще Н. В. Гоголь в седьмой главе первого тома «Мертвых душ» [Гоголь: 133].

По мнению многих тогдашних наблюдателей общественных настроений, более всего нужно было освободиться от тривиальности, «бескрылости» и одномерности *позитивизма* — единственно верного и всемогущего, как многим казалось, способа истолкования и природных, и общественных, и духовных явлений. К началу XX в. позитивистское мышление с его мнимым здравомыслием, исчерпало себя. Чехов же, для которого позитивизм и в известной степени материализм был само собою разумеющейся мировоззренческой позицией¹, с годами все отчетливее чувствовал ее ограниченность.

В позитивном мышлении, которое стремилось к рациональности и прагматичности без «бесмысленного», как многим казалось, увлечения идеалами и сферой внеинтеллектуальной эмоциональности, было немало ценного, и потому Чехов, в отличие от корифеев Серебряного века, никогда не отрешивался от позитивистской трезвости мышления. Однако в произведениях начала 1890-х гг. он уже выступал как сторонник мнения Ивана Андреевича Лаевского из повести «Дуэль» (1891), согласно которому «никто не знает настоящей правды», так как наше сознание то приближается на два шага к правде, то отдалается на шаг назад, как лодка, плывущая по направлению к кораблю в морских волнах [Чехов А. П. С. 7: 454–455]. Но понимая относительность таких провозглашенных позитивистами (в частности, народниками) критериев как правда-истина и правда-справедливость, он не никак не мог пройти мимо неопределенности и загадочности еще одного важнейшего критерия — красоты, сущность которой тем более не поддается истолкованию в категориях «положительного знания». В конце 1880-х гг. Чехов новаторски, по-философски глубоко ставит проблему красоты в повести «Степь» (1888) и в особенности в замечательном рассказе «Красавицы» (1888) [Шукин 2005: 99–116]. Читателю обоих этих произведений приходится всерьез задуматься над вопросом о «неразумности» и неуловимости красоты, а также столкнуться с мнением о том, что на одной лишь правде, даже мерцающей, не до конца уловимой, далеко не уедешь.

¹ В письме к А. С. Суворину от 7 мая 1889 г. Чехов писал: «Всё, что живет на земле, материалистично по необходимости. Существа высшего порядка, мыслящие люди — материалисты тоже по необходимости. Они ищут истину в материи, так как искать ее больше им нигде <...> Воспрепятствовать человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину» [Чехов А. П. П. 3: 207–208].

Из всего этого следует, что мирозерцание Чехова в 1890-е гг., не разрывая с позитивизмом окончательно и бесповоротно, все теснее соприкасается с кругом проблем, которые будут волновать следующее поколение — художников, мыслителей и общественных деятелей Серебряного века. Вспомним, к примеру, о том, как в книге воспоминаний «На рубеже веков» (1902) Андрей Белый, который был моложе Чехова на двадцать лет, гневно и совершенно справедливо расправлялся с торжеством профессорского позитивизма в той среде, в которой он рос и воспитывался. Мышление этой среды было, как он считал, основано на принципе «верую в кошку серую». «Статика, предвзятость, рутинность, пошлость, ограниченность кругозора, — писал он, — вот что я вынес на рубеже двух столетий из быта жизни среднего московского профессора; в средней средних растворялось не среднее» [Белый: 41]. В жертву пресловутой «кошке серой», считал он, приносились неумные, как многим казалось, идеалы красоты, эмоциональности, восторга, влюбленности или вечного поиска туманных идеалов, со всеми его ошибками, разочарованиями и внезапными откровениями...

Автор «Дома с мезонином», написанного в самом начале новой эпохи, отдавая должное правде факта и правде-справедливости, глашатаем которых выступает Лида Волчанинова, на первый план все же выдвигает идею величия таких «неумных» вещей, как душевное влечение и красота. Он утверждает эти ценности по-чеховски деликатно — иначе, чем сделали бы это «настоящие модернисты»: Д. С. Мережковский, Вяч. Иванов, Андрей Белый или даже А. А. Блок. Но именно эти «внеинтеллектуальные» ценности становятся доминантой рассказа.

Обратимся же к его тексту. Поищем в нем ненавязчивых отсылок к миру вечно прекрасного и к «теплому», а не рационально понимаемому добру, невольное влечение к которому предшествует зарождению иной безотносительной ценности — *любви*.

Роль экспозиции «Дома с мезонином» выполняют два первых абзаца вступительной главы, в целом посвященной первому визиту художника к Волчаниновым. Рассказчик сообщает читателю, что шесть или семь лет назад он жил летом в имении помещика Белокурова, который был скучным, неинтересным и, что важно, *некрасивым* человеком: ходил в поддевке, а по вечерам пил пиво, как Андрей Дмитрич Рагин из «Палаты № 6» в пору благодушного фатализма и квиетизма. Усадебный дом, прототипом которого было Богимово, оказался куда интереснее: старинный, с огром-

ными залами с колоннами. Но комната, в которой поселился художник, была пустой и жутковатой: «<...> даже в тихую погоду что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал и, казалось, трескался на части. Было страшно, особенно ночью: все десять больших окон вдруг освещались молнией» [Чехов А. П. С. 9: 174].

Казалось бы, старинная усадьба должна ассоциироваться с уютом, беззаботным счастьем и, разумеется, с особой красотой. Но в данном случае все выглядит иначе: в доме Белокурова неуютно и жутковато, потому что в усадьбе живет только он с «подругой» Любовью Ивановной, да и то во флигеле, а залы с колоннами стоят пустые и не спуют по ним ни слуги, ни сенные девушки. Настоящий усадебный быт давно отошел в прошлое, а опустевшая и разоренная усадьба невольно навеивает страх. А разве красота может ужиться со страхом, со скукой или с тривиальностью? Вряд ли.

Иное дело — соседняя Шелковка, скромная усадьба Волчаниновых. Ее название не выдуманно Чеховым: так называлась усадьба Вукола Лаврова, где писатель гостил в 90-е гг. Этот топоним ассоциируется с шелком — материей нежной и приятной на ощупь. Герою рассказа предстояло сначала обнаружить, открыть ее существование, влюбиться в ее особенную атмосферу, а затем и в одну из ее обитательниц.

К грядущему очарованию Чехов подводит рассказчика исподволь. Сначала последний вспоминает о том, что вел себя в усадьбе Белокурова точно так же, как будет вести себя Мисюсь, то есть не делал ровным счетом ничего полезного для общества, как «обреченный судьбой на постоянную праздность» [Чехов А. П. С. 9: 174]. Что это была за судьба, и почему он был обречен, так и остается загадкой. Герой часами «смотрел в свои окна на небо, на птиц, на аллеи, читал все, что привозили <...> с почты, спал» [Чехов А. П. С. 9: 174]. Обратим внимание на длительное и пристальное наблюдение заоконного мира: оно напоминает читателю о том, что перед нами рассказ *художника*. У него обостренное зрение: например, на птиц он смотрит, а не слушает их пение.

Чеховский герой открывает для себя красоту всегда случайно и внезапно — как, впрочем, чаще всего бывает в жизни. Вспомним, как он впервые попал в Шелковку. Это случилось под вечер; представим себе косые лучи заходящего солнца — евангельский образ, выполняющий столь важную роль в поэтике Достоевского [Дурылин: 163–199; Лосев: 179–184; Гажева: 53–75 и др.]. Было начало лета: рожь еще цвела, деревья

отбрасывали длинные тени. Художник понимает, что где-то недалеко находится соседняя усадьба: «два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную, красивую аллею» [Чехов А. П. С. 9: 174]. «Мрачная, красивая аллея» — не что иное, как ложный оксюморон. Казалось бы, мрачное не может быть красивым. Но, вероятно, все же может, если на нечто мрачное смотрит художник, внутренне настроенный на восприятие красоты. Едва заметив длинные тени деревьев в косых лучах заходящего солнца, он, видимо, заранее решил для себя, что соседняя усадьба будет совсем иной, чем мрачное имение Белокурова. Герой чувствует потребность пересечь ее весьма условную границу и войти в манящий его мир: «Я легко перелез через изгородь» [Чехов А. П. С. 9: 174]. И это значит, что перед нами не тургеневское «дворянское гнездо», а чеховская усадьба, более напоминающая дачу, с ее легко преодолеваемой границей, открытой на беспорядочный, но по-своему чарующий «хаос» окружающей природы [ср. Щукин 2007: 384–392]¹.

Сначала художник замечает своеобразную прелесть мрачной еловой аллеи, возникающие в его сознании образы которой («запустение, старость, прошлогодняя листва») напоминают собой излюбленные мотивы поэзии предсимволистов и символистов — К. К. Случевского, А. Н. Апухтина, К. М. Фофанова или П. Верлена. В его воображении «в сумерках между деревьями прятались тени», а как соблазнительно было бы изобразить это на полотне, тем более, что герой рассказа — пейзажист. Усадьба в конце XIX в. прочно ассоциируется с безвозвратно ушедшим прошлым, со старостью: «Направо, в старом фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже старушка» [Чехов А. П. С. 9: 174–175]. А тем временем художник поворачивает на длинную липовую аллею. У этого классического усадебного мотива длинная история: впервые темные аллеи встречаются, по-видимому, в стихотворении А. С. Пушкина «Послание к Юдину» (1815), затем у М. Ю. Лермонтова в стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840),

¹ При перечитывании этого фрагмента, у нас возникла ассоциация с повестью А. П. Гайдара «Тимур и его команда» (1940). Ее героиня, по имени Женя, тоже лезет через забор на незнакомую и влекущую к себе по непонятным причинам дачу. Нельзя исключить, что Гайдар использовал чеховский мотив «вторжения» в чужую усадьбу из рассказа «Дом с мезонином».

у Н. П. Огарева в стихотворении «Обыкновенная повесть» (1842) и, наконец, уже после Чехова, у И. А. Бунина в заглавии знаменитого сборника эротических новелл (1937–1944).

Но вот липы кончились. Художник видит белый дом с террасой и мезонином, а затем перед ним

<...> неожиданно развернулся вид на барский двор и на широкий пруд с купальней, с толпой зеленых ив и с деревней на том берегу, с высокой колокольней, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце. На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, как будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве [Чехов А. П. С. 9: 175].

Сомнений нет: художник внутренне тосковал по такой красоте, которую он мог назвать родной, знакомой «до слез, до прожилок, до детских припухлых желез» [Мандельштам: 194] — по такой, без которой он не стал бы художником. Тут есть и ранее упомянутые липовые аллеи, и купальня, пробуждающая в памяти красоту женского тела, и горящий крест, на красоту которого впервые обратил внимание И. И. Никитин в хрестоматийном стихотворении «Зимняя ночь в деревне» (1853), где описан церковный крест, освещенный лучами пусть не солнца, а месяца. Горящий крест — символическая деталь, обозначающая несомненное присутствие священного таинства красоты в мире, который сложился в эти минуты в сознании и подсознании художника. Охватившее его ощущение с детства знакомого и родного, а не экзотичного и страшноватого, как в усадьбе Белокурова, радует его, потому что родного не надо бояться, а, наоборот, стоит открыть свою душу для доверчивого общения с ним.

Начиная со второй страницы в рассказе заходит речь о женской, вернее, девичьей красоте. При первом взгляде на сестер Волчаниновых рассказчик замечает, что особенно красива Лида: «<...> тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос». Впрочем, он сразу же оговаривается: у нее, оказывается, «<...> упрямый рот, строгое выражение» [Чехов А. П. С. 9: 175]. К тому же Лида едва обратила на нежданного гостя внимание.

А младшая сестра? Она не столь красива, но зато «очень молоденькая — ей было 17–18 лет, не больше — тоже тонкая и бледная, с большим ртом и большими глазами» [Чехов А. П. С. 9: 175]. На всякий случай за-

мечу: Наташа Ростова при своем первом появлении в «Войне и мире» (т. I, ч. 1) тоже «некрасивая» и тоже «с большим ртом» [Толстой 4: 52]. А при первой встрече с Наташей в Отрадном (т. II, ч. 3) князь Андрей Болконский сразу же замечает, что она «очень тоненькая, странно-тоненькая, черноглазая девушка в желтом ситцевом платье, повязанная белым носовым платком, из-под которого выбивались пряди расчесавшихся волос» [Толстой 5: 162].

Где же здесь кроется некая тайная красота, из-за которой можно и влюбиться в девушку? Она — в ее поведении. Младшая сестра (читатель еще не знает ее имени) «с удивлением посмотрела на меня, сказала что-то по-английски и сконфузилась» [Чехов А. П. С. 9: 175]. Вскоре читателю сообщат, что милое и немного смешное прозвище девушки — Мисюсю — всего-навсего английское *missis*: так маленькая Женя называла свою воспитательницу [Чехов А. П. С. 9: 176]. А от очарования забавными деталями и невольными конфузами один шаг до влюбленности. С Женей дела обстояли «еще хуже»: она сконфузилась при первом взгляде на непрощеного гостя, потому что сразу же и влюбилась.

У поражения человека красотой двойственная природа: или мы внезапно восхищены чем-то небывалым, впервые увиденным, необыкновенным, или же узнаем в поразившем нас явлении нечто знакомое, родное, и тогда нам вдруг становится легко на душе. Первый вариант порождает в нас *влюбленность*, второй же чреват возникновением настоящей *любви* — глубокой и умиротворяющей, любви надолго или даже навеки.

Ближе к концу первой главы, где говорится о визите героя к Волчиным в сопровождении Белокурова, между художником и Мисюсю уже возникает не просто влюбленность, а особая душевная близость. Во время разговора о земстве она молчала, а на художника «смотрела <...> с любопытством» [Чехов А. П. Соч. 9: 177], а потом доверительно показывала художнику альбом с фотографиями, как бы вводя его в свою семью, в мир близких себе людей: «Это дядя... Это крестный папа [Чехов А. П. С. 9: 177]. В этот момент настоящий повествователь, за которым стоит сам Чехов, переключает внимание читателя на то, что замечают глаза художника: она «водила пальчиком по портретами и касалась меня своим плечом, а я видел ее *слабую, неразвитую грудь, тонкие плечи, косу и худенькое тело, туго стянутое поясом*» (Курсив мой. — В. III) [Чехов А. П. С. 9: 177]. Не земские дела, не посильная помощь народу-страдальцу (все

это общие места литературы и публицистики 70–80-х гг.) интересуют художника, а нечто иное — девичество, «тонкий стан, шелками схваченный» (А. А. Блок), нежность, беззащитность и, конечно, девичья коса...

В начале второй главы художник еще раз называет красивой Лиду («Эта тонкая, красивая, неизменно строгая девушка с маленьким, изящно очерченным ртом» [Чехов А. П. С. 9: 178]). Но та ли это красота, от которой сжимается и поет сердце? Разумеется, нет. Рассказчик был Лиде явно несимпатичен, так как она, убежденная позитивистка, видела в нем всего лишь художника, да еще пейзажиста — то есть, по ее мнению, человека бесполезного, навеки потерянного для *дела*. Последний даже сравнивает ее со строгой буряткой с Байкала, которая «презирала во мне чужого» [Чехов А. П. С. 9: 178]. Но в сознании этого «чужого» нет и не может быть подлинной красоты без душевной теплоты, наивной доверчивости и невольной симпатии. Таким образом, Чехов подводит читателя к феномену красоты как *калокагатии* — синтезу красоты эстетической, душевной и духовной, без примеси интеллектуальной спекулятивности и тем более «прогрессивности». А подобный ход мысли был характерен не для эпохи «больной совести интеллигенции», а для Серебряного века.

В то время как Лида заботилась о судьбах страдающего народа, Мисюсь «не имела никаких забот»: сидела на террасе, читала книгу, «а ножки ее едва касались земли», «или пряталась с книгой в липовой аллее, или шла за ворота в поле» [Чехов А. П. С. 9: 178–179]. Чуть позднее герой замечает, что в будни Женя «ходила обыкновенно в светлой *рубашечке* и темно-синей юбке» (Курсив мой. — В. Щ.) [Чехов А. П. С. 9: 179]. Заметим, что о Мисюсь художник говорит особенно нежно: *рубашечка, ножки*, обращая внимание на то, что эти ножки едва касаются земли. Подобным образом он говорит о том, что когда «она прыгала, чтобы достать вишню, или работала веслами, сквозь широкие рукава просвечивали ее *тонкие, слабые* руки» (Курсив мой. — В. Щ.) [Чехов А. П. С. 9: 179].

Видимо, красота высоких и сильных телом и духом женщин говорит о их величии, тогда как красота маленьких, низкого роста — о их слабости, нежности, милой беспомощности. А девушка с книгой в липовой аллее — не реминисценция ли из «Евгения Онегина», в восьмой главе которого муза является поэту «с печальной думою в очах, с французской книжкою в руках» [Пушкин 5: 167]? На наш взгляд, Мисюсь исподволь становилась музой для художника, а муза, среди прочего — полубогиня, покровительница искусств...

Все перечисленное суть образы, возникающие в воображении художника. Чтобы передать на предполагаемом полотне неповторимое изящество совсем еще молодой, хотелось бы сказать, *маленькой* девушки, чтобы передать феномен ее девичества, он обращает внимание на очаровательные детали, производящие особое, задушевное впечатление. А, следовательно, мы имеем дело с особо деликатным, «субтильным» импрессионизмом самого начала новой эпохи, ни в чем не противоречившим реализму эпохи предыдущей. Это было характерно для художественной манеры не только Чехова, но и других деятелей искусств 90-х гг. XIX в., в особенности Г. де Мопассана, М. Пруста, А. Стринберга, а в России — И. И. Левитана.

Красоту, а также связанную с нею, хотя и далеко не тождественную ей любовь, нельзя описать ни как предмет, ни как некое явление. Можно лишь косвенно намекнуть на присутствие того и другого, верно подбирая особо выразительные детали изображаемой предметно-образной сферы. И Чехову это удалось как нельзя лучше. Как бы опираясь на мудрый смысл пословицы «не по хорошу мил, а по милу хорош» он так изобразил праздную жизнь Мисюсь, что ее привычки, которые могут показаться кому-то (прежде всего ее старшей сестре) достойными порицания, и подружившемуся с нею художнику, и читателю кажутся не только невинными, но и милыми. Чехов, который издавна интересовался посторонним для него дворянским миром и в особенности усадебным бытом, прекрасно понимал, что в, казалось бы, безнравственной праздной стороне этого быта есть неповторимая прелесть, которая и есть красота, с ее темными, пусть даже порочными, но и со светлыми сторонами.

Чехов не идеализировал мир счастливой праздности, противостоящий образцам «нужного», общественно полезного труда и страданий «для дела» и «для народа», которые выдвигались в качестве единственно достойной ценности позитивистами и, в особенности, народниками. Но именно он стал тем разночинцем, кто одним из первых обратил внимание на светлую и даже полезную сторону счастливой праздности. Ведь общение с Мисюсь учило не благородности через силу и вопреки «проклятому» дворянскому происхождению, а благородности естественной, не натужной, таящей в себе чарующие проявления юности и наивного счастья. Проявлениями этого счастливого *far niente* становятся такие приметы не совершенной, но милой красоты, как незатейливый сад, запах резеды и олеандров, грибы, которые художник находит в лесу, а

затем отмечает их знаками, чтобы потом Мисюсь сама их нашла и обрадовалась. Художнику по душе ее слабость, страх перед непонятным и неприспособленность к жизни, но сам он не таков. Он, оказывается, нищешанец по убеждениям, мечтающий о том, чтобы стать сильным и гордым человеком — а это тоже знамение новой, антипозитивистской эпохи. В отличие от Жени, для него «что не понятно, то и есть чудо» [Чехов А. П. С. 9: 180]. А на вопрос Жени, не страшно ли непонятное, рассказчик заявляет:

Я выше явлений, которых не понимаю, я подхожу бодро и не подчиняюсь им. Я выше их. Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным, иначе он не человек, а мышь, которая всего боится [Чехов А. П. С. 9: 180].

В этом высказывании слышится подспудная полемика со взглядами Л. Н. Толстого, который призывал к смирению человека перед вечной и «мудрой» природой, перед ее тайнами. С этой критикой великого властителя душ автор мог бы частично согласиться, но и ему, и его герою, как видно из дальнейшего текста, более по душе не гордый и сильный человек, а совсем другое — очарование, излучаемое любимыми словами и поступками робкой, инфантильной и, в принципе, слабой духом Мисюсь, которая влюбилась в художника с первого взгляда, а влюбленности за несомненную красоту этого чувства многое можно простить. Ко всему прочему Женя религиозна, как тургеневская Лиза Калитина. Со своим возлюбленным она говорит не о медпунктах и библиотеках для народа, а о Боге, о вечной жизни. Художник же, частично в соответствии с учением Ницше, но с другой стороны, не допускавший того, чтобы он и его воображение погибли навеки, а также руководимый влюбленностью и желанием еще больше очаровать девушку, говорит, что люди бессмертны, а «она слушала, верила и не требовала доказательств» [Чехов А. П. С. 9: 180]. Ведь по ту сторону позитивистского кодекса истинности доказательства не нужны.

Это сложное сплетение правды и неправды в высказываниях героев, с которыми автор частично согласен, а частично нет, можно объяснить гносеологическим подходом Чехова к мыслям и высказываниям своих героев, смысл которого весьма убедительно раскрывает В. Б. Катаев [Ка-

таев: 25–29]. В данном случае влюбленные друг в друга герои высказывают убеждения, отличные от авторских, но делают они это так красиво и вдохновенно, что не могут не вызвать симпатии читателя. Чувство влюбленности и, как следствие, восхищение необъяснимой красотой поистине делают чудеса: к концу воскресенья, проведенного с Мисюсю, герою «в первый раз за все лето захотелось писать» [Чехов А. П. С. 9: 182].

Третья глава посвящена спорам художника с Лидой. Соприкасается ли содержание этих споров с проблемой красоты и другими вопросами, вызывавшими живой интерес у поколения Серебряного века? Опосредовано — да, соприкасается.

В разгоревшемся споре правы и неправы обе стороны. Чехов вновь применяет излюбленный прием гносеологического анализа, в данном случае относительно выказываемых общественных позиций. Лида выступает как типичная земская деятельница уходящей в прошлое эпохи 80-х гг., о которой пока никто, быть может, кроме автора рассказа, еще не знает, что она — «дела минувших дней». В эпохе позитивизма с его программой малых, но весьма полезных дел, с его апологией органического труда, начиная с самых основ хозяйственной и просветительской деятельности, было немало ценного и просто хорошего, но в то же время многое упускалось из виду. Об этом «многом» и говорит художник, который, вопреки позитивистским идеалам, выступает с позиций идеализма, максимализма и даже утопизма. Причем в центре его забот оказывается искание высшей правды и смысла жизни — совсем в духе веяний Серебряного века, пролагавшего путь от позитивизма (а также марксизма) к идеализму.

Надо освободить людей от тяжелого физического труда, — сказал я. — Нужно облегчить их ярмо, дать им передышку, чтобы они не всю свою жизнь проводили у печей, корыт и в поле, но имели бы также время подумать о душе, о Боге, могли бы пошире проявить свои духовные способности. Призвание всякого человека в духовной деятельности — в постоянном искании правды и смысла жизни. Сделайте же для них ненужным грубый животный труд, дайте им почувствовать себя на свободе и тогда увидите, какая в сущности насмешка эти книжки и аптечки. Раз человек сознает свое истинное призвание, то удовлетворить его могут только религия, науки, искусства, а не эти пустяки <...>

Если бы все мы, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собою труд, который затрачивается

человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, быть может, пришлось бы не более двух трех часов в день <...> Представьте, что мы не лечимся, не держим аптек, табачных фабрик, винокуренных заводов, — сколько свободного времени у нас остается в конце концов! Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починаят дорогу, так и мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни, и — я уверен в этом — правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучительного, угнетающего страха смерти, и даже от самой смерти [Чехов А. П. С. 9: 185–186].

Трудно поверить в то, что герой Чехова высказывает идеи, близкие к визионерству Н. Ф. Федорова, который мечтал, правда, не о физическом бессмертии живущих, а о воскрешении усопших предков. Эти идеи стали более или менее широко доступны лишь в 1915 г., когда ученики этого выдающегося мыслителя опубликовали в Верном его главный труд — «Философию общего дела». По всей вероятности, подобные идеи, по выражению Достоевского, «носились в воздухе» уже в самом начале 90-х гг. XIX в. или даже раньше — ведь интерес к альтернативным позитивизму умственным течениям, а также к оккультному знанию возник не позднее начала 80-х гг. Идей, которые появились в горячем мозгу художника, не постеснялись бы В. В. Розанов, Д. С. Мережковский, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков или даже А. А. Блок. Впрочем, их умственный поиск вовсе не ограничивался «программой», провозглашенной героем «Дома с мезонином», которая более созвучна исканиям И. И. Левитана — выдающегося пейзажиста-философа, которого связывали с Чеховым долгие годы дружбы и идейной близости [Федоров-Давыдов: 49–52, 139–140, 174, 314; Чурак: 16–29].

Все то, что говорил художник, конечно же, воспринималось «правильной» Лидой как нечто дурное, развращающее неопытную молодежь. «Мисюська, выйди» [Чехов А. П. С. 9: 187], — приказала она младшей сестре. И вовремя: судя по тому, как и о чем мечтала последняя, веяния новой «противоречивой», а то и «вредной» эпохи были ей далеко не чужды.

В начале четвертой главы, посвященной главным образом взаимной любви главного героя и Жени Волчаниновой, появляются мотивы тревожных предзнаменований. Жанрово-стилистическая окраска этой части рассказа выдержана в элегическом ключе. Ничего страшного вроде

бы не происходит, но атмосфера описаний и диалогов перестает быть светло-беззаботной и проникается еле заметным мистическим флером. Здесь много неясного и недосказанного. Подобным образом построены соответствующие места в рассказе «Черный монах» (1893) — по общему мнению, самом «модернистском» произведении Чехова, хотя мистические видения являются в нем не как выражение намерений и тем более мировоззрения автора, а как предмет описания состояний героя.

Вот сцена свидания художника с Мисюсь. Оба они не подозревают, что это последнее их свидание. По замыслу Чехова, не должен подозревать этого и читатель, однако и в его «запланированном» автором переживании появляется нечто неладное, о чем зачастую говорят: «Не к добру это». Влюбленные стоят на берегу пруда, совсем как Рудин и Наталья Ласунская перед тем, как расстаться навсегда.

На дворе было тихо; деревня по ту сторону пруда уже спала, не было видно ни одного огонька, и только на пруду светились бледные отражения звезд. У ворот со львами стояла Женя неподвижно, поджидая меня, чтобы проводить <...>

Была грустная августовская ночь, — грустная, потому, что уже пахло осенью; покрытая багровым облаком, восходила луна и еле-еле освещала дорогу и по сторонам ее темные озимые поля. Часто падали звезды. Женя шла со мной рядом по дороге и старалась не глядеть на небо, чтобы не видеть падающих звезд, которые почему-то пугали ее [Чехов А. П. С. 9: 187–188].

Следующие за этим описанием слова художника о том, что люди — высшие существа, которые должны стремиться к высшим целям, чтобы стать как боги, неожиданно заканчиваются «декадентским» выводом: «Но этого никогда не будет. Человечество выродится и от гения не останется ни следа» [Чехов А. П. С. 9: 188].

Далее следует трогательная сцена признания в любви: герой впервые явно осознает, что любит Женю и рад тому, что он нравился ей как художник, который «победил ее сердце своим талантом». Она сбрасывает мужское пальто, которым он накрыл ее плечи от холода, а он обнимает и целует свою «маленькую королеву». Они расстаются «до завтра», не ведая, что больше никогда друг друга не увидят [Чехов А. П. Соч. 9: 188–189].

Далее следует еще одна мелодраматическая реминисценция — на наш взгляд, из тридцать четвертой главы романа Тургенева «Дворянское гнездо». Герою, точно так же, как Лаврецкому, не хочется идти домой, и он, как его литературный предшественник, «поплелся» к дому Волчаниновых, который, как ему казалось,

<...> окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все <...>. В окнах мезонина, в котором жила Мисюся, блеснул яркий свет, потом покойный зеленый — это лампу накрыли абажуром. Задвигались тени... Я был полон нежности, тишины и довольства собою, довольства, что сумел увлечься и полюбить <...>» [Чехов А. П. С. 9: 189].

У Тургенева подобная сцена выглядит так:

Все было тихо кругом; со стороны дома не приносилось никакого звука. Он осторожно пошел вперед. Вот, на повороте аллеи, весь дом вдруг глянул на него своим темным фасом; в двух только окнах наверху мерцал свет: у Лизы горела свеча за белым занавесом, да у Марфы Тимофеевны в спальне перед образом теплилась красным огоньком лампадка, отражаясь ровным сиянием на золоте оклада; внизу дверь на балкон широко зевала, раскрытая настежь. Лаврецкий сел на деревянную скамейку, подперся рукою и стал глядеть на эту дверь да на окно Лизы <...>

Вдруг свет появился в одном из окон нижнего этажа, перешел в другое, в третье... Кто-то шел со свечкой по комнатам. «Неужели Лиза? Не может быть!..» Лаврецкий приподнялся... Мелькнул знакомый облик, и в гостиной появилась Лиза. В белом платье, с нерасплетенными косами по плечам, она тихонько подошла к столу, нагнулась над ним, поставила свечку и чего-то искала; потом, обернувшись лицом к саду, она приблизилась к раскрытой двери и, вся белая, легкая, стройная, остановилась на пороге. Трепет пробежал по членам Лаврецкого [Тургенев 7: 216–217].

У Тургенева все описано подробнее и, без сомнения, романтичнее, чем у Чехова. Но совпадения несомненны: взять хотя бы мотив смотрящих на героя окон. Автор «Дома с мезонином» сдержан, даже слегка ироничен и не столь многословен, но меланхолическая настроенность обоих отрывков их несомненно роднит.

Финальную главу рассказа наверняка помнят все его читатели. Женя срочно уехала с матерью к тете. Рассказчик слышит голос Лиды, которая диктует девочке басню И. А. Крылова: «Вороне где-то... Бог... послал кусочек сыру... Вороне... Где-то...» [Чехов А. П. С. 9: 190]. Красивая, прогрессивная и «общественно-полезная» Лида оказалась духовной террористкой, которая приносит несчастье и слезы не столь красивым, но по-своему милым и добрым людям.

Прочтя орошенную слезами записку от Жени, герой идет в усадьбу Белокурова тем же путем, что и в первой главе, но в обратном направлении: сначала «классическая» липовая аллея, затем мрачная еловая, изгородь и дальнейший путь по лесам и полям. В его жизни случилась катастрофа: он уже было хотел писать картины, творить красоту, а теперь в его сердце одна скука и безнадежность:

Трезвое будничное настроение овладело мной, — беспощадно констатирует он. — И мне стыдно было всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить [Чехов А. П. С. 9: 190–191].

Рассказ заканчивается еще одним печальным размышлением, спустя годы после описанных событий. Героем очередной раз овладевает меланхолия, но не черная, а скорее по-чеховски светлая:

Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода. А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...

Мисюсь, где ты? [Чехов А. П. С. 9: 191]

Счастье — это когда тебя понимают. Святая истина из очень хорошего старого фильма¹. Счастье — это также когда тебя вспоминают добром.

¹ «Доживем до понедельника» (1967–1968). Сценарий Г. И. Полонского. Режиссер-постановщик С. И. Ростоцкий.

А красота? Она нужна ничуть не меньше, чем правда, справедливость, польза и даже любовь. Люди вспоминают минувшее счастье, но в нем обязательно заключена частичка красоты. Красота противоположна «просто жизни», то есть жизни «без божества, без вдохновенья».

У Чехова же красота еще менее уловима, чем правда. Она такая, какой предстает в его рассказе «Красавицы»: все мужчины вокруг очарованы красотой девушки (быть может, совершенно глупой), но она вдруг исчезает за облаком дыма, стелющимся за поездом, и вот ее уже нет. Красота в нашем ощущении живет не дольше, чем молния. «Передо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимают молнию» [Чехов А. П. С. 7: 160], — признается повествователь в упомянутом рассказе. Но разве можно описать молнию? Нет, нельзя, но можно описать свои ощущения при блеске молнии или при встрече с красотой.

Трудно не согласиться с тем, что импрессионистическое по духу возвышение и прославление красоты, которая в «Доме с мезонином» оказывается важнее позитивистской правды, созвучно не только с эстетикой Тургенева, но и с грядущими исканиями русского Серебряного века.

Список литературы Источники

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.). На рубеже двух столетий / вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Худож. лит., 1989. 563 с.

Гоголь Н. В. Мертвые души // *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1949. Т. 5. 431 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. 512 с.

Малинин Д. И. А. П. Чехов в Богимове бывшего Тарусского уезда. Калуга: Калужская тип. Мособлполиграф., 1931. 27 с.

Мандельштам О. Э. Я вернулся в мой город, знакомый до слез... // *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. стихотворений / вступ. статьи М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца. СПб.: Академический проект, 1995. С. 194.

Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / пер. с немец. М. Н. Т. и Е. Соколовой, под ред. В. В. Битнера. СПб.: Вестник знания, 1907. 107 с.

По тургеневским местам Орловщины: Информационно-библиографическое краеведческое пособие / сост. Е. Г. Аболмазова. Орел: Б-ка им. М. М. Пришвина, 2016. 67 с.

Пушкин А. С. Послание к Юдину // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: АН СССР, 1949. Т. 1. С. 168–174.

Салтыков-Щедрин М. Е. Мелочи жизни // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 16. Кн. 2. 391 с.

Самсонович С. И. По Ферзиковскому району Калужского округа. Калуга: Тип. ОСНХ, 1930. 44 с.

Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1979–1980. Т. 4–5.

Тургенев И. С. Дворянское гнездо // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Соч.: в. 15 т. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 7. С. 125–294.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты. М.: [Б. и.], 1923. 158 с.

Юркина Л. А. Минский Николай Максимович // Русские писатели: Биобиблиографический словарь / под ред. П. А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Т. 2: М–Я. С. 38–40.

Исследования

Вольнский А. Л. Борьба за идеализм: Критические статьи. СПб.: Н. Г. Молоствов, 1900. 542 с.

Кажева И. Д. «Я закат не люблю»: семантика закатных символов в романе Достоевского «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 3 (15). С. 53–75. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-53-75>

Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Гослитиздат, 1955. 880 с.

Гуковский М. Э. Новые веяния и настроения. Одесса: Н. А. Хмельницкий, 1903. 314 с.

Дурылин С. Н. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский: Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. М.: Гос. акад. худож. наук, 1928. Вып. 3. С. 163–199.

Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 327 с.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 319 с.

Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество, 1860–1900. М.: Искусство, 1976. 571 с.

Чурак Г. Судьбы скрещенье... Чехов и Левитан // Третьяковская галерея. 2013. Специальный выпуск: Исаак Левитан. С. 16–29.

Шукин В. Г. К феноменологии красоты в творчестве А. П. Чехова. Рассказ «Красавицы» // Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj / red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz i L. Lutevici. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005. S. 99–116. (Studia Rossica, XVI)

Шукин В. Г. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Шукин В. Г. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 155–458.

References

Volynskii, A. L. *Bor'ba za idealizm: Kriticheskie stat'i* [*The Struggle for Idealism. Critical Articles*]. St. Petersburg, N. G. Molostov Publ., 1900. 542 p. (In Russ.)

Gazheva, I. D., “‘Ya zakat ne liubliu’: semantika zakatnykh simvolov v romane Dostoevskogo ‘Podrostok.’” [“‘I Don't Like Sunsets’: The Semantics of the Symbol of the Sunset in Dostoevsky's Novel ‘The Adolescent.’”] *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (15), 2021, pp. 53–75. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-53-75> (In Russ.)

Gitovich, N. I. *Letopis' zhizni i tvorchestva A. P. Chekhova* [*Chronicle of Chekhov's Life and Work*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955. 880 p. (In Russ.)

Gukovskii, M. E. *Novye veianiia i nastroeniia* [*New Trends and Moods*]. Odessa, N. A. Khmel'nitskii Publ., 1903. 314 p. (In Russ.)

Durylin, S. N., “Ob odnom simvole u Dostoevskogo. Opyt tematicheskogo obzora” [“On One Symbol in Dostoevsky. An Experiment in a Thematic Review”]. *Dostoevskii: Trudy Gosudarstvennoi akademii khudozhestvennykh nauk. Literaturnaia sektsiia* [*Dostoevsky: Proceedings of the State Academy of Art Sciences. Literary Section*], issue 3. Moscow, State Academia of Artistic Sciences Publ., 1928, pp. 163–199. (In Russ.)

Kataev, V. B., *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [*Chekhov's Prose. Problems of Interpretation*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1979. 327 p. (In Russ.)

Losev, A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [*The Problem of Symbol and Realistic Art*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 319 p. (In Russ.)

Fedorov-Davydov, A. A. *Isaak Il'ich Levitan: Zhizn' i tvorchestvo, 1860–1900* [*Isaac Ilyich Levitan. Life and Work, 1860–1900*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 571 p. (In Russ.)

Churak, G. “Sud'by skreshchen'e... Chekhov i Levitan” [“Crossing of Destinies... Chekhov and Levitan”]. *Tret'iakovskaia galereia. Spetsial'nyi vypusk: Isaak Levitan*, 2013, pp. 16–29. (In Russ.)

Shchukin, V. G. “K fenomenologii krasoty v tvorchestve A. P. Chekhova. Rasskaz ‘Krasavitsy’.” [“On the Phenomenology of Beauty in Chekhov's Work. The Story ‘Beautiful Women.’”] *Dzielo Antoniego Czechowa dzisiaj* [*The Work of Anton Chekhov Today*], red. naukowa A. Wołodzko-Butkiewicz i L. Lutevici. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005, pp. 99–116. (Studia Rossica, XVI) (In Russ.)

Shchukin, V. G. “Mif dvorianского гнезда: Geokul'turologicheskoe issledovanie po russkoi klassicheskoi literature” [“The Myth of The Nest of Nobles. A Geocultural Study of Classic Russian Literature”]. Shchukin, V. G. *Rossiiskii genii prosveshcheniia: Issledovaniia v oblasti mifopoietiki i istorii idei* [*Russian Genius of Enlightenment. Research in Mythopoetics and History of Ideas*]. Moscow, Russian Political Encyclopedia Publ., 2007, pp. 155–458. (In Russ.)

© 2026. Л. Е. Бушканец

Казанский федеральный университет
г. Казань, Россия

А. П. Чехов: бытописатель или фантаст? Споры чеховских современников об особенностях его поэтики и некоторые перспективы чеховедения

Аннотация: В статье анализируются критические и читательские споры о А. П. Чехове 1880–1900-х гг. Как было отмечено еще А. П. Чудаковым, современники остро реагировали на новаторские черты поэтики писателя. Особенно напряженными, расколовшими общество, были споры о достоверности изображенной Чеховым России. Одни видели в писателе «отразителя» и «историка» российской жизни, другие воспринимали его произведения как «карикатуру». Наиболее прозорливые читатели при этом обращали внимание на особенности поэтики Чехова, специфику его творческого метода и «работы» с действительностью. Некоторые особенности поэтики Чехова (концентрация деталей определенного типа на грани шаржа, введение неправдоподобных и несоответствующих действительности деталей для формирования напряженной атмосферы, приемы создания суггестивности) мало исследованы, а литературоведы зачастую продолжают трактовать реализм Чехова в духе «бытописательства». Реакция современных Чехову читателей может стать стимулом для дальнейших исследований того, как «сделаны», если воспользоваться термином Б. М. Эйхенбаума, произведения этого писателя.

Ключевые слова: А. П. Чехов, реализм, поэтика, суггестивность, литературная критика, читательская рецепция, чеховедение

Информация об авторе: Лия Ефимовна Бушканец, доктор филологических наук, профессор, Казанский федеральный университет, ул. Кремлевская, д. 18, 420008 г. Казань, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3581-6320>

E-mail: lika_kzn@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 02.11.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 21.12.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Бушканец Л. Е. А. П. Чехов: бытописатель или фантаст? Споры чеховских современников об особенностях его поэтики и некоторые перспективы чеховедения // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 54–77. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-54-77>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 54–77. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 54–77. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Liya E. Bushkanets
Kazan Federal University
Kazan, Russia

A. P. Chekhov: A Chronicler of Everyday Life or the Author of Fantasy Stories? Chekhov's Contemporaries Debates the Specifics of His Poetics and Some Prospects for Chekhov Studies

Abstract: This article analyzes critical and reader debates about A. P. Chekhov from the 1880s to 1900s. As A. P. Chudakov noted, contemporaries reacted sharply to the innovative features of the writer's poetics. The debate over the authenticity of Chekhov's depictions of Russia was particularly intense and divisive. Some saw the writer as a "reflector" and "historian" of Russian life, while others perceived his works as "caricatures." The most insightful readers, however, drew attention to the distinctive features of Chekhov's poetics, the specifics of his creative method, and his "work" with reality. Some aspects of Chekhov's poetics (the concentration of certain types of details bordering on caricature, the introduction of implausible and unrealistic details to create a tense atmosphere, and the use of suggestive techniques) have been little studied, and literary scholars often continue to interpret Chekhov's realism as a "depiction of everyday life." The reaction of Chekhov's contemporary readers may become an incentive for further research into how the works of this writer are "made," to use B. M. Eikhenbaum's term.

Keywords: A. P. Chekhov, realism, poetics, suggestiveness, literary criticism, reader's reception, Chekhov studies

Information about the author: Liya E. Bushkanets, DSc in Philology, Professor, Kazan Federal University, Kremlevskaya St., 18, 420008 Kazan, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3581-6320>

E-mail: lika_kzn@mail.ru

Received: November 02, 2025

Approved after reviewing: December 21, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Bushkanets, L. E. "A. P. Chekhov: A Chronicler of Everyday Life or the Author of Fantasy Stories? Disputes Among Chekhov's Contemporaries About the Features of His Poetics and Some Prospects for Chekhov Studies." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 54–77. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-54-77>

А. П. Чудаков в книге «Поэтика А. П. Чехова» первым обратил внимание на то, что новаторские черты поэтики этого писателя можно выявить, обратившись к тому, что вызвало недоумение и даже активное неприятие современной писателю критики. Таким образом исследователь обнаружил, например, чеховскую «случайностную» деталь и принцип повествования с точки зрения героя [Чудаков]. Однако эти источники содержат еще целый пласт ценных подсказок, которые позволят обратить внимание на черты поэтики Чехова, ставшие неочевидными вследствие его хрестоматийности и литературоведческих штампов XX в.

Обратимся сначала к одному важному для современников писателя спору, выводы из которого могут определить некоторые направления дальнейших исследований. Это спор о правдоподобию и правде в произведениях Чехова. Понимание того, как Чехов «работает с действительностью», важно и для литературоведа, и для историка, и для массового читателя. В общественном сознании со временем уходит детальное знание того или иного исторического периода, и литература подменяет это знание созданными ею образами. Так и чеховская эпоха (1880–1890-е гг.) превратилась сейчас в пору безвременья и сумерек, то есть для ее общественно-политической характеристики используется название чеховского сборника «В сумерках», не подразумевавшего такие смыслы.

Современный Чехову читатель привык, что литература должна «объяснять» российскую жизнь, а главная ценность Чехова состоит в том, что он «великолепный бытописатель русской жизни», особенно ее, как это называли, «несовершенство», и в этом его «историческое значение». Впрочем, и Чехов полагал, что задача литературы быть «жизненной» и «правдивой»: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати пока-

зять, насколько эта жизнь уклоняется от нормы» [Чехов П. 3: 186]. Хотя понимание, что такое «правда жизни», может отличаться у писателя и его критиков¹.

Д. С. Мережковский утверждал, что только по чеховским произведениям можно было бы составить исчерпывающее представление о быте этого времени [Мережковский 1906]. Типично утверждение другого критика. Гр. Новополин писал:

Г. Чехов бытописатель с беспримерной широтой горизонта, и трудно указать в русской литературе писателя, круг наблюдений которого был бы так же широк. Кого и чего только нет в произведениях г. Чехова? Здесь и дворянство, и чиновничество, и интеллигенция, и мещанство, и купечество, и духовенство, и крестьянство. Здесь и столичная и провинциальная, городская и интеллигентская жизнь. Здесь группа молодежи, взыскующая града, и группа, в погоне за карьерой, обросшая мхом и плесенью. Здесь народ во всей своей дикости. Здесь отбросы деревенской жизни на воле и на каторге или на поселении [Цит. по: Флеминг: 392].

Характерны названия критических статей: «Врачи... учителя... женщины... университет... в произведениях Чехова», в которых через произведения писателя исследовались разные социальные слои русской жизни, словно Чехов как социолог сделал точный срез жизни и стал «зеркалом» общества. И. И. Замотин в книге с характерным названием «А. П. Чехов и русская общественность» писал, что Чехов отразил «закрепощение масс» в деревне, «оскудение крестьянства», «тяжесть фабричного труда», «оскудение природы», отсутствие чувства «социальной ответственности в интеллигенции» и пр. [Замотин].

Более того, «сомневаться в правдивости художника, в том, что он неуклонно верен изображаемой им жизни, мы, разумеется, не имеем никакого права» [Морозов]. Правдоподобие в деталях повседневной жизни различных слоев российского общества, да и сама широта изо-

¹ Прижизненная критика чеховского времени насчитывает тысячи единиц [Чудаков 2022–2003]. Потому приводимые нами цитаты являются не единичными, случайно обнаруженными в корпусе источников, за каждой из них стоят сотни и тысячи однотипных высказываний.

браженных Чеховым социальных групп определяют в произведениях Чехова и общую Правду о российской жизни.

Однако были и категорические противники этой точки зрения.

Прежде всего, они отмечали нарушающие правдоподобие несообразности в деталях: «наряду с верно схваченными подробностями есть неверные, случайные, прямо даже ошибочные» [Цит. по: Флеминг: 189].

Это, во-первых, вполне конкретные «несообразности». Например, практически все критики отметили, что провинциальный город в пьесе «Три сестры», в котором всего три интеллигентных человека при сотысячном населении, вряд ли мог существовать:

Да что мы-то, в Австралии, что ли мы родились и живем, не знаем мы русской жизни, что ли? Не найти в городе со сотысячным населением интересных людей, значит просто быть дураком [Качерец: 1–3].

Действительно, в таком городе должны быть несколько мужских и женских гимназий, публичных библиотек, ежедневных газет, был театр, уже могли появиться трамваи, словом, должны быть цивилизация и интеллектуальная жизнь:

Следовательно, это губернский город, следовательно, там заметна настоящая жизнь. Достаточно того, что каждый теперь захудалый провинциальный городишко и тот непременно имеет хоть небольшую группу интеллигентных людей, работа которых может быть гордостью русского общества [Лемке].

Отсюда и сомнения на более высоком уровне — в общей правде созданной Чеховым жизни. Зачастую даже возмущение вызывали психологические мотивировки поведения героев. Н. К. Михайловский писал об «Иванове»: «Какие это великие подвиги и труды подкосили Иванова, — мы к сожалению, не получаем сведений», а заключительная сцена просто комична [Михайловский: 1889]. Больше всего насмешек вызывали героини «Трех сестер» с их странной усталостью от жизни, мечтами о каком-то особом труде:

Господи, Твоя воля, да поезжайте в Москву, кто вас держит? «Какой вы грубый, тупой человек! — истерически кричит на вас коренной че-

ховец. — Ведь Москва — это символ недоступной нам светлой, широкой жизни». Извините, читатель, но я отвечаю чеховцу, не щадя его сличных нервов: «Лжете вы, слышите, вы лжете!...» [Луначарский: 60].

Споры о правдоподобию деталей и общей правде, то есть соответствии действительности, рассказов «Мужики» и «В овраге» растянулись на несколько лет и захватили не только литературных критиков, но и социологов, политиков и пр. Народник И. П. Боголепов из Серпуховского уезда, в котором «жили» чеховские мужики, знал лично чуть не всех мужиков в уезде.

«Таких мужиков нет», — говорил Боголепов. «Ей-богу, никогда не видел!..» — довольным голосом спрашивал Златовратский. «Помилуйте, Николай Николаевич, разве мужики уж так глупы, чтобы при тушении пожара подставлять деревянные лестницы к пылающей избе, а бабы, придя со страдной работы, разве могут капризничать и ругаться, как нервные светские дамы? Нет, это психологически неверно!» — «Вот как, Иван Павлович!» — говорил Златовратский, придававший ему большой авторитет в знании народной жизни [Васюков: 113].

Безусловно, само понимание действительности у каждого было свое. Но картина, созданная Чеховым в «Мужиках» и «В овраге» казалась в малой степени реальной очень многим представителям самых разных направлений, не только народнику Н. Н. Златовратскому. Колоссальное число критиков не желало признать Чехова ни «бытописателем» русской жизни, ни вообще писателем, правдиво отразившим русскую жизнь. Вследствие этого возник спор уже не о правдоподобию картины русской жизни, но о об оправданности чеховских «настроений», недостоверно, как казалось многим (и либералам, и консерваторам, и друзьям Чехова, и его недоброжелателям), мрачных:

Но скажут: «Это жизненная правда!» — нет, ложь, «карикатура на жизнь», пьесы Чехова — это самооплевание русской жизни, а нужно показывать красоту, добро, истину [Басаргин],

«Три сестры» — это талантливая, красивая, художественная неправда. И как всякая неправда, она полна авторского произвола, натяжек

и, так сказать, художественной навязчивости. Увы, слишком многое в этой пьесе делается если не по щучьему, то по авторскому велению, без достаточных оснований [Неизвестный].

В результате Д. Н. Овсянко-Куликовский утверждал, что будущий историк «откажется от мысли изучать» по произведениям Чехова «нашу жизнь во всей ее полноте и во всем разнообразии ее часто противоречивых черт» [Цит. по: Флеминг: 408].

Истоки «чеховских настроений» видели то в болезни самого писателя, определившей болезненный субъективный взгляд на жизнь, то в атмосфере 1880-х гг. (Ф. Е. Пактовский в докладе «Современное общество в произведениях А. П. Чехова» утверждал, что отрицательные стороны жизни, им изображенные, проистекают из бессилия современного человека — и в этом «жизненный смысл» его произведений [Пактовский]), и значение Чехова хотя бы в том, что он отразил настроения своего времени. «Чеховские настроения» то объявляли ответственными за пессимистические состояния целого поколения, то видели в них толчок к пробуждению «стремления к свету» и «жажде жизни». Но указанием на «настроения» критик оправдывал «неправдивость», субъективность изображения российской жизни Чеховым.

В связи с его произведениями даже ставили парадоксальный по отношению к художественной литературе вопрос, имеет ли писатель право на вымысел:

Все это прекрасно, как все, что Вы пишете, с художественной точки зрения, и отвратительно, как действительность, черт ее побори! <...> Вас упрекают, что в «Мужиках» Вы тенденциозно берете только темные стороны, умалчивая о светлых. Вздор это. Точно художник обязан, чтобы быть объективным художником, подыскивать непременно и такие явления, которых у него в данную минуту не оказывается под руками (письмо А. Тихонова (А. Лугового)) [Письма: 47].

Но сам по себе этот вопрос оказался возможен именно потому, что чеховский вымысел казался более нарочитым, чем это было привычно для литературы того времени. И на другом полюсе оказывается колоссальное количество высказываний о том, что чеховские произведения рождают сильнейшее *ощущение*, что прочитанное — это высшая, абсо-

лютная правда о жизни и России. Показательно, что это признавали как друзья Чехова, так и его литературные противники или завистники.

А. И. Сумбатов (Южин) в 1897 г. писал Чехову о своих впечатлениях:

Удивительно высок и целен твой талант в «Мужиках». Ни одной слезливой, ни одной тенденциозной ноты. И везде несравненный трагизм правды, неотразимая сила стихийного, шекспировского рисунка; точно ты не писатель, а сама природа. Понимаешь ли ты меня, что я этим хочу сказать? Я чувствую в «Мужиках», какая погода в тот или другой день действия, где стоит солнце, как сходит спуск к реке. Я все вижу без описаний, а фрак вернувшегося «в народ» лакея я вижу со всеми швами, как вижу бесповоротную гибель всех его, Чикильдеева, светлых надежд на жизнь в палатах Славянского Базара. Я никогда не плачу: когда он надел и затем уложил фрак, я дальше долго не мог читать [Письма: 62].

Фингал (И. Н. Потапенко), утверждал, что у Чехова в «Мужиках» дана абсолютная «правда жизни» против «старых сказок» народничества о «простоте» деревенской жизни [Фингал]. В. П. Буренину очередной роман П. Д. Боборыкина показался «бессодержательным, сочиненным вздором» рядом с «серьезной и глубокой правдой» нового рассказа Чехова, темная и голодная жизнь деревни Чеховым показана «без всякого желания наполнить душу читателей скорбными ощущениями. Но когда читатель доберется до последней страницы рассказа, <...> ему становится жутко и больно» [Буренин] И. И. Ясинский писал, что рассказ «Мужики» заставляет задуматься и ужаснуться, в нем возникают картины, «страшные по своей неумолимой правде», причем даже Э. Золя «далеко не достигает того реализма, от которого делается жутко» [Я.].

Так сформировались размышления о загадке чеховской поэтики: как ему удалось синтезировать правдоподобные и неправдоподобные бытовые детали, глубину психологических открытий и неправдоподобие мотивировок поведения персонажей, постижение неумолимой логики жизни с маловероятностью отдельных ситуаций так, что «стык» между ними трудно сразу заметить? Приведем только несколько примеров:

Ан. Чехов как в своих рассказах, так и в своих сценических творениях поражает «неожиданностями» и своеобразным приемом изложения. Он делает другой раз смелые «скачки», так «живореально» передает ту или другую повседневную житейскую мелочь, что, несмотря на некоторую невероятность их, даже невозможность, охотно прощаешь автору его «прегрешения» [Левинский: 6–7].

...частности и мелочи всегда удавались автору <...> Целое оставалось неясненным, лишенным психологической и художественной целостности и правды [Иванов].

Несообразность сюжета, столь обычная у г-на Чехова, вроде эпизода с фальшивыми деньгами, которые развел в Уклееве сыщик Анисим, или та сцена, где Анисим проверяет свои сыскные способности у себя же на свадьбе, совершенно пропадают в превосходной картине цыбукинско-го быта. Читая и не замечаешь, как натянуты рассуждения Анисима о совести и о Боге, насколько сам Анисим является искусственным <...> Такое впечатление получается больше от целой картины, от общего фона, чем от конкретного изображения действующих лиц — последние слабо выделяются на общем фоне [Цит. по: Флеминг: 331].

По довольно странному обороту законов искусства, чем бесцельнее сюжеты Чехова, чем однообразнее фон, чем бесцветнее характеры, тем горячее и жизненнее его изображения. Его анализ самых простых вещей ослепляет <...> Что это и есть высшее искусство, в этом не может быть сомнения. <...> Если такое бесцветное и бесцельное существование, описанное искусной рукой, кажется самым жизненным из всех, то невозможно отрицать его реальность, и если Чехов захочет, мы увидим его преобладание над всем другим [Цит. По: Флеминг: 321].

Отсюда и вопрос о том, какими приемами Чехов добивается подчиняющего себе впечатления, так что произведения завораживали, вызывая эмоциональное потрясение, заставляющее забыть о правдоподобии или неправдоподобии:

Прочел Ваших «Мужиков». Восторг что такое! Читал на ночь, в один засос и потом долго не мог заснуть (Н. А. Лейкин) [Чехов С. 9: 515].

Ваша последняя вещь «Мужики» произвела сильное впечатление не только в культурных центрах, но и в таком тихом уголке, как Калуга. Ее читали, обсуждали, по поводу ее много спорили. Впечатление от нее было ошеломляющее, как «обухом по голове» (И. И. Иванюков) [Чехов С. 9: 516].

А. М. Скабичевский начал статью о «Палате № 6» словами: «Я <...> весь день и всю ночь находился под обаянием ее; она не выходила у меня из головы; ночью я грезил ею» [Скабичевский]), а племянница редактора «Петербургской газеты» Худекова, прочтя «Палату № 6», упала в обморок [Чехов С. 8: 459]. С. И. Смирнова-Сазонова писала А. С. Суворину:

...он хочет, чтобы вот такие же несчастные, как я, не спали ночь от его произведений, чтобы яркостью красок, глубиной мысли осветить темные углы нашей жизни. <...> Я удивляюсь, как Вы, такой нервный чуткий человек не оценили чеховского рассказа. В нем каждая строка бьет по нервам...» [Смирнова-Сазонова: 305–312].

А. С. Лазарев-Грузинский писал Чехову:

Какое потрясающее впечатление она произвела на меня. Я всю ночь трясся [Чехов С. 8: 459].

Манере Чехова пытались подражать молодые писатели, например, Б. Лазаревский, иногда ее довольно успешно воспроизводили в пародиях, но «тайна» Чехова все же не поддавалась: у читателя возникало ощущение абсолютной иллюзии жизни, причем иллюзия реальности такова, что произведение становится «второй реальностью», более правдоподобной, чем «первая». Многие отмечали, что повествование создает такие правдоподобные картины жизни, что кажется, будто попал в чужой дом:

Начало его рассказа казалось продолжением того, что только что происходило в жизни, а жизнь казалась продолжением того, о чем только что говорил Чехов. Признаться, более выпуклой характеристики в столь немногих строках не приходилось встречать ни у одного присяжного критика! [Щеглов 7: 419]

Размышляя о приемах Чехова (некоторые даже называли их «фокусами»), читатели-современники заметили отдельные наиболее яркие. Это позволяет поставить несколько важных вопросов о поэтике Чехова.

Первый вопрос связан и с практическими задачами комментирования чеховских текстов [Степанов 2022], и с особенностями поэтики. Если ранний Чехов, действительно, нуждается в подробном комментировании, поскольку обилие ушедших реалий (одежда, транспорт, популярная в то время музыка, книги и пр., всё это переполняет ранние тексты) может затруднить понимание, то с конца 1880-х гг. Чехов сознательно уходит от того, что может быть не понятно:

Запечатав один из конвертов, Чехов спросил о том, что я теперь пишу, и, внимательно выслушав, заговорил. «Так. Только вот что... Избегайте вы всяких терминов, особенно скоропроходящих. Некоторые слова через пять-шесть лет совсем уничтожаются и потом звучат в рассказе или в пьесе ужасно дико. Вы знаете, не так давно, в Воронеже, я смотрел свой водевиль “Медведь” и от слова “турнюр” пришел в ужас. Теперь это слово уже не существует, и в новом издании я его вычеркнул» [Лазаревский: 569].

Чеховские «несообразности» — не бытовые детали ради детали, а условия (чаще всего это то, что связано с имущественными и правовыми вопросами), которые определяют настроения персонажей, «мелодраматизируя» общую атмосферу пьесы, нагнетая «страдания» для развития сюжета. Так, согласно статистике, с 1894 г. по 1910 г. в армии по приговору офицерских судов чести состоялись 322 поединка, в них убито 15 человек, тяжело ранено 17, в основном дуэли заканчивались с нанесением легких телесных повреждений [см.: Рейфман; Востриков], но для Чехова важно, чтобы Тузенбах был убит. Работа комментаторов выявит множество примеров вольного обращения Чехова с реалиями повседневности, но это не просчеты автора, нарушающего принцип правдоподобия, лежащий в основе примитивного понимания реализма, столь неожиданно окрепшего благодаря школьному и вузовскому преподаванию и, как ни странно, благородному делу комментирования. В тех же «Трех сестрах» не важно, кому принадлежит дом, имеет ли право Андрей его заложить без согласия сестер — не зная конкрет-

ных законов, читатель и зритель ощущает безвыходность ситуации. Незнание массовым читателем начала ХХI в. того, что такое земский врач или городская усадьба, позволяет уловить общий смысл того, что связано с этими явлениями, быть может, без нюансов, но не мешает пониманию главного.

Второй вопрос связан с необходимостью изучения суггестивности чеховского текста, приемов, способных воздействовать на эмоции, минуя рациональное восприятие. Фиаско, которое в массе своей потерпела современная Чехову критика, свидетельствует о том, что очевидное содержание произведения — высказывания героев, фабула — не помогают его понять, более того, в пересказе (а аналитический пересказ был одним из важнейших приемов критики, вполне подходящим для произведений многих беллетристов) рассказ или пьеса производят странное впечатление. Герой романа П. Д. Боборыкина «Исповедники» говорит:

Подите посмотрите на пьесу, на которую сбегается вся молодежь. Полюбопытствуйте. Фурорный успех! А что вы в ней находите? Это как бы сплошная неврастения. Что за люди! Что за разговоры! Что за жалкая болтовня! Зачем они все топчутся передо мной на сцене? Ни мысли, ни диалога, ни страсти, ни юмора, ничего! Может быть, такая белиберда и встречается в жизни, да нам-то до нее какое дело? А подите — полюбуйте: зала набита битком, молодежь млеет и наслаждается всем этим жалким распадом российской интеллигенции. И вы должны восхищаться. Если вы не ходили на такую пьесу трех-четырёх раз кря-ду, вы — отсталый иерихонец [Боборыкин: 64].

Интересно, что зачастую один и тот же человек (как тот же Боборыкин) отмечал внутренний переживаемый им конфликт между аналитическим подходом к чеховскому произведению и непосредственной читательской реакцией, обусловленной эмоциональной подчиненностью суггестивности текста.

Среди чеховских приемов особенно важны оказались для его читателей приемы воздействия, выработанные музыкой.

Одна читательница писала Чехову:

...Сколько в них искренней правды и в то же время простоты в соединении с глубиной! <...> Но более всего люблю я Ваш рассказ «Степь». Сколько поэзии! Да это положительно тихая музыкальная мелодия, полная очарования!..¹

Д. В. Григорович писал: «Вечер с сумрачным небом <...> выбран необыкновенно счастливо, он служит как бы аккордом меланхолическому настроению, разлитому в повести» [Переписка 1: 297], ему вторили Л. Н. Андреев: «Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия “Трех сестер”» [Джеймс Линч], Д. С. Мережковский: «Природа для рассказов г. Чехова <...> основная грандиозная мелодия, в которой звуки человеческих голосов то выделяются, то исчезают, как отдельные аккорды» [Мережковский 1991: 26–27], С. И. Смирнова-Сазонова: «В литературе только Чехов, в музыке Шопен производят на меня такое впечатление» [Смирнова-Сазонова: 307].

Особенно достоверная иллюзия жизни возникала в пьесах и в их постановках в МХТ: критики отмечали, что на примере этих постановок особенно ярко видно, что современная драма «идет к музыке»: пьесы поставлены как музыкальные произведения (ветер завывает в печной трубе, бьют часы с кукушкой, голуби воркуют, птицы чирикают, где-то поют масленичные песни, кричит сторож, слышен шум пожара и пр.).

А. Б. Дерман утверждал, что Чехов совершенно рационально и продуманно-холодно использовал подобные приемы, и в подтверждение цитировал письмо Чехова брату Александру по поводу рассказа «Счастье»:

Степной субботник мне самому симпатичен именно своею темою, которую вы, болваны, не находите. Продукт вдохновения. Quasi симфония. В сущности, белиберда. Нравится читателю в силу оптического обмана. Весь фокус в вставочных орнаментах вроде овец и в отделке отдельных строк. Можно писать о кофейной гуще и удивить читателя путем фокусов. Так-то, Саша» [Чехов П. 2: 97].

¹ РГБ. Ф. 331. Чехов. К. 65. П. 10. Л. 13–14.

Не согласимся с исследователем в осуждении Чехова, поскольку сознательный подход к творчеству является свидетельством профессионализма, а не неискренним фокусничаньем. А. Б. Дерман отмечал использование таких приемов, как повторы (особенно троекратные, повторяющие интонацию церковного богослужения, молитвы), антропоморфизм в изображении природы, вопросы, перебой стилей и ритмов как точно рассчитанный удар по нервам читателя. Больше всего «фокусов» он нашел в пьесах: особенно яркие из них — лирические финалы, смысл которых плохо понятен, это просто утешения, умышленно лишенные убедительности, данные сами по себе [Дерман: 239–273].

Несомненно, что поиски Чехова были совершенно осознанными и опирались на изучение психологии, воздействия церковного богослужения, возможностей музыки, а также поэзии, в том числе А. А. Фета. Результатом стало то, что проза Чехова для современников по сути заменила поэзию («проза как поэзия» по В. Шмиду).

Несмотря на некоторое количество исследований музыкальности, как на уровне ритма отдельных фраз, так и формы в целом, чеховеды до сих пор относятся к подобным наблюдениям с некоторой опасливостью (так, их полностью отрицал в частной беседе с нами А. П. Чудаков).

Обратим внимание на исследования В. Шмида, М. М. Гиршмана, Н. М. Фортунатова, Л. Н. Душиной, Г. И. Тамарли, И. Л. Альми, Н. П. Малютиной, Б. В. Асафьева и др. Так, М. М. Гиршман пришел к выводу, что бесфабульность рассказов Чехова «компенсируется» эмоциональной перспективой, ритмический строй рассказа формирует в читателе «просветленное чувство жизни»: потому трагические финалы чеховских пьес вызывают страстное желание жить, хотя логически это никак не вытекает из сюжета [Гиршман: 350–381].

Чехова восторженно воспринимают прежде всего те читатели, которые тонко переживают музыку. Люди рациональные, к музыке равнодушные, часто оказываются глухи и к чеховскому тексту.

Третий важный вопрос связан с обсуждением того, является ли Чехов «чистым художником». Под этим выражением в языке 1880–1890-х гг. понималось то, что тот или иной автор хотя бы «нетенденциозно», «внесубъективно», «бессознательно» записывает, фиксирует то, что видит и слышит, хотя таким образом он делает сам себя явлением по крайней мере второстепенным на фоне тенденциозных

авторов. О бессознательности творчества Чехова немало говорил Л. Н. Толстой:

Чехов — это чудесный инструмент, превращающий, как Эолова арфа, все шумы и звуки в пленительную мелодию... [Сергеенко].

Толстой неоднократно называл Чехова «несравненным художником жизни», который просто брал от жизни то, что видел, независимо от того, что видел, и улавливал истину просто поэтическим чутьем. Широко известны высказывания авторитетного критика Н. К. Михайловского о том, что Чехов «фотографирует» жизнь. С. И. Смирнова-Сазонова записала в дневнике:

Смотрели чеховскую драму «Три сестры». <...> После конца молодежь в шубах бросается к рампе, вскакивает на стулья. Впечатление то же, как в «Дяде Ване». Нас приводят в чужой дом и вскрывают нам до мелочей всю его будничную жизнь. Мы вместе переживаем все ее горести и радости. Ведут нас в спальную, в сад, за чайный стол. Мы видим, как они влюбляются, женятся, изменяют, задыхаются в этой серенькой жизни. Мы видим их днем и ночью, зимой и летом. Одна и та же декорация. В первом акте летний день. Балкон открыт, птицы поют, все залито солнцем. Во втором зимний вечер. Дверь на балкон заколочена и обита войлоком. В комнате темно. На улице едут под окном с колокольчиком. Это катанье на масленице, и все так идет, как в жизни. А одна из знакомых ей дам рыдала, узнав в страданиях Маши свои [Смирнова-Сазонова: 311].

3. Гиппиус вследствие этого утверждала, что Художественный театр — это театральная погост, смерть искусства, поскольку его принцип — сделать искусство тождественным с жизнью, вбить его в жизнь, сгладить с жизнью, даже с одним настоящим моментом жизни, чтобы и знака на том месте не осталось, и потому ему удаются только спектакли по пьесам Чехова:

...идет дождик, падают листья. Люди пьют чай с вареньем, раскладывают пасьянс. Очень скучают. Поет, и тихо, долго хохочет пьяненький. Опять скучают. Иногда мужчина, почувствовав половое влечение,

начинает ухаживать и говорит: «Роскошная женщина!» Потом опять пьют чай, скучают и, наконец, умирают, иногда от болезни, иногда застреливаются. И как верно, как точно, до гениальности точно, тождественно с жизнью! Никакого вымысла! [Антон Крайний: 229–335].

Представления об объективности («никакого вымысла») чеховского творчества доминируют и в современном литературоведении.

Действительно, с одной стороны, произведения Чехова написаны так, словно они написаны самой природой. А. Д. Степанов в книге «Проблемы коммуникации у Чехова», пишет, что в рассказе «Архиерей» Чехов «создает уникальный текст-констатацию, о котором нельзя вынести обоснованного суждения. <...>. Перед нами чистая дескрипция» [Степанов 2005: 357–359]. М. А. Мурина на основе критических высказываний начала XX в. определила тип чеховского повествования как объективно-субъективный, лирический и эпический одновременно, а потому создающий «иллюзию жизненного потока» [Мурина]. Повествователь как-то простодушно рассказывает, но отказывается от суждений:

...истина не может быть прояснена рационально, в каком-то «результатирующем» толковании, ее можно воспринять лишь целостно и притом так, как она разворачивается — вместе с неясностью границ между субъективностью и объективностью изображения, с неопределенным соотношением различных перспектив понимания изображаемого, с оговорками, позволяющими автору уклоняться от ответственности за то или иное сообщение, описание, размышление и т. п. Читатель должен все это принять как есть и со всем этим остаться, преодолевая устойчивые навыки «результативного» чтения» [Маркович: 32–33].

С другой стороны, читатель чувствует, что его чтение формируется под строгим авторским контролем. В современном чеховедении считается, что Чехов, в отличие от Толстого или Достоевского, дает читателю абсолютную свободу, но

свобода чеховского читателя иметь собственное мнение о том или ином герое, мнение, которое могло бы расходиться с мнением пове-

ствователя и стоящего за ним автора, ограничена в гораздо большей степени, чем свобода читателя Лермонтова, Достоевского и даже Толстого [Ерофеев: 569].

Не случайно многие рассказы Чехова воспринимались как притча, хотя и непонятно, с каким поучением в финале. В. И. Тюпа отметил, что в произведениях Чехова взаимопроникают притча и анекдот:

анекдот преодолевает догматизм притчи, притча преодолевает легковесность анекдота [Тюпа 1989: 19];

прорастание притчевого сквозь анекдотическое создает эффект особого рода философичности чеховской прозы, не привносимой в искусство из области философской мысли, — как это делалось Достоевским или Толстым, — а рождающейся непосредственно из самой ткани текста [Тюпа 1989: 31].

Д. Н. Овсяннико-Куликовский в связи с этим называл художественный метод Чехова «опытным», как у ученого-химика, в основе которого лежит односторонний подбор черт, и на этом строил анализ его рассказов [Овсяннико-Куликовский 1902]. А. Г. Горнфельд считал основой творческого мышления Чехова карикатурность, стремление к шаржу, к выдуманности:

В его записной книжке <...> удивительно многое представляется уже оторванным от действительности. Здесь относительно мало подлинного в жизни и странно много пересоздающего жизнь. Целый ряд мелочей с чрезвычайной убедительностью показывают здесь, в какой сильной степени Чехов питался материалами, так сказать, сочиненными, то есть не столько наблюденными, сколько созданными как параллель действительности <...> Сюжеты в записях Чехова непосредственно отдают придумкой, искусственно поставленной задачей даже в том, где дело не в шарже. Может быть, разработка подробностей, самое осуществление сюжета должно было сделать его как бы отрывком сырой жизни, вернее, что этого бы не стало: ведь и на законченных произведениях Чехова Д. Н. Овсяннико-Куликовский показал, как силен в них прием стилизующего упрощения, ирреальной схематизации <...> Какая-то неуловимая грань отделяет эти истории от действительности.

Они намечены как искусственные схемы, в которые уляжется живая действительность, они сочинены, как сочинена задача в учебнике арифметики.

Все знают, что Чехов был хороший наблюдатель, но

заметки в его записной книжке говорят о другом: он был изобретатель, удивительно богатый выдумкой, яркой и убедительной. От шаржа первых юмористических рассказов он пришел к утонченным схемам своих повестей и драм, но там и здесь оставалась единой поэтика Чехова, там и здесь поражает умение «из себя» создать сюжет <...> Произведения его творчества заставляют отнести его к реалистам, в процессе творчества он был как бы фантастом реализма. Трезвы, просты, повседневны его темы, его люди, его интриги, но когда вдумываешься в течение мысли их создавшей, то кажется, что она создана из ничего [Горнфельд: 2–3].

Обратим внимание на упреки критиков к «Мужикам» или «Палате № 6» в сгущении деталей до ощущения неправдоподобия, которое неосознанно раздражало. Пожалуй, именно с этим связаны споры о достоверности изображенной Чеховым картины деревни. А. И. Богданович отмечал художественную сконцентрированность «Мужиков»:

Весь ужас картины деревенской жизни в том и заключается, что не видно выхода, нет надежды на то, что это должно измениться. Вы не видите силы, указывая на которую могли бы сказать: здесь спасение! Общинные порядки, пресловутый мир? Представителем его является староста Антон Седельников <...> он глуп, невежествен, смешон и так же жалок, как его избиратели [Богданович: 3–4].

Подобные высказывания сейчас часто трактуются как свидетельство непонимания Чехова, но упреки в шаржированности в рассказах «Человек в футляре» или пьесах были слишком распространены, чтобы можно было легко от них отмахнуться.

Ф. К. Сологуб писал:

Преемственность несомненная — от Льва Толстого к Антону Чехову, от Чехова к Максиму Горькому, от Горького к Леониду Андрееву. <...> Все обличает в них духовное их родство: от манеры рассказа до отношения к верховным вопросам человеческого познания и человеческой совести. Манера почти одна у всех четырех: о чем бы ни говорилось, что бы ни изображалось, — постоянно рядом с читателем идет, как бы подталкивая его, чтобы он не сбился с дороги, заботливый автор, и маленькими, но прелестными инсинуациями внушает ему неотразимо убедительно все, что хочет. И открывается мир не совсем верный действительности, но обаятельно живой [Сологуб].

Таким образом, поэтика Чехова строится на двуединстве достоверного и недостоверного, объективной манеры с шаржированностью. Часто чеховедение абсолютизирует только одну из сторон, а тайна чеховской поэтики состоит именно в механизмах синтеза противоположностей. Поэтому прижизненная критика содержит еще огромный, далеко не исчерпанный чеховедением материал. Наблюдения современников писателя могут направить внимание науки на анализ общих важных принципов, по которым «сделан» текст, что, попутно, расширит понимание реализма рубежа веков как художественного метода.

И в заключение о значимости тех открытий, которые были сделаны Чеховым благодаря особенностям его поэтики.

Современников удивляло, каким образом из столь непривычно выстроенного текста и их читательского протеста против созданного Чеховым мира рождалось внутреннее согласие с ним. Приведем только три показательных примера.

Н. Д. Телешов писал И. А. Бунину:

Вчера смотрел «Трех сестер» Чехова. Вещь интересная, великолепно разыгранная, мрачная. Черт знает! — такова жизнь вокруг! Чехов прав. Мы все потерялись, замучились, а чего ради? Так... Неизвестно почему и зачем. Трудно жить. Условия жизни противны и тягостны. Глупые люди торжествуют, портят жизнь другим [Телешов: 524–525].

Директор Императорских театров В. А. Теляковский посмотрел «Дядю Ваню» и долго размышлял в дневнике о бесполезности и ненужности таких пьес:

Общее впечатление от пьесы получилось крайне тяжелое. Невольно приходила в голову мысль, для чего такая пьеса ставится и какой конечный вывод из нее можно сделать <...> Но в чем же смысл и настроение «Дяди Вани»? Пьеса эта изображает современную жизнь — жизнь нервных и расстроенных людей. Сам дядя Ваня в конце XIX столетия всю жизнь свою посвящает работе, не детям своим, не родителям, не государству, а крайне антипатичному профессору, потом, когда тот предлагает продать имение, он, т. е. дядя Ваня, в него стреляет, а потом, настрелявшись вдоволь, обещает ему опять работать и высылать ему то, что раньше выделял из доходов по имению. <...> Где же сила и мощь России — в ком из них? — Чем все это объяснить — силой глупости профессора или слабостью всех других, непонятно. Вообще появление таких пьес — большое зло для театра. Если их можно еще писать, — то, не дай Бог, ставить в наш и без того нервный и беспочвенный век.

Но в конце неожиданно признается:

А может быть, я по поводу пьесы «Дядя Ваня» ошибаюсь. Может быть, это действительно современная Россия, — ну, тогда дело дрянное, такое состояние должно привести к катастрофе. [Теляковский: 512–516].

И, наконец, Л. Н. Толстой:

Лев Николаевич ими («Мужиками» — Л. Б.) недоволен. «Из ста двадцати миллионов русских мужиков, — сказал Лев Николаевич, — Чехов взял одни только темные черты. Если бы русские мужики были действительно таковы, то все мы давно перестали бы существовать» [Гусев: 779].

Пройдет всего несколько лет, и «катастрофа» произойдет, и такие мужики «перестанут существовать».

Так чеховская поэтика позволила создать произведения, которые оказались пророческими.

Список литературы
Источники

- А. Б. Критические заметки // Мир Божий. 1897. № 6, отд. II. С. 3–4.
- Басаргин А. [Введенский А. И.] Критические заметки. Разговор об искусстве // Северный вестник. 1897. № 5. С. 35–38.
- Батюшков Ф. Д. Театральные заметки // Мир Божий. 1905. Июль.
- Беляев Ю. Театр и музыка. Художественный театр // Новое время. 1901. 3 марта.
- Боборыкин П. Д. Исповедники // Вестник Европы. 1902. № 1. С. 482–551.
- Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. 1897. № 7587. 11 апреля.
- Васюков С. П. Былые дни и годы // Исторический вестник. 1908. № 10. С. 363–389.
- Горнфельд А. В мастерской Чехова // Русские ведомости. Москва. 1914. № 151. 2 июля.
- Гусев Н. Н. Новые поступления в Толстовский музей // Литературное наследство. М.: Наука, 1935. Т. 22–24. С. 778–779.
- Джемс Линч [Андреев Л.]. Москва. Мелочи жизни // Курьер. 1901. № 291. 21 октября.
- Замотин И. И. А. П. Чехов и русская общественность. Варшава: тип. Варш. учеб. окр., 1910. 52 с.
- Качерец Г. Чехов. Опыт. М.: типо-лит. А.В. Васильева и К°, 1902. 96 с.
- Крайний Антон [Гиппиус З.] Литературная хроника. Слово о театре // Новый путь. 1903. № 8. С. 229–335.
- Лазаревский А. Б. А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 567–582.
- Левинский В. Д. Театрально-музыкальные заметки неприяжных рецензентов // Будильник. 1888. № 43. 6 ноября. С. 6–7.
- Лемке М. К. Из дневника публициста. LXIII // Орловский вестник. 1901. № 123. 12 мая.
- Луначарский А. В. О художнике вообще и о некоторых художниках в частности // Русская мысль. 1903. № 2. С. 43–67.
- Ляцкий Е. А. А. П. Чехов и его рассказы // Вестник Европы. 1904. Т. 1. Январь. С. 104–162.
- Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта // Мережковский Д. С. Избранные литературно-критические статьи. М.: Книжная палата, 1991. 351 с.
- Мережковский Д. С. Грядущий хам. Чехов и Горький. СПб.: М. В. Пирожков, 1906. С. 43–103.
- Михайловский Н. К. Случайные заметки // Русские ведомости. 1889. № 133. 16 мая.
- Морозов П. О. Русская литература // Новости и Биржевая газета. 1900. № 82. 23 марта.
- Неизвестный [Потапенко И. Н.] Журнальные заметки // Россия. 1901. № 671. 16 марта.
- Овсянко-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества. СПб.: Д.Е. Жуковский, 1902. 301 с.

Овсяннико-Куликовский Д. Н. Наши писатели // Журнал для всех. 1899. № 2. Стлб. 129–138.

Пактовский Ф. Е. Современное общество в произведениях А. П. Чехова. Чтения в Обществе Любителей Русской словесности в память А. С. Пушкина при Императорском Казанском университете. Казань: Типо-лит. Казанского ун-та 1900. 42 с.

Переписка А. П. Чехова: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 1984. 446 с.

Переписка с Н. Д. Телешовым 1897–1947. Предисловие и публикация А. Н. Дубовикова // Литературное наследство. Т. 84: И. А. Бунин. Кн. 1. С. 471–638.

Письма к А. П. Чехову // Записки Отдела рукописей. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Вып. VIII. М.: Наука, 1938. С. 30–85.

Сергеенко П. А. Чудесный инструмент // Русское слово. 1910. № 150. 2 июля.

Скабичевский А. М. Литературная хроника // Новости и биржевая газета. 1892. № 334. 3 декабря.

Смирнова-Сазонова С. И. [Из дневников] / публ. и прим. Н. И. Гитович // Литературное наследство. М.: Наука, 1977. Т. 87: Из истории русской литературы и общественной мысли. 1860–1890 гг. С. 305–312.

Сологуб Ф. К. По поводу письма гр. С. А. Толстой // Новости и Биржевая газета. 1903. № 190345. 14 февраля.

Теляковский В. А. Из дневника В. А. Теляковского. Публикация А. Э. Фриденберга // Литературное наследство. М.: Наука, 1960. Том 68: Чехов. С. 511–518.

Фингал [Потапенко И. Н.] О критиках и мужиках // Новое время. 1897. № 7594. 20 апреля.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Щеглов И. Л. [Леонтьев] Из воспоминаний об Антоне Чехове // Ежемесячные литературные прилож. к «Ниве». 1905. №№ 6–7.

Я. Чеховские «Мужики» // Биржевые ведомости. 1897. № 119. 3 мая.

Исследования

Альми И. Л. Литература и музыка // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб.: Скифия, 2002. 527 с.

Востриков А. В. Книга о русской дуэли. М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998. 278 с.

Гиришман М. М. Ритм художественной прозы. М.: Сов. писатель, 1982. 366 с.

Гиришман М. М. Стилевой синтез — Дисгармония — Гармония // Гиришман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 350–381.

Душина Л. Н. О поэтике Чехова. Иркутск: Иркутский гос. ун-т, 1993. 298 с.

Ерофеев В. В. Поэтика и этика рассказа: стили Чехова и Мопассана // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М.: Союз фотохудожников России, 1996. С. 402–420.

Маркович В. М. Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности» // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 32–33.

Мурина М. А. А. П. Чехов в русской критике и культурном сознании начала XX в. (1900–1917 гг.): дис. ... канд. филол. наук. Рига, 1991. 365 с.

Рейфман И. Ритуализированная агрессия: Дуэль в русской культуре и литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с.

Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 357 с.

Степанов А. Д. Типология непонимания текста и задачи комментирования // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2022. № 19 (4). С. 710–719. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.404>

Тамарли Г. И. Музыкальная структура пьесы А. П. Чехова «Три сестры» // Творчество А. П. Чехова. Ростов-на-Дону: Ростовский гос. пед. ин-т, 1987. С. 37–39.

Тюпа В. И. Жанровая стратегия чеховского творчества // Судьба жанра в литературном процессе: сб. науч. ст. Иркутск: Иркутск. ун-т, 2005. Вып. 2. С. 203–215.

Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 133 с.

Флемминг Ле С. Господа критики и господин Чехов: антология. СПб.; М.: Летний сад, 2006. 671 с.

Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы: Опыт анализа формы // Филологические науки. 1971. № 3. С. 14–25.

Хализев В. Е. Из читательских писем к Чехову // Научные доклады Высшей школы. Филологические науки. 1964. № 4. С. 164–174.

Чудаков А. П. Поэтика А. П. Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

Чудаков А. П. А. П. Чехов в прижизненной критике. 1882–1904: в 2 т. М.: Театральный музей имени А. А. Бахрушина, 2022–2023. Т. 1. 520 с. Т. 2. 500 с.

Шмид В. Звуковые повторы в прозе Чехова // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: Инапресс, 1998. С. 243–262.

References

Al'mi, I. L. "Literatura i muzyka" ["Literature and Music"]. Al'mi, I. L. *O poezii i proze* [About Poetry and Prose]. St. Petersburg, Skifia Publ., 2002. 527 p. (In Russ.)

Vostrikov, A. V. *Kniga o russkoi dueli* [A Book About the Russian Duel]. Moscow, Ivana Limbakh Publ., 1998. 278 p. (In Russ.)

Girshman, M. M. *Ritm khudozhestvennoi prozy* [The Rhythm of Fiction]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1982. 366 p. (In Russ.)

Girshman, M. M. "Stilevoi sintez — Disgarmoniiia — Garmoniiia" ["Stylistic Synthesis — Disharmony — Harmony"]. Girshman, M. M. *Literaturnoe proizvedenie: Teoriia khudozhestvennoi tselostnosti* [Literary Work: The Theory of Artistic Integrity]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002, pp. 350–381. (In Russ.)

Dushina, L. N. *O poetike Chekhova* [About Chekhov's Poetics]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 1993. 298 p. (In Russ.)

Erofeev, V. V. "Poetika i etika rasskaza: stili Chekhova i Mopassana" ["Poetics and Ethics of Short Story: The Styles of Chekhov and Maupassant"]. Erofeev, V. V. *V labirinte proklyatykh voprosov: Esse* [In the Labyrinth of Damned Questions: Essay]. Moscow, Soiuz fotokhudozhnikov Rossii Publ., 1996, pp. 402–420. (In Russ.)

Markovich, V. M. "Pushkin, Chekhov i sud'ba 'leleiusheci dushu gumannosti'." ["Pushkin, Chekhov, and the Fate of 'Soul-Cherishing Humanity'."] *Chekhoviana. Chekhov i Pushkin [Chekhoviana. Chekhov and Pushkin]*. Moscow, Nauka Publ., 1998, pp. 32–33. (In Russ.)

Murinia, M. A. A. P. *Chekhov v russkoi kritike i kul'turnom soznanii nachala XX v. (1900–1917 gg.) [Chekhov in Russian Critics and Cultural Consciousness in the Early 20th Century (1900–1917): PhD Dissertation]*. Riga, 1991. 365 p. (In Russ.)

Reifman, I. *Ritualizirovannaia agressiia: Duel' v russkoi kul'ture i literature [Ritualized Aggression: A Duel in Russian Culture and Literature]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 336 p. (In Russ.)

Stepanov, A. D. *Problemy kommunikatsii u Chekhova [Communication Problem in Chekhov Works]*. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2005. 357 p. (In Russ.)

Stepanov, A. D. "Tipologiiia neponimaniia teksta i zadachi kommentirovaniia" ["Typology of Misunderstanding of the Text and the Task of its Commenting"]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iazyk i literatura*, no. 19 (4), 2022, pp. 710–719. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.404> (In Russ.)

Tamarli, G. I. "Muzykal'naia struktura pesy A. P. Chekhova 'Tri sestry.'" ["The Musical Structure of Anton Chekhov's 'Three Sisters.'"] *Tvorchestvo A. P. Chekhova [The Works of A. P. Chekhov]*. Rostov on Don, Rostov State Pedagogical Institute Publ., 1987, pp. 37–39. (In Russ.)

Tiupa, V. I. "Zhanrovaia strategiiia chekhovskogo tvorchestva" ["Genre Strategy of Chekhov's Creativity"]. *Sud'ba zhanra v literaturnom protsesse: sbornik nauchnykh statei [The Fate of Genre in the Literary Process: Collection of Scientific Articles]*, issue 2. Irkutsk, Irkutsk University Publ., 2005, pp. 203–215. (In Russ.)

Tiupa, V. I. *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza [The Artistry of Chekhov's Short Story]*. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1989. 133 p. (In Russ.)

Flemming, Le S. *Gospoda kritiki i gospodin Chekhov: antologiiia [Gentlemen Critics and Mr. Chekhov: An Anthology]*. St. Petersburg, Moscow, Letnii Sad Publ., 2006. 671 p. (In Russ.)

Fortunatov, N. M. "Muzykal'nost' chekhovskoi prozy: Opyt analiza formy" ["The Musicality of Chekhov's Prose: The Experience of Analyzing the Novel Form"]. *Filologicheskie nauki*, no. 3, 1971, pp. 14–25. (In Russ.)

Khalizev, V. E. "Iz chitatel'skikh pisem k Chekhovu" ["From Readers' Letters to Chekhov"]. *Nauchnye doklady Vysshei shkoly. Filologicheskie nauki*, no. 4, 1964, pp. 164–174. (In Russ.)

Chudakov, A. P. *Poetika A. P. Chekhova [A. P. Chekhov's Poetics]*. Moscow, Nauka Publ., 1971. 291 p. (In Russ.)

Chudakov, A. P. A. P. *Chekhov v przhiznennoi kritike. 1882–1904: v 2 t. [A. P. Chekhov in Lifetime Criticism. 1882–1904: in 2 vols.]*. Moscow, Teatral'nyi muzei imeni A. A. Bahrushina Publ., 2022–2023. 520, 500 p. (In Russ.)

Shmid, V. "Zvukovye povtory v proze Chekhova" ["Sound Repetitions in Chekhov's Prose"]. Shmid, V. *Proza kak poeziiia: Pushkin, Dostoevskii, Chekhov, avangard [Prose as Poetry: Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avant-garde]*. St. Petersburg, Inapress Publ., 1998, pp. 243–262. (In Russ.)

© 2026. Т. Г. Дубинина

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
г. Москва, Россия

«Папеньки», «папаши» и отцы в прозе А. П. Чехова

Аннотация: В статье исследованы разные репрезентации образа отца в прозаических произведениях А. П. Чехова 1880 – начала 1890-х гг. Автор работы доказывает, что типическая ситуация «отцы и дети» имеет в творчестве писателя большое количество вариантов, что объясняется особенностями его художественной антропологии, предполагающей неповторимость человеческой натуры. В статье выявлены три основных типа «отцов»: иронически изображенный «папенька», тиран и любящий родитель. При вариативности темы отцовства у Чехова, в 1886 г. в ней намечается явный поворот от комического изображения образа отца к его усложнению. Биографический контекст становится важным инструментом для понимания природы подобных изменений. Важна динамика оценок, которые дает Чехов своему отцу — П. Е. Чехову. Также в это время писатель становится фактическим главой семейства, принимая на себя обязанности материального обеспечения родных. В поэтике прозаических произведений, связанных с темой отцовства, особую роль играют интертекстуальные связи. Важнейшим для Чехова оказывается наследие И. С. Тургенева — от «Записок охотника» до романов «Накануне» и «Отцы и дети».

Ключевые слова: А. П. Чехов, образ отца, отцы и дети, художественная антропология, художественная трансформация, биографический контекст

Информация об авторе: Татьяна Геннадьевна Дубинина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2546-0164>

E-mail: dubinina-tatyana@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 14.08.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 16.10.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Дубинина Т. Г. «Папеньки», «папаши» и отцы в прозе А. П. Чехова // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 78–95. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-78-95>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 78–95. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 78–95. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Tatiana G. Dubinina

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

Dads, Papas, and Fathers in A. P. Chekhov's Prose

Abstract: The article examines different representations of the father's image in Anton Chekhov's prose works from the 1880s to the early 1890s. The author of the article proves that the typical situation of "fathers and children" has a large number of variants in the writer's work, which can be explained by the peculiarities of his artistic anthropology, which presupposes the uniqueness of human nature. The article identifies three main types of "fathers" — the ironically depicted "daddy," the tyrant, and the loving parent. Despite the variability of Chekhov's theme of fatherhood, in 1886, it marked a clear turn from the comic depiction of the father's image to its complication. The biographical context becomes an important tool for understanding the nature of such changes. The dynamics of Chekhov's assessments of his father, P. E. Chekhov, are important. Also at this time, the writer becomes the de facto head of the family, assuming the responsibilities of providing material support to relatives. Intertextual connections play a special role in the poetics of prose works related to the theme of fatherhood. The most important for Chekhov is the legacy of I. S. Turgenev, from "Notes of a Hunter" to the novels "The Day Before" and "Fathers and Children."

Keywords: A. P. Chekhov, the image of the father, fathers and sons, artistic anthropology, artistic transformation, biographical context

Information about the author: Tatiana G. Dubinina, PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2546-0164>

E-mail: dubinina-tatyana@yandex.ru

Received: August 14, 2025

Approved after reviewing: October 16, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Dubinina T. G. "Dads, Papas and Fathers in A. P. Chekhov's Prose." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 78–95. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-78-95>

В творческом наследии А. П. Чехова тема семьи занимает особое место. Исследователи обращаются к анализу понятия «семья» в произведениях писателя [Гамбург: 203–205; Кеклюдже: 68–75], образам детей [Касатикова 52–54], чеховским взглядам на воспитание [Бушканец: 162–168]. Образам родителей, воплощенным в прозе писателя, посвящено не так много работ. Это тем более несправедливо, что творчество Чехова дает богатый материал для исследования. Начиная с самых ранних рассказов на протяжении всего творческого пути Чехов создал множество персонажей-родителей. И если образы матери [Собенников: 82–95] и отца [Димитров: 225–233; Одесская: 144–156] в драматургии становились предметом интереса современных чеховедов, то работ, посвященных соответствующим образам в прозаических произведениях писателя почти нет. Опубликованная в 2024 г. статья Л. М. Бурнашевой [Бурнашева: 52–54] посвящена, скорее, дидактическим вопросам. Между тем образ отца можно назвать одним из важнейших в творчестве Чехова. Начиная с первых юмористических рассказов писатель рисует большое количество разных отцов: от семейных тиранов до горячо любящих родителей. Доказательством важности темы отцовства для Чехова можно считать и частотность заглавий рассказов, семантически восходящих к слову «отец»: «Папаша» (1880), «Опекун» (1883), «Отец семейства» (1885), «Жених и папенька» (1885), «Отец» (1887).

Задача данной статьи состоит в анализе трансформации темы отцовства в прозе Чехова 1880 – начала 1890-х гг., выявлении взаимосвязей между биографией и художественным осмыслением писателем проблемы детско-родительских отношений, определении литературных источников изображения ситуации «отцы и дети» в прозаических произведениях писателя.

В творчестве Чехова тема отцовства решена многопланово. В ранних произведениях писателя преобладают два типа отцов: в рассказах «Папаша» (1880), «Опекун» (1883), «Жених и папенька» (1885) образ

подан иронически, а герои рассказов «Барыня» (1882), «О драме» (1884) «Отец семейства» (1885) — семейные тираны. С 1886 г. в творчестве Чехова намечается поворот в осмыслении темы отцовства. Любовь и забота противопоставляются воспитанию и дидактике, а родительское чувство оказывается объединяющим для всех героев писателя, независимо от их душевного и интеллектуального развития. В дальнейшем мотив родительской любви, ее важности прежде всего для самого родителя будет усиливаться. Так, в «Рассказе неизвестного человека» (1892) любовь главного героя к воспитаннице станет важнейшей составляющей его внутренней жизни.

Биографический контекст и эпистолярное наследие становятся важными инструментами для понимания природы трансформации темы детско-родительских отношений в рассказах и повестях Чехова. Исследователи биографии писателя дают личности П. Е. Чехова скорее негативные оценки [Рейфильд]. Общим местом стали слова писателя о детстве, которого не было, и о «маленьких каторжниках». Сохранившиеся письма Чехова-старшего к сыновьям дают богатый материал для исследования, позволяют воссоздать психологический портрет главы семейства [Кондрашова, Шельдешова: 153–157].

Отношение писателя к отцу было сложным — от иронии и критики до сочувствия и понимания. Так, в письме двоюродному брату в 1877 г. Чехов пишет: «Увидишь моего папашу, так скажи ему, что я получил его дорогое письмо и очень ему благодарен. Отец и мать единственные для меня люди на всем земном шаре, для которых я ничего никогда не пожалею» [Чехов П. 1: 25].

Переписка с братом Ал. П. Чеховым пестрит ироническими замечаниями об отце. Ирония нашла свое воплощение и в трагестировании мелеховского дневника П. Е. Чехова [Соболев], и в творчестве — о пародировании эпистолярного стиля главы семейства в «Письме к ученому соседу» пишет Н. А. Роскина [Роскина: 94–109]. В 1883 г. Чехов пишет брату Александру об отце с уважением: «Он (П. Е. Чехов — Т. Д.) такой же кремень, как раскольники, ничем не хуже, и не сдвинешь ты его с места. Это его, пожалуй, сила» [Чехов П. 1: 56]. В 1895 г. в письме А. В. Суворину П. Е. Чехов охарактеризован иначе — как человек «среднего калибра, слабого полета» [Чехов П. 6: 18].

Внезапная смерть отца произвела на Чехова сильное впечатление. Обычно довольно сдержанный в проявлении чувств, тут он пишет

о своем удрученном состоянии множеству корреспондентов — кроме близких ему сестры, брата и А. С. Суворина, о тяжести потери он пишет также О. М. Меньшикову, Л. А. Авиловой, Л. А. Мизиновой. В нескольких письмах настойчиво звучит мысль, что жизнь со смертью отца невозвратно поменялась: «Выскочила главная шестерня из мелиховского механизма» [Чехов П. 7: 298]. «У меня в октябре умер отец, и после этого усадьба, в которой я жил, потеряла для меня всякую прелесть» [Чехов П. 7: 301]. Сложность отношения к родителю вполне могла способствовать трансформации темы отцовства в прозе Чехова. Поворот в осмыслении ситуации «отцы и дети» середины 1880-х гг. также объясняется биографически. К этому времени писатель уже взял на себя заботы по материальному обеспечению семьи, фактически став ее главой. В это же время происходят внутренние изменения — Чехов многое переосмысливает в природе человека. По точному определению Г. П. Бердникова, теперь он «стремится даже в темной, неразвитой личности увидеть признаки сложной духовной жизни» [Бердников: 30]. Понимание природы сложного, часто неприятного характера отца, наблюдение за тем, как меняется глава семьи и его отношение к домашним, снисходительное отношение к его слабостям могло сыграть здесь не последнюю роль.

Многоплановость художественного воплощения темы отцовства объясняется также особенностями поэтики Чехова, чуждой типов, классификаций, схем. По верному замечанию В. Б. Катаева [Катаев], писатель переосмысливает классические типы и ситуации, каждый раз придавая им глубоко индивидуальное звучание.

Ироническое осмысление темы отцовства характерно для раннего творчества Чехова. Ирония заложена уже в заглавиях: «Папаша», «Жених и папенька». Это отцы семейств, по-своему хлопотущие о благополучии чад. Так, герой рассказа «Папаша» по настоянию супруги с помощью взятки и «вежливенького наступления на горло» [Чехов С. 1: 33] пытается добыть заветную отметку «удовлетворительно» для сына. Комизм ситуации усугубляется тем, что герой поначалу вовсе не испытывает желания хлопотать. Только после семейной сцены он отправился «пожалеть единственного сына» [Чехов С. 1: 29].

Если речь идет об отцах, имеющих дочерей, то их главная забота — как можно скорее выдать тех замуж, часто путем обмана. Будущее семейное счастье детей их совершенно не волнует.

В рассказе «Перед свадьбой» (1880) Чехов изобразил семейство накануне бракосочетания дочери с господином Назарьевым. Девушка Подзатылкина перед свадьбой выслушивает наставления отца: «Он (жених — Т. Д.) будет любить тебя за приданое твое. Ведь мы даем за тобой <...> не копейку какую-нибудь, а ровно тысячу рублей!» [Чехов С. 1: 48]. Позже выясняется, что жених считает себя обиженным, ведь господин Подзатылкин представился надворным советником, будучи «всего только» титулярным, и обещал за дочь не тысячу, а полторы тысячи рублей.

Папенька семи дочерей, господин Кондрашкин («Жених и папенька»), любой ценой старается устроить счастье дочери Настеньки — он настаивает на предложении от Милкина даже после признаний того в бедности, запойном пьянстве и нахождении под судом. Доведенный до отчаяния «жених» пытается симулировать сумасшествие, но любящий родитель требует предоставить медицинское свидетельство. Видимо, из этого поединка папенька вышел победителем: в свидетельстве Милкину отказывают.

Обратная ситуация происходит в рассказе «Опекун»: генерал Шмыгалов, растративший шестнадцать тысяч приданого племянницы, решительно отказывает герою, «мальчишке» и «нищему», как недостойному руки Варвары Максимовны. Опекун отчаянно разыгрывает отеческую любовь и заботу. Для изображения «благородного» возмущения генерала писатель прибегает к аллюзии на гоголевского «Ревизора»: «Чего же вы кипятитесь, комод ломаете?» [Чехов С. 2: 260]. Обещание жениха не поднимать скандала и не отдавать Шмыгалова под суд смягчают сердце генерала и заставляют согласиться на свадьбу. На радостях он предлагает «стебануть» [Чехов С. 2: 261] шампанского — комизм подчеркивается речевыми характеристиками Шмыгалова, который в начале рассказа кипел благородным негодованием.

Рассказы, посвященные теме замужества взрослых дочерей, оказываются объединены мотивом обмана, но место его в структуре сюжета меняется. Если родные отцы стремятся обмануть женихов, чтобы свадьба скорее состоялась, то опекун идет на обман, надеясь не допустить бракосочетания. Однако основополагающей темой для всех «папенок» остаются деньги. Объединяющим элементом в структуре сюжета рассказов также будет словесный поединок отцов с их оппонентами — учителем или женихами. Он может быть выражен прямым

диалогом «дуэлянтов», или, как в рассказе «Перед свадьбой», опосредовано, через диалоги с другими персонажами. Часто этот словесный поединок оказывается кульминацией рассказа, когда мотивация героев становится очевидной.

Вторая группа отцов — тираны, калечащие внутренний мир и жизнь своего ребенка [Базилевская: 6–15]. Их вариацией являются персонажи, способные срывать на домашних злость и плохое настроение. Часто эти рассказы связаны и с физическим насилием, которое Чехов категорически не принимал. Со слов В. И. Немировича-Данченко [Немирович-Данченко] известно высказывание писателя, что он никогда не мог простить отцу, что тот сек его в детстве. В обыденности физических наказаний, уничтожающих личное достоинство, Чехов видел одну из причин внутреннего рабства, приводящего к трагедиям. И. М. Иглицкая [Иглицкая: 263–270], в психоаналитическом ключе проанализировавшая рассказ «Смерть чиновника», приходит к выводу о подсознательном соперничестве писателя с Чеховым-старшим. Исследовательница считает, что вытесненные на многие годы гнев и обида на отца послужили причиной болезни Чехова.

Главный герой рассказа «Барыня» (1882) Степан Журкин по настоянию отца и старшего брата становится любовником богатой помещицы. Герой не принимает настойчивые «ухаживания» барыни, отказывается от денег. Отец и брат подталкивают его к супружеской неверности, рисуя перед ним материальные выгоды. В их сознании деньги оказываются важнее морали: «Бедному человеку ничего не грех» [Чехов С. 1: 258]. В качестве сильнейшего аргумента отец Степана прибегает к физическому насилию. Воля героя оказывается сломлена, и он становится любовником барыни, драматически переживая свое падение. Однако надеждам Максима Журкина на материальное благополучие сбыться не суждено. Не получив ни бесплатный лес, ни деньги, он срывает злость на невестке, выгоняет несчастную из дома. Для возвратившегося в деревню Степана родительский дом и образ отца «с цыганскими глазами» становятся воплощением зла, от которого им с Марьей надо бежать. Произведение заканчивается трагедией — герой в пьяном угаре случайно убивает горячо любимую жену. Драматизм ситуации усиливается беременностью Марьи — уничтоженный отцовским деспотизмом, Степан сам становится детоубийцей.

Опубликованный в журнале «Москва» рассказ современниками был прочитан как образец произведения на «деревенскую» тему, в то время достаточно популярную. Исследователи отмечают психологическую глубину и достоверность рассказа, отличающие произведение от типичных образцов жанра [Долотова, Опульская, Чудаков: 467–559]. Важнейшим представляется мотив повседневной жестокости, когда насилие — и психологическое, и физическое, осмысливается как норма, что неизбежно ведет к трагедии. В русской литературе одним из первых эту тему разработал Тургенев в «Записках охотника». О творческом диалоге Чехова с тургеневским циклом существует корпус работ [Бялый; Гришунин: 247–259], однако мотив повседневной, привычной жестокости еще не становился предметом исследовательского интереса. Чехов дорабатывает тургеневские открытия, в его произведениях жестокость царит не только в отношениях крестьян и помещиков, но и в семье, что гораздо страшнее. Ежедневное насилие приводит к трагедиям, оно же порождает духовное рабство, от которого потом так трудно избавиться.

В рассказе «О драме» (1884) беседующий с приятелем об искусстве Полуехтов прерывает разговор, чтобы буднично высечь племянника. Чехов последовательно усиливает драматизм ситуации. Сначала писатель указывает на возраст ребенка — это «маленький, краснощекий гимназист» [Чехов С. 3: 96]. Далее собеседник Полуехтова слышит умоляющий детский голос, потом визг, наконец, «душу раздирающий рев» [Чехов С. 3: 96]. По окончании экзекуции герой совершенно спокойно продолжает разговор. Он с душевным подъемом говорит о прекрасном. Особо следует подчеркнуть лексику Полуехтова. В речи героя слово «гуманность» встречается четыре раза (больше, чем любое семантически близкое), на нем сделан особый смысловой акцент — в конце заключительного монолога герой пьет за процветание искусства и гуманности. Слезы несчастного ребенка просто не идут в расчет, в сознании Полуехтова порка есть норма.

Прием противопоставления «прекрасного» и будничной жестокости использован Тургеневым в рассказе «Два помещика» (1852). Наслаждение прекрасным вечером противопоставлено ужасу героя, до которого доносятся звуки порки крепостного. Описание физического наказания у писателей совпадает — читатель не видит непосредственно избиения, но слышит его звуки. При этом виновников наказания

ничего не смущает, порка для них в порядке вещей. Произведения также сближает отношение к происходящему страдающей стороны. Чеховский гимназист после порки не забывает шаркнуть ножкой, буфетчик Вася искренне считает, что наказан «поделом» [Тургенев 3: 171]. Рассказ о наказании крепостного поразительно пересекается с рассказом об избииении ребенка — они оба для своих мучителей не совсем личности, вполне это осознают и спокойно принимают.

В рассказе «Отец семейства» (1885) Жилин срывает свое плохое настроение на домашних. В первую очередь страдает его сын Федя, «семилетний мальчик с бледным, болезненным лицом» [Чехов С. 4: 113]. Отец за обедом придирается к мальчику, переходит к прямым оскорблениям. Проснувшись на другое утро в хорошем настроении, Жилин не помнит вчерашней отвратительной сцены, тон его общения с ребенком кардинально меняется: «Ну иди, бутуз, поцелуй своего отца» [Чехов С. 4: 115]. Чехов очень четко отграничивает мир ребенка от мира взрослого — Жилин склонен к продолжительным монологам, носящим дидактический характер, Федя ни произносит ни слова, мы слышим лишь рыдания ребенка. Молчание мальчика играет важную роль для понимания его отношений с отцом. Ведущей эмоцией тут является страх. В финале произведения появляются значимые детали: при поцелуе у ребенка дрожат губы, Федя внимательно смотрит на появившегося в столовой отца, пытаясь угадать его настроение [Добин]. Чехов акцентирует внимание читателя на еще одной важной детали — бледности мальчика. Она упоминается дважды — при первом описании и в самом конце рассказа. М. П. Громов справедливо отметил, что финал акцентирует внимание читателя на внутреннем мире ребенка [Громов: 453–522]. Тогда как взрослые не замечают его страданий, читателю понятно, что мальчик живет в постоянном страхе очередного скандала или даже порки. При первой публикации рассказ назывался «Козлы отпущения (Посвящается молодым папашам)», позже Чехов сменил заглавие, сделав акцент на ответственности взрослых.

В рассказе есть автобиографическая деталь. Поводом к скандалу за обедом служит якобы пересолённый суп. В письме Чехова к брату Ал. П. Чехову читаем: «Вспомни те ужас и отвращение, какие мы чувствовали <...> когда отец за обедом поднимал бунт из-за пересолённого супа <...>» [Чехов: П. 3: 122]. Считать рассказ автобиографичным нельзя, но в нем, видимо, отражены стороны детско-родительских отноше-

ний, которые Чехов не принимал категорически. Это письмо к брату, написанное спустя четыре года после публикации рассказа, 2 января 1889 г. после визита писателя в дом родственников, почти буквально повторяет сюжет «Отца семейства». Манера поведения Жилина разительно похожа на то, что возмутило Чехова в семейном укладе брата. Он упрекает Ал. П. Чехова в деспотизме по отношению к домашним, отдельно упоминая детей: «Нельзя делать их игрушкой своего настроения: то нежно лобызать, то бешено топтать на них ногами» [Чехов: П. 3: 122]. Видимо, семейная модель, воспринятая в детстве и перенесенная во взрослую жизнь старшим братом, была точкой не проходящей душевной боли писателя.

Автобиографические мотивы можно найти и в рассказе «Отец» (1887). В цитированном письме брату Чехов также упоминает грубое обращение Павла Егоровича с супругой, в чем впоследствии тому пришлось горько раскаяться. Тема запоздалого и бесплодного раскаяния становится основой рассказа. Сюжет произведения строится вокруг постаревшего и опустившегося человека, который живет за счет детей. Из монолога старика читатель узнает, что в молодости он был семейным тираном, свел в могилу супругу, и теперь живет с «бабенцией», пьянствуя и проигрывая деньги. Дети же не только не отвернулись от отца, но поддерживают его материально, обращаются с ним подчеркнуто почтительно. В порыве раскаяния Мусатов называет их ангелами, а себя — их наказанием. В душе старика происходит борьба — он по-своему искренне любит детей, стыдится своего поведения, но сделать ничего не может. Ему не хватает душевной силы, чтобы порвать с пороками. Семейные роли меняются — теперь бремя материальной заботы и защиты берет на себя младшее поколение.

Третья группа чеховских отцов — любящие. Одним из первых произведений, изображающих теплое чувство, стал рассказ «День за городом» (1886), в 1887 г. написаны рассказы «Письмо», «Дома». В чеховедении 1886-1887 гг. традиционно считаются переломным периодом, временем, когда серьезно трансформируется чеховская поэтика [Чудаков] и рождается «оригинальный чеховский лирический рассказ» [Бердников: 30]. Трансформация коснулась и темы отцовства. Родительское чувство описывается как безусловная любовь. Меняется роль отца — это не сатирически изображенный «папенька» и не тиран. Любовь оказывается способна производить переворот в душе

персонажей, противопоставляется «воспитанию», которое мыслится как нотации или наказания. До некоторой степени эти мотивы могут быть соотнесены с тургеневским романом «Отцы и дети» — одним из любимейших текстов Чехова. Особо писателя привлекали «старички Базаровы» [Чехов: П. 5: 174]. Христианские мотивы, звучащие в эпилоге [Беляева: 7–14], были Чеховым прочитаны и творчески восприняты. Родительская любовь показана Тургеневым как нечто основополагающее, непреходящее. Подобным образом отцовское чувство описано и Чеховым, оно одинаково для героев его рассказов вне зависимости от положения в обществе, от нравственного облика, от интеллектуального уровня.

В рассказе «За городом» вечно пьяный сапожник Терентий становится опекуном и защитником двух нищих детей — Феклы и Данилки. Он выручает их из беды, объясняет, что такое гром, как устроен паровоз, рассказывает про птиц, насекомых, травы, приносит голодным детям хлеба. Мотив любви становится ведущим в рассказе: при виде Феклы на лице Терентия появляется улыбка «какая бывает на лицах людей, когда они видят перед собой что-нибудь <...> горячо любимое» [Чехов С. 5: 144], а когда он ночью крестит спящих детей и подкладывает им под головы хлеб «любовь не видит никто» [Чехов С. 5: 149]. Изображение теплых чувств связано с пейзажем: сапожника «видит» только луна, ласково заглядывающая в заброшенный сарай, где спят Фекла и Данилка. В финале рассказа явно звучат христианские мотивы — ясное ночное небо, небесные светила, заброшенный сарай, в котором мирно спят дети, могут быть прочитаны как аллюзия на рождественскую ночь. В таком случае крестящий их Терентий становится своеобразным воплощением Бога-Отца, любовь которого бережет малых сирот.

Христианские мотивы звучат и в рассказе «Письмо». Отец Анастасий, пьющий, «опутанный грехами» [Чехов С. 6: 155] старик, убеждает дьякона не посылать сыну сурового письма. Петр, по мнению отца, живет беспутной жизнью, и он с помощью церковного начальства составляет текст, имеющий целью пристыдить молодого человека. Задача родителя дьякон видит именно в наставлении. Отец Анастасий призывает отца простить сына и не посылать «обидного» письма: «Ежели отец родной его не простит, то кто ж его простит?» [Чехов С. 6: 162]. Старик горячо говорит о любви и милосердии. Под воздействием ре-

чей отца Анастасия дьякон начинает сомневаться в правильности своего поступка, его гнев проходит. Теперь он с любовью и теплом думает о сыне. Дьякон решает все же отправить послание, но делает приписку о повседневных делах, вконец испортившую «строгое письмо». Финал рассказа открытый, читатель не узнает, будет ли послание отправлено. Однако продиктованная искренней любовью и испортившая строгость послания приписка уничтожает смысл его отправки.

Христианские мотивы заключены и в хронотопе рассказа, и в именах героев. Сюжет разворачивается накануне Светлого Христова Воскресенья, имя Анастасий происходит от греческого *anastas* — воскресший. Старик ощущает себя пропавшим, потерявшим «образ и подобие» и уже не рассчитывает на милосердие ни от людей, ни от Бога. Однако имя дает ему надежду на прощение и вечную жизнь. Имени дьякона мы не знаем, в тексте единожды упоминается его фамилия — Любимов. Фамилия говорящая — отеческое чувство оказывается сильнее воспитательного порыва.

Мотивы любви и внутренней трансформации родителя становятся ведущими и в рассказе «Дома». Гувернантка просит Евгения Петровича Быковского провести беседу о вреде курения с его сыном. Разговор, намечавшийся как строго дидактический, рождает в голове героя целый рой мыслей и сомнений. Диалог с сыном перемежается с внутренним монологом Быковского о воспитательных приемах. По ходу беседы отец пытается пустить все навыки педагога в дело, но понимает, что выходит «Совсем не то!» [Чехов С. 6: 100]. Хотя Быковский и приходит к выводу, что любовь «осложняет вопрос» [Чехов С. 6: 102], именно теплое чувство отца и сына сводит на нет всю дидактику. Ни строгого разговора, ни тем более наказания не получается. В поэтике Чехова особенную роль играет деталь. «Дома» — не исключение. Во время воспитательной беседы внимание читателя переключается на стопку бумаги на краю стола Быковского. Она нарезана специально для Сережи, так как мальчик любит рисовать за отцовским столом. Эта деталь становится характеристикой семейных отношений, читателю понятно, что Сережа частый гость в кабинете Быковского. Отец хорошо знает манеру рисования сына, например, что каждая буква у мальчика имеет свой цвет. После ухода Сережи Быковский продолжает внутренний монолог о педагогических приемах, но он улыбается — еще одна значимая деталь, показывающая истинное отношение героя к сыну.

Тема отцовской любви как катализатора внутренних изменений продолжается в рассказе «Именины» (1888). Его герой Петр Дмитриевич держит себя с окружающими небрежно-снисходительно. Он попал в неприятную историю на службе, но манера его общения не меняется, герой скрывает от всех свои чувства, не открываясь даже жене. Громадная перемена происходит в финале рассказа, когда жена героя теряет ребенка. Внезапно Петр Дмитриевич понимает, что ему не важны ни служебные дела, ни деньги, ни положение в обществе. У убитого горем героя вырывается только один вопрос: «Зачем мы не берегли нашего ребенка?» [Чехов С. 7: 198]. Здесь вновь важны детали — за время родов Петр Дмитриевич осунулся и похудел. Обычно ловкий в обращении, он не в силах подобрать слова, его душат рыдания. Мотив молчаливого рыдания, невысказанного горя объединяет чеховского героя с тургеневским Николаем Страховым, образ которого Чехов выделял особо [Чехов П. 5: 174]. У персонажей до некоторой степени сходны характеры и биографии — это светские люди, самолюбивые, любящие поразить собеседника резким замечанием. Они женаты на богатых женщинах, и своим образом жизни обязаны супругам. Но отцовская любовь убирает в них все наносное. Николай Страхов, провожая дочь за границу, перестает быть холодным светским человеком — это любящий отец, который боится не успеть к отъезду Елены и который не может говорить от подступивших рыданий. Героев объединяет горе потери ребенка, которое едва ли может быть выражено вербально.

В повести «Рассказ неизвестного человека» (1892) любовь к воспитаннице оказывается самым главным и глубоким чувством в жизни героя. Народоволец, переживший горькое разочарование в своей деятельности, потерявший смысл жизни, в любви к ребенку он обретает «наконец, именно то, что <...> нужно было» [Чехов С. 8: 209]. В повести звучит надежда на «примирение и жизнь бесконечную» — герой «почти веровал», что после смерти он будет жить «в этих голубых глазках, в белокурых шелковых волосиках <...>» [Чехов. С. 8: 209]. И хотя финал повести открыт — герой уйдет из жизни неуспокоенным за судьбу Сони, отеческое чувство станет для него залогом надежды на вечную жизнь. В финале повести Чехов вступает в творческий диалог с романами Тургенева. Если с текстом «Отцов и детей» повесть объединяют христианские мотивы и понимание отцовской любви как непреходящего чувства («Тургенев взвешивает каждого героя на основании

его способности продолжать дело отцов; и прежде всего смысл преемственности, а не идея противостояния вложены в название романа» [Феномен: 399]), то с финалом «Накануне» — мотивы конца «маленькой игры жизни» [Тургенев б: 299] и молчания, которым заканчиваются и тургеневский роман, и чеховская повесть.

Разнообразие типов отцов в прозе писателя 1880 – начала 1890-х гг. объясняется особенностями художественной антропологии Чехова — в его творчестве нет места схемам, классификациям, единой оценке. Для художественной картины мира Чехова характерно наблюдение бесконечного множества индивидуальных характеров. Он переосмысляет классические типы и ситуации, разработанные предшественниками, придавая им новое, глубоко индивидуальное звучание. Типологическая ситуация «отцы и дети» для Чехова также имеет множество вариантов. В генезисе образа отца явно прослеживаются творчески переработанные черты семьи Чеховых, сложное восприятие писателем родительской фигуры — П. Е. Чехова. Важным становится и творческий диалог с Тургеневым, чьи художественные открытия, от «Записок охотника» до романа «Отцы и дети», дают дополнительные возможности для прочтения прозы Чехова.

Список литературы

Источники

Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М.: Юрайт, 2025. 229 с.

Тургенев И. С. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978–2018.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Исследования

Базилевская А. К. Тема детства в рассказах А. П. Чехова: этико-психологические аспекты // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2010. № 4 (82). С. 6–15.

Беляева И. А. «Отцы и дети» И. С. Тургенева: роман о «вечном примирении» // Филологический класс. 2017. № 3 (49). С. 7–14.

Бердников Г. П. Чехов // История всемирной литературы: в 8 т. М.: Наука, 1983–1994. Т. 8. С. 29–42.

Бурнашева А. М. Роль и образ отца в произведениях А. П. Чехова воспитании семейных ценностей // Афанасьевские чтения. Инновации и традиции педагогической науки. Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2024. С. 52–54.

Бушканец Л. Е. А. П. Чехов и традиции европейского романа воспитания // Филология и культура. 2013. № 4 (34). С. 162–168.

Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. 247 с.

Гамбург А. В. Концепт семья в рассказах А. П. Чехова // Университет XXI века. Тула: Тульский гос. пед. ун-т им. Л. Н. Толстого, 2019. С. 203–205.

Гришунин А. Л. Чехов и «Записки охотника» // Контекст: литературно-теоретические исследования. М.: ИМЛИ РАН, 1989. С. 247–259.

Громов М. П. Примечания // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1976. Т. 4. С. 453–522.

Димитров Л. Без-отцовщина/без-материнство: поздние пьесы Чехова как цикл // Чехов в меняющемся мире: биография, комментирование, поэтика. Великий Новгород: Новгородский гос. ун-т, 2025. С. 225–233.

Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. М.: Сов. писатель, 1981. 432 с.

Долотова Л. М., Опульская Л. Д., Чудаков А. П. Примечания // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1975. Т. 2. С. 467–559.

Иглицкая И. М. Рассказ «Смерть чиновника» как сновидение или соперничество с отцом в творчестве и жизни А. П. Чехова: психоаналитический эскиз // Мир образования — образование в мире. 2016. № 2 (62). С. 263–270.

Касатикова А. А. Тема детства в творчестве А. П. Чехова // Новая наука: от идеи к результату. 2017. № 1–2. С. 52–54.

Катаев В. Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: МГУ, 2002. 108 с.

Кеклюдже Н. Индивидуум и семья в рассказе А. П. Чехова «Ионыч» (к вопросу о трансформации романного начала) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 1. С. 68–75.

Кондрашова О. В, Шельдешова И. В. Речевые портреты старшего поколения Чеховых: дед, дядя, отец // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: гуманитарные науки. 2022. № 12-2. С. 153–157.

Одесская М. М. Отец как внесценический персонаж в драматургии Ибсена, Стринберга, Чехова // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Пушкинский дом, 2007. С. 144–156.

Рейфильд Д. Жизнь Антона Чехова. М.: КоЛибри, 2023. 896 с.

Роскина Н. А. Письма к Чехову от его отца П. Е. Чехова // Литературный музей А. П. Чехова. Ростов: Ростовское книжное изд-во, 1967. Вып. 4. С. 94–109.

Собенников А. С. «Чайка» А. П. Чехова в свете гендерной психологии и психоанализа. Отцы и дети // Сибирский филологический журнал. 2021. № 1. С. 82–95. <https://doi.org/10.17223/18137083/74/6>

Соболев Ю. В. Чехов: статьи, материалы, библиография. М.: Федерация, 1930. 345 с.

Феномен эпического романа в русской литературе второй половины XIX века: И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский / В. Г. Андреева, А. В. Гулин, Н. Л. Ермолаева. Кострома: Костромской гос. ун-т, 2022. 512 с. <https://doi.org/10.34216/russian-epic-novel-2022>

Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

References

Bazilevskaia, A. K. “Tema detstva v rasskazakh A. P. Chekhova: etiko-psikhologicheskie aspekty” [“The Etheme of Childhood in Chekhov’s Stories: Ethical and Psychological Aspects”]. *Izvestiia Ural’skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriiia 2. Gumanitarnye nauki*, no. (82), 2010, pp. 6–15. (In Russ.)

Beliaeva, I. A. “‘Ottsy i deti’ I. S. Turgeneva: roman o ‘vechnom primirenii.’” [“‘Fathers and Children’ by I. S. Turgenev: A Novel About ‘Eternal Reconciliation.’”] *Filologicheskii klass*, no. 3 (49), 2017, pp. 7–14. (In Russ.)

Berdnikov, G. P. “Chekhov” [“Chekhov”]. *Istoriia vsemirnoi literatury: v 8 t. [History of World Literature: in 8 vols.]*, vol. 8. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 29–42. (In Russ.)

Burnasheva, A. M. “Rol’ i obraz ottsa v proizvedeniakh A. P. Chekhova vospitaniia semeinykh tsnenosti” [“The Role and Image of the Father in the Works of Anton Chekhov on the Education of Family Values”]. *Afanas’evskie chteniia. Innovatsii i traditsii pedagogicheskoi nauki [Afanasyev Readings: Innovations and Traditions of Pedagogical Science]*. Kirov, Interregional Center for Innovation Technologies in Education Publ., 2024, pp. 52–54. (In Russ.)

Bushkanets, L. E. “A. P. Chekhov i traditsii evropeiskogo romana vospitaniia” [“A. P. Chekhov and the Traditions of European Novel Education”]. *Filologiiia i kul’tura*, no. 4 (34), 2013, pp. 162–168. (In Russ.)

Bialyi, G. A. *Turgenev i russkii realism [Turgenev and Russian Realism]*. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1962. 247 p. (In Russ.)

Gamburg, A. V. "Kontsept sem'ia v rasskazakh A. P. Chekhova" ["The Concept of Family in Chekhov's Stories"]. *Universitet XXI veka: nauchnoe izmerenie [University of 21st Century: Scientific Dimension]*. Tula, Tula State Pedagogical University named after L. N. Tolstoy Publ., 2019, pp. 203–205. (In Russ.)

Grishunin, A. L. "Chekhov i 'Zapiski okhotnika.'" ["Chekhov and 'The Hunter's Notes.'"] *Kontekst: literaturno-teoreticheskie issledovaniia [Context: Literary and Theoretical Studies]*. Moscow, IWL RAS Publ., 1989, pp. 247–259. (In Russ.)

Gromov, M. P. "Primechaniia" ["Notes"]. Chekhov, A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. [Complete Works and Letters: in 30 vols.]*, vol. 4. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 453–522. (In Russ.)

Dimitrov, L. "Bez-ottsovshchina / bez-materinstvo: pozdnie p'esy Chekhova kak tsikl" ["Fatherless / Motherless: Chekhov's Late Plays as a Cycle"]. *Chekhov v meniaiushchemsya mire: biografii, kommentirovanie, poetika [Chekhov in a Changing World: Biography, Commentary, and Poetics]*. Velikii Novgorod, Novgorod State University Publ., 2023, pp. 225–233. (In Russ.)

Dobin, E. S. *Siuzhet i deistvitel'nost'. Iskusstvo detali [Plot and Reality. The Art of Detail]*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1981. 432 p. (In Russ.)

Dolotova, L. M., L. D. Opul'skaia, and A. P. Chudakov. "Primechaniia" ["Notes"]. Chekhov, A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. [Complete Works and Letters: in 30 vols.]*, vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1975, pp. 467–559. (In Russ.)

Iglitskaia, I. M. "Rasskaz 'Smert' chinovnika' kak snovidenie ili sopernichestvo s ottsom v tvorchestve i zhizni A. P. Chekhova: psikhoanaliticheskii eskiz" ["The Story 'The Death of an Official' as a Dream or Rivalry with his Father in the Work and Life of Anton Chekhov: a Psychoanalytic Essay"]. *Mir obrazovaniia — obrazovanie v mire*, no. 2 (62), 2016, pp. 263–270. (In Russ.)

Kasatikova, A. A. "Tema detstva v tvorchestve A. P. Chekhova" ["The Theme of Childhood in Chekhov's Work"]. *Novaia nauka: ot idei k rezul'tatu*, no. 1–2, 2017, pp. 52–54. (In Russ.)

Kataev, V. B. *Slozhnost' prostoty. Rasskazy i p'esy Chekhova. V pomoshch' prepodavateliam, starsheklassnikam i abiturientam [The Complexity of Simplicity. Chekhov's Short Stories and Plays. To Help Teachers, High School Students, and Students]*. Moscow, Moscow State University Publ., 2002. 108 p. (In Russ.)

Kekliudze, N. "Individuum i sem'ia v rasskaze A. P. Chekhova 'Ionich' (k voprosu o transformatsii romannogo nachala)" ["The Individual and the Family in Anton Chekhov's Short Story 'Ionich' (On the Question of the Transformation of the Novel's Beginning)"]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serii: Russkaia filologiya*, no. 1, 2018, pp. 68–75. (In Russ.)

Kondrashova, O. V, and I. V. Shel'deshova, "Rechevye portrety starshego pokoleniia Chekhovykh: ded, diadia, otets" ["Speech Portraits of the Older Generation of Chekhov: Grandfather, Uncle, Father"]. *Sovremennaiia nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Serii: gumanitarnye nauki*, no. 12-2, 2022, pp. 153–157. (In Russ.)

Odessaika, M. M. “Otets kak vnestsennicheskii personazh v dramaturgii Ibsena, Strinberga, Chekhova” [“Father as an Off-stage Character in the Dramaturgy of Ibsen, Strinberg, Chekhov”]. *Tvorchestvo Khenrika Ibsena v mirovom kul'turnom kontekste [The Works of Henrik Ibsen in the World Cultural Context]*. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2007, pp. 144–156. (In Russ.)

Reifild, D. *Zhizn' Antona Chekhova [The Life of Anton Chekhov]*. Moscow, KoLibri Publ., 2023. 896 p. (In Russ.)

Roskina, N. A. “Pis'ma k Chekhovu ot ego ottsa P. E. Chekhova” [“Letters to Chekhov from his Father P. E. Chekhov”]. *Literaturnyi muzei A. P. Chekhova [The Literary Museum of A. P. Chekhov]*, issue 4. Rostov, Rostovskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1967, pp. 94–109. (In Russ.)

Sobennikov, A. S. “‘Chaika’ A. P. Chekhova v svete gendernoi psikhologii i psikhoanaliza. Ottsy i deti” [“Chekhov’s ‘The Seagull’ in the Light of Gender Psychology and Psychoanalysis. Fathers and Children”]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 1. 2021, pp. 82–95. <https://doi.org/10.17223/18137083/74/6> (In Russ.)

Sobolev, Iu. V. *Chekhov: stat'i, materialy, bibliografiia [Chekhov: Articles, Materials, Bibliography]*. Moscow, Federatsiia Publ., 1930. 345 p. (In Russ.)

Andreeva, V. G., editor. *Fenomen epicheskogo romana v russkoi literature vtoroi poloviny XIX veka: I. A. Goncharov, I. S. Turgenev, L. N. Tolstoy, F. M. Dostoevskii [The Phenomenon of the Epic Novel in Russian Literature of the Second Half of the 19th Century: I. A. Goncharov, I. S. Turgenev, L. N. Tolstoy, F. M. Dostoevsky]*. Kostroma, Kostroma State University Publ., 2022. 512 p. <https://doi.org/10.34216/russian-epic-novel-2022> (In Russ.)

Chudakov, A. P. *Poetika Chekhova [Chekhov's Poetics]*. Moscow, Nauka Publ., 1971. 291 p. (In Russ.)

© 2026. И. А. Беляева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
г. Москва, Россия

«Если теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”»: тургеневские контексты ранней драматургии А. П. Чехова

Аннотация: В статье исследуются отсылки к творчеству Тургенева в ранней пьесе Чехова «Иванов», которые можно рассматривать и как элемент полемики с узнаваемыми сюжетными и характерологическими моделями тургеневской прозы, и как продолжение драматургических открытий предшественника, в должной мере не оцененных современниками. Тенденцию первых критиков видеть в «Иванове» неумение автора справиться с центральным героем, в котором усматривался пессимистический настрой, Чехов опроверг, заметив не без иронии, что если его не поймут и после переделок текста, то он бросит свою пьесу в печь и напишет повесть «Довольно», вспомнив тем самым Тургенева и предложив читателю ключ к прочтению своего сочинения: Чехов не считал «Иванова» выражением личных разочарований, как это было в «Довольно» у Тургенева. В «Иванове» Чехов предложил современную рефлексию типичной тургеневской любовной ситуации (слабый герой и сильная героиня), усомнившись в жизненности привычной литературной модели. Он учел достижения Тургенева, но переосмыслил их в плане подачи драматургического действия и драматического лица, которые не сводимы к определенному типу или амплу.

Ключевые слова: А. П. Чехов, И. С. Тургенев, «Иванов», «Месяц в деревне», драматургия, драматургический герой

Информация об авторе: Ирина Анатольевна Беляева, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Россия, Ленинские горы, 119991 г. Москва; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2840-4034>

E-mail: belyaeva-i@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 05.11.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 19.01.2026

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Беляева И. А. «Если теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”»: тургеневские контексты ранней драматургии А. П. Чехова // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 96–109. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-96-109>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 96–109. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 96–109. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Irina A. Belyaeva

Lomonosov Moscow State University

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

“If They Don’t Understand My ‘Ivanov’ Now, I’ll Throw It in the Oven and Write the Story ‘Enough’”: Turgenev’s Contexts of Anton Chekhov’s Early Drama

Abstract: This article examines the references to Turgenev’s work in Chekhov’s early play “Ivanov.” These references can be seen both as a polemic against the recognizable plot and character models of Turgenev’s prose and as a continuation of his predecessor’s dramatic discoveries, which were not fully appreciated by his contemporaries. Chekhov refuted the early critics’ tendency to see in “Ivanov” the author’s inability to handle the central character, who they perceived as pessimistic, by noting, not without irony, that if he was not understood even after his revisions, he would throw his play into the fire and write the story “Enough,” thereby recalling Turgenev and offering the reader a key to reading his work. Chekhov did not consider “Ivanov” as an expression of personal disappointments, as Turgenev did in “Enough.” In “Ivanov,” Chekhov offered a contemporary reflection on the typical Turgenevian love situation (a weak hero and a strong heroine), questioning the viability of the familiar literary model. He took into account, but reinterpreted, Turgenev’s achievements in the presentation of dramatic action and the dramatic character, which is not reducible to a specific type or role.

Keywords: A. P. Chekhov, I. S. Turgenev, “Ivanov,” “A Month in the Country,” drama, dramatic character

Information about the author: Irina A. Belyaeva, DSc in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2840-4034>

E-mail: belyaeva-i@mail.ru

Received: November 05, 2025

Approved after reviewing: January 19, 2026

Published: March 25, 2026

For citation: Belyaeva, I. A. “If They Don’t Understand My ‘Ivanov’ Now, I’ll Throw It in the Oven and Write the Story ‘Enough’”: Turgenev’s Contexts of Anton Chekhov’s Early Drama.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 96–109. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-96-109>

Тургеневские интонации в пьесе А. П. Чехова «Иванов» были отмечены исследователями давно, прежде всего в рамках дискуссии о русском Гамлете, «лишнем человеке» [см.: Дубинина: 31–32], когда неизбежно возникало имя писателя, который в своем творчестве фактически узаконил эти важные для русской культуры концепты. Однако тургеневское «присутствие» в «Иванове» гораздо шире, оно дает о себе знать и на уровне полемики Чехова с узнаваемыми сюжетными ситуациями, которые ассоциировались с тургеневским творчеством в целом, и в рамках продолжения драматургических открытий Тургенева, которые в должной мере не были оценены современниками в середине XIX в., когда создавался тургеневский театр первой волны. Эти драматургические открытия были связаны прежде всего с новой стратегией изображения обычного человека на сцене, когда герой оказывался не сводим ни к какому определенному мнению о нем, не соответствовал устоявшимся типам или амплуа, являясь неразрешимой человеческой загадкой и определяя тем самым специфику действия, как это было в пьесе «Месяц в деревне». Чехов видел и недостатки такого подхода к драматургическому тексту, который не всегда подходил для сцены. Но уже в «Иванове» он постарался учесть плюсы и минусы тургеневского опыта: переосмыслил его достижения в плане подачи драматического лица и драматургического действия. В любом случае Чехов думал о Тургеневе, когда, переживая по поводу непростой судьбы «Иванова», не без иронии упомянул повесть «Довольно», предложив интерпретаторам важную подсказку для прочтения своей пьесы. Нет сомнений, что разгадка чеховского «Иванова» невозможна без учета многогранного тургеневского интерпретационного кода.

Чехов-драматург начинается с «Иванова». Это действительно первая его пьеса, которая была завершена и успешно шла на театральной сцене, хотя и не первая из написанных: до нее были незавершенная

И. А. Беляева. «Если теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”»: тургеневские контексты ранней драматургии А. П. Чехова

«Безотцовщина» и драматургические этюды «На большой дороге», «Лебединая песня <Калхас>». Поэтому, с одной стороны, «Иванов» — полноценное, реализованное начало и своего рода точка отсчета для чеховского театра, с другой — работа над пьесой шла в конце 1880-х гг., когда Чехов уже прошел определенный писательский путь, был известен как прозаик и его едва ли можно считать начинающим литератором¹. Словом, «Иванов» в системе чеховской драматургии — сочинение дебютное, а в рамках творчества — зрелое. Поэтому то, что поначалу казалось современникам Чехова следствием его неопытности как драматурга, было его осознанным решением и обуславливалось экспериментальностью его пьесы. Новизна «Иванова» во многом была продиктована особой природой центрального персонажа, которая сразу была отмечена первыми рецензентами и до сих пор привлекает исследователей.

После постановки «Иванова» в театре Корша (премьера состоялась 19 ноября 1887 г.²) театральные критики писали о том, что изображение центрального героя неясно, а автор, видимо, «просто не справился» с ним. «Я думал сначала, — признавался самый благожелательный рецензент, — что автор намеренно держит его в первых актах в полутени, чтобы потом одним эффектным сценическим поворотом бросить на него полный свет», но «этого не случилось» [Васильев: 3]. Были и обвинения — в безнравственности главной темы, что тоже напрямую связывали со странной природой героя. Известный отзыв П. И. Кичеева в «Московском листке» говорил о том, что пьеса Чехова «преподнесла» зрителям «глубоко безнравственную» и «нагло-циническую путаницу понятий» и что ее герой «не несчастный, слабохарактерный <...> и симпатичный страдалец собственного своего “я”», а «негодяй», автор

¹ Эту особенность пьесы «Иванов» как своего рода зрелого дебюта осознавали и современники, один из первых критиков чеховской пьесы С. Васильев писал: «На театре Корша идет новая комедия с оригинальным названием *Иванов*. Это первый драматический опыт г. Чехова, автора целого ряда небольших рассказов, недавно появившихся отдельной книжкой под заглавием *В сумерках*» [Васильев: 3].

² Впервые пьеса была поставлена в Саратове, и лишь потом в московском театре Корша. Эта постановка и вызвала волну критики, в основном в московской периодике.

же — «бесшабашный клеветник на идеалы своего времени»¹ [Кичеев: 2]. Желая уточнить свою позицию, Чехов неоднократно переделывал «Иванова», однако в корне своих драматургических решений он не изменил [см.: Скафтымов 2007].

Исследователи позже обратили внимание на патологичность состояния Иванова, которое Чехов, как полагал А. П. Скафтымов, объясняет «исключительно чувствами биологической усталости» и устанавливает «симптомы болезни», рассуждая «исключительно в плане субъективной психологии» [Скафтымов URL]². А современный биограф Чехова предположила, что «Иванов» даже мог быть «попыткой выйти из состояния», которое сам писатель «называл “психопатией” и в котором находился последние два года» [Кузичева 2010: 168], то есть что это была своего рода сублимация в творчестве.

В целом специфика восприятия «Иванова» современниками, а также сомнения самого автора и последующие переделки им пьесы свидетельствуют о драматической ситуации, которая сложилась вокруг нее, и которую Чехов для себя лично объяснял с помощью тургеневского кода. В письме к А. С. Суворину от 5–6 октября 1888 г., после первой переработки этой пьесы, он провел, пусть и иронически, параллель между своей историей и тургеневской повестью «Довольно», которая тоже была воспринята современниками как болезненная проповедь ложных идеалов, искажение реальности и выражение личного кризи-

¹ Двусмысленность оценок П. И. Кичеевым характера Иванова подкрепляется интересными фактами биографии самого критика: в конце 1860-х гг. он «застрелил “из мести” незнакомого студента, ошибочно приняв его за соблазителя своей сестры» и 2 года отсидел в Бутырской тюрьме, после чего оказался в доме умалишенных, а в 1870-х гг. дважды был судим «за составление подложных денежных документов», потом он инсценировал свое самоубийство, и эта история была описана Чеховым в «Рассказе без конца» (1885) [Гитович: 546]. Так что П. И. Кичеев во многом интерпретировал Иванова, исходя из своего собственного жизненного опыта.

² Статья А. П. Скафтымова «Драмы Чехова» была первой в так называемой скафтымовской «чеховиане» (куда также входили работы «О “Чайке”», «“Чайка” среди повестей и рассказов Чехова»), которая складывалась в научной лаборатории ученого со второй половины 1920-х гг. по конец 1940-х, публикация состоялась уже в начале 2000-х гг. [см.: Новикова: 366].

И. А. Беляева. «Если теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”»: тургеневские контексты ранней драматургии А. П. Чехова

са¹: «...если и теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”» [Чехов П. 3: 15].

Удивительно, насколько оценки тургеневской повести и пьесы Чехова схожи. Модальность их сводится к тому, что сочинения «глубоко безнравственные», везде видна «путаница понятий», «клевета» и «циническая дребедень»² [Кичеев: 2, 3]. Это сказано об «Иванове». А о «Довольно» в 1875 г. С. А. Венгеров, подытоживая картину мнений 1860-х – начала 1870-х гг., в своих «Критико-биографических этюдах»

¹ П. В. Анненков оценивал заключительную часть «Довольно» Тургенева как глубоко пессимистический личный призыв: «<...> вторая его половина, по временам, глубока, но имеет несчастье походить на мрачную католическую проповедь, последнее слово которой сними штаны, обрей голову и ступай в Трапу. Да и надо иметь непременно 55 лет, одышку, запор и водянку, чтоб усвоить себе все впечатления этой второй половины, как должно...» [Анненков: 171]. Близкий Тургеневу корреспондент И. П. Борисов еще в большей мере увидел в этой повести внутреннюю боль автора. «В Вашем “Довольно”, — сообщает он в письме к Тургеневу от 29 октября 1865 г., — многое я прочитал с большим чувством за Вас. Вы как будто хотите <...> уйти от нас» и уверял, что, сам пережив похожее, теперь знает, что ему «уже *недовольно*, и надо еще, еще пожить» (Курсив автора. – И. Б.) [Тургеневский сборник: 497]. В. Ф. Одоевский откликнулся на повесть Тургенева очерком «Недовольно», который начинался вопросом: «Для кого довольно? для себя? для других? — Для себя по какому праву? Для других — не худо бы спроситься», — и в принципе считал, что «фантазия» эта написана «художником» «в минуту внезапной усталости», она отражает всеобщую социальную «болезнь»: «*неприложение рук*» (Курсив автора. – И. Б.) [Одоевский: 65, 69]. Более резкой была карикатура, представленная Ф. М. Достоевским в романе «Бесы», где Кармазинов лишен права на искренность и представлен как фигура глубоко фальшивая и безнравственная, своего рода ложный кумир, чьи проповеди уже не привлекают молодое поколение.

² В заключительном абзаце рецензии П. Кичеева слово «дредбедень» повторяется несколько раз, что, вероятно, передает повышенную эмоциональность самого рецензента, но одновременно как бы подытоживает высказывание о пьесе Чехова, а потому и запоминается: «И вот такую циническую *дредбедень* подносит публике г. Чехов, и находится неразборчивая и утратившая всякое чутье к правде публика, которая не только терпеливо смотрит на эту *дредбедень*, платя за нее деньги по возвышенным бенефисным ценам, но и рукоплещет этой *дредбедени*, и хотя при громком шиканье вызывает по пяти раз к ряду автора ее...» (Курсив мой. — И. Б.) [Кичеев: 3].

скажет следующее: «Вульгарно выражаясь, это “Бог знает, что такое”. Не знаем, как другие понимают “Довольно”; но что касается автора настоящего этюда, он прямо признается, что совершенно не понимает загадочный “очерк”. Это какой-то беспорядочный сумбур, набор слов, ничем между собою не связанных...» [Венгеров: 148–149].

Скорее всего, Чехов мог иметь представление о ситуации с репутацией этого сочинения Тургенева и, проводя аналогии, подчеркивал тем самым, что своего «Довольно», своей «католической проповеди» отчаяния, как называл «Довольно» П. В. Анненков, он еще не написал, а значит — это можно предположить — не склонен был оценивать свой текст как пессимистический акт. И если «Довольно» Тургенева — это своего рода вариант «арзамасского ужаса» Л. Н. Толстого [Беляева: 181], сочинение, в котором экзистенциальное чувство и мысль о смерти становятся центральными и единственно имеют смысл, то пьеса «Иванов» хотя и касается тех же вопросов (экзистенциальной тоски, самоубийства как исхода), с точки зрения Чехова — интересна не субъективно прочувствованным изображением депрессивного состояния современного общества, а все-таки чем-то другим. Поэтому и в вышеприведенном письме к А. С. Суворину он, пусть и с иронией, настаивает, что своего «Довольно» он еще не написал и в принципе писать не собирается, ну или пока не собирается. Пьеса «Иванов» для него важна и дорога была как начало чего-то нового, а не как конец, когда хочется сказать «довольно».

И первая завершенная пьеса Чехова как раз и предлагала своему зрителю новый тип драматургического текста, в котором центральный персонаж не измеряется традиционными для театра и для литературы в целом антропологическими мерками. То есть Иванов в принципе не определим и не сводим ни к одному суждению о нем, ни к какому-то общему типу. Это было относительно ново в русском театре, если не считать определенного опыта, который был представлен в драматургии Тургенева, но к 1880-м гг., конечно, еще не оцененного. Однако это именно у Тургенева впервые появляется героиня, Наталья Петровна из «Месяца в деревне»¹, к которой не знаешь, как относиться, настолько

¹ Пьеса «Месяц в деревне» была в 1870-е гг. поставлена неудачно в Малом театре (1872) и в Александринском (1979) с М. Г. Савиной в роли Верочки, и этот спектакль имел успех, правда, Савина сделала в коме-

И. А. Беляева. «Если теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”»: тургеневские контексты ранней драматургии А. П. Чехова

она сложна. Ее можно любить, ненавидеть, осуждать, одновременно жалеть, поскольку она представляет собой сложное соединение разных качеств и принадлежит сразу к нескольким типам и ни к одному в особенности: она и злодейка-мачеха, и изнеженная вздорная барыня, и страдающая от отсутствия живых чувств женщина, и ревнивица, и чуткая наставница и мать. В «Иванове» мы как раз сталкиваемся с чеховской рефлексией (причем очень заинтересованной) по поводу тургеневского театра¹. Это с одной стороны. С другой — для «Иванова» очень важен общий культурный фон в виде напоминания о привычных сюжетных схемах, поведенческих моделях, который во многом тоже определялся Тургеневым и который в пьесе Чехова не столько травмировался, сколько разбивался о жизнь.

Соединение тургеневской антропологической линии в театре и одновременно разрушение созданных, в том числе Тургеневым, культурных схем, на наш взгляд, отличает пьесу «Иванов». Поэтому тургеневский ключ может быть полезен при ее интерпретации.

Итак, «Иванов» — это не «Довольно», а значит не стоит пьесу читать в координатах космического пессимизма, хотя к такому прочтению могли подтолкнуть элементы тургеневского «присутствия»

дии Тургенева значительные «урезы» — «сокращения коснулись прежде всего роли Натальи Петровны» [Проц: 175]. Так что Чехов вполне мог наблюдать возвращение зрительского интереса к одной из самых несценических пьес Тургенева.

¹ Традиционно тургеневские параллели критики и исследователи усматривают в прозе и в более поздних пьесах Чехова: «у Чехова усадьба моделируется, сказали бы теперь, по Тургеневу, по “Дворянскому гнезду”, по “Месяцу в деревне”» [Зингерман: 131]. Более того, в истории рецепции драматургии обоих писателей существует интересный факт, когда Чехов помогает понять театр Тургенева [Муренина]. Пьеса «Иванов», однако, редко сближается с тургеневскими текстами, в том числе драматургическими, если не считать размышлений о близости Иванова «лишним» героям Тургенева. Так, в недавно опубликованных лекциях Г. А. Бялого указывалось, что в «Иванове» «есть и что-то тургеневское», но тут же подчеркивалось, что это «не тип Иванова; у Тургенева “лишние люди” были нужными, а это что-то ненужное, идущее от “Гамлета Шигровского уезда”» [Бялый: 181]. Прижизненная критика также не усмотрела в «Иванове» тургеневских аллюзий, за исключением того, что в ней видели скорее роман типа «Рудина», чем сценический текст [Кузичева 2020: 74].

в тексте Чехова. В «Иванове» зритель мог почувствовать отсылки к тургеневскому любовному сюжету, согласно которому любовь не может быть вечной, увидеть слабого героя, напоминающего «лишнего человека», хотя для Тургенева это тоже штамп, навязанный ему критикой и читателями, и сильную и жертвенную героиню. Все это реализуется в пьесе как во взаимоотношениях Иванова с Шурочкой, готовой спасти любимого, так и отчасти с женой Анной Петровной (Саррой), на которой он «женился <...> по страстной любви и клялся любить вечно», но спустя пять лет уже «не чувствует ни любви, ни жалости», тогда как она ради него «переменила веру, бросила отца и мать, ушла от богатства» и принесла бы «еще сотню жертв», если бы это потребовалось [Чехов С. 11: 226].

Но очевидно, что предложенная Чеховым любовная ситуация (или ситуации, поскольку перед зрителем не просто любовный треугольник, а две самостоятельные вариации на тургеневскую тему) выглядит сложнее. В истории взаимоотношений Иванова с Шурочкой и Саррой все не так однозначно. И оттого как бы привычные тургеневские штампы, которые требуют от читателя/зрителя сочувствия к чистой и жертвенной героине и осуждения слабого, нерешительного, тоскующего, «утомленного»¹ героя, не очень работают. Поэтому читатель/зритель дезориентирован, он не знает, как ему думать и кому доверять. Он привык к тому, как его приучили прочитывать Тургенева, хотя у самого Тургенева тоже все сложнее — и герой не такой слабый, и героиня не всегда жертвенная и сильная, — но в любом случае у Чехова ему определенно предложена, как выражался П. И. Кичеев, «путаница понятий».

Причем все это не от «неумения», как полагали первые критики, которые видели в «Иванове» «много ошибок, ошибок неопытности» и которые «до конца дожидались разъяснения <...> автором характера Иванова», полагая, что раз «разъяснения не последовало», то значит «автор виноват» [Васильев: 3]. В герое Иванове, в том, как он написан, как раз и заключалась смелость драматургического решения Чехова. В чеховской пьесе «все дело» именно в Иванове — как и у Тургенева в

¹ «А жизнь, которую я пережил, — как она утомительна!.. ах, как утомительна!.. Сколько ошибок, несправедливостей, сколько нелепого...» [Чехов С. 11: 229].

«Месяце в деревне» «все дело в Наталье Петровне» [Савина: 352]. Тургеневская героиня, хотя и была создана почти за 40 лет до Иванова, также взрывала все амплу и зрительские ожидания. Она определенно не хороша и не плоха, ее характер и его разгадка — ключ ко всей пьесе. Но это и было стратегией Тургенева. Чехов ее, возможно, интуитивно воспринял, хотя в целом именно «Месяц в деревне» он оценивал не очень высоко, предпочитая «Нахлебника», правда, эти оценки относятся ко времени, когда он уже был опытным драматургом (письмо к О. Л. Книппер от 23 марта 1903 г.). В любом случае в «Иванове» тургеневский подход к драматургическому герою он использовал, но усовершенствовал — убрав психологического плана длинноты, сократив монологи, которые у Тургенева героиня произносила в избытке, делая акцент на задачах сценичности.

Тургенев в «Месяце в деревне» фактически провозгласил невозможное для театра: героиня — это не то, что кажется, и наши суждения о ней в любом случае будут недостаточны. Правда, как это играть, и тогда было непонятно, и сейчас сложно выполнимо. И вот Чехов воспользовался этим тургеневским открытием, он впустил в театр героя как бы типологически маргинального и одновременно одного из многих — верно в этом смысле пишут об обобщенном значении фамилии Иванов¹. Он не психопат (ну или психопат настолько, насколько это свойственно многим), не нарцисс или невротик (он и то, и другое тоже в каком-то обобщающем смысле), он не лишний человек, потому что эта формула звучит как нечто выхолощенное в пьесе², он — сама чело-

¹ Уже в рецензии недоброжелателя П. Кичеева отмечен этот факт: «Одного заглавия комедии, смеем думать, достаточно, чтобы не сомневаться в том, что, по мнению автора, герой его произведения — нечто вроде героя переживаемого нами времени, что имя таким героям — легион» [Кичеев: 2].

² В письме к А. С. Суворину от 30 декабря 1888 г. Чехов пишет по этому поводу: «Режиссер считает Иванова лишним человеком в тургеневском вкусе; Савина спрашивает: почему Иванов подлец? Вы пишете: “Иванову необходимо дать что-нибудь такое, из чего видно было бы, почему две женщины на него вешаются и почему он подлец, а доктор — великий человек”. Если Вы трое так поняли меня, то это значит, что мой “Иванов” никуда не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему

веческая сложность, неопределимость, которая на самом деле есть и в других персонажах пьесы, которые как будто бы понятны, а на самом деле они тоже немножко Ивановы.

Когда Чехов только написал пьесу, он сообщал брату Александру 24 октября 1887 г.:

Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдика найди сии элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам. Поневоле начнешь выжимать из головы, взопреешь и бросишь... Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал [Чехов П. 2: 137–138].

А Иванов в этой драме говорит, как бы вторя автору, что нельзя воспринимать людей по шаблону (речь идет о нем самом, так как его молва обвиняла в том, что он женился из-за денег, уморил свою жену, а затем нашел себе вторую жертву, молодую и богатую невесту):

Как просто и несложно... Человек такая простая и немудреная машина... нет, доктор. В каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам [Чехов С. 11: 265].

Поэтому загадка Иванова из разряда неразрешимых, агностических. И в этом состоит художественный смысл чеховского антропологического и одновременно драматургического открытия, которое предвосхищает вопрос о «постановке драматического лица» [Катаев: 30] в его театре в дальнейшем. В «Иванове» он отталкивался от Тургенева, использовал его принцип изображения «человека на сцене», стремился сделать его более применимым к требованиям театра и одновременно вскрывал условность тех культурных моделей, которые ассоциировались с Тургеневым и тургеневской эпохой.

Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцевалась и о постановке ее не может быть речи» [Чехов П. 3: 109].

И. А. Беляева. «Если теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”»: тургеневские контексты ранней драматургии А. П. Чехова

Список литературы

Источники

- Анненков П. В. Письма к И. С. Тургеневу. Кн. 1. СПб.: Наука, 2005. 532 с.
- Венгеров С. А. Русская литература в ее современных представителях. Критико-биографические этюды Семена Венгерова. Иван Сергеевич Тургенев. Ч. 2. СПб.: тип. И.П. Попова, 1875. 164 с.
- Васильев С. (С. В. Флеров) Театральная хроника // Московские ведомости. 1887. 23 ноября. № 323. С. 3–4.
- Гитович И. Е. Кичеев Петр Иванович // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. С. 546–547.
- Кичеев П. И. По театрам // Московский листок. 1887. № 325. 22 ноября. С. 2–3.
- Одоевский В. Ф. Недовольно // Беседы в обществе любителей российской словесности. 1867. № 1. С. 65–84.
- Савина М. Г. Мое знакомство с И. С. Тургеневым // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1983. С. 349–357.
- Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Исследования

- Беляева И. А. «Я задумал эту штуку в тяжелое время»: к вопросу о значении повести «Довольно» в творчестве И. С. Тургенева // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2023. № 6. С. 171–184. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-06-15>
- <Бялый Г. А.> «Иванов» А. П. Чехова. Из конспектов лекций, прочитанных Г. А. Бялым в спецкурсе «Чехов и драматургия его времени» (1974) / подгот. текста, публ. А. Г. Головачевой // Ранняя драматургия А. П. Чехова. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. С. 175–182.
- Дубинина Т. Г. Иванов — Гамлет или Дон Кихот? К вопросу о художественной антропологии И. С. Тургенева и А. П. Чехова // Русистика и компаративистика. М.: Книгодел, 2021. Вып. XV. С. 30–38. <https://doi.org/10.25688/2619-0656.2021.15.02>
- Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.
- Катаев В. Б. А. П. Скафтымов и другие о пьесе «Иванов» // Ранняя драматургия А. П. Чехова. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. С. 30–35.
- Кузичева А. П. Феномен «Чехов и Тургенев». О «тени» Тургенева, «тургеневских нотах» и «тургеневском пошибе», о «тургеневском» в «чеховском» // А. П. Чехов и И. С. Тургенев. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 66–92.
- Кузичева А. П. Чехов: жизнь «отдельного человека». М.: Молодая Гвардия, 2010. 847 с.
- Муренина Е. К. Тургенев в США как потомок Чехова? «Месяц в деревне» и проблемы сценической интерпретации русской классики в XIX веке // А. П. Чехов и И. С. Тургенев. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 334–353.
- Новикова Н. В. А. П. Скафтымов в работе над статьей о «Чайке» // Чеховская карта мира. М.: Мелихово, 2015. С. 366–380.

Проц Е. В. Театральная осень Ивана Тургенева: (Тургенев и М. Г. Савина в 1879 году) // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2009. Вып. 1. С. 173–181.

Скафтымов А. П. Драммы Чехова. URL: <https://chehov-lit.ru/chehov/kritika/skaftymov-dramy-chehova.htm> (дата обращения: 15.06.2025).

Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С. 348–366.

References

Beliaeva, I. A. “‘Ja zadumal etu shtuku v tiazheloe vremia’: k voprosu o znachenii povesti ‘Dovol’no’ v tvorchestve I. S. Turgeneva” [“‘I Conceived This Thing in a Hard Time’: On the Question of the Significance of the Story ‘Enough’ in the Works of I. S. Turgenev”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, 2023, no. 6, pp. 171–184. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-06-15> (In Russ.)

<Bialyi, G. A.> “‘Ivanov’ A. P. Chekhova. Iz konspektov lektsii, pročitannykh G. A. Bialym v spetskurse ‘Chekhov i dramaturgiia ego vremeni’ (1974)” [“‘Ivanov’ by A. P. Chekhov. From Lecture Notes Given by G. A. Bialyi in the Special Course ‘Chekhov and the Drama of His Time’ (1974)”]. *Ranniaia dramaturgiia A. P. Chekhova [Early Drama by A. P. Chekhov]*. Moscow, A. A. Bakhrushin Museum Publ., 2021, pp. 175–182. (In Russ.)

Dubinina, T. G. “Ivanov — Gamlet ili Don Kikhot? K voprosu o khudozhestvennoi antropologii I. S. Turgeneva i A. P. Chekhova” [“Is Ivanov Hamlet or Don Quixote? To the Question of Artistic Anthropology of I. S. Turgenev and A. P. Chekhov”]. *Rusistika i komparativistika [Russian and Comparative Studies]*, issue 15. Moscow, Knigodel Publ., 2021, pp. 30–38. <https://doi.org/10.25688/2619-0656.2021.15.02> (In Russ.)

Zingerman, B. I. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie [Chekhov’s Theater and Its World Significance]*. Moscow, Nauka Publ., 1988. 384 p. (In Russ.)

Kataev, V. B. “A. P. Skaftymov i drugie o pèse ‘Ivanov’.” [“A. P. Skaftymov and Others About the Play ‘Ivanov’.”] *Ranniaia dramaturgiia A. P. Chekhova [Early Drama by A. P. Chekhov]*. Moscow, A. A. Bakhrushin Museum Publ., 2021, pp. 30–35. (In Russ.)

Kuzicheva, A. P. “Fenomen ‘Chekhov i Turgenev’. O ‘teni’ Turgeneva, ‘turgenevskikh notakh’ i ‘turgenevskom poshibe’, o ‘turgenevskom’ v ‘chekhovskom’.” [“Phenomenon of Chekhov and Turgenev on Turgenev’s ‘Shadow,’ ‘Turgenev’s Notes’ and ‘Turgenev’s Manners,’ on ‘Turgenev Things’ Inside ‘Chekhov Things.’”] *A. P. Chekhov i I. S. Turgenev [A. P. Chekhov and I. S. Turgenev]*. Moscow, A. A. Bakhrushin Museum Publ., 2020, pp. 66–92. (In Russ.)

Kuzicheva, A. P. *Chekhov: zhizn’ “otdel’nogo cheloveka” [Chekhov: The Life of an “Individual”]*. Moscow, Molodaia Gvardiia Publ., 2010, 847 p. (In Russ.)

Murenina, E. K. “Turgenev v SSHA kak potomok Chekhova? ‘Mesyats v derevne’ i problemy stsenicheskoy interpretatsii russkoy klassiki v XXI veke” [“Turgenev as Chekhov’s Descendant on an American Stage? ‘A Month in the Country’ and the

И. А. Беляева. «Если теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно”»: тургеневские контексты ранней драматургии А. П. Чехова

Problems of Theatre Adaptation of Russian Classics in the 21st Century”]. *A. P. Chekhov i I. S. Turgenev* [A. P. Chekhov and I. S. Turgenev]. Moscow, A. A. Bakhrushin Museum Publ., 2020, pp. 334–353. (In Russ.)

Novikova, N. V. “A. P. Skaftymov v rabote nad sta’ei o ‘Chaik’e.” [“A. P. Skaftymov at Work on the Article about ‘The Seagull.’”] *Chekhovskaia karta mira* [Chekhov’s Map of the World]. Moscow, Melikhovo Publ., 2015, pp. 366–380. (In Russ.)

Prots, E. V. “Teatral’naia osen’ Ivana Turgeneva: (Turgenev i M. G. Savina v 1879 godu)” [“Theatrical Autumn of Ivan Turgenev: (Turgenev and M. G. Savina in 1879)”]. *I. S. Turgenev. Novye issledovaniia i materialy* [I. S. Turgenev. New Research and Materials], issue 1. Moscow, St. Petersburg, Alians-Arkheo Publ., 2009, pp. 173–181. (In Russ.)

Skaftymov, A. P. *Dramy Chekhova* [Chekhov’s Dramas]. Available at: <https://chehov-lit.ru/chehov/kritika/skaftymov-dramy-chehova.htm> (Accessed 15 June 2025). (In Russ.)

Skaftymov, A. P. “P’esa Chekhova ‘Ivanov’ v rannikh redaktsiiaxh” [“Chekhov’s Play ‘Ivanov’ in Early Editions”]. Skaftymov, A. P. *Poetika khudozhestvennogo proizvedeniia* [Poetics of a Work of Art]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 2007, pp. 348–366. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-110-131>
<https://elibrary.ru/USEJZO>
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. В. В. Королева, С. В. Бузина

Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых,
Приволжский исследовательский медицинский
университет (Владимирский филиал),
г. Владимир, Россия

Переосмысление гофмановских традиций в ранних рассказах А. П. Чехова

Аннотация: В статье рассматривается преломление романтической традиции, восходящей к творчеству Э. Т. А. Гофмана, в ранних рассказах А. П. Чехова 1880-х гг. Гофмановский интертекст в произведениях А. П. Чехова выделяется с помощью методологии «гофмановского комплекса», который характеризуется единством проблематики, образной системы и стилистики. Чехов использует гофмановский интертекст не столько для пародирования классических литературных образов и сюжетов, сколько для того, чтобы вскрыть фальшь жизни, показать оскудение личности, добровольное рабство и впадение человека в прошлость под влиянием окружающих людей и среды.

Ключевые слова: Э. Т. А. Гофман, А. П. Чехов, гофмановский комплекс, русская литература, двоемирие, созидательная ирония, гротеск, образ зеркала, пародирование, проблема механизации

Информация об авторах: Вера Владимировна Королева, доктор филологических наук, доцент, Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, ул. Горького, д. 87, 600000 г. Владимир; Приволжский исследовательский медицинский университет (Владимирский филиал), Октябрьский пр-т, д. 1, 600000 г. Владимир, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7608-9772>

E-mail: queenvera@yandex.ru

Светлана Васильевна Бузина, кандидат филологических наук, доцент, Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, ул. Горького, д. 87, 600000 г. Владимир; Приволжский исследовательский медицинский университет (Владимирский филиал), Октябрьский пр-т, д. 1, 600000 г. Владимир, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3705-4427>

E-mail: sve3342040@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 03.08.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 10.10.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Королева В. В., Бузина С. В. Переосмысление гофмановских традиций в ранних рассказах А. П. Чехова // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 110–131. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-110-131>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 110–131. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 110–131. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Vera V. Koroleva, Svetlana V. Buzina

Vladimir State University Vladimir,
Privolzhsky Research Medical University, Vladimir, Russia

Rethinking Hoffmann's Traditions in Chekhov's Early Stories

Abstract: This article examines the refraction of the Romantic tradition, dating back to the work of E. T. A. Hoffmann, in the early stories of A. P. Chekhov from the 1880s. Hoffmannian intertext in Chekhov's works is identified using the methodology of the "Hoffmann complex", which is characterized by the unity of subject matter, imagery, and style. Chekhov uses Hoffmannian intertext not so much to parody classical literary images and plots as to expose the falsehood of life, demonstrating the impoverishment of personality, voluntary slavery, and the descent into vulgarity under the influence of others and the environment.

Keywords: Hoffman and Chekhov, Hoffman's complex of Russian literature, creative irony, grotesque, the two worlds, the image of a mirror, parody, the problem of mechanization

Information about the authors: Vera V. Koroleva, DSc in Philology, Associate Professor, Vladimir State University named after brothers A. G. and N. G. Stoletov, Gor'koro St., bld. 87, 600000 Vladimir, Russia; Privolzhsky Research Medical University, Oktyabrsky Ave., bld. 1, 600000 Vladimir, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7608-9772>

E-mail: queenvera@yandex.ru

Svetlana V. Buzina, PhD in Philology, Associate Professor, Vladimir State University named after brothers A. G. and N. G. Stoletov, Gor'koro St., bld. 87, 600000 Vladimir, Russia; Privolzhsky Research Medical University, Oktyabrsky Ave., bld. 1, 600000 Vladimir, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3705-4427>

E-mail: sve3342040@mail.ru

Received: August 03, 2025

Approved after reviewing: October 10, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Koroleva, V. V., and S. V. Buzina. "Reinterpretation of Hoffmann's Traditions in Chekhov's Early Short Stories." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 110–131. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-110-131>

Ранний период творчества А. П. Чехова характеризуется пародийностью, направленной на известные произведения классики, что в литературоведении отмечалось в исследованиях А. Б. Дермана [Дерман], А. П. Чудакова [Чудаков], Р. Г. Назирова [Назирова] и др. Это связано с тем, что Чехов начинает свое творчество, с одной стороны, в русле классической литературы, осваивая традиции своих предшественников, с другой стороны, стремится избежать эпигонства и трансляции некоторых расхожих тем и образов, превратившихся уже в клише. Так, в заметке «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.», опубликованной в № 10 журнала «Стрекоза» за 1880 г., молодой автор иронически обобщает характерные для классических произведений фабулы, характеры героев и стилистические приемы:

Граф, графиня со следами когда-то бывшей красоты, сосед-барон, литератор-либерал, обедневший дворянин, музыкант-иностранец, ту-поумные лакеи, няни, гувернантки, немец-управляющий... Высь поднебесная, даль непроглядная, необъятная... непонятная, одним словом: природа!!! ... Бесчисленное множество междометий и попыток употребить кстати техническое словцо ... Очень часто отсутствие конца [Чехов С. 1: 17–18].

Творческие поиски приводят Чехова к использованию в ранних рассказах следующих приемов. Во-первых, пародирование классических жанров и сюжетов. Например, в рассказах «Страшная ночь» (1880) и «Ночь на кладбище» (1885–1886) Чехов иронизирует по поводу жанра «страшных» произведений». Он начинает эти рассказы в рамках традиции, нагнетает таинственную атмосферу, а затем гротескно разрешает ее прозаической ситуацией, которая не только снимает мистическое и ужасное, но и выставляет все в сатирическом ключе. Во-вторых, использование ранним Чеховым привычных образов, сюжетов и стили-

стики предшественников с целью сатирически подчеркнуть актуальные проблемы общества (об этом писали Берковский [Берковский], Кубасов [Кубасов] и др.). В этом случае можно говорить о переосмыслении «чужого текста» в художественном мире Чехова [Кибальник 100–111]. Именно таким заметным пластом интертекста у Чехова становится гофмановская традиция, которая основана на трансформации романтических и мистических штампов.

Важно отметить, что, несмотря на то, что Чехов не упоминает Э. Т. А. Гофмана, он, несомненно, был знаком с произведениями немецкого романтика, так как имя Гофмана в русской литературе XIX в. было знаковым. Немецкий писатель был популярнее в России, чем в самой Германии, а его творчество благодаря неповторимому стилю стало важным элементом русской культуры. Отечественных писателей привлекали в Гофмане необычная фантастика, психологизм, характерные сюжетные линии, яркие образы двойника, куклы, автомата, зеркала, а также художественные приемы, такие как романтическая ирония и гротеск, одушевление неживого. По словам А. Б. Ботниковой, в начале XIX в. не было ни одного писателя в России, который бы не читал Гофмана [Ботникова: 13]. Интерес к Гофману находит продолжение и в литературе второй половины XIX в. в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, о чем писали Л. К. Израилевич [Израилевич], Л. П. Гроссман [Гроссман], В. В. Королева [Королева 2022, 2024], С. И. Родзевич [Родзевич], А. Б. Ботникова [Ботникова] и др. Кроме того, Гофман — значимый писатель для Гоголя, а ориентация раннего Чехова на Гоголя общеизвестна [Паперный, Бицилли, Лебедев и др.]

Следует обратить внимание на важный момент, который сформировал феномен Гофмана как писателя и обеспечил ему огромную популярность в русской литературе: глубокий психологизм, умение показать тонкие состояния человеческой души. Кроме того, Гофман отличался интуицией в видении проблем современного общества, определяя которые он затрагивал важные нравственные ориентиры. Гофман часто только намечал эти проблемы, давая тем самым последующим поколениям писателей пищу для глубоких размышлений и творческих интерпретаций.

Между Чеховым и Гофманом можно проследить глубинную, лично-биографическую связь: оба страстно любили театр, были му-

зыкально одарены [Эйгес]. Оба работали не по призванию. Гофман был юристом и, по-видимому, тяготился своей службой. Чехов избрал профессию врача, руководствуясь практическими соображениями. Оба художника остро чувствовали пошлость, филистерство, это явно их тяготило и нашло воплощение в их творчестве. Чехову была близка гофмановская идея об истинных и плохих музыкантах: «Как высший судия, — говорит герой Гофман Иоганн Крейслер, — я поделил весь род человеческий на две неравные части. Одна состоит из хороших людей, но плохих или вовсе не музыкантов, другая же — из истинных музыкантов» [Гофман 1: 39]. На этот факт указывает и цитата из Гофмана в «Вишневом саде»: «Хороший человек, но плохой музыкант», сказанная по-немецки: “Guter Mensch, aber schlechter Musikant” [Чехов С. 13: 112]. Чехов, кажется, так же, как истинный музыкант, чувствовал фальшь и в людях, и окружающей жизни.

Стоит заметить, что гофмановские традиции в творчестве Чехова уже исследовались Е. В. Карабеговой [Карабегова], А. Г. Головачевой [Головачева], М. А. Зиминой [Зиминая], Д. Кочетовым [Кочетов]. А. Г. Головачева, например, выделяет гофмановскую традицию в «Вишневом саде» и «Чайке» Чехова, а также подмечает такую особенность чеховской прозы, как нелинейность, благодаря которой «...объясняется и возможность пересечений чеховских текстов, невзирая на хронологические, языковые и прочие границы, и с представителями Серебряного века ... и с такими зарубежными писателями, как Гофман, Диккенс, Ибсен, Золя» [Головачева: 5]. Другие исследователи выделяют реминисценции, аллюзии и цитации из Гофмана. В частности, Д. Кочетов обозначает рассказ Чехова «Черный монах» произведением в стиле Гофмана [Кочетов]. Э. А. Полоцкая называет иронию Чехова «внутренней иронией» и видит ее корни в творчестве Гофмана [Полоцкая]. Е. В. Карабегова обращает внимание на гофмановский психологизм и сходство с немецким писателем в осмыслении двойников в рассказе «Черный монах» [Карабегова].

Однако литературоведы, как правило, исследуют гофмановские черты в позднем творчестве русского писателя. На наш взгляд, традиции Гофмана проявляются у Чехова и в ранних рассказах. Но гофмановские мотивы, образы и проблемы чаще всего используются как прием для создания сатиры на пошлость современного общества. Особенно Чехова привлекает гофмановская стилистика, которая основана на иронии и гротеске.

На наш взгляд, гофмановский интертекст в ранних рассказах Чехова ярче всего выделяется при системном подходе, как комплекс устойчивых элементов («гофмановский комплекс русской литературы»), которые воплощаются в произведениях немецкого писателя. «Гофмановский комплекс» формируется во второй половине XIX в. и ярко проявляется в эпоху Серебряного века, так как круг проблем, образов и стилистических приемов, характерных для творчества Гофмана, становится особенно актуальным для многих писателей и используется как литературный прием. Гофмановский комплекс включает такие элементы, как идея синтеза искусств («Крейслериана I»), осмысление проблемы механизации жизни и человека, поставленной Гофманом в образах-символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека (оппозиция «живое» — «неживое» («Песочный человек», «Автоматы», «Принцесса Брамбилла»), мотив «игры» с «чужим текстом» («Разбойники»), гофмановская стилистика, которая характеризуется романтической иронией и гротеском («Золотой горшок», «Крошка Цахес»), психологизм, основанный на размышлении о природе двойничества («Эликсиры дьявола»), а также в образах немецкого романтика (двойник, кукла, зеркало, глаза и др.) [Королева 2021].

В произведениях Чехова раннего периода выделяются следующие элементы гофмановского комплекса: проблема механизации человека, которая проявляется в идее опошления человеческой души, в раздвоении личности, в двойничестве («Двое в одном» (1883)); гофмановские образы: кот Мурр («Кот») (1883), зеркало («Кривое зеркало» (1883)), кукла («Сон репортера» (1884)), мотив «игры» с «чужим» текстом; в стилистике немецкого романтика, основанной на гротеске, а также приеме смешения живого и неживого («Сон репортера»), одушевлении неживого («Восклицательный знак» (1885), «Репка» (1883)).

Чехов талантливо переосмысливает гофмановские образы и приемы. Так, образ зеркала из средства отражения двух миров (в романтизме мира реального и идеального) превращается в способ изображения двух типов восприятия реальности человеком (ироническое и идеалистическое («Кривое зеркало»)). Образ «поющих котов» позволяет на основе приема контраста не только продемонстрировать пошлость людей, но и ничтожность человека по сравнению с естественным миром природы («Кот»). Образ двойника утрачивает инфернальность,

демонстрируя, как человек сам добровольно прячет свою истинную сущность, унижая себя и скрывая под маской мелкого чиновника («Двое в одном»). Чехов, как Гофман, использует и мотив «игры» с «чужим» текстом, описывая, как герои попадают под влияние литературных штампов и страдают от этого («Загадочная натура»). Восходящая к немецкому романтику проблема механизации общества, которая проявляется в утрате человеком души, превращении его в куклу становится магистральным вопросом всего творчества Чехова («Восклицательный знак»). Вслед за Гофманом Чехов критикует общество, где социальный статус становится важнее человека («Сон репортера»). Важным элементом гофмановского творческого принципа, который переосмысливает Чехов, становится романтическое двоемирие. Гофман одним из первых романтиков разрушает этот принцип, что приводит к тому, что мир мифологический вмешивается в мир реальный, нарушая его косность. Чехов идет дальше, демонстрируя угрозу не от inferнальных персонажей, а от людей, которые попали под порочное влияние человеческой пошлости («Беседа пьяного с трезвым чертом», «Леший и русалка»).

Гофмановские образы в ранних рассказах А. П. Чехова

Обращаясь к образным переключкам с творчеством Гофмана, в первую очередь отметим аллюзию на кота Мурра из романа «Житейские воззрения кота Мурра...» (1819–1821), которая появляется в рассказе «Кот» (1883). В центре повествования находится ситуация, с которой столкнулись молодожены: мелкий чиновник и его жена — однажды ночью. Они просыпаются от непонятных звуков, которые оказываются брачными криками котов.

В романе «Житейские воззрения кота Мурра...» Гофман использует прием очеловечивания животных. Кот Мурр обладает высоким интеллектом, разбирается в философии, поэзии и искусстве. Гофман описывает кошачью любовь как прекрасную музыку, звучание которой идет из самого сердца влюбленных:

Сначала Мисмис робела, но вскоре ее ободрил мой сильный фальцет. Голосок у нее был премилый, исполнение выразительное, мягкое

и нежное, словом, она оказалась отличной певицей. <...> Миссис так отличилась в искусстве *cantare*, что *chordas tangere* оказалось ни к чему [Гофман 5: 171].

Гофман изображает отношения кошек как человеческие, одухотворенные, в них есть страсть и измена. У Гофмана ирония строится на том, что Мурр воспринимает жизнь сквозь призму высокого искусства, что противопоставляется филистерскому мировосприятию:

В нас полетел внушительный кусок черепицы и чей-то противный голос завопил: «Да замолчите вы, проклятые коты!» <...> О, лишенные эстетического чутья, бессердечные варвары, бесчувственные даже к самым трогательным жалобам любовной тоски, помышляющие только о мщении, гибели и смерти! [Гофман 5: 171–172].

Такой же прием использует и Чехов в рассказе «Кот», где супруги Алеша и Варя просыпаются от криков котов за окном. Герои лишены творческого мировосприятия, поэтому вопли котов кажутся им наказанием: «Ах... это ужасно!... они режут, спать не дают, дьяволы» [Чехов С. 2: 132]. Чехов же, как душевно тонкий человек, видит в кошачьих криках естественное природное начало, поэтому описывает их в гофмановском стиле, используя музыкальные термины, которые применительно к котам выглядят иронично:

Были тут дисканты, альты, тенора. <...> Кошачье пение, между тем, шло *crescendo*. <...> Одни коты издавали отрывистые звуки, другие выводили залихватские трели, точно по нотам, с восьмыми и шестнадцатыми, третьи тянули длинную, однообразную ноту. <...> А один кот, должно быть, самый старый и пылкий, пел каким-то неестественным голосом, не кошачьим, то басом, то тенором [Чехов С. 2: 132].

Так Чехов демонстрирует два типа мировосприятия: собственное (творческое) и Алешино и Вариного (обывательское). Особенно ярко это проявляется в описании кошачьих «песен». Музыкальное, утонченное понимание (авторское) переплетается с грубыми замечаниями героев в адрес кошек: «Нежное, как студень, *piano* достигало степени *fortissimo*, и скоро воздух наполнился возмутительными звуками» [Чехов С. 2: 132].

В противовес кошкам, которые очеловечиваются, Чехов изображает людей как кошек: «Супруги свернулись калачиками», «причмокивая и облизывая свои жилистые пальцы...» [Чехов С. 2: 132, 134] или «Его глазки светились вожделением и были полны масла» [Чехов С. 2: 133].

В этот конфликт (между супругами и кошками) вмешивается его превосходительство, который заставляет Алешу отказаться от мысли потревожить котов. Однако и образ начальника подвергается иронии Чехова, что демонстрирует отношение высших чинов к личности подчиненного. Его превосходительство проявляет интерес больше к собственному коту, чем к окружающим людям, с наслаждением смотрит кошачьи представления и рассказывает о достоинствах своего кота, которого считает выдающимся, разумным животным: «Старичок начал описывать образ жизни этого кота, его привычки, увлекся и рассказывал вплоть до солнечного восхода» [Чехов С. 2: 134].

Так гофмановский образ кота Мурра помогает Чехову сатирически осмыслить проблему маленького человека. Русский писатель, с одной стороны, на контрасте оппозиции «человек» — «животное» показывает пошлость человека и одухотворенность животного, его естественность и свободу, с другой стороны, обесценивает человека, который в современном мире вызывает интереса меньше, чем животное.

Чехов обращается еще к одному образу, восходящему к романтической традиции, и, в частности, к Гофману — образ зеркала, в творчестве которого формируется целый «зеркальный комплекс» [Королева 2019]. Гофмановское зеркало и его эквиваленты в одних произведениях символизируют взаимопроникновение реального и идеального миров («Золотой горшок»), в других искажают реальность («Песочный человек»). Например, в «Песочном человеке» Натаниэль смотрит в увеличительную трубу, и кукла Олимпия кажется ему живой девушкой.

Чехов в рассказе «Кривое зеркало» обращается к гофмановской традиции в восприятии образа зеркала. Жена протагониста, будучи внешне непривлекательной, отражается в старинном зеркале, как писаная красавица. Новый образ из зеркала настолько увлекает героиню, что он становится ее страстью:

Целую неделю потом она не пила, не ела, не спала, а всё просила, чтобы ей принесли зеркало. Она рыдала, рвала волосы на голове, металась [Чехов С. 1: 479].

Очевидно, что Чехов высмеивает стремление человека казаться лучше, чем он есть на самом деле, и осуждает желание человека жить иллюзией. Как у Гофмана, зеркало искажает реальность, дает человеку иллюзию идеального мира, так и у Чехова иллюзорный мир меняет мировосприятие жены, которая заявляет:

О, если бы я раньше увидела себя, если бы я знала, какая я на самом деле, то не вышла бы за этого человека! Он не достоин меня! У ног моих должны лежать самые прекрасные, самые благородные рыцари!.. [Чехов С. 1: 480].

Чехов видит в идеализации мира угрозу цельности человека, который утрачивает реалистическое мировосприятие, погружаясь в иллюзии.

Именно об этом пишет Гофман в новелле «Принцесса Брамбилла» (1821), где главные герои актер Джильо и швея Джачинта, надев маскарадные костюмы принца и принцессы, и увидев свое новое отражение в зеркале, начинают себя воспринимать как принца и принцессу, что приводит к внутреннему раздвоению и к опасности утратить свою истинную любовь. Гофман приводит своих героев к отказу от иллюзий, поэтому они обретают в финале внутреннюю цельность и счастье друг с другом. В чеховском же рассказе муж и жена так и остаются в мире иллюзий, не в состоянии найти гармонию в мире реальном.

Таким образом, в отличие от немецких романтиков, которые видели в мире идеальном возможность уйти от обыденности и с помощью фантазии прожить отдельные мгновения как сказку, Чехов считает, что иллюзорный мир не только не делает человека счастливым, но и разрушает внутреннюю гармонию человека, давая ему ложную надежду, которая превращает его возвращение к реальности в болезненное разочарование.

Преломление мотива двойничества в рассказах А. П. Чехова

В ранних произведениях Чехова можно проследить и мотив двойничества, который восходит к Гофману. Немецкий романтик ощущал проблему раздвоения как личностную, поэтому сумел точно отразить

ее в своих произведениях. У Гофмана можно найти разнообразные формы двойничества, которые проявляются как на уровне персонажей, так и на уровне внутреннего душевного разлада. Исследователи отмечают влияние Гофмана на создание образов двойников у таких русских писателей, как Н. В. Гоголь («Невский проспект»), А. Погодельский («Двойник, или Мои вечера в Малороссии»), Ф. М. Достоевский («Двойник»), А. П. Чехов («Черный монах»), а также у писателей «натуральной школы»: В. Даль («Двойник»), А. Чернов («Двойник»), А. К. Толстой («Двойник») и др.

Двойник — типичный образ Гофмана, который отражает идею расщепленного сознания современного человека и ассоциируется с врагом. Он может быть как реальным, внешним и претендовать на замещение собой личности главного героя (Ансельм — Геербрандт, Медардус — Викторин), так и внутренним. Например, в романе «Эликсиры дьявола» Гофман создает образ Медардуса, которого разрывают внутренние противоречия, в результате чего у него появляется несколько двойников. Гофман считает, что задача его героя — обрести единство, избавившись от двойников.

У Чехова двойничество приобретает другие формы: он демонстрирует, как человек теряет свою личность в современном мире, оказавшись под давлением высших чинов. Например, в рассказе «Двое в одном» у чиновника обнаруживаются две личности: одна — для общества, другая — для начальника. Чехов иронично представляет образ «маленького человека», который позволяет себя унижать. Эта тема впоследствии становится одной из ведущих в позднем творчестве писателя.

Другим примером двойничества в ранних рассказах Чехова является внутреннее раздвоение, которое проявляется в рассказе «Моя «она»». Чехов обыгрывает двойственность человеческой природы, изображая власть темной стороны, которая определяется как лень, над другой половиной человека:

Она не покидает меня день и ночь; я тоже не выказываю поползновения удрать от нее, — связь, стало быть, крепкая, прочная... Но эта трогательная связь не приносит мне ничего, кроме несчастий [Чехов С. 4: 11].

Лень становится разрушающим двойником личности, уничтожает ее. Чехов мастерски из романтического флера, с которого начинается рассказ, беспощадно обрушивается в реальность.

*Гофмановские традиции в разрушении принципа двоemiрия
в рассказах А. П. Чехова*

К гофмановской традиции восходит и мотив двоemiрия (деление мира на реальный и мифологический), который в произведениях немецкого писателя получает новое содержание. Герои Гофмана живут в реальном мире, но пересекаются с мифологическим, сказочным или потусторонним мирами. Так, например, inferнальные герои в новелле немецкого писателя «Вампиризм» вмешиваются в жизнь обычных людей, нарушая ее естественное течение. Или в «Золотом горшке» и «Крошке Цахесе» миры пересекаются, и герои сталкиваются с «чудесами» и мифологическими персонажами. У Гофмана эти миры еще сосуществуют довольно бесконфликтно, у Чехова же персонажи из мифологического мира, встречаясь с миром человека, становятся его жертвами, опошляются. У Чехова довольно ясно звучит мысль, что нечистая сила угрожает человеку, а, наоборот, человек — нечистой силе. Гротеск у Чехова становится еще острее. Следует отметить, что вход в иную реальность и у Гофмана, и у Чехова часто открывается герою в состоянии опьянения, пустого философствования и страха.

В нескольких ранних рассказах Чехова, пародирующих жанр страшных историй, в качестве способа воплощения другой реальности русский писатель использует образ пунша (вина), который раскрепощает человека, уводит его от повседневности, погружая в «другой» мир, где фантазия рисует новую реальность. Этот прием восходит к гофмановской традиции. Герои Гофмана часто в состоянии опьянения начинают видеть невероятные события. В новелле «Приключение в новогоднюю ночь» Эразм, выпив напиток, который дает ему Юлия, погружается в иную реальность. В новелле «Золотой горшок» Вероника дает Ансельму напиток, который помогает ему выйти за пределы собственного «Я» и впасть в вакхическое безумие. Гофман считает, что такой способ помогает творческому человеку создавать новые миры. Иная ре-

альность — это творческое восприятие мира, основанное на иронии, сквозь призму которого мир преобразуется.

Чехов же использует этот прием в сатирических целях. Вслед за Гофманом он изображает реальный мир как мир мертвый, лишенный света, но, в отличие от немецкого романтика, мир фантазии тоже называет ложным. Так, в рассказе «Ночь на кладбище» рассказчик жалуется на мрачную действительность, которая превращает жизнь в жалкое прозябание:

Жизнь — канитель... — философствовал я, шлепая по грязи и пошатываясь. — Пустое, бесцветное прозябание... мираж... Дни идут за днями, годы за годами, а ты всё такая же скотина, как и был... [Чехов С. 4: 294].

У Чехова, который не верит в «мистику в повседневности» на первый взгляд такое мировосприятие выглядит безнадежным. Однако, по мнению русского писателя, погружение в мир фантазий не дает надежды, раскрепощенная фантазия конструирует другую реальность, но у пьяного человека логика уступает место страхам. Именно так Иван Иванович воспринимает произошедшее с ним приключение ночью, когда он случайно набрел на монументальную лавку Белобрысова. Его воображение создает иллюзию в сознании, и ему кажется, что он попал на кладбище:

Кто-то, тяжело и мерно ступая, шел прямо на меня. <...> Поравнявшись со мной, новый выходец из могилы вздохнул, и минуту спустя холодная, костлявая рука тяжело опустилась на мое плечо. <...> Я потерял сознание [Чехов С. 4: 296].

Чехов иронизирует по поводу расхожих романтических штампов, показывая происходящее с помощью традиционно мрачного пейзажа, который одушевляется и отражает душевное состояние героя:

Порол дождь... Холодный и резкий ветер выводил ужасные нотки; он выл, плакал, стонал, визжал, точно в оркестре природы дирижировала сама ведьма. Под ногами жалобно всхлипывала слякоть; фонари глядели тускло, как заплаканные вдовы... Бедная природа переживала фридрих-гераус... [Чехов С. 4: 293].

Прием олицетворения и углубление в музыкальную сущность природы помогает Чехову противопоставить этот живой мир кладбищу и мертвецам, которые чудятся герою. Пародия получается особенно яркой, так как выстраивается по принципу контраста: в романтической эстетике исключительный герой погружается в мир идеальный, чтобы обрести творческую свободу (Гофман «Золотой горшок»), у Чехова же эта ситуация показана с позиции обычного филистера, который воспринимает мир под влиянием алкоголя.

Другим способом воплощения иной реальности у Чехова становится фантазия героя. В рассказе «Страшная ночь», который является пародией на жанр «страшных рассказов», описывается ситуация, когда Иван Петрович под Рождество после спиритического сеанса отправляется домой. Чехов высмеивает увлечение мистикой своих современников, так как этот намеренный поиск параллельного мира искажает реальность, человек начинает видеть то, чего нет, не пытается найти логическое объяснение странным вещам. Психологический пейзаж, который использует Чехов и в этом рассказе, нагнетает ужасную атмосферу и перекликается с душевным состоянием героя, которому предсказали смерть в эту ночь: «В печи плакал ветер», или «меня окутывал непроницаемый холодный мрак и перед глазами неистово кружились дождевые капли, а над головою жалобно стонал ветер, дверца моего отдушника жалобно провизжала о помощи...» [Чехов С. 3: 140].

Чехов также обращается к приему говорящих фамилий (Погостов, Панихидин, Трупов и др.) для нагнетания атмосферы смерти. Но это создает обратный эффект — иронический. В рассказе становится понятно, что все произошедшие события оказываются игрой воображения Панихидина, который под влиянием спиритического сеанса воспринимает происходящее не логически, а сквозь призму страха. Так, Чехов демонстрирует пошлость обывателей, которые пытаются разбогатеть на смерти других. В современном мире человека воспринимают только как средство для того, чтобы заработать деньги, общество опошляется, становится бездушным.

Другим методом создания иной реальности становится образ сна, как в рассказах «Восклицательный знак» и «Сон репортера». Этот прием довольно распространен в мировой литературе. Однако в сочетании с гротеском, когда люди заменяются предметами или сравниваются с ними, — это гофмановская традиция. Например, в «Восклицательном

знаке» чиновник, переписывая бумаги, превращается в бездушную пишущую машинку: «Пишущая машина! Машина! — шептало привидение, дую на чиновника сухим холодом. — Деревяшка бесчувственная!» [Чехов С. 4: 270]. Такой же ходячей пишущей машиной ощущает себя и репортер в рассказе «Сон репортера»: «А он мне прислал один билет, потом заплатит по пятаку за строчку и воображает...» [Чехов С. 2: 348]. Чехов отражает духовное падение общества, где человек утрачивает свою личность, превращаясь в бездушную куклу.

В других рассказах Чехов обращается к inferнальным персонажам, тем самым воплощая идею двоемирия. Например, в рассказе «Беседа пьяного с трезвым чертом» философствующий крепко выпивший чиновник видит черта, совсем его не пугается, а, напротив, выспрашивает о его положении и порядках в аду. Из ответов черта мы понимаем, что миры проницаемы и меняются местами: ад оказывается ничуть не хуже реального мира, а в чем-то даже и лучше:

Эти отставные черти, поступившие в люди, женились на богатых купчихах и отлично теперь живут. Одни из них занимаются адвокатурой, другие издают газеты, вообще очень дельные и уважаемые люди! [Чехов С. 4: 339].

Более того, теперь источником зла становится сам человек, который настолько пошлый, что может испортить самого черта, научив его как воровать, брать взятки и обманывать людей:

Спасибо людям, научили нас взятки брать, а то бы давно уже мы (черти) переколели... [Чехов С. 4: 339].

Чехов создает два мира и в рассказе «Наивный леший», где вновь повторяется сюжет, основанный на столкновении мира мифологического с миром реальным: влюбленный леший под влиянием русалки отправляется в люди умнеть. Искренний леший сталкивается с пошлостью и филистерами. Перепробовав себя в разных сферах деятельности: от почтмейстера до литератора, леший вынужден согласиться с советом, данным ему правоведам, последователем Обломова: «...Самая лучшая и безвредная специальность – это лежать на диване, задрать вверх ноги, и плевать в потолок». В результате леший не только ума не набрался,

но и «научился врать, изворачиваться, взятки брать, как люди» [Чехов С. 2: 344].

*Гофмановская стилистика
в ранних рассказах А. П. Чехова*

Гофмановская стилистика, которая строится на приемах иронии и гротеска, была особенно близка Чехову-сатирику. В первую очередь, Гофмана и Чехова объединяет неприятие мертвой действительности, лишенной развития и духовности. Гофман остро переживал свои конфликты с чиновниками, которые препятствовали его творческому развитию. Это способствовало появлению в произведениях Гофмана иронии над миром филистеров, о чем он пишет в новеллах «Золотой горшок», «Повелитель блох» и др.

Критикуя филистерский мир, Гофман обращается к приему одушевления неживого и наоборот. На фоне застывшего мира человека у Гофмана предметы начинают «оживать», что создает эффект оксюморона [Королева 2019]. Именно такой прием использует и Чехов чтобы подчеркнуть обесценивание человека на фоне возрастания ценности вещей. Например, прием смещения «живого» на «неживое» можно проследить в рассказе «Сон репортера», где общество предстает, как в новелле «Крошка Цахес» Гофмана, падким на чины и социальный статус. Погружаясь в сон, Петр Семеныч словно попадает в другой мир, где он видит себя значительным лицом, перед которым все пресмыкаются. Однако Чехов изображает высшее общество как гротескный карнавал, где люди носят маски и вещи важнее человека. В частности, знатная француженка «выписана из Ниццы вместе с цветами», и Петр Семеныч получает ее в качестве дополнения к вазе. Несмотря на ее красоту, он ценит вазу больше: «Она моя! — думает он. — А где я у себя в комнате поставлю вазу?» — соображает он, любуясь француженкой» [Чехов С. 2: 349–350]. Чехов, сопоставляя образы вазы и девушки, демонстрирует бездуховность современного общества.

Проблема механизации человека и общества, которую помогает выявить гротеск, — яркий гофмановский прием. Через все творчество немецкого романтика проходит мысль о кукольности общества. Например, Евфимия из романа «Эликсиры дьявола» Гофмана говорит

Медардусу: «Господствуй со мной над глупым кукольным миром, который вращается вокруг нас» [Гофман 2: 68].

Немецкий романтик считает, что человек в современном мире утрачивает душу, превращаясь в куклу, автомат. Эта мысль была близка Чехову, поэтому он нередко создавал образы героев, которые морально деградируют, превращаясь в бездушную марионетку («Крыжовник», «Ионыч» и др.).

Осмысление иронии как мировоззренческого принципа появляется у Чехова в рассказе «Кривое зеркало», где некрасивая жена видит себя необычайно привлекательной, а муж, наоборот, безобразным. Однако реакция их на собственное отражение разная: жена не может глаз оторвать от себя и попадает в зависимость от своей красоты, а муж умеет над собой посмеяться. Он с иронией смотрит на свое отражение в зеркале:

Я смахнул с зеркала пыль, поглядел в него и захохотал. Хохоту моему глухо ответило эхо. Зеркало было криво и физиономию мою скривило во все стороны: нос очутился на левой щеке, а подбородок раздвоился и полез в сторону [Чехов С. 1: 479].

Чехов дает два типа мировосприятия: один демонстрирует реальный взгляд на мир, разбавленный иронией (муж), для второго свойственна романтика (жена), склонность приукрашивать себя и окружающий мир. Чехов считает, что реалистичное восприятие мира со всеми его недостатками, со взглядом сквозь призму иронии помогает бороться с невзгодами, но в то же время чрезмерное увлечение иронией может также способствовать выпадению из реальности, обесценению всего вокруг.

Об этом размышлял в своем творчестве и Гофман, который предостерегал человека от жизни ложными иллюзиями. Он предлагал универсальное средство от прозы жизни — созидательную иронию, которая способна увести человека от обыденных проблем. Сущность гофмановской иронии проявляется в романе немецкого романтика «Эликсиры дьявола» в споре Медардуса и Белькампо. Последний считает, что ирония — это главная защита человека и художника, в частности, от проблем реальной действительности:

Художник без юмора — сущее ничтожество, несчастный тупица, у которого в кармане собственное благополучие, а он киснет в унынии, не пользуясь им [Гофман 2: 145].

Согласно идеям Гофмана, созидательная ирония может привести человека к цельности. Однако Гофман предупреждает, что чрезмерное увлечение иронией может иметь обратное действие: приводить не к единству, а к балагану: «...Внутренний свет нашего Петра померк в испарениях скоморошества» [Гофман 2: 286]. Таким образом, Гофман в эпоху романтизма создает такой тип иронии, который имеет специфические черты, характерные только для его произведений. Можно предположить, что такое понимание иронии Гофманом отзывается и у Чехова.

Таким образом, анализируя гофмановский интертекст, который проявляется комплексно в рассказах раннего Чехова: гофмановские образы, прием смещения «живого» на «неживое», игра с «чужим текстом», двоемирие, двойничество, гофмановская стилистика (ирония и гротеск), можно сделать вывод, что не только желание пародировать образы классической литературы побуждают русского писателя обращаться к гофмановскому интертексту. Молодой Чехов необыкновенно чуток к любому фальшивому и напыщенному сюжету, герою и слову, но для русского писателя куда важнее вскрыть не обман литературы, а фальшь жизни, показать неприглядные стороны российской действительности, а также оскудение личности, добровольное рабство и впадение человека в пошлость под влиянием образа жизни, окружающих людей и среды. Гофмановская традиция в творчестве Чехова находит продолжение и в позднем творчестве русского писателя, что отмечалось исследователями. Анализ преломления романтической традиции от ранних рассказов к поздним («Черный монах», «Палата № 6» и др.) в аспекте «гофмановского комплекса» представляется актуальным направлением в исследовании творчества Чехова.

Кроме того, гофмановская театральная эстетика, повлиявшая на формирование русского условного театра, проявляется уже в пьесах Чехова, на что указывает А. Белый, который в пьесе «Вишневый сад» увидел вместо людей — кукол, марионеток, которыми они стали в результате механизации жизни человеческого общества, о чем пишет в своей статье «Вишневый сад»:

Действительность двоится: это и то, и не то; это — маска другого, а люди — манекены, фонографы глубины — страшно, страшно <...> Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни и то, что из дали казалось теньевыми складками, оказывается пролетом в Вечность [Белый: 46–48].

Следовательно, изучение трансформации гофмановской традиции в драматических произведениях Чехова — важный аспект изучения чеховедения, способный пролить свет на формирование специфики чеховского творческого метода.

Список литературы Источники

Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит, 1991.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Исследования

Белый А. «Вишневый сад» // *Весы*. 1904. № 2. С. 46–48.

Бицилли П. М. Проблема человека у Гоголя // *Бицилли П. М.* Избранные труды по филологии. М.: Наследие, 1996. С. 550–578.

Берковский Н. Я. О русской литературе. Л.: Худож. лит, 1985. 383 с.

Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж: Воронежский ун-т, 1977. 208 с.

Головачева А. Г. Антон Чехов, писатель и читатель. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2023. 344 с.

Гроссман Л. П. Гофман, Бальзак и Достоевский. София; М.: Тип. К. Ф. Некрасова, 1914. Май. № 5. С. 87–96.

Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М.: Сов. писатель, 1959. 208 с.

Зими́на М. А. Эскапистский сюжет о блаженном безумии в повести А. П. Чехова «Черный монах» // *Культура и текст*. 2005. № 10. С. 105–110.

Израилевич Л. К. К вопросу о влиянии Гофмана на Гоголя // *Ученые записки Ленинградского университета. Серия: Филологические науки*. 1939. № 33. Вып. 2. С. 148–154.

Карабегова Е. В. Аспекты сравнительной типологии немецкой и русской литературы XVIII–XX веков. Ереван: Изд-во ЕГЛУ им. В. Л. Брюсова, 2009. 126 с.

Кибальник С. А. Гипертексты Флобера у Чехова (К понятию «конструктивной криппопародии») // *Литературоведческий журнал*. 2021. № 3(53). С. 100–111. <https://doi.org/10.31249/litzhur/2021.53.06>

Королева В. В. «Зеркальность» как структурный элемент «гофмановско-

го комплекса» в цикле рассказов З. Гиппиус «Зеркала» // Вестник Костромского государственного университета. Кострома, 2019а. Т. 24. № 4. С. 130–138. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2019-25-4-113-119>

Королева В. В. «Гофмановский текст русской литературы» в творчестве русских символистов // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 71. С. 270–281. <https://doi.org/10.17223/19986645/71/16>

Королева В. В. «Гофмановский комплекс» в рассказах Л. Андреева // Новый филологический вестник. 2019б. № 4 (31). С. 165–178. <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2019-00099>

Королева В. В. Черты гофмановской поэтики в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Соловьевские исследования. 2022. № 3 (75), С. 159–173. <https://doi.org/10.17588/2076-9210.2022.3.159-173>

Королева В. В. Преломление гофмановских традиций в повести И. С. Тургенева «Вешние воды» // Два века русской классики. 2024. Т. 6. № 4. С. 138–157. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-4-138-157>

Кочетов Д. Чехов и Гофман: поэтика рубежных эпох // Молодые исследователи Чехова. М.: МГУ, 1996. Вып. 2: Чехов и Германия. С. 37–42.

Кубасов А. Я. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1998. 399 с.

Лебедев А. А. Персонаж ранней прозы А. П. Чехова и традиция Н. В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 176 с.

Назирова Р. Г. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 52–56.

Паперный З. С. Гоголь в восприятии Чехова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 1. С. 68–71.

Полоцкая Э. А. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков. М.: Сов. писатель, 1969. С. 454–482.

Родзевич С. И. К истории русского романтизма (Э. Т. А. Гофман и 30–40-е годы в нашей литературе) // Русский филологический вестник. Варшава, 1917. Т. 77. № 1–2. Отд. 1. С. 194–237.

Чудаков А. П. Поэтика и мир Антона Чехова: возникновение и утверждение. М.: Эксмо, 2024. 752 с.

Эйгес И. П. Музыка в жизни и творчестве Чехова. М.: Музгиз, 1953. 96 с.

References

Belyi, A. "Vishnevyy sad" ["The Cherry Orchard"]. *Vesy*, no. 2, 1904, pp. 46–48. (In Russ.)

Bitsilli, P. M. "Problema cheloveka u Gogolia" ["The Problem of Man in Gogol's Work"]. Bitsilli, P. M. *Izbrannye trudy po filologii* [Selected Works on Philology]. Moscow, Nasledie Publ., 1996, pp. 550–578. (In Russ.)

Berkovskii, N. Ia. *O russkoi literature* [About Russian Literature]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1985. 383 p. (In Russ.)

Botnikova, A. B. E. T. A. *Gofman i russkaia literatura* [E. T. A. Hoffmann and Russian Literature]. Voronezh, Voronezh University Publ., 1977. 208 p. (In Russ.)

Golovacheva, A. G. *Anton Chekhov, pisatel' i chitatel'* [Anton Chekhov, Writer and Reader]. Moscow, A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum Publ., 2023. 344 p. (In Russ.)

Grossman, L. P. *Gofman, Bal'zak i Dostoevskii* [Hoffmann, Balzac, and Dostoevsky], May, no. 5., Sofia, Moscow, Tipografiia K. F. Nekrasova Publ., 1914, pp. 87–96. (In Russ.)

Derman, A. B. *O masterstve Chekhova* [On Chekhov's Mastery]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1959. 208 p. (In Russ.)

Zimina, M. A. "Eskapistskii suzhet o blazhennom bezumii v povesti A. P. Chekhova 'Chernyi monakh'." ["An Escapist Plot of Blissful Madness in A. P. Chekhov's Story 'The Black Monk'."] *Kultura i tekst*, no. 10, 2005, pp. 105–110. (In Russ.)

Izrailevich, L. K. "K voprosu o vliianii Gofmana na Gogolia" ["On Hoffmann's Influence on Gogol"]. *Uchenye zapiski Leningradskogo universiteta. Serii: Filologicheskie nauki*, no. 33, issue 2, 1939, pp. 148–154. (In Russ.)

Karabegova, E. B. *Aspekty sravnitel'noi tipologii nemetskoj i russkoj literatury XVIII–XX vekov* [Aspects of Comparative Typology of German and Russian Literature of the 18th–20th Centuries]. Yerevan, Bryusov Yerevan State Linguistic University Publ., 2009. 126 p. (In Russ.)

Kibal'nik, S. A. "Giperteksty Flobera u Chekhova (K poniatiiu 'konstruktivnoi kriptoparodii')" ["Flaubert's Hypertexts in Chekhov (On the Concept of 'Constructive Cryptoparody')"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3 (53), 2021, pp. 100–111. <https://doi.org/10.31249/litzhur/2021.53.06> (In Russ.)

Koroleva, V. V. "'Zerkal'nost' kak strukturnyi element 'gofmanovskogo kompleksa' v tsikle rasskazov Z. Gippius 'Zerkala.'" ["'Mirroriness' as a Structural Element of the 'Hoffmann Complex' in Z. Gippius's Short Story Cycle 'Mirrors.'"] *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 24, no. 4, 2019, pp. 130–138. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2019-25-4-113-119> (In Russ.)

Koroleva, V. V. "'Gofmanovskii tekst russkoj literatury' v tvorchestve russkikh simbolistov" ["'The Hoffmann Text of Russian Literature' in the Works of Russian Symbolists"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, no. 71, 2021, pp. 270–281. <https://doi.org/10.17223/19986645/71/16> (In Russ.)

Koroleva, V. V. "'Gofmanovskii kompleks' v rasskazakh L. Andreeva" ["'Hoffmann's Complex' in L. Andreev's Stories"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (31), 2019b, pp. 165–178. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2019-00099>

Koroleva, V. V. "Cherty gofmanovskoi poetiki v romane F. M. Dostoevskogo 'Besy.'" ["Features of Hoffmann's Poetics in F. M. Dostoevsky's Novel 'Demons.'"] *Solov'evskie issledovaniia*, no. 3 (75), 2022, pp. 159–173. <https://doi.org/10.17588/2076-9210.2022.3.159-173> (In Russ.)

Koroleva, V. V. "Prelomlenie gofmanovskikh traditsii v povesti I. S. Turgeneva 'Veshnie vodi'" ["Refraction of Hoffmann's Traditions in I. S. Turgenev's Story 'Spring Torrents.'"] *Dva veka russkoj klassiki*, vol. 6, no. 4, 2024, pp. 138–157. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-4-138-157> (In Russ.)

Kochetov, D. “Chekhov i Gofman: poetika rubezhnykh epokh” [“Chekhov and Hoffmann: The Poetics of Turning Points”]. *Molodye issledovateli Chekhova* [Young Chekhov Researchers], issue 2: Chekhov i Germaniia [Chekhov and Germany]. Moscow, Moscow State University Publ., 1996, pp. 37–42. (In Russ.)

Kubasov, A. Ia. *Proza A. P. Chekhova: iskusstvo stilizatsii* [A. P. Chekhov's Prose: The Art of Stylization]. Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 1998. 399 p. (In Russ.)

Lebedev, A. A. *Personazh rannei prozy A. P. Chekhova i traditsiia N. V. Gogolia* [The Character of A. P. Chekhov's Early Prose and the Tradition of N. V. Gogol: PhD Dissertation]. Moscow, 2003. 176 p. (In Russ.)

Nazirov, R. G. “Parodii Chekhova i frantsuzskaia literatura” [“Chekhov's Parodies and French Literature”]. *Chekhoviana. Chekhov i Frantsiia* [Chekhoviana. Chekhov and France]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 52–56. (In Russ.)

Papernyi, Z. S. “Gogol' v vospriiatii Chekhova” [“Gogol in Chekhov's Perception”]. *Izvestiia AN SSSR. Seriiia literatury i iazyka*, vol. 44, no. 1, 1985, pp. 68–71. (In Russ.)

Polotskaia, E. A. “Vnutrenniaia ironiia v rasskazakh i povestiakh Chekhova” [“Internal Irony in Chekhov's Stories and Tales”]. *Masterstvo russkikh klassikov* [Mastery of Russian Classics]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1969, pp. 454–482. (In Russ.)

Rodzevich, S. I. “K istorii russkogo romantizma (E. T. A. Gofman i 30–40-e gody v nashei literature)” [“On the History of Russian Romanticism (E. T. A. Hoffman and the 30–40s in our Literature)”]. *Russkii filologicheskii vestnik*, vol. 77, no. 1–2, part 1, Varshava, 1917, pp. 194–237. (In Russ.)

Chudakov, A. P. *Poetika i mir Antona Chekhova: vznikhoveniie i utverzhdeniie* [Poetics and the World of Anton Chekhov: Emergence and Approval]. Moscow, Eksmo Publ., 2024. 752 p. (In Russ.)

Eiges, I. P. *Muzyka v zhizni i tvorchestve Chekhova* [Music in the Life and Work of Chekhov]. Moscow, Muzgiz Publ., 1953. 96 p. (In Russ.)

© 2026. М. М. Одесская

Российский государственный гуманитарный университет
г. Москва, Россия

Пространственные и ментальные корреляты тюрьмы в «Острове Сахалин» и рассказах А. П. Чехова: художественный и документальный дискурсы

Аннотация: Книга «Остров Сахалин» — это знаменательная веха в творчестве Чехова, поскольку в ней, с одной стороны, поднимаются социальные и гуманитарные проблемы времени, аккумулируются темы и художественные стратегии досахалинской прозы писателя, а с другой стороны, отражены новые приемы поэтики писателя, которые вырабатывались и углублялись под впечатлением от увиденного на «острове страданий». Предмет настоящей статьи — двойственная природа хронотопа тюрьмы в художественном и документальном дискурсах Чехова. В данной работе многожанровое произведение «Остров Сахалин» рассматривается в единстве и соотношении с художественной прозой Чехова. Показано, что в рассказе «Мечты» (1886) художественное изображение тюрьмы и арестанта предвосхищает документальное описание в книге «Остров Сахалин». В рассказе «Гусев» (1890), написанном под впечатлением от увиденного на каторжном острове, фактуальность и публицистическая аксиология, присущие очерковому повествованию, углубляются метафизической символикой. Двойная оптика Чехова-очеркиста и Чехова-художника создает стилистическую неоднородность книги «Остров Сахалин» и интерференцию художественного и публицистического дискурсов.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Остров Сахалин», тюрьма, пространство, ментальность, коррелят, дискурс, документальная проза, художественная проза

Информация об авторе: Маргарита Моисеевна Одесская, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1042-091X>

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 14.10.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 28.12.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Одесская М. М. Пространственные и ментальные корреляты тюрьмы в «Острове Сахалин» и рассказах А. П. Чехова: художественный и документальный дискурсы // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 132–157. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-132-157>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 132–157. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 132–157. ISSN 2686-7494
Research Article

© 2026. Margarita M. Odesskaya

Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia

Spatial and Mental Correlates of Prison in A. P. Chekhov's "Sakhalin Island" and Stories: Fictional and Documentary Discourses

Abstract: Chekhov's book "Sakhalin Island" is a significant milestone in the writer's work, not only because it raises the social and humanitarian problems of the time, but also because, on the one hand, it accumulates themes and artistic strategies of pre-Sakhalin prose, and on the other hand, reflects new techniques of poetics, which were developed and deepened under the impression of what they saw on the "island of suffering." The subject of this article is the dual nature of the prison chronotope in Chekhov's artistic and documentary discourses. In this work, the multi-genre work "Sakhalin Island" is considered in unity with Chekhov's fiction. In the story "Dreams" (1886), the artistic depiction of a prison and a prisoner anticipates the documentary description in the book "Sakhalin Island." In the story "Gusev" (1890), written under the impression of what he saw on a hard labor island, the factuality and journalistic axiology inherent in the essay narrative are deepened by metaphysical symbolism. The double optics of Chekhov the essayist and Chekhov the artist determine the stylistic heterogeneity of the book "Sakhalin Island" and the interference of artistic and journalistic discourses in his work.

Keywords: Chekhov, "Sakhalin Island," prison, space, mental, correlate, metaphysical, discourse, documentary, fiction

Information about the author: Margarita M. Odesskaya, DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1042-091X>

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

Received: October 14, 2025

Approved after reviewing: December 28, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Odesskaya, M. M. "Spatial and Mental Correlates of Prison in A. P. Chekhov's 'Sakhalin Island' and Stories: Fictional and Documentary Discourses." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 132–157. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-132-157>

Книга «Остров Сахалин» Чехова имеет подзаголовок «Из путевых записок», который определяет ее фрагментарную структуру и разножанровый состав. О том, какое место занимает книга в творчестве писателя, нет единого мнения. И это четко обозначил А. П. Чудаков в статье с красноречивым названием «“Нехудожественная” книга в художественном мире Чехова». «Художественность очерковой книги Чехова далеко не общепризнанна», — констатирует ученый [Чудаков: 91]. Данный тезис подтверждается в работах современных исследователей. Э. А. Полоцкая утверждает, что «вряд ли есть необходимость “поднимать” значение этой уникальной книги выискиванием в ней художественных элементов», так как, по мнению исследовательницы, «<...> факты действительной жизни в книге “Остров Сахалин” и факты жизни в рассказе “Убийство” ведут нас к разным полюсам мышления Чехова — «нехудожественному» (документальному) и художественному» [Полоцкая: 136]. Более компромиссную точку зрения в отношении «Острова Сахалина» высказывает И. Н. Сухих, полагающий, что уникальную (то есть стоящую особняком в творчестве писателя) книгу следует отнести к жанру документальной прозы [Сухих: 151]. В то же время И. Е. Гитович отмечает, что жанровая «неопределенность “Острова Сахалина” <...> уменьшила возможное воздействие книги на читателя» [Гитович: 59]. Р. Б. Ахметшин и вовсе отрицает связь «Острова Сахалина» с художественными творениями Чехова. По его мнению, «<...> гипотеза о художественности книги “Остров Сахалин” может быть обоснована только в результате исключительных находок», он приходит к выводу, что «<...> повествовательные модели книги “Остров Сахалин” на фоне чеховской традиции выглядят несложившимися или неадекватно воспринимаемыми самим автором» [Ахметшин: 72, 74]. О. Н. Проваторова в статье «Остров Сахалин» А. П. Чехова — «Дума художника и человека о своем времени» акцентирует натуралистическую тенденцию книги, отмечая протоколизм, фактографизм, натуралистические подробности в описаниях [Проваторова: 108].

Сам же А. П. Чудаков, обозначивший в названной выше статье вектор дискуссии, принадлежит к той группе чеховедов, которые не отделяют книгу «Остров Сахалин» от художественного творчества писателя. Исследователь делает очень ценное замечание об эволюции позиции повествователя: от активной (в досахалинских произведениях) к бесстрастной, свободной от морализаторства в «Острове Сахалине» и прозе последующих лет. По мнению чеховеда, в процессе работы над книгой сформировался «...типичный чеховский повествователь, не высказывающий свою точку зрения прямо, но дающий ее как бы предположительно, косвенно, скрыто при помощи своих “по-видимому”, “возможно”, “казалось”, строящий “объективное”, “чеховское” повествование» [Чудаков: 94].

М. Л. Семанова, детально исследовавшая структурную организацию «Острова Сахалина» и процесс работы над путевыми заметками, утверждает, что, несмотря на то, что в разножанровом произведении сочетаются, «казалось бы, несовместимые стихии: подлинные документы, статистические данные — и сюжетно законченные куски, портретные, пейзажные зарисовки», «в очерковой книге Чехов остается художником» [Семанова: 118, 141]. В. Б. Катаев видит большой неиспользованный литературоведческий потенциал для исследования книги, которая «таит в себе немало непознанного», и к которой могут быть применимы разные современные филологические стратегии и подходы [Катаев 2006: 4–7]. Выявлению художественной составляющей в тексте книги «Остров Сахалин» посвящена работа А. В. Кубасова «Дискурсивные практики в книге А. П. Чехова “Остров Сахалин”», в который он анализирует иронический подтекст «Острова Сахалина» [Кубасов 2016: 160–166]. А в фокусе внимания И Су Не находится комический аспект в «нехудожественной» книге [И Су Не: 68–76].

П. Н. Долженков рассматривает тюрьму как метафорический сквозной образ, который проходит через все творчество Чехова. Поездке на Сахалин предшествовали сборники «В сумерках» и «Хмурые люди», в них, считает П. Н. Долженков, Чехов «написал о людях, тоскующих в оковах жизни <...>», после Сахалина «усиливаются темы “жизнь-страдание”, <...> «жизнь-тюрьма», в которой тихо и непрерывно страдают и тоскуют люди» [Долженков: 163, 164].

А. Д. Степанов в работе «Чеховская “абсолютнейшая свобода” и хронотоп тюрьмы» показал, что не только в книге «Остров Сахалин» пред-

ставлено замкнутое пространство тюрьмы, но и в художественной прозе писателя замкнутое пространство, выраженное метафорически, хронотоп тюрьмы, противопоставлен свободе, желаемой, но неясно осознаваемой персонажами как нечто конкретное [Степанов: 89–101]. Ранее и нам приходилось писать о замкнутом пространстве, соотносимом с тюрьмой, в прозаических произведениях Чехова [Одесская 1998: 103].

Рассматривая пространство в «Острове Сахалине» как категорию метафизическую, Н. Е. Разумова справедливо отмечает «особую насыщенность сахалинского пространства экзистенциальной семантикой», она указывает на связь пространства с человеком, но не индивидуальной личностью, а «человеком вообще». По мнению исследовательницы, «<...> коллективный “герой” складывается и из наблюдения многочисленных обитателей острова, и из авторефлексии повествователя» [Разумова: 205]. На наш взгляд, в книге присутствует не только «коллективный герой», но также представлены и индивидуальные портреты, что мы и постараемся показать на конкретных примерах.

Приведенные точки зрения исследователей показывают, что одни рассматривают «Остров Сахалин» в единстве с художественным творчеством писателя и сосредотачивают свое внимание главным образом на проблемах поэтики. Другие же констатируют обособленность разножанрового произведения, которое, по их мнению, не вписывается в парадигму художественного творчества писателя. На наш взгляд, книга уникальна тем, что в ней соединяется, казалось бы, несоединимое по законам сообщающихся сосудов.

В данной статье мы сконцентрируем внимание на том, как найденные до поездки на Сахалин приемы и образы апробировались в «жизненной лаборатории» Чехова и как в переработанном виде воплощались в документальной книге и в постсахалинской прозе. Предмет анализа — хронотоп тюрьмы и его двойственная природа — реальная и экзистенциальная. Чтобы показать, как взаимодействуют художественный и публицистический дискурсы в интересующем нас аспекте в разные периоды творчества Чехова, мы рассмотрим досахалинский рассказ «Мечты» (1886) и рассказ «Гусев» (1890), который, по словам писателя, «был зачат» на корабле при возвращении с каторжного острова, в единстве с книгой «Остров Сахалин», опубликованной в законченном виде в 1895 г. Сравнивая художественные тексты названных рассказов с фрагментами из книги «Остров Сахалин», мы наблюдаем процесс интерференции ху-

дожественного и публицистического дискурсов и то, как происходит осмысление и актуализация информации, заложенной в художественном тексте, посредством документального и наоборот.

Тюрьма на острове — главный предмет изображения в книге «Остров Сахалин». Тюрьма представлена и как социальный институт — место репрессивного воздействия на человека, — и как метафизический символ экзистенциальной тупиковости человеческого бытия. Тюрьма на острове Сахалин — это не только бараки и казармы, в которых стадно теснятся арестанты, но и то пространство, тот ландшафт, в котором *обречен* жить каторжный, *не имея выбора*. Изображение окружающего пространства пропущено сквозь призму восприятия повествователя — стороннего наблюдателя, — ведущего рассказ от первого лица. Точка зрения повествователя одновременно эмоционально окрашена и объективно достоверна. Топос острова, на котором расположена тюрьма, предстает в книге Чехова в двух измерениях: и как реальное географическое пространство, описанное зорким натуралистом, природоведом, и как пропущенный сквозь призму авторского восприятия, ментального переживания и физических ощущений образ — метафора, парадоксальным способом соединяющая в себе черты замкнутости с предельной открытостью, метафизической пустотой¹.

Пространство — бесконечное и бескрайнее, малозаселенное — асоциируется у повествователя, еще не ступившего на берег, наблюдающего каторжный остров с корабля, с концом света:

Перед глазами широко расстилается Лиман, впереди чуть видна туманная полоса — это каторжный остров; налево, теряясь в собственных извилинах, исчезает во мгле берег, уходящий в неведомый север. Кажется, что тут конец света и что дальше уже некуда плыть [Чехов С. 14–15: 45].

Это взгляд писателя, художника, эмоционально оценивающего ландшафт. Используемый глагол «кажется» маркирует субъективность

¹ Об амбивалентности семантического содержания топоса «остров» в литературе пишет Т. В. Цивьян, которая отметила, что «закрытость, изолированность острова достигается парадоксальным способом — предельной открытостью» [Цивьян: 155].

точки зрения. Эпитеты *каторжный* (остров) и *неведомый* в контекстуальном соединении со словом «север» сразу включают ассоциативный ряд коннотаций, нагнетающих негативную семантику.

Сравнение с концом света создает образ лиминального пространства и обозначает онтологическую бездну, пограничье жизни и смерти. Парадоксально, что панорамный вид, открывшаяся бескрайность, обычно ассоциирующаяся (в частности, у романтиков) с волей, наводит повествователя, находящегося на удалении, на противоположные размышления. Именно бескрайность, здесь на острове, является пределом («...дальше уже некуда плыть») и призвана ограничивать свободу человека.

Пространственная антиномия, выраженная поэтически в рассмотренном выше пассаже, подкрепляется историко-юридической справкой из области тюрьмоведения. XXII глава книги начинается с замечания о том, что одним из главных преимуществ расположения тюрем на Сахалине комитет министров считал их островное местоположение: «На острове, отделяемом от материка бурным морем, казалось, не трудно было создать большую морскую тюрьму по плану: «кругом вода, а в середине беда», и осуществить римскую ссылку на остров, где о побеге можно было бы только мечтать» [Чехов С. 14–15: 342]. И здесь уже не только эмоциональная риторика, соединяющаяся с пословичной афористичностью, но и факты, отсылающие к истории создания тюрем. Автор указывает, что море наряду с другими природными препятствиями является труднопреодолимой тюремной стеной, осложняющей возможность побегов.

Представляя ландшафт как категорию геокультурную, повествователь обращает внимание на пустынную береговую линию, и в поле его зрения попадают рельеф, свойства почвы, пригодность для сельского хозяйства, степень заселенности районов острова, а также его социальный и национальный состав. Так, описывая населенные места Корсаковского округа, повествователь-документалист и исследователь обращает внимание на то, что берег заселен неравномерно, отдельные его части выглядят абсолютно пустынными:

К селениям, которые лежат западнее Корсаковского поста ведет веселая дорога у самого моря: направо глинистые крутизны и осыпи, кучерявые от зелени, а налево шумящее море. <...> Пароходы и парусные

суда здесь редкие гости; ничего не видно ни возле, ни на горизонте, и потому море представляется *пустынным*. И изредка разве покажется неуклюжая сеноплавка, которая движется еле-еле, иногда на ней темный, некрасивый парус, или каторжный бредет по колена в воде и тащит за собою на веревке бревно, — вот и все картины (Курсив мой — М. О.) [Чехов С. 14–15: 196].

Пустынное море в данном контексте — не метафора, а факт, объясняющий незаселенность местности, что обусловлено рельефом. Но в то же время в описание вплетается картина, увиденная глазами живописца: на фоне безлюдного района со скудной почвой и крутыми берегами появляются одинокая фигура каторжного и одинокий некрасивый парус, что вызывает культурные ассоциации и эмоционально усиливает безотрадность протокольного изложения.

В книге «Остров Сахалин» описания природы, даже представленные, казалось бы, как географическая справка о ландшафте, флоре и фауне, климате, антропоцентричны: сопряжены с человеком, с его реакцией на окружающий мир, с влиянием природных условий на физическое, эмоциональное состояние, с полезностью или враждебностью по отношению к его жизнедеятельности, с его экзистенциальным положением в мире.

Эмоционально, ментально море на острове воспринимается повествователем как враждебное пространство пустоты. Пустота передает ощущение экзистенциального страха, неизвестности или метафизических границ между жизнью и смертью. Очерковая бесстрастная стилистика в книге нарушается взволнованным голосом повествователя — поэта, философа, передающего поистине вселенский космизм неведомого морского пейзажа, одновременно притягивающего и внушающего ужас:

Налево видны в тумане сахалинские мысы, направо тоже мысы... а кругом ни одной живой души, ни птицы, ни мухи, и кажется непонятным, для кого здесь ревет волны, кто их слушает здесь по ночам, что им нужно и, наконец, для кого они будут реветь, когда я уйду. Тут, на берегу, овладевают не мысли, а именно думы; жутко и в то же время хочется без конца стоять, смотреть на однообразное движение волн и слушать их грозный рев [Чехов С. 14–15: 211].

В этом пассаже пустота служит метафорой экзистенциального отчаяния, поиска смысла и столкновения с неизвестностью. И, конечно, такие антропоморфные изображения моря с соприсутствием авторского «я», повторами и риторическими вопросами можно определить как лирические отступления, вторгающиеся в «протокольное» повествование и перекидывающие мост к художественной прозе и до, и после Сахалина.

Следует отметить, что унылый, суровый северный ландшафт, передающий физиологическое ощущение пустоты, холода и смерти, Чехов описал Д. В. Григоровичу до поездки на Сахалин, в 1887 г., пересказав свой повторяющийся сон:

Когда ночью спадает с меня одеяло, я начинаю видеть во сне громадные склизкие камни, холодную осеннюю воду, голые берега — всё это неясно, в тумане, без клочка голубого неба; в унынии и в тоске, точно заблудившийся или покинутый, я гляжу на камни и чувствую почему-то неизбежность перехода через глубокую реку; вижу я в это время маленькие буксирные пароходики, которые тащат громадные барки, плавающие бревна, плоты и проч. Всё до бесконечности сурово, уныло и сыро. Когда же я бегу от реки, то встречаю на пути обвалившиеся ворота кладбища, похороны своих гимназических учителей... [Чехов П. 2: 30]¹.

Таким образом, провидческое, бессознательное, воплощенное в художественной форме в письме к коллеге, нашло подтверждение в ощущениях, полученных автором на Сахалине, и отразилось в эмоционально описанном морском пейзаже.

Можем предположить, что сильное впечатление позднее отозвалось и в звучащих, как медитация, повторях («Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно») [Чехов С. 13: 13] в постапокалиптической пьесе Константина Тrepлева, инспирированной личными переживаниями писателя, побывавшего там, где, «кажется, <...> конец света». Этот физически ощущаемый холод, когда нет других желаний, кроме желания погреться у костра, нашел отражение в таких рассказах Чехова, как «В ссылке» (1892), «Студент» (1894).

¹ Подробнее см.: [Одесская 2015: 505–515].

Ужасающая повествователя «Острова Сахалина» пустота — это не только ландшафт острова. Сопричастны пространству пустоты населяющие остров люди, утратившие свои имена. В бескрайнем, пустом и в то же время замкнутом пространстве живут анонимы, то есть некие деперсонализованные субъекты. Один из них осуществляет переправу через реку Дуйка: «На воде, вместо лодки или парома, большой, совершенно квадратный ящик. Капитаном этого единственного в своем роде корабля состоит каторжный Красивый, не помнящий родства». Дальнейшие характеристики «капитана», не помнящего родства, не соответствуют, а даже наоборот, противоречат прозвищу:

Ему уже 71 год. Горбат, лопатки выпятились, одно ребро сломано, на руке нет большого пальца и на всем теле рубцы от плетей и шпиртунов, полученных им когда-то. Седых волос почти нет; волосы как бы полиняли, глаза голубые, ясные, с веселым добродушным взглядом. Одет в лохмотья и бос [Чехов С. 14–15: 80].

Прозвище Красивый — оксюморон. Несоответствие прозвища реальности обезличивает, обнажает пустоту. Чиновник островной администрации считает, что настоящее имя здесь Красивому не пригодится, и на просьбу каторжника вернуть ему имя нареченное следует такой ответ: «Пока справки делать будем, так ты помрешь. Живи и так. На что тебе?» [Чехов С. 14–15: 81]. Горькой иронией пронизан приведенный пересказ диалога арестанта с чиновником. Чехов создает индивидуальный портрет персонажа-анонима. Однако безымянность — это не единичный, а типичный случай на острове. В XVI главе, посвященной бесправью женщин-каторжанок, читаем:

Иной поселенец живет с женщиной, не помнящей родства, уже лет десять, как с женой, а всё еще не знает ее настоящего имени <...> [Чехов С. 14–15: 252].

Конечно, и в этих рассказах об анонимах, населяющих остров, художественность вторгается в протокольность: рукой мастера нарисован портрет каторжника-«капитана», иронично противопоставленный его прозвищу. В очерковой структуре повествования ирония, выражающая авторское отношение и придающая субъективность изображе-

нию, соединяется с социальными характеристиками и типологическими обобщениями.

Хотя Чехов после поездки на остров каторжных, работая над «Островом Сахалином», вырабатывал новый стиль повествования, он не отказался полностью от прежних приемов художественного изображения. В книге находят отражение темы, мотивы и образы до-сахалинских рассказов. М. Л. Семанова справедливо указала на роль эмпирического опыта в творческом процессе Чехова. Автор предисловия к «Острову Сахалин» пишет: «Сахалинская поездка должна была помочь решить многие конкретные вопросы, которые ставил Чехов еще в ранних произведениях» [Чехов С. 14–15: 742–743]. В рассказах 1881–1887 гг. отразились некоторые знания и наблюдения за судебной процедурой, приобретенные молодым писателем еще до поездки на каторжный остров. Как репортер и как врач, медицинский эксперт, он побывал в зале суда [Чехов С. 4: 483–484] и выразил свои личные впечатления о процессе судебного разбирательства («Случай из судебной практики», «В суде», «Сонная одурь»), о телесных наказаниях («Суд»), об организации медицинской экспертизы («Мертвое тело») в жанре фельетона. Сотрудничество в юмористических изданиях, цель которых состояла в том, чтобы рассмешить читателя, определяло избираемый писателем ракурс при обработке фактического материала¹.

В таких рассказах, как «Вор» (1883), «Нытье» (1886) Чехов-художник домысливает судьбу осужденных, оказавшихся на поселении в изоляции, в совершенно непривычных условиях, в незнакомом им мире, в новых отношениях с людьми. В этих рассказах писатель старается проникнуть в психологию осужденного: окружающая действительность показана глазами героя, что определяет новую повествовательную манеру писателя.

В рассказе «Встреча» (1887) создан психологически неоднозначный тип преступника. А. В. Кубасов на примере этого рассказа прекрасно

¹ Показательно требование редактора «Петербургской газеты» С. Н. Худекова, предложившего Чехову вести судебную хронику по делу И. Г. Рыкова о беспорядках и злоупотреблениях в банке и пожелавшего «<...> иметь каждый день коротенькие юмористические сценки из суда» (Курсив мой. — М. О.) [Чехов С. 16: 483]. Знакомый писателя юрист Н. Г. Серповский свидетельствует: «<...> его преимущественно занимали судебные казусы, в которых ярко подчеркивались смешные стороны быта» [Чехов С. 5: 656]

показал, как перерабатываются в пределах одного художественного произведения разные дискурсивные практики — очерковое повествование, научный (психиатрический) нарратив, биографические события [Кубасов 2025: 46].

Сахалинская проза документально, фактологически подтверждает то, что было нащупано, найдено, художественно осмыслено писателем, до той поры не имевшим эмпирического опыта, не столкнувшимся еще лицом к лицу с островом отверженных.

Обратимся к рассказу «Мечты», в котором можно найти прямые переклички с отдельными эпизодами книги «Остров Сахалин» в интересующем нас аспекте. За четыре года до поездки на Сахалин А. П. Чехов написал рассказ, героем которого стал беглый каторжник без имени, не помнящий родства. Православная традиция наречения имени при крещении младенца делала человека причастным к Церкви, таинству церковного обряда, давала с именем новонареченному ангела-хранителя. Вот почему у конвоира Андрея Птахи, убежденного в том, что «у каждого человека свое святое имя есть и никак это имя забывать нельзя», возникает вопрос, православный ли бродяга [Чехов С. 5: 399]. Отсутствие имени, как и паспорта, дома, вероисповедания, социально обнуляло человека, уподобляло его, по образному сравнению сопровождающего беглеца Андрея Птахи, не то рыбине, не то гадюке с жабрами и хвостом, «не то черт его разберет» [Чехов С. 5: 397]. В художественном произведении оценку безымянности каторжного дает персонаж рассказа, здесь нет социального обобщения, как в рассказе о реальных арестантах, для Андрея Птахи это явление единичное и удивительное, которое он и характеризует метким сравнением.

Портрет персонажа, как и в случае с Красивым, построен на несоответствии привычного представления о каторжных и реальности:

Человек, которого они конвоируют, совсем не соответствует тому представлению, какое имеется у каждого о бродягах. Это маленький, тщедушный человек, слабосильный и болезненный, с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами лица. Брови у него жиденькие, взгляд покорный и кроткий, усы еле пробиваются, хотя бродяга уже перевалил за 30. Он шагает несмело, согнувшись и засунув руки в рукава. Воротник его не мужицкого, драпового с потертой ворсой пальтишка приподнят до самых краев фуражки, так что только

один красный носик осмеливается глядеть на свет божий. Говорит он заискивающим тенорком, то и дело покашливает. Трудно, очень трудно признать в нем бродягу, прячущего свое родное имя [Чехов С. 5: 395].

Авторская ирония в рассказе, как и в сахалинском очерке, разрушает миф о страшных каторжниках и призвана вызвать к ним сочувствие. Однако в художественном дискурсе безымянный бродяга предстает как некий феномен, а в очерке это явление типичное.

Пейзаж в рассказе «Мечты» тоже предвосхищает мрачные картины «острова страданий». Пейзаж передает то настроение безысходности и тоскливого однообразия, которое изо дня в день испытывают арестанты:

Путники давно уже идут, но никак не могут сойти с небольшого клочка земли. Впереди них сажен пять грязной, черно-бурой дороги, позади столько же, а дальше, куда ни взглянешь, непроглядная стена белого тумана. Они идут, идут, но земля всё та же, стена не ближе и клочок остается клочком» (Курсив мой. — М. О.) [Чехов С. 5: 396].

Эта безрадостная картина бесконечного унылого пространства и эфемерная природная стена тумана корреспондируют с лаконичным, без поэтических фигур и тропов, но с ясно выраженным авторским личным отношением в описании береговой линии дуйских рудников в VIII главе книги:

...каторжник здесь в продолжение многих лет без перерыва видит только рудник, дорогу до тюрьмы и море. Вся жизнь его как бы ушла в эту узкую береговую отмель между глинистым берегом и морем [Чехов С. 14–15: 140].

Стена белого тумана, несколько раз появляющаяся в пейзаже рассказа «Мечты», перекликается с морем, выполняющим ту же роль стены на острове каторжных.

Корреляты тюрьмы в книге «Остров Сахалин» и рассказе Чехова — это образы-антиномии: с одной стороны, безграничный простор моря — стена, туман — стена, остров — пустота, отсутствие имени — пустота, с другой стороны, замкнутость, теснота, скопле-

ние людей, ограничивающие личное пространство физически и ментально.

В рассказе «Мечты» характеристику тюремной камеры Чехов вводит вымышленному безымянному персонажу — беглецу с каторги, именно его голос как очевидца создает иллюзию достоверности и призван вызвать сочувствие:

В каторге ты все равно что рак в лукошке: теснота, давка, толчея, духу перевести негде — сущий ад, такой ад, что и не приведи царица небесная! Разбойник ты и разбойничья тебе честь, хуже собаки всякой. *Ни покушать, ни поспать, ни богу помолиться* (Курсив мой — М. О.) [Чехов С. 5: 400].

А вот как об этом же отсутствии личного пространства в тюрьме свидетельствует, основываясь на реальных фактах, документалист, автор очерков «Острова Сахалина»:

Вдоль всей камеры по середине ее тянется одна сплошная нара, со скатом на обе стороны, так что каторжные спят в два ряда, причем головы одного ряда обращены к головам другого. Места для каторжных не нумерованы, ничем не отделены одно от другого, и потому на нарах можно поместить 70 человек и 170 [Чехов С. 14–15: 88].

И далее:

Общая камера не дает преступнику одиночества, необходимого ему хотя бы для молитвы, для размышлений и того углубления в самого себя, которое считают для него обязательным все сторонники исправительных целей (Курсив мой. — М. О.) [Чехов С. 14–15: 93].

Два высказывания о содержании в тюрьме почти совпадают, но разница в том, что речь художественного персонажа индивидуализирована, он использует сравнения, поговорки, фразеологические обороты, маркирующие разговорную речь, в приведенном же фрагменте из V главы «Острова Сахалина» повествователь оперирует фактами, цифрами, сентенциями, которые как бы обобщают и подтверждают высказывание вымышленного персонажа рассказа «Мечты», в жизни

любителя рыбной ловли, использующего соответствующее своему увлечению сравнение для характеристики отсутствия личного пространства в камере, эмоционально выражающего свои собственные переживания, свой индивидуальный опыт человека, испытавшего «сущий ад».

Мы видим, что пространственные корреляты тюрьмы — стена и инварианты (море, туман), а также замкнутое пространство (теснота, отсутствие личного пространства) — одновременно являются и ментальными коррелятами, что особенно важно для Чехова-писателя, стремящегося передать душевные страдания, индивидуальные переживания человека, находящегося в изоляции, лишенного свободы.

Безымянный герой рассказа «Мечты», беглец, делится с конвоирами мечтами о свободной жизни на поселении в Сибири, о том, как обзаведется хозяйством, женой, детьми, будет заниматься любимым делом — рыбалкой. Он рассказывает вдохновенно, «таким искренним, задушевым тоном, что трудно не верить <...>» [Чехов С. 5: 400]. Однако конвоиры знают, что не доберется беглец до «привольных мест», знает об этом и сам мечтатель.

Повествователь комментирует ментальное состояние узника, ощущающего непреодолимую стену и в мечтах рисующего Сибирь как землю, «...где приволья больше и люди богаче живут» [Чехов С. 5: 400]. Его голос звучит сочувственно по отношению к безымянному персонажу, мечтающему о вольной жизни:

В осеннюю тишину, когда холодный, *суровый туман* с земли ложится на душу, когда он *тюремной стеною* стоит перед глазами и свидетельствует человеку об ограниченности его воли, сладко бывает думать о широких, быстрых реках с привольными, крутыми берегами, о непроходимых лесах, безграничных степях» (Курсив мой. — М. О.) [Чехов С. 5: 401].

Этот комментарий повествователя построен на противопоставлении *сурового тумана* — *тюремной стены* — широким быстрым рекам с *привольными* крутыми берегами. И в то же время повествователь дистанцируется от наивных мечтаний героя, называя его жалким человеком, акцентируя внимание на блаженной улыбке мечтателя, не соответствующей обстановке:

Под беспорядочным напором грез, художественных образов прошлого и сладкого предчувствия счастья жалкий человек умолкает и только шевелит губами, как бы шепчась с самим собой [Чехов С. 5: 401].

Рассказ «Мечты» можно считать не только прологом к эпизодам, рассказывающим о жизни арестантов в книге очерков, но и к постсахалинскому рассказу «В ссылке». В рассказе «Мечты» есть персонаж-скептик, Никандр Сапожников, один из сопровождающих героя, который, как и Семен Толковый («В ссылке»), обрывает сладостные иллюзии мечтателя. В одном из последних абзацев раннего рассказа контрастное соотношение разоблаченной мечты и реальности прекрасно передается через мимику и жесты персонажей, участников немой сцены:

Не помнящий родства с ужасом глядит на строгие бесстрастные лица своих зловещих спутников и, не снимая фуражки, выпучив глаза, быстро крестится... Он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили... [Чехов С. 5: 403].

Рассказ «Мечты», в котором беглый каторжник изображен, с одной стороны, в романтическом ореоле, а с другой стороны, как униженный жалкий человек, предвосхищает описание реальных сахалинских беглецов и мечтателей. В книге «Остров Сахалин» XXII глава посвящена побегам и анализу мотивов, побуждающих бежать, несмотря на жестокие наказания после возвращения. Рассматривая разные случаи, автор приходит к выводу, что одной из главных причин является «стремление к свободе, присущее человеку и составляющее, при нормальных условиях, одно из его благороднейших свойств» [Чехов С. 14–15: 344]. Зачастую причина побега иррациональна:

Одни бегут в расчете погулять на свободе месяц, неделю, другим бывает достаточно одного дня. Тоска по свободе овладевает некоторыми субъектами периодически и в этом отношении напоминает запой или падучую <...> [Чехов С. 14–15: 345].

Интерес Чехова к «казусам», о которых вспоминал юрист Н. Г. Серповский, очевидно, помогал ему разглядеть в жизни людей, которые уже были запечатлены им в художественных типах. Автор «Острова Сахали-

на» рассказывает о встрече на каторге с чудным стариком, мечтателем, подобным тому, которого он описал в своем рассказе «Мечты»:

В Корсаковском посту живет ссыльнокаторжный Алтухов, старик лет 60 или больше, который убегает таким образом: берет кусок хлеба, запирает свою избу и, отойдя от поста не больше как на полверсты, садится на гору и смотрит на тайгу, на море и на небо; посидев так дня три, он возвращается домой, берет провизию и опять идет на гору... Прежде его секли, теперь же над этими его побегими только смеются» [Чехов С. 14–15: 345].

Сравнив два типа дискурсов — художественный в досахалинском рассказе и документально-публицистический в книге очерков, мы можем отметить, что текст комментирует текст, приведенные фрагменты документального текста обобщают, фактически подтверждают, логически мотивируют подсказанные интуицией художника мотивы и образы. Как пишет П. Х. Тороп, «текст, представленный какой-то своей частью в другом тексте, становится тем самым описывающим текстом, метатекстом» [Тороп: 39].

Как известно, первый послесахалинский рассказ «Гусев» Чехов написал под впечатлением от происшествия на корабле, на котором он возвращался на материк. В этом рассказе мифологический образ моря переводит реальные события — смерть двух пассажиров на корабле, свидетелем которых явился автор произведения, — на метафизический уровень.

О том, какую важную роль сыграли сахалинские впечатления для создания художественного произведения, написал в комментариях к рассказу в полном собрании сочинений писателя, а также в статье «Автор в “Острове Сахалин” и в рассказе “Гусев”» В. Б. Катаев [Чехов С. 7: 682–683; Катаев 1974: 247–248]. Исследователь указал на совпадения в судьбах и в речи каторжного Егора (рассказ которого был записан по просьбе писателя Д. А. Булгаревичем и получен им во время работы над «Гусевым») и вымышленного персонажа. Нас будет интересовать, как эмпирика и документальность «переплавляются» в художественность и как взаимодействует художественный дискурс послесахалинского рассказа с текстом книги о каторге. Сравним два фрагмента.

Вот свидетельство Егора о перевозке каторжных на корабле:

Потом собрали нас и погнали на пароход. Тут казаки и солдаты нас рядом вели по ступенькам и посадили нас в нутро. Сидим на нарах, да и все. Всяк на свое место. На верхней наре пять человек нас сидело. <...> Ехали, ехали, а потом начало качать. Жар такой, голые стояли народ. Кто блевал, а другой — ничего. Тут, конечно, больше лежали. А шторм горазд был. Во все стороны кидало. Ехали, ехали, потом и наехали. Нас так и толконуло. День туманливый. Сталось темно. Как толконуло, и установилось, качается, знашь, на скалах; думали, что рыбака это качает под низом, ворочает пароход [Чехов С. 14–15: 104].

Рассказ Егора о тесноте и духоте в каюте, качке на море, стиль его простонародной речи и наивные ассоциации, связанные с морской стихией, — все это нашло отражение и преломилось в художественном дискурсе первого послесахалинского произведения.

С описания качки на море начинается рассказ «Гусев»:

Гусев, бессрочно отпускной рядовой, приподнимается на койке и говорит вполголоса:

— Слышишь, Павел Иваныч? Мне один солдат в Сучане сказывал: ихнее судно, когда они шли, на рыбину наехало и днище себе проломило.

<...> Ветер гуляет по снастям, стучит винт, хлещут волны, скрипят койки, но ко всему этому давно уже привыкло ухо, и кажется, что всё кругом спит и безмолвствует. Скучно. <...> Кажется, начинает покачивать. Койка под Гусевым медленно поднимается и опускается, точно вздыхает — и этак раз, другой, третий [Чехов С. 7: 327].

Ю. М. Лотман, сравнивая документальный и художественный нарративы и проводя между ними различия, писал: «...если в нехудожественном тексте вперед выступает вопрос “что”, то эстетическая функция реализуется при установке на “как”. Поэтому план выражения становится некоторой имманентной сферой, получающей самостоятельную культурную ценность» (Курсив мой. — М. О.) [Лотман: 204].

Рассказ Егора — это изложение произошедшего его реальным участником, и главное в этом рассказе «что», то есть само событие, выделяющее социальную дискриминацию арестантов, переправляемых

на корабле из Одессы на остров Сахалин. Персонаж выражает наивную точку зрения и не дает критическую оценку происходящему бесправию. А автор бесстрастно транслирует речь арестанта¹. В рассказе «Гусев» событие — перевозка больных солдат в лазарете на корабле и их смерти в пути, — бесспорно, играет важную роль. Но что характерно, в повествование введен специальный персонаж-обличитель, то есть дается оценка происходящему с точки зрения вымышленного героя. Это идеологическая, по определению Б. А. Успенского, точка зрения [Успенский: 16]. Вымышленный персонаж, отношение автора к которому хотя и неоднозначно [Катаев 1974: 243–247], выражает протест против социальной несправедливости. Таким образом, можно сказать, что в данном случае художественный текст через речь вымышленного персонажа, как бы является своеобразным комментарием реальных событий, описанных в очерке. Художественный дискурс выступает в роли метатекста. Однако точка зрения героя-протестанта вступает в конфликт с наивной точкой зрения Гусева. Но сколь бы различно ни было отношение персонажей к происходящему, изображенному в рассказе, протестант Павел Иванович, как и другие, покорные судьбе, перевозимые в лазарете корабля солдаты, умирает и, зашитый в мешок, попадает на съедение акулам. Как всегда, у Чехова нет героя-протагониста, и обличительная риторика Павла Ивановича не является смысловой доминантой рассказа, «что» не «выступает вперед» в художественном дискурсе произведения.

Хотя в рассказе «Гусев» на корабле перевозят не арестантов и, казалось бы, к тюрьме события рассказа не имеют отношения, образ тюрьмы как метафизическая метафора прорастает сквозь конкретику сюжета². Комплекс ассоциаций, которые связаны в книге «Остров Сахалин» с тюрьмой, — бескрайнее морское пространство, пустота

¹ В этом смысле важно замечание Чехова в письме к Суворину о том, что он, наконец, добился бесстрастности стиля в книге «Остров Сахалин»: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока наконец не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим “Сахалином” научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю» [Чехов П. 5: 217].

² Прямые ассоциации с тюрьмой присутствуют и в послесахалинском рассказе «Палата № 6». «Палата для умалишенных не только организована как тюрьма, но и располагается напротив тюрьмы». См.: [Одесская 2022].

и одновременно замкнутость, ограниченность и предельность — эти ментальные корреляты воспроизводятся в художественном тексте рассказа, возвышаются до символов мироустройства, миропорядка. Корабль можно представить как метафору движущегося острова.

Трехуровневая пространственная архитектоника: бескрайнее море — тесная душная каюта на корабле — небо — символически воспроизводит модель экзистенциального бытия человека, его срединного пребывания в страдании и мучении на земле между хаосом и вечным покоем [Одесская 1998: 104]. Пугающим и враждебным предстает море, противопоставленное в рассказе небу:

Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина — точь-в-точь как дома в деревне, внизу же — темнота и беспорядок. Неизвестно для чего, шумят высокие волны. На какую волну ни посмотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на нее с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает третья, такая же свирепая и безобразная. У моря нет ни смысла, ни жалости [Чехов С. 7: 337].

Противопоставления верха и низа — неба и морской бездны — находим и в книге очерков, в эпизоде, когда повествователь поднимается на маяк и обозревает ландшафт острова сверху¹:

Чем выше поднимаешься, тем свободнее дышится; море раскидывается перед глазами, приходят мало-помалу мысли, ничего не имеющие ни с тюрьмой, ни с ссыльной колонией <...> Если, стоя в фонаре маяка, поглядеть вниз на море и на “Трех Братьев”, около которых пенятся волны, то кружится голова и становится жутко. <...> Широкое, сверкающее от солнца море глухо шумит внизу, далекий берег соблазнительно манит к себе, и становится грустно и тоскливо, как будто никогда уже не выберешься из этого Сахалина» [Чехов С. 14–15: 106–108].

¹ На этот пример противопоставления верха и низа в книге «Остров Сахалин» обратили внимание авторы монографии «Место, которого нет... Острова в русской литературе» Л. И. Горницкая и М. Ч. Ларионова. См.: [Горницкая, Ларионова 2013].

Несомненно, приведенный выше пассаж из рассказа «Гусев» перекликается с теми «думами» автора, которые овладевали им на острове Сахалин при созерцании морской стихии.

Метафорический образ стены, передающий ментальное ощущение предела, встречаем и в рассказе «Гусев» в простонародных наивных представлениях героя, испытывающего предсмертные страдания: «...там, где конец света, стоят толстые каменные стены, а к стенам прикованы злые ветры...» [Чехов С. 7: 32].

Теснота, тягостные разговоры и отсутствие личного пространства в каюте на корабле корреспондируют с аналогичными приводимыми выше описаниями из раннего рассказа «Мечты» и книги очерков. Повествователь в рассказе «Гусев» передает томление героя по одиночеству среди вынужденного соприсутствия тех, кто может его нарушить: «...ему трудно говорить, трудно слушать, и боится он, чтоб с ним не заговорили» [Чехов С. 7: 335].

Как и в предыдущих рассмотренных нами примерах, реальному пространству, передающему ощущение безысходности, противопоставляются мечты персонажа. Мечты героя, томящегося в замкнутом пространстве — душной каюте корабля, со всех сторон окруженного морем, — где он вынужден провести остаток жизни, переносят его в сновидениях в иллюзорный мир деревни, родной и знакомый, противопоставленный чужому, враждебному.

Последний завершающий аккорд рассказа — описание неба, умиротворяющего хаос, подчиняющего все непостижимому порядку и покою, торжеству природной красоты:

Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно [Чехов С. 7: 339].

Выстроенная в рассказе модель экзистенциального бытия человека с его земными мытарствами в ограниченном пространстве и конечной устремленностью в небесную сферу к покою повторится и в последующих произведениях писателя: в описании морского пейзажа и неба в «Черном монахе», в «Даме с собачкой», в последнем монологе Сони («Дядя Ваня»).

Таким образом, можно говорить о встроенности книги «Остров Сахалин» в единую художественную и философскую систему творчества Чехова. Образный ряд, характеризующий хронотоп тюрьмы, сложившийся в чеховском художественном дискурсе до поездки на Сахалин, апробируется и подтверждается фактами и авторскими комментариями, социальными обобщениями в книге очерков. В то же время художественный дискурс вторгается в протокольное повествование: статистические данные и факты, изложенные с научной беспристрастностью в книге «Остров Сахалин», соседствуют с лирическими отступлениями автора, поэтическими тропами, философской онтологией и символикой. Несомненно, эмпирический материал наблюдений, сделанных во время поездки на Сахалин, углубил художественное видение писателя, что позволило вывести пространственные и ментальные образы — корреляты тюрьмы — на уровень метафизических обобщений. Работа Чехова над книгой «Остров Сахалин» шла параллельно с работой над прозаическими произведениями. Художественный и документальный дискурсы взаимодополняют и обогащают друг друга, актуализируют смысловые доминанты произведений писателя.

Список литературы
Источники

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Исследования

Ахметшин Р. Б. Характер изображения чужого мира в книге «Остров Сахалин» (по поводу завязки конфликта) // А. П. Чехов в историко-культурном пространстве Азиатско-Тихоокеанского региона / под ред. Р. А. Блиновой и др. Южно-Сахалинск: Лукоморье, 2006. С. 71–79.

Гитович И. Е. «Остров Сахалин»: текст и автор // А. П. Чехов в историко-культурном пространстве Азиатско-Тихоокеанского региона / под ред. Р. А. Блиновой и др. Южно-Сахалинск: Лукоморье, 2006. С. 54–59.

Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. Ростов н/Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. 226 с.

Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М.: Диалог-МГУ, 1998. 205 с.

Катаев В. Б. Автор в «Острове Сахалин» и в рассказе «Гусев» // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 232–252.

Катаев В. Б. «Остров Сахалин» — самое непрочитанное произведение Чехова // А. П. Чехов в историко-культурном пространстве Азиатско-Тихоокеанского региона / под ред. Р. А. Блиновой и др. Южно-Сахалинск: Лукоморье, 2006. С. 3–10.

Кубасов А. В. Дискурсивные практики в книге А. П. Чехова «Остров Сахалин» // «Остров Сахалин» — открытый финал / под ред. Е. А. Иконниковой и др. Южно-Сахалинск: Сахалинская областная тип., 2016. С. 160–166.

Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова. От текста к контексту и интертексту. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2025. 392 с.

Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия художественная литература // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин: Александрия, 1992. Т. 1. С. 203–215.

Одесская М. М. «Лети, корабль, неси меня к пределам дальным» (Море в поэтике А. С. Пушкина и А. П. Чехова) // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 102–106.

Одесская М. М. Ландшафт в эстетическом сознании Чехова // Чеховская карта мира. М.: Мелихово, 2015. С. 505–515.

Одесская М. М. «Не следует мешать людям сходить с ума»: медико-публицистический и художественный дискурсы в повестях А. П. Чехова «Палата № 6» и «Черный монах» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2022. № 6(2). С. 213–223.

Полоцкая Э. А. После Сахалина // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 117–137.

Провоторова О. Н. «Остров Сахалин» А. П. Чехова — «Дума художника и человека о своем времени» // Вестник Оренбургского университета. 2017. № 1 (201). С. 108–113.

Разумова Н. Е. Творчество Чехова в аспекте пространства. Томск: Томский гос. ун-т, 2001. 511 с.

М. М. Одесская. Пространственные и ментальные корреляты тюрьмы
в «Острове Сахалин» и рассказах А. П. Чехова:
художественный и документальный дискурсы

Семанова М. Л. Работа над очерковой книгой // *Семанова М. Л.* В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 118–141.

Степанов А. Д. Чеховская «абсолютнейшая свобода» и хронотоп тюрьмы // Canadian American Slavic Studies. Current Issues in Chekhov Scholarship. Dedicated to Aleksandr P. Chudakov. 2008. Vol. 42, no. 1–2. P. 89–101.

Сухих И. Н. «Остров Сахалин»: границы художественного мира // *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 135–157.

Тороп П. Х. Проблема интекста // *Тороп П. Х.* Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1981, р. 39.

Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 223 с.

Чудаков А. П. «Нехудожественная» книга в художественном мире Чехова // Сибирь и Сахалин в биографии и творчестве А. П. Чехова. Южно-Сахалинск: Дальневосточное книжное изд-во, 1993. С. 91–102.

Цивьян Т. В. Остров, островное сознание, островной сюжет // *Цивьян Т. В.* Язык: Тема и вариации: Избранное: в 2 кн. М.: Наука, 2008. Кн. 2. С. 151–160.

References

Akhmetshin, R. B. “Kharakter izobrazheniia chuzhogo mira v knige ‘Ostrov Sakhalin’ (po povodu zaviazki konflikta)” [“The Nature of the Image of an Alien World in the Book ‘Sakhalin Island’ (Regarding the Outbreak of the Conflict)”]. Blinova, R. A., editor. *A. P. Chekhov v istorikokulʹturnom prostranstve Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona* [A. P. Chekhov in the Historical and Cultural Space of the Asia-Pacific Region]. Yuzhno-Sakhalinsk, Lukomor’e Publ., 2006, pp. 71–79. (In Russ.)

Gitovich, I. E. “‘Ostrov Sakhalin’: tekst i avtor” [“‘Sakhalin Island’: Text and Author”]. Blinova, R. A., editor. *A. P. Chekhov v istorikokulʹturnom prostranstve Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona* [A. P. Chekhov in the Historical and Cultural Space of the Asia-Pacific Region]. Yuzhno-Sakhalinsk, Lukomor’e Publ., 2006, pp. 54–59. (In Russ.)

Gornitskaia, L. I., and M. Ch. Larionova. *Mesto, kotorogo net... Ostrova v russkoi literature* [A Place that Doesn’t Exist... Islands in Russian Literature]. Rostov on Don, South National Center RAS Publ., 2013. 226 p. (In Russ.)

Kataev, V. B. “Avtor v ‘Ostrove Sakhalin’ i v rasskaze ‘Gusev.’” [“The Author in ‘Sakhalin Island’ and in the Story ‘Gusev.’”] *V tvorcheskoi laboratorii Chekhova* [In Chekhov’s Laboratory]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 232–252. (In Russ.)

Kataev, V. B. “‘Ostrov Sakhalin’ — samoe neprochitannoe proizvedenie” [“‘Sakhalin Island’ as Chekhov’s Most Unread Work”]. Blinova, R. A., editor. *A. P. Chekhov v istorikokulʹturnom prostranstve Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona* [A. P. Chekhov in the Historical and Cultural Space of the Asia-Pacific Region]. Yuzhno-Sakhalinsk, Lukomor’e Publ., 2006, pp. 3–10. (In Russ.)

Kubasov, A. V. “Diskursivnye praktiki v knige A. P. Chekhova ‘Ostrov Sakhalin.’” [“Discursive Practices in A. P. Chekhov’s Book ‘Sakhalin Island.’”] *Ostrov Sakhalin — otkrytyi final* [Sakhalin Island: An Open Final]. Yuzhno-Sakhalinsk, Sakhalin Regional Printing House Publ., 2016, pp. 160–166. (In Russ.)

Kubasov, A. V. *Proza A. P. Chekhova. Ot teksta k kontekstu i intertekstu* [A. P. Chekhov’s Prose. From Text to Context and Intertext]. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2025. 392 p. (In Russ.)

Lotman, Iu. M. “O soderzhanii i strukture poniatia khudozhestvennaia literatura” [“On the Subject and Structure of the Concept of Fiction”]. Lotman, Iu. M. *Izbrannye stat’i* [Selected Articles]. Tallin, Aleksandriia Publ., 1992, pp. 203–215. (In Russ.)

Odesskaia, M. M. “‘Leti, korabl’, nesi menia k predelam dal’nym’ (More v poetike A. S. Pushkina i A. P. Chekhova)” [“‘Fly, Ship, Carry Me to Distant Lands’ (The Sea in the Poetics of A. S. Pushkin and A. P. Chekhov)”]. *Chekhoviana: Pushkin i Chekhov* [Chekhoviana: Pushkin and Chekhov]. Moscow, Nauka Publ., 1998, pp. 102–106. (In Russ.)

Odesskaia, M. M. “Landshaft v esteticheskom soznanii Chekhova” [“Landscape in Chekhov’s Aesthetic Consciousness”]. *Chekhovskaia karta mira* [Chekhov’s Map of the World]. Moscow, Melikhovo Publ., 2015, pp. 505–515. (In Russ.)

Odesskaia, M. M. “‘Ne sleduet meshat’ liudiam skhodit’ s uma’: mediko-publitsisticheskii i khudozhestvennyi diskursy v povestiakh A. P. Chekhova ‘Palata № 6’ i ‘Chernyi monakh.’” [“‘Let Them Go Crazy’: Medical-Journalistic and Artistic Discourses in A. P. Chekhov’s Stories ‘Ward no. 6’ and ‘The Black Monk.’”] *Vestnik RGGU. Seria Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kulʹturologiia*, no. 6 (2), 2022, pp. 213–223. (In Russ.)

Polotskaia, E. A. “Posle Sakhalina” [“After Sakhalin”]. *Chekhov i ego vremia* [*Chekhov and His Time*]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 117–137. (In Russ.)

Provatorova, O. N. “‘Ostrov Sakhalin’ A. P. Chekhova — ‘Duma khudozhnika i cheloveka o svoem vremeni.’” [“A. P. Chekhov’s ‘Sakhalin Island’ — ‘The Thought of an Artist and a Man About his Time’”]. *Vestnik Orenburgskogo universiteta*, no. 1 (201), 2017, pp. 108–113. (In Russ.)

Razumova, N. E. *Tvorchestvo Chekhova v aspekte prostranstva* [*Chekhov’s Work in Terms of Space*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2001. 511 p. (In Russ.)

Semanova, M. L. “‘Rabota nad ocherkovoii knigoi’” [“Working on a Book of Essays”]. Semanova, M. L. *V tvorcheskoi laboratorii Chekhova* [*In Chekhov’s Creative Laboratory*]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 118–141. (In Russ.)

Stepanov, A. D. “Chekhovskaia ‘absoluitneishaia svoboda’ i khoronotop tiur’m’y” [“Chekhov’s ‘Absolute Freedom’ and the Chronotope of Prison”]. *Canadian American Slavic Studies. Current Issues in Chekhov Scholarship. Dedicated to Aleksandr P. Chudakov*, vol. 42, no. 1–2, 2008, pp. 89–101. (In Russ.)

Sukhikh, I. N. “‘Ostrov Sakhalin’: granitsy khudozhestvennogo mira” [“‘Sakhalin Island’: The Boundaries of the Art World”]. Sukhikh, I. N. *Problemy poetiki Chekhova* [*Problems of Chekhov’s Poetics*]. St. Petersburg, Philological Faculty of Saint Petersburg University Publ., 2007, pp. 135–157. (In Russ.)

Torop, P. H. “Problema inteksta” [“The Problem of Intext”]. *Tekst v tekste. Trudy po znakovym sistemam XIV. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudartvennogo universiteta* [*Text Within Text. Works on Sign Systems XIV. Scientific Notes of Tartu State University*]. Tartu, Tartu State University, 1981, p. 39. (In Russ.)

Uspenskii, B. A. *Poetika kompozitsii* [*Poetics of Composition*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 223 p. (In Russ.)

Chudakov, A. P. “‘Nekhudozhestvennaia’ kniga v khudozhestvennom mire Chekhova” [“‘The Non-Fiction’ Book in Chekhov’s Artistic World”]. *Sibir’ i Sakhalin v biografii i tvorchestve A. P. Chekhova* [*Siberia and Sakhalin in A. P. Chekhov’s Biography and Works*]. Yuzhno-Sakhalinsk, Dal’nevostochnoe knizhnoe izdatel’stvo Publ., 1993, pp. 91–102. (In Russ.)

Tsiv’ian, T. V. “Ostrov, ostrovnnoe soznanie, ostrovnnoi siuzhet” [“Island, Island Consciousness, Island Plot”]. Tsiv’ian, T. V. *Iazyk: Tema i variatsii: Izbrannoe: v 2 kn.* [*Language: Theme and Variations: Selected: in 2 books*], book 2. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 151–160. (In Russ.)

© 2026. А. В. Тоичкина

Санкт-Петербургский государственный университет
г. Санкт-Петербург, Россия

**«Сюжет прозрения» в творчестве Чехова
(заметки к теме «Ф. М. Достоевский и А. П. Чехов»)**

Аннотация: В исследовании рассматривается вопрос о значении «сюжета прозрения» (в художественной разработке Достоевского) для творчества А. П. Чехова. В процессе анализа влияния Достоевского на Чехова используется контактно-генетический метод. В статье исследуется «сюжет прозрения» в рассказах Чехова «Скучная история» (1889) и «Архиерей» (1902). «Скучная история» рассматривается в плане изменения принципов изображения «общих идей» у Чехова. Художественная реализация «сюжета прозрения» предполагает использование инструментов психологической интроспекции, которая в художественном плане осуществляется при помощи повествования «от третьего лица», изображения воспоминаний, снов, внутренней речи героев. В статье сравнивается сон преосвященного Петра в рассказе Чехова «Архиерей» со сном Алеши Карамазова в романе Достоевского «Братья Карамазовы». Очевидным образом у Чехова по сравнению с Достоевским меняется пространственная доминанта: вертикаль заменяет горизонталь. Связано это не только с новаторством Чехова. Рассматриваемые трансформации «сюжета прозрения» были связаны как с личными поисками авторов, так и с закономерностями исторического развития русской литературы.

Ключевые слова: «сюжет прозрения», Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, эволюция, «общие идеи», «сравнительная поэтика», история русской литературы

Информация об авторе: Александра Витальевна Тоичкина, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб. д. 7-9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3723-1553>

E-mail: a.toichkina@spbu.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 16.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 28.11.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Тоичкина А. В. «Сюжет прозрения» в творчестве Чехова (заметки к теме «Ф. М. Достоевский и А. П. Чехов») // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 158–173. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-158-173>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 158–173. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 158–173. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Aleksandra V. Toichkina

St. Petersburg University
Sankt-Petersburg, Russia

The “Epiphany Plot” in Chekhov’s Work (Notes on the Topic “Dostoevsky and Chekhov”)

Abstract: The study examines the significance of the “epiphany plot” (in Dostoevsky’s artistic development) for the work of Anton Chekhov (1860–1904). In the process of analyzing Dostoevsky’s influence on Chekhov, the contact-genetic method is used. The article examines the “plot of epiphany” in Chekhov’s short stories “The Boring Story” (1889) and “The Bishop” (1902). The “Boring Story” is considered in terms of changing the principles of depicting Chekhov’s “general ideas”. The artistic realization of the “epiphany plot” involves the use of tools of psychological introspection, which is artistically carried out with the help of narration “from the third person,” images of memories, dreams, and the inner speech of the characters. The article compares the dream of His Grace Peter in Chekhov’s short story “The Bishop” with the dream of Alyosha Karamazov in Dostoevsky’s novel “The Brothers Karamazov.” Obviously, Chekhov’s spatial dominant is changing in comparison with Dostoevsky: vertical replaces horizontal. This is not only due to Chekhov’s innovation. The transformations of the “epiphany plot” under consideration were not related to the personal searches of the authors, but also to the patterns of the historical development of Russian literature.

Keywords: “epiphany plot,” F. M. Dostoevsky, A. P. Chekhov, evolution, “comparative poetics,” history of literature

Information about the author: Alexandra V. Toichkina, DSc in Philology, Associate Professor, Saint Petersburg State University, Universitetskaia Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3723-1553>

E-mail: a.toichkina@spbu.ru

Received: September 16, 2025

Approved after reviewing: November 28, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Toichkina, A. V. “The ‘Epiphany Plot’ in Chekhov’s Work (Notes on the Topic ‘Dostoevsky and Chekhov’).” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 158–173. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-158-173>

Статья посвящена вопросу о специфике «сюжета прозрения», воплощенной в творчестве А. П. Чехова (1860–1904). В рамках данной работы ставится задача рассмотреть, как эволюционировал «сюжет прозрения» (в разработке Достоевского) в художественном мире его младшего современника. Художественные открытия Достоевского в сфере поэтологического исследования духовного мира человека оказались чрезвычайно значимыми для развития русской литературы. Влияние Достоевского определило пути развития следующего поколения писателей в их стремлении познать человека. Соответственно, проблема влияния анализируется в статье в рамках контактно-генетического подхода. В истории науки этот подход функционировал различным образом. Уже в 1920-е гг. такие литературоведы, как Д. И. Чижевский и Ю. Н. Тынянов, критически воспринимали проблему влияния и отмечали, что дело не в том, *кто* на кого влияет, а в том, *кто и что* усваивает и в какой форме. Именно процессы рецепции и переосмысления образца анализировались в работах Чижевского как механизмы литературной эволюции¹. В аспекте отношений Достоевского и Чехова мы рассматриваем «сюжет прозрения» как в плане личного самоопределения автора, так и в плане истории развития поэтики русской литературы. Ставится задача определить, с чем связаны трансформации этого сюжета и как они влияют на идейную составляющую творчества писателя в конкретную историческую эпоху.

Понятие «сюжет прозрения» в достоевковедении разрабатывал Арпад Ковач. Он предложил определение «повествовательного сюжета» как системы «не только внешних, но всех событий, детализированных на уровне внешней и внутренней речи персонажа, его психологических и экзистенциальных поступков, а иногда даже на уровне жестов и мимики» [Ковач: 190]. В романе, по мысли Ковача, «детализируется

¹ См., напр.: [Чижевский 2005: 609–615].

индивидуальный путь к пониманию того, “как действует закон”, ибо повествовательная система романа моделирует условия, при которых закон действует с большой вероятностью» [Ковач: 196]. Сюжет романа индивидуален потому, «что на этом уровне повествовательной модели поэтически обобщается новый опыт моделирующего субъекта <...> Сюжет романа — это “закон в действии”. Он может быть иерархически высшим уровнем поэтического обобщения — моделью действия закона — именно в романе благодаря тому, что это не наглядное внешнее действие или ход действия, а такое *соотношение событий*, которое *мотивирует* поступки, слова, мысли, жесты персонажа, обуславливает необходимость действия “общего” закона в “этом” индивидуальном случае и на различных уровнях интеллекта, психики, экзистенции изображаемых лиц» [Ковач: 197].

«Сюжет прозрения» «возникает там, где экспликация действия закона — то есть его раскрытие для понимания и интерпретации — перенесена с уровня внешних событий на уровень внутренней речи героя» [Ковач: 204]. Достоевский разрабатывал этот сюжет во многих своих произведениях («Бедные люди», «Двойник», «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Вечный муж», «Идиот», «Подросток», «Бесы», «Кроткая», «Сон смешного человека», «Братья Карамазовы»). Поэтика этих произведений в той или другой степени подчинена задаче изображения мучительного пути осмысления героем истины о себе. При этом, как отмечает Ковач, Достоевский «не изображает изменение “характера” в целом. <...> Он изображает почти незаметные — но глубоко содержательные — сдвиги в микроструктурах персонажа — на уровне слова, мысли, действия» [Ковач: 201–202]. И эти сдвиги оказываются настолько существенны, что через них может быть обнаружена смена конструктивных принципов всего произведения.

Данная концепция «сюжета прозрения» отсылает нас к эстетической программе Достоевского, которую он сформулировал в начале 1860-х гг., и к которой он не раз возвращался в дальнейшем. Так, в это время он пишет, что задача литературы — «восстановление погибшего человека». А в записной книжке 1880–1881 гг.: «При полном реализме найти в человеке человека» [Достоевский: 27, 65]. В 1862 г. в предисловии к публикации во «Времени» перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» Достоевский писал, что главная

мысль Гюго «есть основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия»:

Это мысль христианская и высоко нравственная; формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Это мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества [Достоевский: 20, 28].

И далее писатель подчеркивает, что идея «восстановления» в литературе «есть неотъемлемая принадлежность и, может быть, историческая необходимость девятнадцатого столетия» [Достоевский: 20, 29]. В данной формулировке Достоевский акцентирует социологический аспект вопроса, но в сфере художественного творчества его «реализм в высшем смысле» направлен на этическую сторону бытия человека. Художественная стратегия Достоевского носит в этическом христианском плане пропедевтический характер и направлена в первую очередь на читателя, а не на героя: «сюжет прозрения» может быть и сюжетом гибели героя, как в случае Ставрогина. И, тем не менее, «сюжет прозрения» героя как сюжет нравственной его эволюции должен был, по замыслу автора, помочь читателю обрести этические основания собственного бытия. Изображение всех «глубин души человеческой» [Достоевский: 27, 65] предполагало открытие в душе человека «образа Божия». Искренняя вера в доброе начало природы человека было основополагающим началом антропологии Достоевского.

Тема Достоевский и Чехов имеет давнюю историю изучения¹. Кроме того, собственно о «сюжете прозрения» в творчестве Чехова тоже существует обширная литература (см. напр. работы: [Цилевич: 52–173], [Шаталов: 56–68], [Катаев: 87–224], [Чудаков 1971: 188–244], [Шмид: 151–183], [Живолупова: 31–151]). Так, Цилевич приводил внешне противоречивые высказывания Чехова о сюжете и писал, что «Понятие “сюжет” в высказываниях Чехова, как правило, связывается с одним

¹ Не претендуя на полноту библиографии, упомянем следующие работы: [Полоцкая: 184–245]; [Громов: 39–52]; [Назирова: 618–627]; [Живолупова]; [Головачева: 184–190]; [Головачева: 191–196]; [Кибальник, Кубасов: 363–422].

из моментов творческого процесса — моментом перехода от первоначальной стадии работы художника: стадии наблюдения и отбора жизненного материала, — к другой: возникновению замысла, претворяемого затем в художественную реальность. С этой точки зрения сюжет находится “между” жизнью и искусством, выступая как форма перехода одной реальности в другую» [Цилевич: 9]. То есть Чехов понимает сюжет «как извлеченную из наблюдений над жизнью основу ее правдивого воссоздания, художественного осмысления, как предощущение будущей, художественно материализованной системы событий» [Цилевич: 10].

Так, Чехов сообщает О. Л. Книппер в письме от 16 марта 1901 г.: «Пишу теперь рассказ под названием “Архиерей”, — на сюжет, который сидит у меня в голове лет 15»¹. Известно также высказывание Чехова в письме Ф. Д. Батюшкову от 15 декабря 1897 г.:

Я умею писать только по воспоминаниям, и никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно и типично [Чехов: 12, 201].

Новаторство Чехова в плане сюжета заставило критиков писать о бессюжетности, господстве случайности, бессобытийности быта в произведениях писателя (Н. Михайловский, П. Перцов, К. Головин и др.). Цилевич указывает, что «основой новаторства чеховского сюжета является трансформация события как сюжетной единицы. Меняется соотношение события как факта действительности и события как явления художественного мира; до Чехова сюжетное событие отражало факт перемены в действительности, в обстоятельствах действия, — у Чехова оно выражает перемену во взгляде на мир, остающийся, чаще всего, неизменяемым, бессобытийным. У чеховского героя эта перемена происходит в результате сюжетного движения, у автора новый взгляд на мир является исходным пунктом создания сюжета» [Цилевич: 231]. «Сюжет прозрения» по Цилевичу — «это история того, как герой поднимается до позиции автора. Герою становится ведомо то, что автор знал, видел изначально и чего не знают — и не узнают, не

¹ Цит. по: [Цилевич: 10].

увидят, не поймут другие персонажи» [Цилевич: 231]. Таким образом, «событие» предстает и как «сдвиг в сознании героя» (сюжетообразующий фактор) и как «входящие в саму фактуру сюжета жизненные явления», которые прозревшим героем воспринимаются как событие» [Цилевич: 232]. «Событие в чеховском сюжете выступает не как отражение факта изменения действительности, а как выражение осознания необходимости изменения действительности» [Цилевич: 232].

Позднее к этой проблеме обратился Вольф Шмид, который подчеркивал, что событие прозрения героя у Чехова «имеет иную мотивировку, предстает перед нами в ином образе и выполняет иные функции, чем у реалистов» (имеются в виду Толстой и Достоевский) [Шмид: 153]. Так, принцип индивидуализации истины и отказ писателя от генерализации не только не приводит к обесцениванию этической и религиозной значимости прозрений героев, но и усиливает их звучание в художественном мире произведения. Шмид указывает на то, что «в антиметафизической картине мира у Чехова исключено содействие какой бы то ни было неземной силы». Прозрение происходит у героев Чехова «благодаря новому видению, вынужденному внешними обстоятельствами, а не при помощи озарения свыше» [Шмид: 153]. Прозрению не придается всеобщей значимости. «Истина существует только в виде индивидуального, субъективного мнения. <...> Чехов относится скептически ко всякой генерализации» [Шмид: 154]. Кроме того, чеховская событийность относительна, не всегда понятно, произошло ли событие или нет. Чехова интересует не результат события, а сам процесс, физиологические и психологические факторы, внешние и внутренние обстоятельства «сюжета прозрения» [Шмид: 154].

В «Скучной истории» (1889) Чехов изображает «сюжет прозрения» героя. Известный ученый Николай Степанович осознает жизненную ситуацию, в которой он оказался. Как бы внешним результатом этого осознания является известный вывод об отсутствии в его жизни «общей идеи». В. Б. Катаев по этому поводу пишет:

Как и Толстой, Чехов показал человека, который ужаснулся, когда увидел, что в его жизни не было осознанного объединяющего начала. В отличие от Толстого, который генерализировал, считал обязательным вывод своей повести, Чехов вопрос об «общей идее» индивидуализирует [Катаев: 98].

И получается, что «цель автора не утвердить вывод, к которому приходит повествователь, а исследовать условия, заставляющие человека современного сознания прийти к такому выводу» [Катаев: 99]. Сам Николай Степанович считает неприменимость общих решений к «отдельным случаям» закономерностью (так он оценивает ситуации Кати и Лизы, только не может им помочь). Катаев пишет, что «Автор “Скучной истории” показал жажду “общей идеи” как психологическую потребность страдающего больного человека, для которого оказались непосильны вдруг нахлынувшие на него жизненные проблемы» [Катаев:106]. Вопрос об «общей идее» остается в повести открытым [Катаев: 109].

Повесть написана от первого лица в жанре записок (этот жанр очень ценил Достоевский). Сам Чехов в письме к А. Н. Плещееву от 24 сентября 1889 г. указывал, что

Самое скучное в нем (рассказе — А. Т.), как увидите, это длинные рассуждения, которых, к сожалению, нельзя выбросить, так как без них не может обойтись мой герой, пишущий записки. Эти рассуждения фатальны и необходимы, как тяжелый лафет для пушки. Они характеризуют и героя, и его настроение, и его вилянье перед самим собой [Чехов 11: 382].

В письме к А. С. Суворину от 17 октября 1889 г. Чехов усиливал свои возражения:

Если Вам подадут кофе, то не старайтесь искать в нем пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно Вас благодарю. Во всей повести есть только одна мысль, которую я разделяю и которая сидит в голове профессорского зятя, мошенника Гнеккера, это — «спятил старик!». Все же остальное придумано и сделано <...> Для меня, как автора, все эти мнения по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их, она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать, как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, не оспаривать их [Чехов 11: 390–391].

Чехов формулирует свою задачу художника следующим образом:

...мне только хотелось воспользоваться своими знаниями и изобразить тот заколдованный круг, попав в который добрый и умный человек при всем своем желании принимать от Бога жизнь такую, какая она есть, и мыслить о всех по-христиански волей-неволей ропщет, и бранит людей даже в те минуты, когда принуждает себя отзываться о них хорошо. Хочет вступить за студентов, но, кроме лицемерия и житевской ругани, ничего не выходит... [Чехов 11: 391].

Таким образом, в «Скучной истории» «сюжет прозрения» в плане замысла автора оказывается прозрением о «заколдованном круге» жизни старого профессора, суть которого он осознает перед лицом подступающей смерти.

В рассказе «Архиерей» (1902) Чехов, спустя почти пятнадцать лет, возвращается к теме человека и его имени, так остро прозвучавшей в «Скучной истории». «Сюжет прозрения» — центральный в поэтике произведения. Катаев пишет:

В рассказе перед нами — акт сознания человека, пришедшего на порог смерти, уясняющего для себя основные вопросы бытия и говорящего об этом без самообольщения, без утешительной лжи, сурово и просто; перебирая с благодарностью то небольшое и неповторимо хорошее, что давала жизнь, он трезво сознает, что все это отпущено человеку лишь раз, «уже более не повторится, не будет продолжаться», а потому этот человек одновременно суров и нежен к людям и к жизни. Всегдашние спутники чеховского творчества — правда и красота — соединены здесь по-особому нерасторжимой связью [Катаев: 279].

Сны и воспоминания героя являются важными звеньями «сюжета прозрения» и у Достоевского, и у Чехова. Проанализируем эволюцию художественных приемов. Для этого сопоставим сон Алеши Карамазова из главы «Кана Галилейская» в романе Достоевского «Братья Карамазовы» и сон преосвященного Петра из рассказа Чехова «Архиерей». Эти сны являются художественным средством утверждения смысла прозрения героев, представленного не в виде идеи или понятия, а в форме образов личного откровения. Обратим внимание на пространственную доминанту построения поэтики этих образов.

В главе «Кана Галилейская» Алеша после пережитого кризиса возвращается в монастырь и засыпает в келье у гроба старца Зосимы под чтение главы из Евангелия от Иоанна, посвященной чуду, совершенному Христом на браке в Кане Галилейской:

Но что это, что это? Почему раздвигается комната... Ах да... ведь это брак, свадьба... да, конечно. Вот и гости, вот и молодые сидят, и веселая толпа и... где же премудрый архитриклин? Но кто это? Кто? Опять раздвинулась комната... Кто встает там из-за большого стола? Как... И он здесь? Да ведь он во гробе... Но он и здесь... встал, увидел меня, идет сюда... Господи!... Да, к нему, к нему подошел он, сухенький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся. Гроба уж нет, и он в той же одежде, как и вчера сидел с ними, когда собрались к нему гости. Лицо все открытое, глаза сияют. Как же это, он, стало быть, тоже на пире, тоже званный на брак в Кане Галилейской... [Достоевский 14: 327].

Смысл прозрения Алеши воплощается посредством образа старца Зосимы на браке в Кане Галилейской у Христа, то есть в Царстве Небесном. «Я луковку подал, вот и я здесь» [Достоевский 14: 327]. Присутствие Христа обозначается словами старца:

А видишь ли солнце наше, видишь ли ты Его? — Боюсь... не смею глядеть... — прошептал Алеша. — Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых непрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут... [Достоевский 14: 327].

Повествователь подробно отмечает внутреннее переживание Алейшей этого видения:

Что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся [Достоевский 14: 327].

Объективируют факт чудесного видения форма повествования «от третьего лица» и реакция отца Паисия, который видит, «что с юношей что-то случилось странное» [Достоевский 14: 327].

Завершается эта сцена картиной небесного купола, полного «тихих, сияющих звезд» и ночи:

Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю [Достоевский 14: 328].

В душе героя Достоевского земной мир встречается с горним. Образ звездной ночи строится на вертикали:

Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным» [Достоевский 14: 328].

«Прозрение» героя осязательно:

Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и неизблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. <...> «Кто-то посетил мою душу в тот час», — говорил он потом с твердой верой в слова свои... [Достоевский 14: 328].

Сон о старце Зосиме на пиру у Христа стал для Алеши моментом личной встречи с Богом, которая предопределила его дальнейшую судьбу. «Сюжет прозрения» в поэтике романа не только позволяет изобразить автору внутренний момент преодоления кризиса героем, но и указывает на главный религиозно-философский смысл произведения.

В «Архиерее» тема воспоминаний является сквозной. Н. В. Капустин отмечает, что «тяга героев к прошлому, к тому, что *было*» становится отличительным признаком чеховской прозы [Капустин: 159]. «Сюжет прозрения» воплощается в звеньях таких событий, как встре-

ча с матерью, картинах воспоминаний героя о детстве, которые в повествовательной ткани рассказа переплетаются с печальными и умирительными эпизодами служебного круга Вербного воскресения и Страстной Седмицы. Умирая, преосвященный Петр видит сон:

А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно! [Чехов 8: 471].

Чехов не изображает встречу героя со Христом. В его образе предсмертного видения героя преобладает горизонталь — образ поля, по которому быстро и весело шагает герой, «постукивая палочкой». «Широкое небо, залитое солнцем», сравнение с птицей усиливают заданную тему свободы и разрешения от земных оков, но не встраиваются в вертикаль. В письме к В. С. Миролюбову от 17 декабря 1901 г. вместе с обещанием прислать «Архиерея» Чехов писал:

Скажу только, что в вопросах, которые Вас занимают, важны не забытые слова, не идеализм, а сознание собственной чистоты, т. е. совершенная свобода души Вашей от всяких забытых и не забытых слов. Нужно верить в Бога, а если веры нет, то не занимать ее место шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью... [Чехов 12: 467].

«Сюжет прозрения» в художественном пространстве «Архиерея» в предсмертном сне героя воплощается в земных образах, но не потому, что Чехов не верует в Бога. Для него образ поля связан как раз с возможностью героя обрести Бога. В дневниковой записи 1897 г. Чехов отмечал:

Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно не знает ничего или очень мало» [Цит. по: Чудаков: 651].

В письме к С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г. Чехов писал:

Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает [Чехов 12: 508].

А. П. Чудаков, комментируя эти высказывания Чехова, пишет, что у Чехова

Человек поля, напряжением всех душевных сил идущий к познанию «в далеком будущем» «истины настоящего Бога», не присоединяется ни к одному из известных решений, ни к Достоевскому, ни к современному религиозному движению, но находится всегда в самом поле, в его разных точках [Чудаков 2016: 652].

С этой установкой непосредственно связана и концепция авторства Чехова:

Позицию вне и над — позицию и цели вечного искусства — Чехов полагал высшими и подмену их любыми другими, от политических до религиозных, считал для него губительной — даже у Гоголя и Толстого» [Чудаков 2016: 656].

И с этой «свободной позицией поля» связаны и выбор сюжета и виды его трансформации. Соглашаясь с выводами Чудакова, хотелось бы только добавить, что «сюжет прозрения» в творчестве Чехова не является исключительно инструментом, который автор использует в отдельно взятых произведениях. Еще Д. Н. Овсяннико-Куликовский в свое время видел в творчестве писателя

художественное прозрение в лучшее будущее, может быть далекое, для нас недоступное, и, наконец, рядом с этим прозрением, робко ра-

достное, едва-мерцающее, как бы предчувствие грядущих поколений — счастливых, переросших все узкое, все пошлое и мелко-злое, что так обезображивает душу человека, и живущих полною, широкою жизнью ума и чувства [Овсянико-Куликовский: 217].

Система координат художественного творчества писателя предопределялась его личным прозрением о будущем человечества, его внутренним пониманием того, каким на самом деле должен быть человек. Эта целостная установка писателя предопределила его «угол зрения»: в прозрении героя его интересует не *что* (общая идея), а *как* прозревает герой. С этим связаны и редукции, которым подвергается «сюжет прозрения» у Чехова¹. Для Достоевского предметом изображения было прозрение как личностное приобщение героя «идее Бога», даже ценой самоубийства (как в случае со Ставрогиным).

Итак, мы проследили, как трансформируется разработанный Достоевским «сюжет прозрения» в творчестве Чехова. Но трансформации сюжета связаны не только с личными авторскими поисками писателей, но и с историческим вектором развития национальной литературы в целом. Для Чехова преодоление влияния Достоевского (как и Толстого) было связано с вектором эпохи модернизма в плане отказа от абсолютизации значимости любых идеологического плана систем представлений, что оказалось определяющим фактором в процессе переработки «сюжета прозрения». Личные поиски писателя, как представляется, были неразрывно связаны с новой эпохой в истории русской литературы.

Список литературы

Источники

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. М.: Худож. лит., 1954–1957.

Исследования

Головачева А. С. Антон Чехов, писатель и читатель. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2023. 344 с.

Громов М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 39–52.

Живолупова Н. В. Достоевский и Чехов: аспекты архитектоники и поэтики. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2017. 268 с.

¹ Редукции «сюжета прозрения» в творчестве Чехова по отношению к «метафизическому реализму» анализирует Шмид [Шмид: 155–166].

- Капустин Н. В. «Убийство» как чеховский рассказ // Два века русской классики. 2022. Т. 4, № 2. С. 150–165. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-2-150-165>
- Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 326 с.
- Кибальник А. С., Кубасов А. В. Классики русской литературы второй половины XIX века: динамика личных и творческих отношений. СПб.: Петрополис, 2025. С. 363–422.
- Ковач А. Роман Достоевского: опыт поэтики жанра. Будапешт: Tankönyvkiado, 1985. 370 с.
- Назирова Р. Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // А. П. Чехов: Pro et Contra. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX–XXI веков (1960–2010). Антология. СПб.: РХГА, 2016. Т. 3. С. 618–627.
- Овсянко-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества: Пушкин. Гейне. Гете. Чехов. К психологии мысли и творчества. М.: ЛКИ, 2008. 304 с.
- Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. М.: Сов. писатель, 1971. С. 184–245.
- Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига: Эвайгене, 1976. 238 с.
- Чижевский Д. И. Тютчев и немецкий романтизм // Ф. И. Тютчев: pro et contra / сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 2005. С. 608–632.
- Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
- Чудаков А. П. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...»: Чехов и вера // А. П. Чехов: pro et contra, антология. СПб.: РХГА, 2016. Т. 3 / сост., вступ. ст., комментарии И. Н. Сухих. С. 649–658.
- Шаталов С. Е. Прозрение как средство психологического анализа // Чехов и Лев Толстой. М.: Наука, 1980. С. 56–68.
- Шмид В. О проблематичном событии в прозе Чехова // Шмид В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. СПб.: Академический проспект, 1994. С. 151–183.

References

- Golovacheva, A. S. *Anton Chekhov, pisatel' i chitalel'* [Anton Chekhov, Writer and Reader]. Moscow, A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 2023. 344 p. (In Russ.)
- Gromov, M. P. “Skrytye tsitaty (Chekhov i Dostoevskii)” [“Hidden Quotes (Chekhov and Dostoevsky)”]. *Chekhov i ego vremia* [Chekhov and His Time]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 39–52. (In Russ.)
- Zhivulupova, N. V. *Dostoevskii i Chekhov: aspekty arkhitektoniki i poetiki* [Dostoevsky and Chekhov: Aspects of Architectonics and Poetics]. Nizhny Novgorod, Diatlovy gory Publ., 2017. 268 p. (In Russ.)
- Kapustin, N. V. “‘Ubiistvo’ kak chekhovskii rasskaz” [“Murder’ as a Chekhov Story”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 4, no. 2, 2022, pp. 150–165. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-2-150-165> (In Russ.)
- Kataev, V. B. *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [Chekhov’s Prose: Problems of Interpretation]. Moscow, Moscow State University Publ., 1979. 326 p. (In Russ.)

Kibal'nik, A. S., and A. V. Kubasov. *Klassiki russkoi literatury vtoroi poloviny XIX veka: dinamika lichnykh i tvorcheskikh odnoshenii* [Classics of Russian Literature of the Second Half of the 19th Century: The Dynamics of Personal and Creative Relationships]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2025, pp. 363–422. (In Russ.)

Kovach, A. *Roman Dostoievskogo: opyt poetiki zhanra* [Dostoevsky's Novel: An Essay on the Poetics of the Genre]. Budapesht, Tankönyvkiado Publ., 1985. 370 p. (In Russ.)

Nazirov, R. G. “Dostoevskii i Chekhov: preemstvennost' i parodiia” [“Dostoevsky and Chekhov: Continuity and Parody”]. *A. P. Chekhov: Pro et Contra. Lichnost' i tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoi mysli XX–XXI vekov (1960–2010). Antologiiia* [A. P. Chekhov: Pro et Contra. The Personality and Works of A. P. Chekhov in Russian Thought of the 20th–21st Centuries (1960–2010). Anthology], vol. 3. St. Petersburg, Russian Christian Institute for Humanities Publ., 2016, pp. 618–627. (In Russ.)

Ovsianiko-Kulikovskii, D. N. *Voprosy psikhologii tvorchestva: Pushkin. Geine. Gete. Chekhov. K psikhologii mysli i tvorchestva* [Issues in the Psychology of Creativity: Pushkin. Heine. Goethe. Chekhov. On the Psychology of Thought and Creativity]. Moscow, LKI Publ., 2008. 304 p. (In Russ.)

Polotskaia, E. A. “Chelovek v khudozhestvennom mire Dostoievskogo i Chekhova” [“Man in the Artistic World of Dostoevsky and Chekhov”]. *Dostoevskii i russkie pisateli* [Dostoevsky and Russian Writers]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1971, pp. 184–245. (In Russ.)

Tsilevich, L. M. *Siuzhet chekhovskogo rasskaza* [The Plot of Chekhov's Short Story]. Riga, Evaigene Publ., 1976. 238 p. (In Russ.)

Chizhevskii, D. I. “Tiutchev i nemetskii romantizm” [“Tyutchev and German Romanticism”]. *F. I. Tiutchev: pro et contra* [F. I. Tyutchev: Pro et Contra], comp., introd., and comm. by K. G. Isupova. St. Petersburg, Russian Christian Institute for Humanities Publ., 2005, pp. 608–632. (In Russ.)

Chudakov, A. P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 291 p. (In Russ.)

Chudakov, A. P. “‘Mezhdū 'est Bog' i 'net Boga' lezhit tseloe gromadnoe pole...’: Chekhov i vera” [“‘Between ‘There is a God' and ‘There is no God' there Lies a Whole Vast Field...’: Chekhov and Faith”]. *A. P. Chekhov: Pro et Contra. Lichnost' i tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoi mysli XX–XXI vekov (1960–2010). Antologiiia* [A. P. Chekhov: Pro et Contra. The Personality and Works of A. P. Chekhov in Russian Thought of the 20th–21st Centuries (1960–2010). Anthology], vol. 3. St. Petersburg, Russian Christian Institute for Humanities Publ., 2016, pp. 649–658. (In Russ.)

Shatalov, S. E. “Prozrenie kak sredstvo psikhologicheskogo analiza” [“Insight as a Means of Psychological Analysis”]. *Chekhov i Lev Tolstoi* [Chekhov and Leo Tolstoy]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 56–68. (In Russ.)

Shmid, V. “O problematichnom sobytii v proze Chekhova” [“On the Problematic Event in Chekhov's Prose”]. Shmid, V. *Proza kak poeziiia: Stat'i o povestvovanii v russkoi literatūre* [Prose as Poetry: Articles on Narrative in Russian Literature]. St. Petersburg, Akademicheskii prospect Publ., 1994, pp. 151–183. (In Russ.)

© 2026. Гун Цинцин

Чжэцзянский университет иностранных языков,
г. Ханчжоу, Китай

Поэтика мобильности и текучести в драматургии А. П. Чехова

Аннотация: В статье сделана попытка взглянуть на поэтику драматургии А. П. Чехова с точки зрения категории мобильности как постоянного движения/изменчивости/текучести всего в мире — истории, экологии, социальной, времени, пространства, человеческой души и тела, судьбы. В пьесах Чехов осмысляет мир и человека с помощью движущихся образов — поезда, песни, звуков музыкальных инструментов, времен года, этапов человеческой жизни, эволюции природных сообществ, миграции населения, динамики человеческих эмоций, роста и утери профессиональных компетенций, искусно встраивая их в единую композицию, в общую концепцию произведений. Особое внимание уделено мобильности «усадебной культуры» в чеховских пьесах, что позволяет связать ее разрушение не только с очевидными социально-экономическими причинами рубежа XIX–XX вв. (деградацией дворянства, возвышением буржуазии, техническим прогрессом, ростом городов), но и с трудноуловимым ритмом мироздания как космического целого, включающего в себя и природу, и культуру, и человеческие судьбы.

Ключевые слова: А. П. Чехов, драматургия, время, пространство, мобильность, текучесть

Информация об авторе: Гун Цинцин, кандидат филологических наук, Чжэцзянский университет иностранных языков, ул. Люхэ, 299, район Сиху, г. Ханчжоу, Китай.

E-mail: qingqinggong@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 05.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 25.11.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Гун Ц. Поэтика мобильности и текучести в драматургии А. П. Чехова // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 174–189. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-174-189>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 174–189. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 174–189. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Gong Qingqing

Zhejiang International Studies University
Hangzhou, China

The Poetics of Mobility and Fluidity in the Dramaturgy of Anton Chekhov

Abstract: This article attempts to examine the poetics of A. P. Chekhov's dramaturgy from the perspective of the category of mobility as the constant movement / changeability / fluidity of everything in the world — history, ecology, sociality, time, space, the human soul and body, and fate. In his plays, Chekhov conceptualizes the world and humanity through moving images — trains, songs, the sounds of musical instruments, the seasons, the stages of human life, the evolution of natural communities, population migration, the dynamics of human emotions, and the growth and loss of professional competencies — artfully integrating them into a unified composition and the overall concept of his works. Particular attention is paid to the mobility of the “estate culture” in Chekhov's plays, which allows us to connect its destruction not only with the obvious socioeconomic causes of the turn of the 19th and 20th centuries (the degradation of the nobility, the rise of the bourgeoisie, technological progress, the growth of cities), but also with the elusive rhythm of the universe as a cosmic whole, including nature, culture, and human destinies.

Keywords: A. P. Chekhov, dramaturgy, time, space, mobility, fluidity

Information about the authors: Gong Qingqing, PhD in Philology, Zhejiang International Studies University, no. 299 Liuhe Road, Xihu District, Hangzhou, Zhejiang Province, China.

E-mail: qingqinggong@mail.ru

Received: September 05, 2025

Approved after reviewing: November 25, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Gong, Q. “The Poetics of Mobility and Fluidity in the Dramaturgy of Anton Chekhov.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 174–189. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-174-189>

Литература и искусство свидетельствуют о мобильности общества и участвуют в построении дискурса о текучести жизни. Чехов остро уловил многообразие подвижности людей и окружающей их природной и культурной среды в процессе общественного развития России, а также сложные взаимоотношения между различными видами жизненных потоков. Он создал ряд произведений, связанных с передвижением в пространстве, — «Степь» и «Счастье», пьесы «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» и др.

Разные формы мобильности проходят через биографию и творчество Чехова, театральные постановки по его пьесам; они подразделяются на горизонтальную (перемещение персонажей между социальными группами одного уровня) и вертикальную (карьерный рост или падение), а также на историческую (переход от одной общественно-экономической формации к другой), экологическую (деградация природной среды), социокультурную (изменение социального положения, миграция населения из сельской местности в город, из столицы в провинцию, и наоборот), профессиональную (изменение профессионального статуса) и индивидуальную (динамическое изменение душевного состояния субъекта).

Многообразие форм мобильности в драматургии А.П. Чехова

Чехов родился в Таганроге, на юге России, в семье купца второй гильдии. После банкротства отца семья переехала в Москву. Позже Чехов поступил в Московский университет на медицинский факультет, но в итоге стал писателем. Все это примеры межрегиональной горизонтальной, а также вертикальной, социальной и профессиональной мобильности, определявшей судьбу Чехова. В своих произведениях он создал ряд персонажей, чьи судьбы менялись вместе с перемещениями

в пространстве, показывая тесную связь между миграцией населения и жизненными обстоятельствами отдельных людей. Поезда, железнодорожные станции, конные экипажи и телеграммы — повторяющиеся мотивы в произведениях Чехова. В связи со строительством железных дорог в XIX в. поезд стал знаковым средством передвижения людей по территории России, изменил представление о пространственных отношениях между городом и деревней, разрушил концепцию ограниченности места в традиционном восприятии, подчеркивавшую «уникальность места, стабильность, границы, чувство места и привязанность людей к месту» [Лю Ин: 146]¹. В результате частого перемещения капитала, товаров, информации и населения между городом и деревней были утрачены четкие границы между провинциальными регионами, Москвой и Санкт-Петербургом, сформировалось новое пространство их взаимодействия.

Как развивающееся в XIX в. транспортное средство поезд символизирует прогресс, более широкий мир и большие возможности, отражает переход России от традиционного общества к индустриальному. Конная же повозка, предназначенная для перевозок на короткие расстояния в сельской местности, олицетворяет традиционное общество. Появление железной дороги способствовало распаду традиционного уклада жизни, что нередко приводило к упадку и исчезновению помещичьих усадеб. Дворяне, перемещаясь между городом и деревней, ощущали контраст между ошеломляюще стремительной жизнью города и стабильным, привычным, неспешным ритмом сельской жизни. Это отразилось и в творчестве Чехова при изображении дворянской среды. Например, в пьесе «Чайка» Ирина Аркадина вспоминает происходившее на берегу усадебного озера:

Лет 10–15 назад здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и всё романы, романы... [Чехов С. 13: 15–16].

Теперь же на берегу пустынно. Приезжающие ненадолго горожане ищут уединения в сельской местности, чтобы насладиться спокойстви-

¹ Здесь и далее в цитатах перевод с китайского и английского мой. — Г. Ц.

ем после бешеного ритма городской жизни. Любовь Тригорина к сельской рыбалке по сути отражает менталитет туриста.

В пьесе «Дядя Ваня» привычка профессора Серебрякова носить с собой лекарственные флаконы с этикетками из Харькова, Москвы и Тулы демонстрирует межрегиональную мобильность городских жителей, отражая маршруты путешествий героя. Для Серебрякова сельская жизнь скучна и однообразна. Он сравнивает свой отпуск в деревне с изгнанием «на чужую планету» [Чехов С. 13: 98], чувствует себя не на своем месте. В его глазах городская жизнь — калейдоскоп причудливых обстоятельств, насыщенных погоней за славой и богатством. Его молодая жена Елена Андреевна считает обучение простого народа и уход за больными «неинтересными»:

Это только в идейных романах учат и лечат мужиков, а как я, ни с того, ни с сего, возьму вдруг и пойду их лечить или учить? [Чехов С. 13: 90].

Бездеятельное, ленивое, эгоистичное и холодно-отстраненное поведение Елены резко контрастирует со скромностью и увлеченным трудолюбием Сони, занятой на хозяйственных работах по имению, переводами книг для профессора, копированием рукописей и т. п. С помощью этих деталей Чехов показывает не только различия в образе жизни героинь, но и духовно-психологический разрыв между городской и сельской моделями существования, яркой эгоистической праздностью столичного высшего слоя и однообразными трудовыми буднями в деревне.

Действие пьесы «Три сестры» разворачивается на фоне социальных преобразований в России конца XIX в. На примере сестер Прозоровых и их окружения Чехов размышляет о нестабильности индивидуального существования в условиях социальных потрясений. Военная передислокация, изображенная в пьесе, является не просто фоном, а перестройкой географического пространства в рамках повествования, спутывающей жизненные траектории разных персонажей. Пространственный контраст между Москвой и провинциальным городком неоднократно подчеркивается.

Москва — как бы духовная родина сестер, идеализированная цель их устремлений, в то время как провинциальный городок, где они ре-

ально живут, воспринимается ими как место временного поселения. Отец сестер Прозоровых, когда-то уехавший из Москвы в провинциальный город, в своем новом доме создавал для гарнизонных офицеров праздничную атмосферу. Военные часто бывали у них, привнося в разговоры особую тематику. Мобильность военнослужащих, в любой момент могущих получить приказ о передислокации в другую пространственную точку на территории России, стирала границы между общественным и частным пространством, заставляя персонажей колебаться между суетой общих зон и пустотой одиночества, что оборачивалось для них психологическим диссонансом. Так, например, влюбленные (из числа сестер и офицеров) не находили убежища от любопытных глаз. Приказ о передислокации полка нарушил привычный уклад жизни Прозоровых, оставил их в состоянии психологического упадка, поскольку физическое перемещение армии лишило их эмоциональной опоры в лице ставших близкими людьми офицеров. Ольга сетовала: «в городе завтра не будет уже ни одного военного, все станет воспоминанием, и, конечно, для нас начнется новая жизнь...» [Чехов. С. 13: 184].

Постоянная угроза психологической изоляции, потери внутренней опоры стала причиной столь сильной тоски героинь по стабильности московской интеллектуальной жизни. Спустя 11 лет Ольга все еще ярко помнит атмосферу московских улиц, для нее столица — духовно-психологическое убежище. Она надеялась, что возвращение в Москву — смена местопребывания — наполнит смыслом ее бесцельную, хаотичную провинциальную жизнь. Другая сестра, Ирина, стремится продать свой дом, выйти замуж за Тузенбаха, который тоже хочет убежать от праздности, переехать в Москву, чтобы работать учителем. Третья, Маша, не имея возможности переехать полностью, надеется найти утешение хотя бы в поездках в Москву. Тем временем их брат Андрей, когда-то закончивший Московский университет и мечтавший стать известным профессором, теперь служит секретарем земской управы. Характерно наблюдение Андрея о том, что во время обеда в московских ресторанах незнакомые люди казались странно знакомыми, а в маленьких городках, где все были друг с другом знакомы, напротив, общение было отчужденным. Но Прозоровы так и не возвращаются в давно покинутую ими Москву. Отъезд офицеров из их провинциального городка высветил иллюзорные мечты и психологический разлад

героев. Таким способом Чехов иллюстрирует сложное взаимодействие между эмоционально-психологическим состоянием людей и их пространственной локацией в рамках мобильности населения.

В пьесе «Вишневый сад» перемещения членов семьи Раневской на поезде между Парижем, близлежащим российским городом и усадьбой иллюстрируют, как железнодорожный транспорт изменил повседневную жизнь в России. Гаев восхищается удобством, которое железные дороги внесли в жизнь людей: можно быстро совершить поездку в город и обратно, при этом успев даже пообедать в городе. Небольшие размеры багажа символизируют эту мобильность. В то же время путешествие на конной повозке от железнодорожной станции до усадьбы иллюстрирует переходное состояние России между традиционным и современным для той эпохи индустриальным обществом. Телеграммы, которые одну за другой Раневская получает из Парижа, демонстрируют легкость обмена информацией между странами, городами, а также между городскими и сельскими районами. Прощальный диалог Яши и Дуняши показывает, помимо прочего, вхождение новых реалий в привычную жизнь — общественного транспорта, механизированной почты: «Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели»; «Пришлите из Парижа письмо» [Чехов С. 13: 247], — говорят они друг другу.

Через обмен сообщениями между отдельными людьми Чехов отражает улучшение связи между разными регионами. Обычная в прошлом перевозка спелой вишни из садов на запряженных лошадьми повозках в Москву и Харьков становилась устаревшим способом торговли в сельской местности. Железная дорога, построенная рядом с садом, обеспечивает быстрое перемещение людей, товаров и информации, способствуя межгородской логистике, модернизации сельских районов и ускорению темпа жизни. В чеховском вишневом саду экономика традиционная аграрная, с замкнутой и жесткой иерархией хозяев и работников. Миграция населения и взаимодействие между городом и деревней обновляют изначальную классовую структуру деревни. Развитие транспорта способствует появлению новой, буржуазной верхушки, олицетворением которой становится Лопахин. Наблюдая за изменениями в составе населения деревни, когда-то состоявшей исключительно из помещиков и крестьян, а теперь пополнившейся дачниками из города, Лопахин решает расчистить вишневый сад и построить там

виллы под съём, тем самым размывая и даже отменяя прежние социально-классовые ограничения.

С точки зрения мобильности в пьесе «Вишневый сад» также представляет интерес жизненный опыт Шарлотты. Ее родители-циркачи когда-то перемещались вместе с дочерью из одной деревни в другую для выступлений на рыночных площадях. Эта мобильность, обусловленная необходимостью зарабатывать на жизнь, воплощала пространственную изменчивость. Затем Шарлотта стала гувернанткой в немецкой семье, то есть повысила свой социальный статус, однако по-прежнему вела кочевой образ жизни, перемещаясь из семьи в семью без правильно оформленных документов. Кризис идентичности у Шарлотты обусловлен неопределенностью самосознания человека в условиях социальной мобильности. После продажи вишневого сада с аукциона она продолжила бродячий образ жизни.

*Плавная трансформация форм жизни и эмоций
в драматургии А. П. Чехова*

Тема перемен в повседневной жизни — текучести — занимает центральное место в пьесах Чехова. В «Трех сестрах» записная книжка учителя Кулыгина со списком всех выпускников городской гимназии за 50 лет символизирует быстротечность и необратимость времени для отдельной человеческой судьбы. Военный врач Чебутыкин, когда-то влюбленный в мать сестер Прозоровых, попусту растрчивает жизнь, забывая медицинские познания и погружаясь в безделье и пьянство. Ольга скорбит о потере молодости и энергии из-за рутинной учительской службы. Ее младшая сестра Ирина также устаёт от монотонной работы то телеграфисткой, то в городской управе. Образы реки и ветра на протяжении всей пьесы символизируют неумолимое течение времени.

В начале пьесы «Дядя Ваня» случайный разговор старой няньки Марины с доктором Астровым о прошлом и настоящем демонстрирует эмоциональную трансформацию доктора за прошедшее десятилетие, что, возможно, в какой-то мере отражает собственный профессиональный опыт Чехова. Замечание Марины об изменении внешности Астрова вызывает длинный монолог, в котором он сетует на свою бес-

покойную жизнь. Усталость от тяжелой работы привела его к скуке и отвращению к профессии врача. Десятилетие, проведенное в непрерывном труде от рассвета до заката, стало черной дырой, поглотившей его жизненную силу. Хотя Астров осознавал это, изменить что-либо не мог. Чеховский анализ духовно-психологического опустошения этого персонажа стал предвестником экзистенциального кризиса современного человека. В исповеди Астрова прочерчена эмоциональная траектория от отвращения к обыденной жизни до смирения перед механической рутинной, за которой следует самоирония, затем признание своей оцепенелости и, наконец, ностальгия по молодости. Так образуется отчетливая эмоциональная кривая, характерная, помимо Астрова, для дяди Вани, Иванова и других чеховских персонажей, растративших свою жизненную энергию.

Во второй половине XIX в., в результате социально-экономического упадка русского дворянства, им овладели пассивность, ригидность, стагнация. Физический и психологический упадок Астрова, Иванова и дяди Вани сигнализирует об истощении и внутренней опустошенности той социальной группы, к которой они принадлежат. Мы видим, как на фоне повышенной социальной мобильности традиционные социальные структуры и системы ценностей испытываются на прочность. Ведь «мобильность — это способ существования в мире» [Creswell: 4], где все подвержено изменениям.

Барский образ жизни прежних помещиков, таких как Иванов и Гаев, контрастировал с новыми тенденциями в социуме: интенсификацией информационных потоков, улучшением транспортных сетей и ускорением темпа жизни. Более молодое поколение столкнулось с неопределенностью своих социальных ролей: Войнищев из «Безотцовщины», выпускник университета, три года прожил без дела; Платонов после более чем десятилетних усилий так и не достиг ничего в своей профессии; Трофимов из «Вишневого сада» стал «вечным студентом» [Чехов. С. 13: 232]. Другие, например Шабельский из «Иванова» и Чебутыкин из «Трех сестер», прожигали свою жизнь в пьяном угаре.

В раннем драматическом этюде «Лебединая песня» Светловидов, осмысляя свою бродяжническую жизнь, тоскует по молодости, когда он был красивым, смелым, горячим, гордился благородным происхождением и военной службой. В старости — нелюбимый, забытый, одинокий — он стал как «ветер в поле» [Чехов С. 11: 210]. Его жизненный

путь — нисходящая траектория. Так и в финальной сцене «Вишневого сада» старый слуга Фирс сетует на необратимый ход времени: жизнь «прошла, словно и не жил», «силушки <...> нету», «ничего не осталось, ничего» [Чехов С. 13: 254]. Саморазоблачения персонажей в драматургии Чехова передают чувства беспомощности и отчаяния, рожденные социальной изоляцией и деградацией, наступившей в результате движения времени. В пьесе «Безотцовщина» изменчивость существования выражают слова Анны Петровны: «Живи! Все живет, все движется... Кругом жизнь... Давай же и мы жить» [Чехов С. 11: 106]. У всех этих персонажей есть нечто общее — «смутная, затаенная, бессильная мечта», они «вечно недовольны», «копаются в собственной душе», но никогда не «сокрушают» преград, только «сотрясают» их [см.: Фейхтвангер: 153].

Центральное место в драматургии Чехова занимает динамика эмоциональной жизни в браке. В сцене-монологе «О вреде табака» Нюхин заявляет, что за 33 года супружества превратился в «старого, жалкого дурака, <...> идиота» [Чехов С. 13: 194]. Его жена — мелочная скупердяйка, заставлявшая его носить свадебный костюм до тех пор, пока он не обветшал и не покрылся заплатами. Герой мечтает убежать от мелочей повседневной жизни.

В пьесе «Дядя Ваня» показательны размышления о «верности» в браке Телегина: как муж, он пожертвовал личным счастьем, чтобы воспитать ребенка жены от любовника, но обрел достоинство в своей преданности и верности; в то время как его жена, хотя и была одарена в юности красотой и любовью, в конечном итоге пережила увядание. Неумолимый поток времени становится невидимым режиссером, оркеструющим сдвиги в существовании как его самого, так и его жены. Эмоциональный фон их брака эволюционировал от первоначальной боли из-за непривлекательной внешности Телегина, спровоцировавшей измену жены, до чувства гордости, рожденного выполненным долгом, самопожертвованием. В пьесе «Три сестры» некогда обаятельный и романтичный полковник Вершинин с течением времени превратился в обремененного проблемной семьей, жалующегося на жизнь мужчину средних лет. Андрей Прозоров после нескольких лет брака вместо перспективного ученого, которым восхищались сестры, стал никчемным, всеми презираемым игроком. Повседневная жизнь разрушила близость между Машей и ее мужем Кулыгиным, привела

супругов к отчуждению друг от друга. В «Вишневом саде» энергия и благосостояние Любви Андреевны крадутся ее парижским любовником, что указывает на беспомощность героини в потоке жизни. В пьесе «Иванов» изменчивость проявляется в перипетиях любви между Ивановым и его женой Анной. Клятвы, данные однажды в порыве страсти, за 5 лет выдохлись под влиянием повседневности. На привязанность жены Иванов отвечает равнодушием, чувствуя лишь пустоту и усталость. В сетованиях Анны Петровны — беспомощность перед угасанием красоты. Фраза «Цветы повторяются каждую весну» [Чехов С. 12: 231] контрастирует со своим завершением: «а радости — нет» [Чехов С. 12: 231]. Сопоставляя вечность законов природы и мимолетность человеческой влюбленности, Чехов указывает на неумолимость течения времени, раскрывает бессилие человека перед мобильностью существования.

В пьесе «Безотцовщина» Софья, выйдя замуж за обремененного долгами, праздношатающегося генеральского сына Войницева, не проявляет к нему ни малейшего уважения. Из «девочки» с чистым сердцем, искренним поведением, смелостью любить и ненавидеть [см.: Чехов С. 11: 64] она превращается в ленивую, хвастливую, даже вульгарную женщину. Сойдясь с Платоновым, она надеется вырваться из прошлой среды, трудиться, стать новым человеком. Но в результате, по прошествии 2-х месяцев, превращается в увядшее существо, мучимое неразделенной любовью. Другая любовница Платонова, вдова генерала Анна Петровна, помещица, страдает от бессмысленности своей праздно-расточительной жизни и беспощадной разрушительности утекающего времени.

В драматургии Чехова также нередко наблюдается пространственно-временная трансформация. Так, в «Чайке» линейное время становится циклическим, превращаясь в вечный космический круговорот. В пьесе Треплева Чехов предлагает концепцию неостановимого потока жизни. Треплев мастерски переплетает сцены и персонажей из разных времен и пространств, что позволяет прикоснуться к бесконечности космического континуума. Из сценического монолога Нины Заречной мы узнаем, что жизнь — это процесс метаморфозы от рождения до смерти:

Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая миро-

вая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь [Чехов С. 13: 13].

Здесь отражены законы преобразования материальной и духовной энергии. В пьесе Треплева мерцание звезд и затихающий звук далекого фортепиано также перекликаются с переходным характером российского общества рубежа XIX–XX вв. в движении от старых моделей к новым, сопрягаются с возможными социальными потрясениями. В постановке чеховской «Чайки» в Пекинском народном художественном театре в 2023 г. озеро символизирует холодное присутствие, свидетельствуя о переменчивой судьбе персонажей. Драматург Пу Цуньсинь изобразил этот фон в виде картины маслом на заднике сцены.

*Экологические изменения в природе и упадок усадеб
в историческом пространстве и в текучести времени
в драматургии А. П. Чехова*

В драматургии Чехова темы экологического, культурного и индивидуального человеческого упадка сходятся в центральной для него философской рефлексии о траектории развития русской цивилизации. Параллельно с деградацией человеческого существования протекает процесс упадка природных экосистем и культурных ландшафтов. Г.Д. Гачев считает, что есть писатели, чувствующие космическое движение:

...если культура есть любовь народа к природе своей в супружестве истории, то природа ему выходит — и мать, и жена, и дитя родимое, возвращаемое и воспитываемое [Гачев: 29].

В пьесе «Дядя Ваня» доктор Астров указывает на вырубку лесов, пересыхание рек, бесплодие земли, вымирание животных, деградацию ландшафта, ухудшение экологической обстановки в результате безответственного хозяйствования человека [см.: Чехов С. 13: 94–95]. На примере родного уезда Астров прослеживает ход исторического разви-

тия России во второй половине XIX в. Теоретически переход от старого цивилизационного уклада к новому является естественным процессом: на месте вырубленных лесов строятся железные дороги, появляются фабрики и школы, крестьяне становятся здоровее, богаче и образованнее. Однако в российской реальности конца XIX в. остаются

...те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары... Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего [Чехов С. 13: 95].

Время не стало двигателем цивилизационного прогресса, а скорее — катализатором экологического упадка. Человек с его инстинктивным стремлением к ресурсам для выживания постепенно отчуждался от природы и культуры и переходил в состояние разрушения без созидания.

Важное место в произведениях Чехова занимает тема исчезающей «усадебной культуры». В пьесе «Безотцовщина» вдова генерала Войницева Анна Петровна и его сын от первого брака, ведя праздную расточительную жизнь, погрязают в огромных долгах и вынуждены продать с аукциона родовое имение. В пьесе «Вишневый сад» традиционный, замкнутый, статичный образ жизни усадьбы воплощен и в старом слуге Фирсе. Сам вишневый сад, не затронутый социальными переменами, символизирует историческую память. Страдания Любви Андреевны из-за потери своего сада вызваны воспоминаниями о родителях, молодости, ностальгией по барской жизни, полной досуга и роскоши, и беспомощностью перед лицом изменений, несовместимых с прошлым.

Намерение Лопихина построить дачи на месте вырубленного сада обусловлено необходимостью для горожан развлечений и отдыха от напряженного ритма городской жизни, пришедшей на смену прежней усадебно-деревенской цивилизации. Мечты Ани и Трофимова уйти из

вишневого сада внешне совпадают с устремлениями Лопухина. Однако, в отличие от Лопухина, провоцирующего социокультурный разрыв, молодые герои чеховской пьесы надеются на плавный переход от старых форм к новым. Ведь подлинная, продуктивная мобильность — «это способ установить связь с миром, взаимодействовать с ним и понимать его аналитически» [Adey: XV].

Предстоящий снос старого усадебного дома означает катастрофический конец дворянского мира. Вырубка вишневого сада — резкое изменение ландшафта. Утрата старинного рецепта вишневого варенья — разрыв с вековыми традициями [Скорыходов]. Таким образом, «мир не является бытовой средой, осваиваемой средствами цивилизации; по Чехову, скорее, человек есть функция и элемент мирового сознания» [Баршт: 21]. В этом произведении драматург создает «обобщенные образы» на основе видоизменения окружающей действительности [см.: Никитин: 602].

Смена времен года от весны к осени, вместе с тем, и естественное течение времени, и неизбежное исчезновение прежней эпохи, предвещающее скорый приход новых порядков. По наблюдению А. Белого, «эпоха, еще вчера казавшаяся нам столь реальной, вдруг оказалась тяжелым кошмаром, который мы приняли за реальность» [Белый: 804]. Однако при расставании с усадьбой Раневская видит сияющее лицо и глаза, «как два алмаза» [Чехов С. 13: 247], своей дочери Ани, с которой она связывает радостную надежду на новую жизнь впереди.

От ностальгии по прошлому до упования на будущее — эмоции персонажей находятся в постоянном движении. Аня, с одной стороны, жалеет об утрате усадьбы, с другой — верит в еще более прекрасные приобретения, чем погибающий старинный сад. Течение жизни не прекращается, порождая новые ценности, смыслы и цели, как показывает Чехов. Одним из способов передачи этого в пьесе «Вишневый сад» становятся звуковые, музыкальные образы, которые «таят на дне всякого ощущения» [Мережковский: 56].

Таким образом, мобильность, динамизм в чеховских произведениях имеет разные модусы: исторический, социальный, экологический, пространственно-временной, эмоциональный и т. д., тесно переплетающиеся друг с другом. Очевидно, что мобильность в драматургии Чехова существенно влияет на эстетическое переживание читателя и зрителя.

Список литературы

Источники

Белый А. А. П. Чехов. // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 831–836.

Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 55–79.

Никитин М. П. Чехов как изобразитель больной души // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 599–613.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Фейхтвангер Л. «Вишневый сад» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005. С. 150–158.

Исследования

Барит К. А. О формах событийности. // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2020. Т. 69, № 4. С. 12–21.

Гачев Г. Д. Национальные образы мира: курс лекций. М.: Академия, 1998. 432 с.

Лю Ин. Исследование литературного пространства в перспективе поворота мобильности // Иностранная литература (Китай). 2023. № 6. С. 143–153. 刘英: “流动性转向”视角下的文学空间研究//外国文学, 2023年第6期, 第143–153页。

Скорыходов М. В. Символика вишневого сада: между коммерческим проектом, усадьбой и дачей // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 3. С. 196–215. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-196-215>

Adey P. Mobility. London; New-York: Routledge Publ., 2010. 267 p.

Cresswell T. On the Move: Mobility in the Western World. London: Routledge Publ., 2006. 327 p.

References

Barsht, K. A. “O formakh sobytiinosti” [“On the Forms of Eventfulness”]. *Izvestiia RAN. Seriiia literatury i iazyka*, vol. 69, no. 4, 2020, pp. 12–21. (In Russ.)

Gachev, G. D. *Natsional'nye obrazy mira: kurs lektsii* [National Images of the World: A Course of Lectures]. Moscow, Akademiia Publ., 1998. 432 p. (In Russ.)

Liu, Ying. “Issledovanie literaturnogo prostranstva v perspektive povorota mobil'nosti” [“Literary Space Studies from the Perspective of Mobility Turn”]. *Foreign Literature (China)*, no. 6, 2023, pp. 143–153. 刘英: “流动性转向”视角下的文学空间研究//外国文学, 2023年第6期, 第143–153页。(In Chinese)

Skorokhodov, M. V. “Simvolika vishnevogo sada: mezhdru kommercheskim proektom, usadboi i dachei” [“The Symbolism of the Cherry Orchard: Between a Commercial Project, a Manor and a Dachha”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 3, 2024, pp. 196–215. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-196-215> (In Russ.)

Adey, Peter. *Mobility*. London, New-York, Routledge Publ., 2010. 267 p. (In English)

Cresswell, Tim. *On the Move: Mobility in the Western World*. London, Routledge Publ., 2006. 327 p. (In English)

© 2026. Е. В. Астащенко

Российский биотехнологический университет
г. Москва, Россия

«Художество» А. П. Чехова в контексте прозы рубежа XIX–XX вв.

Аннотация: Статья посвящена ближайшему контексту чеховского «Художества» — феномена и одноименного рассказа (1886), отличающегося от ироничных рассказов Чехова о богеме («Жены артистов», «Тссс!», «Он и она», «Mari d'elle», «Первый любовник», «Драматург», «Драма», «Открытие»), с ее суетой, не касающейся сути искусства, подхваченных Тэффи, А. Т. Аверченко, В. М. Дорошевичем, и бытописания («Хористка», «Трагик», «Комик», «Талант», «Заказ», «Мечь», «Критик»), перешедшего к А. Н. Будищеву, В. В. Билибину, О. Н. Чуминой. В 1886–1887 гг. лирически и вместе с тем надличностно, как впоследствии И. А. Бунин, Чехов освещает подлинно творческую тайну в таких рассказах, как «Художество», «Святою ночью», «Актерская гибель», «Сказка». Десятилетие спустя проблема национального и индивидуального в искусстве в «Скрипке Ротшильда» усложняется оппозицией творчество — исполнительство, исток — потребление. Противоречивость развития искусства в чеховской «Сказке», особенно в контексте взглядов современников — от классиков до типичных представителей декадентско-модернистского периода предвосхитит модный образ опасной возможности направить «художество» любой стезей и вместе с тем поддержит традиционную русскую идею ответственности художника перед миром.

Ключевые слова: А. П. Чехов, художественность, искусство, историко-культурный контекст, творчество, преемственность

Информация об авторе: Елена Васильевна Астащенко, кандидат филологических наук, Российский биотехнологический университет, ул. Волоколамское шоссе, д. 11, 125080 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0509-1365>

E-mail: gedda@inbox.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 14.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 23.12.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Астащенко Е. В. «Художество» А. П. Чехова в контексте прозы рубежа XIX–XX вв. // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 190–209. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-190-209>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 190–209. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 190–209. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Elena V. Astashenko

Russian Biotechnology University
Moscow, Russia

A. P. Chekhov's "Art" in the Context of Prose at the Turn of the 19th and 20th Centuries

Abstract: The article is devoted to the closest context of Chekhov's "Art" — a phenomenon and a story of the same name (1886), which differs from Chekhov's ironic stories about bohemia ("Artists' Wives," "Shh!," "He and She," "Mari d'elle," "The First Lover," "The Playwright," "Drama," and "The Discovery"), with its vanity that does not touch the essence of art, taken up by Teffi, A. T. Averchenko, V. M. Doroshevich, and the depiction of everyday life ("The Chorus Girl," "The Tragicist," "The Comedian," "Talent," "Order," "Revenge" and "The Critic"), passed to A. N. Budishchev, V. V. Bilibin, and O. N. Chumina. In 1886–1887, Chekhov illuminates the true creative mystery in stories such as "Art," "On Holy Night," "An Actor's Death," and "A Tale" lyrically and yet impersonally, like I. A. Bunin later. A decade later, the problem of the national and the individual in art in "Rothschild's Violin" is complicated by the opposition between creativity and performance, source and consumption. The contradictory development of art in Chekhov's "A Tale," especially in the context of the views of his contemporaries — from the classics to typical representatives of the decadent-modernist period — anticipates the fashionable image of the dangerous possibility of directing "art" in any direction and, at the same time, supports the traditional Russian idea of the artist's responsibility to the world.

Keywords: A. P. Chekhov, artistry, art, historical and cultural context, creativity, continuity

Information about the author: Elena V. Astashenko, PhD in Philology, Russian Biotechnology University, Volokolamskoe Hghw., 11, 125080 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0509-1365>

Email: gedda@inbox.ru

Received: September 14, 2025

Approved after reviewing: December 23, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Astashenko E. V. "A. P. Chekhov's 'Art' in the Context of Prose at the Turn of the 19th and 20th Centuries." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 190–209. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-190-209>

Интерес А. П. Чехова к образу художника в широком смысле и теме «художества» на протяжении его творческого пути возрастал в духе времени и вопреки убеждению Л. Н. Толстого, что «литераторов не следует выставлять» [Суворин: 147], потому что проблемы их узкого круга не волнуют широкую публику. Художество, всесторонне освещенное Чеховым в одноименном рассказе 1886 г., десятилетия претерпевает коренные изменения в чеховской прозе, которые становятся особенно заметными в 1880-е гг. Так как судьба художника становилась магистральной в декадентском и впоследствии модернистском искусстве вообще, то закономерно, что у имевшего огромное влияние Чехова появилось множество последователей, захваченных его проблемно-тематической, сюжетно-композиционной, образно-стилевой динамикой. В чеховском ироническом ключе предстанут позднее деятели искусства в прозе А. Т. Аверченко, В. М. Дорошевича, Тэффи. В минорной тональности будут писать современники и «сослуживцы» писателя, в том числе близко знавшие его: А. Н. Будищев, В. В. Билибин, И. Л. Щеглов (Леонтьев), О. Н. Чумина. Чеховские мотивы и персонажи, действующие в проблемно-тематической сфере «художества», особенно актуальной именно на рубеже XIX–XX вв., могли быть предвосхищенными кем-либо из писателей чеховского круга, продиктованными культурным контекстом, особенностями языка, наследованием общих традиций, повседневным общением. Так возникали не только аллюзии и реминисценции, но и типологические сближения, схождения и параллели, возможно, для авторов даже нежелательные.

Чтобы постичь подлинное чеховское художество, как оно изображено в одноименном рассказе 1886 г., необходимо отделить собственно *художественное* от иронически представленного в тот же период богомного. «Художественность неотъемлема от единичных феноменов искусства» [Тюпа: 5], является его истоком, единым для формы и содержания. «Художественное освоение Чеховым общественных про-

цессов в русской культуре рубежа столетий» [Тюпа: 9] приводит, без игнорирования семейно-родовой и национально-исторической укорененности персонажей, к постижению высшего уровня бытия, особенно остро и тонко на примере творческих натур, «личностей», не сводимых к «характерам» [Тюпа: 9].

Аргументы преваляирования для Чехова в художественности именно для органичности, можно найти в его письме 1886 г. к брату Ал. П. Чехову:

Твое поздравительное письмо чертовски, анафемски, идольски художественно, — восклицает Чехов, — Пойми, что если бы ты писал так рассказы, как пишешь письма, ты давно бы уже был великим, большущим человеком [Чехов П. 1: 194].

Пример иллюстрирует видение художества не столько профессиональным, приобретенным, сколько живым, укорененным в семье, врожденным. Один из чеховских персонажей, Треплев, и сегодня вызывающий полемику о методах, стилях, направлениях, старых и новых типах художественного сознания, утверждает, что «человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души», — именно так уясняют суть уже не треплевского, а чеховского «художества» современные литературоведы [Гиндин: 120]. В рассказе «Ряженые» (1883), напечатанном также 1886 г. в «Петербургской газете» под псевдонимом Рувер [Летопись 1], однородный ряд пополняют эпитеты «реальное, художественное» [Чехов С. 4: 278]. Чеховский Мисаил Алексеевич Полознев, сын архитектора по профессии, но рутинера и мещанина по духу, работает маляром, но, делая декорации к спектаклю, возвышается до истинного созидания.

В 1880-е гг. в чеховской прозе появляется множество бездарных и порочных представителей творческих профессий. В рассказе «Жены артистов» (1880) артисты эгоцентричны, ленивы, бессовестны, оплакивают свою непризнанную гениальность и культивируют способную оценить их за границу. Лишен описания творческого процесса очерк об акуле пера «Тссс!» (1886), в котором детализируется только имидж и интерьер журналиста. Выхолощенная жизнь, фиктивные браки условных знаменитостей отражаются в рассказах «Он и она» (1882), «Mari d'elle» (1885). В рассказе «Первый любовник» (1886) писатель высмеи-

вает бахвальство, интриги, клевету и сплетни закулисья, в «Драматурге» того же 1886 г. — повальное увлечение писателей и психиатров друг другом и сетование богемы на алкоголизм как свое профессиональное заболевание на вредном производстве:

...раз даже до того расстроились нервы, что целый месяц дома не жил и даже адрес свой позабыл... Пришлось в адресном столе справляться» [Чехов С. 2: 416].

Подобный казус с забытием и лечением директора театра Лиходеева повторит М. А. Булгаков. У него же и у А. Т. Аверченко мы увидим и похожую на чеховскую богему, с адюльтерами и подменой кастанльского ключа алкоголем, с неустроенностью, безбытностью или, наоборот, с захламленностью пространства тривиальными атрибутами искусства:

...я должен быть около вас, вдыхать, впитывать тот благородный аромат чистой поэзии <...>. — Коньяк-то... дома будете хлестать али куда пойдете? [Аверченко С. 13: 302].

Болезнь, на рубеже XIX–XX вв. грозившая влиять не только на проблемно-тематический план, но и на стилистические решения в искусстве, виделась доктору Чехову лишь модным привилегированным недугом, отнюдь не новым, ведь

увеличилось не число нервных болезней и нервных больных, а число врачей, способных наблюдать эти болезни [Чехов С. 17: 157].

Спустя несколько лет после смерти писателя появляются один за другим «психиатрические этюды» — «Современные писатели и больные нервы» Ф. Э. Рыбакова, «Проблема пола в русской литературе и больные нервы» Е. П. Радина, где упоминается имя А. П. Чехова [Рыбаков: 45; Радин: 1], причем к писателю-врачу обращаются за помощью в диагностике, доктора исследуют не Чехова, а «Чеховский» (оба пишут с прописной буквы) период: жизнь и творчество современников с предполагаемой чеховской позиции, хотя Чехов иронизировал над тенденцией сближения декадентского искусства и психиатрии, избегал в трактовке художества медицинских терминов.

Иронические чеховские рассказы о людях искусства, но не о тайне их профессии, а об антураже, карьери́зме, подчиненном общим для любой социальной сферы закономерностям, о расхожих истинах, «противоположных общих местах», плагиате, наигрыше и штампе, масскульте и бутафорской элитарности, переосмысливаются «верной и способной ученицей» [Евстигнеева: 198] Тэффи (1872–1852); А. Т. Аверченко (1881–1925), которому «предсказывали путь Чехова» [Тэффи 1925: 9] и которого «целый ряд критиков сравнивал с Чеховым» [Николаев: 915]. По-чеховски изобразит хорошо знакомую богему и автор «Воспоминаний об А. П. Чехове» В. М. Дорошевич (1865–1922) [Дорошевич: 130–132]. Писатели-юмористы, касаясь проблемы современного искусства и его представителей, разоблачали их суетность, почти вытеснившую суть творчества.

Например, в рассказе «Самовор» (1913) Тэффи продолжает идею, высказанную чеховским «Драматургом», — обратный перевод без должного знания языка служит источником нового сюжета. В «Обыкновенной истории» персонаж Тэффи — Цензов, для которого и дачу у моря сняли, «чтобы никто не мешал ему работать» [Тэффи 2011. 5: 56], винит всех за отсутствие у него «подъема», и, хотя Цензов, по мнению жены, «писатель-то неважный, ведет себя, как гений, настоящей свиной» [Тэффи 2011. 5: 56]. Так вел себя и его предшественник в литературе — газетчик Краснухин из чеховского очерка «Тссс!», требования которого к обстановке для «полета» мысли, где «ничего будничного <...> бюстики и карточки великих писателей <...>, затылочная кость вместо пепельницы» [Чехов С. 5: 404], не уступают райдеру Цензова. В рассказе Аверченко «Поэт» из «пучины мрачного отчаяния» [Аверченко С. 1: 297] и диалоге «Наполеон Бонапарт (Дамское вышивание по бумаге)» [Аверченко С. 8: 209] продолжается редакторская правка, начатая в чеховской «Драме» (1887), которая касается не только банальности, невежества, но и речевых, грамматических и синтаксических ошибок, допущенных коллегами по цеху. В. В. Билибин, друг Чехова, по мнению биографа Дж. Малкольма [Malcolm], в пародии «Декадентская проза (Отрывки современной беллетристики)» (1901), вторя чеховскому рассказу «Марья Ивановна» (1884), о преклонении перед окутанной «могильным холодом <...> на кушетке, обитой темно-фиолетовым бархатом» [Чехов С. 2: 312], дамой, которая в финале оказывается нарисованной «масляными красками на холсте», пароди-

рует декадентские штампы, свойственные уже не авторской манере, а модному стилю и направлению в искусстве. И лишь почти десятилетие спустя после чеховской пародии, романтические рассказы Э. По о потусторонних возлюбленных («Овальный портрет», «Морелла...») переосмысливались на разных языках Уайльдом, Роденбахом, Вилье де Лиль-Аданом, переводились в России. В «юмористических узорах» Библина в очерке, озаглавленном вслед за чеховским «Марья Ивановна» (1901), героиня представлена «с разных точек зрения»: «нечто этакое как бы эфирно-ароматное» — «поэтически прекрасное»; «неженка, фря и дура <...> шепелявит <...> не богата» [Библин: 125] — прозаически житейское.

Тема романтического томления поэта по идеальной возлюбленной продолжена И. Л. Щегловым (Леонтьевым) в рассказе «Миньона». За конкретным и детализированным «мухрованским захолустьем» [Щеглов 1897: 135] Щеглов, выражаясь словами Андрея Белого о Чехове, за «маленькими серыми тропинками» видит «тропинки вечной жизни, и нет четырех стен» мухрованской казармы там, где есть вечные неизведанные пространства внутренней немолкнувшей музыки. Рассказ «Миньона» Чехову нравился, хотя он и советовал Щеглову «недосказать» неизведанное.

Чеховскую традицию комического столкновения высокого «современного лиризма» и низменной прозы жизни в 1910 г. переиначил Аверченко, который посвящает русским эстетам, модернистам и символистам рассказ «Аполлон», названный в честь знаменитого журнала. Там обыватель заявляет на званом ужине, что «в нашей повседневности есть плясовой ритм.

Сплетенный хоровод должен нестись даже в будничной жизни, перейдя с подмостков в жизнь... Позвольте вашу руку, мадам!.. Вот так... Господа! Ну, зачем быть такими унылыми? <...> Что вы смотрите на меня так недоумевающе? Готово? Ну, теперь можете нестись в радостном хороводе <...> носятся частицы теософического кокса, этого буржуазнейшего из Антисмертинов [Аверченко С. 1: 93].

Повествование подытожил околоточный «Напьются, а потом — тирсы!» [Аверченко С. 1: 94]. Во многом противоположный модерну и ар-нуво, а с другой стороны — высокоморальному реализму, нату-

рализм также носит дискуссионный характер в чеховском рассказе «О драме» (1984), где

прежний актер говорил неестественным гробовым голосом, бил себя кулачищем по груди, орал, сквозь землю проваливался, но зато он был экспрессивен! <...> Он говорил о долге, о гуманности, о свободе... В каждом действии ты видел самоотвержение, подвиги человеколюбия, страдания, бешеную страсть! А теперь?! Теперь, видишь ли, нам нужна жизненность... Глядишь на сцену и видишь... пф!.. и видишь поганца какого-нибудь... жулика, червяка в порванных штанах, говорящего ерунду какую-нибудь... [Чехов С. 3: 95].

Однако в финале старорежимный поборник гуманизма негуманно высек племянника, продемонстрировав оторванность сценического пафоса от «жизненности».

Бытописание богемного образа жизни, но уже в минорном тоне, хотя не без попыток сохранить трагикомическое чеховское звучание, можно найти у многих чеховских коллег и поклонников — у О. Н. Чюминой, написавшей «Лебединую песнь (памяти А. П. Чехова)»; у автора воспоминаний о Чехове, «единственном доброжелателе, единственном настоящем друге» [Розенблюм: 479], И. Л. Щеглова. А. А. Измайлов в очерке об одном из авторов прославленных Чеховым журналов «Осколки», «Будильник» и др., — А. Н. Будищеве указывает не только на их знакомство с Чеховым, но также на некое родство их произведений, без установления аллюзий, реминисценций и упоминания о взаимовлиянии:

Будищевский рассказ и до сих пор остается наиболее совершенным образчиком чеховского рассказа в благородном, не подражательном смысле слова. Чеховский лиризм, чеховская манера органически свойственны Будищеву [Измайлов: 107].

Однако, если в чеховском рассказе «Забыл!!» (1874) полупарализованный телесно и духовно помещик, в молодости бывавший на балах певцом и танцором, хотя и не отличаясь музыкальностью в широком, гофмановском смысле, все-таки пробуждается то ли любовью к дочери, то ли музыкой и вспоминает ноты рапсодии Листа; а в рассказе

«Тапер» (1876) непризнанный гений Рублев, униженный другими за то, что он вынужден зарабатывать на жизнь игрой, и самим собой — за профанацию искусства и предательство юношеских идеалов, возвышается до трагического, то в течение следующего десятилетия требовательность к людям искусства возрастает.

В рассказе «Талант» (1876) трагикомичен уже только сюжет и образ героини, тогда как гипотетические «таланты», которым по 35 лет, а у них якобы все шедевры еще впереди, скорее выступают в амплу злодеев, требующих от других жертв на алтарь их искусства. То же неприятие эгоизма артиста наблюдаем в рассказе «Трагик» (1983), обрывающемся словами любовницы кумира «папа, он бьет меня <...> пришли денег» [Чехов С. 2: 187]; в рассказе «Заказ» (1886), где писатель попеременно то пишет о матери на могиле сына, то распевает с друзьями-сибаритами; в рассказе «Мечь» (1882), где знаменитый комик из мелочности срывает спектакль *ingénue*; даже в рассказе «Хорошие люди» (1886) Владимир Семеныч способен только «думать о своем уязвленном авторском чувстве» [Чехов С. 5: 422], чем противопоставлен избравшей медицинское поприще сестре, изначально заглавной героине рассказа.

Щеглов, наиболее художественно чуткий из писательского окружения Чехова, в рассказе «Кожаный актер» (1889) повторяет ситуацию более раннего и благосклонного к артистам чеховского рассказа «Барон» (1882), в котором сошедший с ума — не от зависти, как в раскритикованном коллегами рассказе «Критик» (1887), не от разочарования («Сожрала меня эта яма!» [Чехов С. 5: 394]), как «развращавший умы <...> изломавший язык» [Чехов С. 5: 394] Калхас, а от воздействия и постижения искусства! — суфлер на весь зал произносил гамлетовские строки, словно со смертью в груди «умирающего фехтовальщика играющий» (Г. Гейне):

Этот голос был бы голосом Гамлета настоящего, <...> если бы на земле не было старости [Чехов С. 1: 458].

Щегловский Караулов, трагически раздираемый между долгом перед семьей и любовью к искусству, выжившей даже после профессионального краха, среди житейских дрязг, суеты и нищеты, выбрал семью и кинулся прямо со сцены к больной сестре, в этот миг впервые снискав рукоплескания публики, ошеломленной его неподдельным

горем человека, случайно совпавшим с горем его персонажа [Щеглов 1897: 281].

Будищев, «настоящий литератор», по мнению Чехова, зеркально повторяя сюжет чеховского рассказа «Жены артистов» в повести «Я и он», где португалец Альфонсо пишет роман «Колесование в Санкт-Московске» «из русской, значит, самой интересной жизни», о виконтессе Ксении и маркизе Иване, от любви бросившемся в Волгу [Чехов С. 1: 53], драматизирует и романтизирует повествование. «Кучеров сын Васенька», чтобы забыть о русском «мраке, невежестве, бедноте» «глаза намозоливших» [Будищев: 246], творит роман о «мексиканской» жизни, где Жак любит «фарватером Сусанны», не зная иных забот [Будищев: 246], что вроде бы напоминает иронию чеховского рассказа. Однако «мрак» в будищевской повести сгущается и приводит к преступлению, изображенному уже без иронии и насмешки. Возможно поэтому, несмотря на шутовскую будищевскую сценку из «мексиканского» народного быта», теоретик литературы А. М. Евлахов впоследствии добавит этот будищевский прием ирреализации пространства в свою «копилку» фактов для создания ирреализма как типа художественности и шире — мировоззрения: «в словах Васьки — тайна искусства, его великой роли, его обаяния» [Евлахов: 192]. А вот Дорошевич в рассказе «Мужья актрис» (1899), напротив, усилит юмористическую составляющую «Жен артистов» и «Mari d'elle» любимого им Чехова.

Чеховскую «внутреннюю иронию, обозначенную Э. А. Полоцкой [Полоцкая: 32], «трагическое неравенство между тем, что кажется серьезным и логически оправданным, и тем, что оказывается на самом деле» [Полонский: 191], пытается постичь и претворить в своей прозе о богеме одна из поклонниц писателя — О. Н. Чюмина. Заявленная в подзаголовке к рассказу «На огонек лампы» [Чюмина: 60] «история музыкальных увлечений» на поверку оборачивается абсолютно немusыкальным крахом, изображенным лишь на бытовом уровне карьеризма и нереализованных амбиций. Показательна кульминационная сцена, в которой героиня запела, а голоса не было слышно совсем. Музыка не было. Чюминский рассказ «Ради карьеры» [Чюмина: 131] повторяет сюжет рассказа Чехова 1882 г. «Два скандала». Отвергнув начинающую актрису, мэтр Чаровницын, как чеховский дирижер, безответно влюбляется в нее, когда она уже в зените славы. Однако у Чюминой финал пушкинский: она другому отдана, вернее, другой — славе. А у Чехова

образ дирижера осложняется фанатичным служением героя искусству: испортить жизнь женщине — пустяк, а испортить роль — непоправимое преступление.

Однако помимо преданного ученического Чехов вызывал в писательском кругу и другое отношение. Показателен пример В. И. Бибикова, с которым Чехов сотрудничал в «Северном вестнике». В чеховской библиотеке находилось пять его книг [Балухатый: 220–221], подаренных им в Москве 7 января 1891 г. (хранятся в фонде Таганрогского государственного литературного и историко-архитектурного музея-заповедника). Несмотря на противоречивое отношение к личности и прозе Бибикова, Чехов все-таки не обходит своего «читателя и почитателя» [цит. по: Балухатый: 220] вниманием, подхватывая бибиковскую полемику о художестве в духе шестидесятников, народников и других тенденциозных деятелей с поборниками «чистого искусства».

Отверженный Чеховым за «приторные» воспоминания о В. М. Гаршине, Бибиков переиначивает знаменитый контрапункт гаршинского творчества — противостояние эстета-пейзажиста Дедова и подвижника Рябинина из «стана погибающих за великое дело»: у Бибикова художник-эстет, постоянный проводник взглядов автора, всегда абсолютно прав. В рассказе «Первая победа» [Бибиков: 68] возлежащие на оттоманках барыньки Криводушина и Гдешинская с их претенциозной прозой, социально заостренной, якобы борющейся за права угнетенного сословия, — карикатурные персоны, оттененные величественной патриархальной идиллией деревни, которая изображена Бибиковым с точки зрения пейзажиста Загорского. Демократок, написавших «Интеллигентное болото» и «Зипун Еремея» для «Дамского любомудра», на деле ничто не связывает с народом. Постоянные в бибиковской прозе «вишневые садики» обретают иное измерение в пространстве чеховского «Вишневого сада», как узнаваемые сегодняшними учеными [Чурак] левитановские тропинки и мостики. Они в прозе Чехова Андрею Белому открывали путь, который выводит к «вечерней заре, <...> где *будет* (Курсив мой. — Е. А.) покоиться отражение неземного, вечного» [Белый: 375]. Символично, что и у левитановского, и у чеховского одинокого «мостика» в вечность есть незамеченная самоуглубленным экзальтированным путником Белого, находящимся, судя по частоте цитаты в статье «Чехов» (1904), скорее «Над вечным покоем» (1894) И. И. Левитана, альтернатива, возмож-

но, христианского, литургического происхождения, — паромщик или лодочник, служащий народу, перевозящий в святую обитель: в рассказе «Святою ночью» (1886) Чехова, на картине «Вечерний звон» (1892) Левитана.

Конечно, у Чехова развитие темы труда для народа и решение проблемы общественной пользы искусства не так прямолинейны, как у Библикова, хотя и звучат не совсем в духе шестидесятничества и народничества [Гейдеко: 30]:

Созданная Чеховым художественная модель человека — отправная точка разговора с читателем-собеседником; она включается в широкую систему способов выражения авторского познания, отношения, оценки, творческой смелости» [Катаев: 129].

В повести 1895 г. «Три года» и особенно последовательно в рассказе 1896 г. «Дом с мезонином» [Чехов С. 9: 174] жизнь крестьян рисуется в мрачных тонах: нищета, голод, болезни от непосильного физического отупляющего труда ради куска хлеба. Такие сценки из народного быта видятся рассказчику — художнику-пейзажисту, напоминающему чеховским друзьям и исследователям И. И. Левитана. Однако в чеховской прозе все неоднозначно, зыбко, тревожно: и Алексей Федорович Лаптев, главный герой повести «Три года», представитель нарождающейся буржуазии, нравственный, сдержанный, скромный и чуткий человек, не приемлющий потребительского отношения к людям, пейзажист-любитель [Чехов С. 9: 65]; и безвестный автор основного экфрасиса повести, напоминающего левитановскую «Тихую обитель» 1890 г., — хрупкого мостика над студеной рекой, манящего туда, «где была вечерняя заря; покоилось отражение чего-то неземного, вечного»; и юрист Костя, не сумевший защитить права бедных, но вынашивающий замысел высокоморального народнического романа:

Художественное произведение тогда лишь значительно и полезно, когда оно в своей идее содержит какую-нибудь серьезную общественную задачу. <...> Если в произведении протест против крепостного права или автор вооружается против высшего света с его пошлостями [Чехов С. 9: 55].

Сомневающаяся и растерянная чеховская интонация сразу была расценена современниками как подлинно художественная, родственная музыке, не имеющей отношения к морали и не решающей мирских задач, в отличие от остальных искусств и, в первую очередь, от реалистической литературы, которой вменялись в обязанность социально-бытовые, просветительские, идеологические и другие цели. Именно чеховская заслуга, по мнению критика Д. Н. Жуковского, «Певца декаданса», — «возвращение слову утерянного им достоинства», художественно-эстетического [Жуковский: 3]; мораль как проблема, а не решение [Жуковский: 10] — позиция, которая «столь же стара, как стара художественная литература» [Жуковский: 4], и в связи с этим непринужденное «молчание» вместо назидания, ибо «чтобы стать художником, в высоком смысле слова, надо возвыситься до полного неведения» [Жуковский: 7]. Показательно, что сочинение Жуковского в чеховской библиотеке самим Чеховым «очерчено красным карандашом» [Балухатый: 342], что может доказывать обоюдный интерес писателей, возможно, согласие Чехова с Жуковским по поводу «художества», его амбивалентного смысла и роли в жизни. «Чехов не укладывался в системы, он был диалектически противоречив и парадоксально неожиданный» [Собенников: 48].

Совсем иной проблемно-тематический круг в рассказах «Юбилей» (1886), «Художество» (1886), «Святою ночью» (1886) и «Сказка» (1887). В «Сказке» настоятель-арфист музыкой предуготовлял монахов к вечному блаженству, но, поведав о прелестях греха и сладострастия, отвратил всех от Бога и ввел в соблазн распутства: «художество» можно направить любой стезей. Величие идеи противоречивости и ответственности художника проигнорировали «певцы декаданса», хотя проблема творчества в чеховской прозе была центральной для их критики. Зато «Сказку» неожиданно высоко оценил Л. Н. Толстой [Гольденвейзер: 18], в отличие от декадентов и модернистов как раз считавший напрасными художественные образы, проблемно-тематическим кругом которых люди все равно «не интересуются» [цит. по: Суворин: 147]. Впоследствии у И. А. Бунина, которого Измайлов назовет «плотью от плоти <...> чеховского настроения» [Измайлов: 201], «прямо до буквальных слов, до тождественных тем» [Измайлов: 202], в рассказе «Снежный бык» по-чеховски предстает проблема нравственной ответственности художества, несмотря на спонтанное, стихийное, ничему

неподвластное возникновение. Полемической кажется, в противоположность чеховскому самоотреченному «художеству», мудрость монаха В. С. Соловьева из «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» 1899 г., где мирские соблазны преодолены приятием, как впоследствии у А. Блока в стихотворении «Поэты» (1908), где невзгоды и позор претворяются в светлый чистый непостижимый опыт — «то вьюга меня целовала» [Блок С. 3: 89], переходящий в стремление ввысь, к святости:

А чтобы, значит, преждее все вспоминать да сокрушаться: зачем, мол, я, окаянный, невинности своей лишился, чистоту душевную и телесную потерял? <...> Ему-то <дьяволу> лестно, чтобы твоя душа вперед и вверх не шла, а все бы на одном грязном месте топталась. <...> ты плюнь да разотри [Соловьев 2: 673].

У Чехова по-другому: скорее отрешенностью от повседневной суеты возвышаются люди искусства. Пошлейшие из смертных в быту, приподнимаясь, благодаря подлинному вдохновению, над обыденностью, актеры из «Юбилея» (1886), «небудничным образом жизни» напоминающие «былинных богатырей», претворяют свою жалкую жизнь в «поэтический образ». Лелеемая веком ранее романтическая лень и отрешенная созерцательность в 1886 г. кажется и Чехову неизменной если не спутницей, то провозвестницей или подменой «художества». Как в «Идиллии праздности» Ф. Шлегеля или в «Жизни одного бездельника» Й. К. Эйхендорфа, лень сопряжена с безбытностью, непричастностью к общественной «кузнице», по мнению уже традиционно русского романтического героя — гончаровского Обломова, а также с незамутненным суетой художническим созерцанием природы и свободно «люющей через край» музыкой. Так, в рассказе 1986 г. «Агафья» от чеховского Савки, изгоя без ремесла и воображения, «веяло безмятежностью, врожденной, почти артистической страстью к житью зря, спустя рукава». Похожими эпитетами — «музыкантский, виртуозный» [Чехов С. 8: 147] — одаривает рассказчик «Неизвестный человек» Грузина задолго до его фортепианной игры. А вот годом ранее, в 1885 г. в «Петербургской газете» № 324 от 25 ноября с подписью А. Чехонте опубликован рассказ о народном умельце, пропившем свой дар, погубившем семью и себя «страстью к житью

зря» (символично, что лишившемся рук — возможности творить), — «Горе».

В «Художестве» же, напротив, «куцый», «сердитый» и в любое другое время «ничтожество, лентяй, пьянчуга и мот», Сережка, созидавая ледяную Иордань на Крещение, вызывает чувство, что «художество есть не его личное, а общее, народное дело <...> он уже нечто высшее, божий слуга». Равно как и монах Николай, «видимости наружной не имевший», так писал акафисты, что и заблудшая душа обращалась к Богу. «Тут мудростью и святостью ничего не поделаешь, ежели бог дара не дал»... на земле всему радоваться, за все благодарить, обо всем молиться. Певчие в одноименном рассказе, в отличие от крестьянской песни, звучащей в повести «Степь» так, как будто «пела трава» [Чехов С. 7: 24], воплощают, несмотря на недовольство наставника («Отчего это в русском народе понимания нет? Недоумеваю <...>» [Чехов С. 2: 353]), народную душу: «сознают важность <...> задачи» [Чехов С. 2: 354], «Херувимская» поется хорошо, так хорошо, что школьники оставляют свое чистописание <...>. Под окнами останавливается народ» [Чехов С. 2: 352]. Отзвуком народной, «певчей» души, возможно, объясняется бессознательное благородство и чистота «Хористки», а не «моральным превосходством женщин над мужчинами» (“the moral superiority <...> women to the men” [Loehlin: 47]).

Десятилетие спустя у художества появится иная оппозиция — мастерство, ремесло: в «Скрипке Ротшильда» 1894 г. самородки-созидатели отличаются от исполнителей-виртуозов. В. В. Розанов [Розанов: 491] в «Опавших листьях» и В. Жаботинский в романе «Пятеро» [Жаботинский: 464] пытаются подобрать к этой оппозиции национальный код. Творчество уже не только сотворчество с народом, укорененное в языке и культуре, но и каким-то образом почвенное в прямом смысле: музыка скрипки, сотворенной из дерева, произрастающего из родной земли. В рассказе 1886 г. «Актерская гибель» умирающий артист со знаковым (для уяснения темы отечества, рода) амплуа «благородный отец и простак» [Чехов С. 4: 345] грезит возвратом на родную землю, в родную землю...

Во многих рассказах о «художестве» тайна творчества роднит Чехова с И. А. Буниним, у которого впоследствии будет и абсолютно иное представление, ирреалистическое, индивидуалистское «делание», не касавшееся «всех Толстых и Шекспиров вместе» [Бунин С. 4: 234]. Но в 1913 г. Бунин именно по-чеховски изобразит «Лирика Родиона»:

Бог благословил меня счастьем видеть и слышать многих из этих странников, вся жизнь которых была мечтой и песней, душе которых были еще близки и дни Богдана, и дни Сечи, и даже те дни, за которыми уже проступает сказочная, древнеславянская синь Карпатских высот. <...> Если он <Родион> еще жив, бог, верно, дал ему старость счастливую и отрадную за ту радость, что давал он людям [Бунин С. 3: 282].

Так творили и сами писатели, способные отмечать не только социально-исторический, но и прозревать высший уровень обобщения реальности, не утратив при этом национального своеобразия и даже местного колорита. Чехов «пытался освободить литературного героя от штампов и стереотипов социально-психологических и этнографических характеристик» [Собенников: 125], но при этом создал художественную «концепцию человека, в которой особым образом сочеталось историческое, социальное, конкретное и общечеловеческое» [Собенников: 125].

Написанный Чеховым в 1986 г. рассказ «Художество» оказывается контрапунктом проблемно-тематического и сюжетно-композиционного развертывания художественной судьбы как таковой не только для самого Чехова, но для близких ему (по работе, по духу или по крови) писателей на рубеже XIX–XX вв.. Ироническое звучание этой темы, особенно ярко заметное у Чехова и выигрышное по сравнению с монотонностью печали, слышится в прозе Аверченко и Тэффи, что всесторонне исследовано Д. Д. Николаевым, Л. А. Спиридоновой (Евстигнеевой) и другими учеными. Бытописание богемы в минорных тонах, менее распространенное, но все-таки характерное для Чехова, было сразу замечено А. А. Измайловым и многими критиками уже в конце XIX в. Оно активно исследуется сегодня в творческом освоении таких писателей чеховского круга и его продолжателей, как В. В. Билибин, В. И. Бибиков, Ал. Будищев, И. Л. Щеглов, А. М. Евлахов, О. Н. Чюмина, повторяющих сюжеты чеховских рассказов о людях искусства и использующих его образы и мотивы. Особенно важными для постижения именно сакральной, собственно художественной основы искусства, не без тончайших связей и с психологией художника, и с национальным своеобразием самой природы творчества, и с неземным его истоком, становятся такие чеховские рассказы 1880-х гг., как «Художество», «Святою ночью», «Сказка». Они стано-

вятся и «плотью от плоти» (А. Измайлов) прозы Чехова в контексте бунинской прозы.

Список литературы

Источники

Аверченко А. Т. Собр. соч.: в 13 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. С. С. Никоненко. М.: Дмитрий Сечин, 2012–2018.

Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.

Бибиков В. И. Маруся; Старый портрет; Первая победа; Мыслитель; Из дневника; Литературный вечер; Забытая тетрадь: Рассказы. СПб.: А. С. Суворин, 1889. 243 с.

Билибин В. В. Юмористические узоры. Наука. Литература. Искусства. Суд и право. Коммерция. Спорт. Винт. СПб.: Типо-лит. Р. Голике, 1898. 314 с.

Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997–.

Бунин И. А. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2005–.

Будищев Ал. Любовь-преступление. М.: Московское книгоизд-во, тип. «Земля», 1913. 340 с.

Гольденвейзер А. Встречи с Чеховым. // Театральная жизнь. 1960. № 2. 32 с.

Дорошевич В. М. На смех. Юморист. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1912. 203 с.

Евлахов А. М. Реализм или Ирреализм? Очерки по теории художественного творчества: в 2 т. Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1914. Т. I. 492 с.

Измайлов А. А. Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья: Мерещковский. Бальмонт. Блок. Арцыбашев. Амфитеатров. Бунин. Будищев. Вячеслав Иванов. Гиппиус. Чириков. Ремизов. Вересаев. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1913. 231 с.

Жаботинский В. Самсон Назорей; Пятеро: романы. СПб.: Азбука, 2024. 640 с.

Жуковский Д. Н. Певец декаданса: [А. П. Чехов]. СПб: Тип. т-ва «Обществ. Польза», [190-?]. 16 с.

Радин Е. П. Проблема пола в современной литературе и больные нервы: [Арцыбашев. Аннунцио. Отто Вейнинггер. Каменский. Пшибышевский]. СПб.: Тип. Монтвида, 1910. 68 с.

Розанов В. В. Уединенное: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 912 с.

Рыбаков Ф. Е. Современные писатели и больные нервы: Психиатр. этюд. М.: Типо-лит. В. Рихтер, 1908. 49 с.

Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988.

Суворин А. С. Дневник А. С. Суворина М.; Пг.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1923. 407 с.

Тэффи Н. А. Аркадий Аверченко // Сегодня. 1925. № 66.

Тэффи Н. А. Собр. соч.: в 5 т. / сост. И. Владимиров. М.: Книжный Клуб Книголек, 2011.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Чурак Г. Судьбы скрещенье... Чехов и Левитан. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/isaak-levitan/sudby-skreshchene-chekhov-levitan> (дата обращения: 17.07.2025).

Чюмина О. Н. На огонек рампы: Очерки и рассказы. СПб.: А. А. Каспари, 1898. 192 с.

Щеглов И. Л. Корделия; Миньона; Петербургская идиллия; Кожаный актер; Проводы; Мир праху: Рассказы. СПб.: А. С. Суворин, 1897. 376 с.

Исследования

Балухатый С. Д. Библиотека Чехова // Чехов и его среда: сборник / под ред. Н. Ф. Бельчикова. Л.: Academia, 1930. С. 197–423.

Гейдеко В. А. А. Чехов и Ив. Бунин. М.: Сов. писатель, 1987. 363 с.

Гиндин С. И. Константин Треплев, Владимир Финдесъеклев и Генрих Шульц (об исторической почве и литературном окружении чеховского образа писателя-декадента) // Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 116–127.

Евстигнеева (Спиридонова) Л. А. Противление злу смехом (Чехов и Тэффи) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 184–200.

Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2025. 392 с.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Наследие, 2000. Т. 1: 1860–1888. 511 с.

Николаев Д. Д. Примечания // Аверченко А. Рассказы: в 2 т. М.: Ладомир; Наука, 2021. Т. 2. С. 816–1090.

Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.

Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Наследие, 2001. 240 с.

Розенблюм Н. Г. Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. М.: АН СССР, 1960. Т. 68: Чехов. С. 481–492.

Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск: Иркутский ун-т, 1989. 194 с.

Собенников А. С. Чехов и Метерлинк: (Философия человека и образ мира) // Чехов и Франция / [Редкол.: Ж. Бонамур и др.]. М.: Наука, 1992. С. 124–128.

Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 196 с.

Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

Loehlin J. N. The Cambridge introduction to Chekhov. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 194 p.

Malcolm J. Reading Chekhov: a critical journey. London: Granta books, 2001. 216 p.

References

Balukhatyi, S. D. "Biblioteka Chekhova" ["Chekhov's Library"]. *Chekhov i ego sreda* [*Chekhov and His Environment*]. Leningrad, Academia Publ., 1930, pp. 197–423. (In Russ.)

Geideko, V. A. A. *Chekhov i Iv. Bunin* [A. Chekhov and Iv. Bunin]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1987. 363 p. (In Russ.)

Gindin, S. I. "Konstantin Treplev, Vladimir Findes'eklev i Genrikh Shul'tz (Ob istoricheskoi pochve i literaturnom okruzhenii chekhkovskogo obraza pisatel'ia-dekadenta)" ["Konstantin Treplev, Vladimir Findeseklev and Heinrich Schulz (On the Historical Ground and Literary Environment of Chekhov's Image of a Decadent Writer)"]. *Chekhoviana. Chekhov i "serebryannyi vek"* [*Chekhoviana. Chekhov and the "Silver Age"*]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 116–127. (In Russ.)

Evstigneeva (Spiridonova), L. A. "Protivlenie zlu smekhom (Chekhov i Teffi)" ["Resisting Evil with Laughter (Chekhov and Teffi)"]. A. P. *Chekhov i ego vremia* [*Chekhov and His Time*]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 184–200. (In Russ.)

Kataev, V. B. *Chekhov plus...: Predshestvenniki, sovremenniki, preemniki* [*Chekhov Plus... Predecessors, Contemporaries, Successors*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 392 p. (In Russ.)

Letopis' zhizni i tvorchestva A. P. Chekhova [*Chronicle of A. P. Chekhov's Life and Creative Work*], vol. 1: 1860–1888 [1860–1888]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 511 p. (In Russ.)

Nikolaev, D. D. "Primechaniia" ["Notes"]. Averchenko, A. *Rasskazy: v 2 t.* [Stories: in 2 vols.], vol. 2. Moscow, Ladamir Publ., Nauka Publ., 2021, pp. 816–1090. (In Russ.)

Polonskii, V. V. *Mezhdru traditsiei i modernizmom. Russkaia literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriia, poetika, kontekst* [Between Tradition and Modernism. Russian Literature of the Turn of the 20th Century: History, Poetics, Context]. Moscow, IWL RAS Publ., 2011. 472 p. (In Russ.)

Polotskaia, E. A. *O Poetike Chekhova* [About Chekhov's Poetics]. Moscow, Nasledie Publ., 2001. 240 p. (In Russ.)

Rozenblium, N. G. "Iz dnevnika I. L. Shcheglova (Leonteva)" ["From the Diary of I. L. Shcheglov (Leontyev)"]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage], vol. 68: Chekhov [Chekhov]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1960, pp. 481–492. (In Russ.)

Sobennikov, A. S. *Khudozhestvennyi simvol v dramaturgii A. P. Chekhova* [Artistic Symbol in A. P. Chekhov's Dramaturgy]. Irkutsk, Irkutsk University Publ., 1989. 194 p. (In Russ.)

Sobennikov, A. S. "Chekhov i Meterlink: (Filosofia cheloveka i obraz mira)" ["Chekhov and Maeterlinck: (Philosophy of the Human and the Image of the World)"]. *Chekhov i Frantsiia* [Chekhov and France]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 124–128. (In Russ.)

Tiupa, V. I. *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [Artistic Features of Chekhov's Story]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1989. 196 p. (In Russ.)

Chudakov, A. P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 291 p. (In Russ.)

Е. В. Астащенко. «Художество» А. П. Чехова
в контексте прозы рубежа XIX–XX вв.

Loehlin, James N. *The Cambridge Introduction to Chekhov*. Cambridge, Cambridge University Publ., 2010. 194 p. (In English)

Malcolm, Janet. *Reading Chekhov: A Critical Journey*. London, Granta books, 2001. 216 p. (In English)

© 2026. С. М. Демкина

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
г. Москва, Россия

Максим Горький как эпигон А. П. Чехова и «Театра настроения» (Вс. Мейерхольд)

Аннотация: Статья посвящена анализу идей Вс. Мейерхольда, сформулированных в исследовании «Русские драматурги» (1911). В центре внимания утверждение Вс. Мейерхольда о принадлежности драматургии А. П. Чехова и М. Горького к Театру настроения. При этом Горький, по мнению режиссера, главный и наиболее успешный эпигон Чехова. На материале переписки, воспоминаний и статей рассмотрены взаимоотношения Вс. Мейерхольда, А. П. Чехова, М. Горького и специфика их драматургии. Автор статьи обращается к реальному опыту современных режиссеров, считающих вслед за Мейерхольдом Горького ближайшим последователем Чехова (Петер Штайн «Дачники», Альфредо Канавате «Горький-Чехов 1900»). Делается вывод, что драматургия Горького развивалась и читалась в традициях Чехова и Театра настроения, однако между драматургами существуют явные различия, обусловленные историческим периодом, средой формирования творческого и человеческого опыта писателей.

Ключевые слова: А. П. Чехов, М. Горький, Вс. Э. Мейерхольд, театр, пьеса, эпигон, драматургия, режиссер

Информация об авторе: Светлана Михайловна Демкина, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая Музеем А. М. Горького, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2699-0455>

E-mail: DemkinaSvetlana@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 19.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 23.11.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Демкина С. М. Максим Горький как эпигон А. П. Чехова и «Театра настроения» (Вс. Мейерхольд) // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 210–225. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-210-225>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 210–225. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 210–225. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Svetlana M. Demkina

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

Maxim Gorky as an Epigone of A. P. Chekhov and the “Theatre of Mood” (Vsevolod Meyerhold)

Abstract: The article is dedicated to the analysis of Vsevolod Meyerhold’s ideas, formulated in his study “Russian Playwrights” (1911). The central focus of this article is Meyerhold’s assertion that the dramaturgy of A. P. Chekhov and M. Gorky belongs to the “Theater of Mood.” Furthermore, in the director’s opinion, Gorky is Chekhov’s main and most successful epigone. Using correspondence, memoirs, and essays, the article examines the relationships between Vsevolod Meyerhold, A. P. Chekhov, and M. Gorky, as well as the specifics of their dramaturgy. The author of the article refers to the real-world experience of modern directors who, following Meyerhold, consider Gorky to be Chekhov’s closest follower (Peter Stein’s “The Dacha Builders,” Alfredo Canavates’ “Gorky-Chekhov 1900”). The conclusion is drawn that Gorky’s dramaturgy developed and was interpreted within the traditions of Chekhov and the Theater of Mood. However, there are clear distinctions between the playwrights, stemming from the historical period and the environment that shaped the writers’ creative and personal experiences.

Keywords: A. P. Chekhov, M. Gorky, Vsevolod Meyerhold, theater, play, epigone, dramaturgy, director

Information about the author: Svetlana M. Demkina, PhD in Philology, Leading Research Fellow, Head of the Gorky Museum, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2699-0455>

E-mail: DemkinaSvetlana@yandex.ru

Received: September 19, 2025

Approved after reviewing: November 23, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Demkina, S. M. “Maxim Gorky as an Epigone of A. P. Chekhov and the ‘Theater of Mood’ (Vsevolod Meyerhold).” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 210–225. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-210-225>

Драматургия А. П. Чехова и М. Горького — тема, традиционно привлекавшая специалистов в течение двадцатого столетия. Литературоведы советского периода признавали огромный вклад обоих драматургов в развитие театра. Отмечался глубокий психологизм пьес Чехова и социально-философский аспект драм Горького, чья ярко выраженная гражданская позиция влияла на востребованность его творчества. Тема вторичности драматургии Горького возникла позднее, в том числе с возвращением в культурологический дискурс теоретического наследия Вс. Мейерхольда, современника обоих драматургов.

Статья Всеволода Мейерхольда «Русские драматурги» (1911) знакомит нас с итогом его размышлений о развитии отечественной драмы, которыми он ранее делился в письмах английскому исследователю русского театра и переводчику А. П. Чехова Джорджу Калдерону. «Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы» отражает особое понимание задач театра. Здесь режиссер, актер и реформатор сцены назвал в разной степени освоенные русским театром великие имена: Гоголь, Пушкин и Лермонтов. По мнению Мейерхольда, Гоголь, связанный с французским театром XVII в., привнес в русскую комедию что-то от Мольера; Пушкин-драматург, учась у Шекспира, опередил его, а Лермонтов, раскрытый менее всего, стремился к Театру действия. Три больших драматурга стали звеньями, соединившими Золотой век европейского театра с русским Театром будущего.

Далее создание Русской драмы продолжил А. Н. Островский — создатель Бытового театра, чьи несомненные успехи, как считал Мейерхольд, в дальнейшем получили неправильное развитие. И. С. Тургенев практически одновременно с Островским обеспечил развитие бытовой драмы, добавив ей особую музыкальность. Эту черту Чехов усилил своими бесконечными диалогами и чрезмерной лиричностью, лишив пьесы всякого движения и пафоса. Мейерхольд объясняет эти «слабости» тем, что время Чехова — эпоха духовного застоя, и его Театр

настроения умрет вместе с ней, а жить ему одно десятилетие. Будучи участником процесса, Мейерхольд полагал, что Чехов овладел зрителем и драматургами, оказавшимися под его влиянием, во многом благодаря усилиям Художественного театра. На сцене этого театра Мейерхольд создал восемнадцать образов, в том числе Василия Шуйского в первом спектакле — «Царе Федоре Иоанновиче» А. К. Толстого, а в пьесе «Смерть Иоанна Грозного» исполнял роль Грозного в очередь с самим К. С. Станиславским. Он играл чеховских персонажей — Треплева и Тузенбаха, Петра в «Мещанах» М. Горького. Оценка творчества этих драматургов, данная одним человеком с позиций актера, режиссера и теоретика сцены очень интересна. Выстраивая роль, как принято было в МХТ, молодой актер вместе с другими внимательно слушал присутствующего на репетициях А. П. Чехова, влиявшего не только на создание образа, но и на отношение к задачам искусства. Восприятие Мейерхольдом-Треплевым и Мейерхольдом-Тузенбахом указаний автора было противоречивым и менялось. Мейерхольд любил Чехова, но со временем стал смотреть на его творчество не по-актерски, а новаторским взглядом режиссера и театрального теоретика. И с этой позиции он оценивал влияние Чехова на театральные процессы, манеру игры, тональность, увидев в нем отступление от зрелищного живого театра. По мнению режиссера, драматурги начала века вслед за Чеховым создавали яркие тексты, предназначенные преимущественно для чтения, а не для сцены. Преобладание литературности, считал Мейерхольд, противоречило театральным традициям и вредило им.

Среди многочисленных подражателей Чехову главным, наиболее известным и талантливым, Мейерхольд называет Максима Горького, чья драматургия развивалась и читалась в традициях Театра настроения. История сценического воплощения горьковских пьес в течение двадцатого столетия, на наш взгляд, свидетельствует о самостоятельности и особом звучании горьковской драматургии. После 1917 г. пьесы Горького ставились преимущественно в контексте общественно-значимого амплуа автора. Тем не менее, безусловные признаки русского психологического театра, закрепленные приемами будущей системы К. С. Станиславского, объединяли Чехова и Горького. Ставя чеховские пьесы, Художественный театр достиг удивительного мастерства при изображении реальной жизни на сцене, к примеру, звука дождя, лая собак и пения птиц. Готовя «На дне», труппа посетила

Хитровку для изучения быта ночлежников, автор прислал фотографии типажей, учил О. Л. Книппер — Настю крутить собачью ножку. Более того, в «Мещанах» в роли Тетерева на сцену вышел настоящий певчий — Н. А. Баранов. И публике, пришедшей насладиться актерским мастерством, зачем-то предлагалось подобие жизни. Мейерхольд считал это лишним, так как увлечение перевоплощением мешает зрителю встретиться с искусством, игрой и вымыслом.

Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое «я» и дать на сцене иллюзию жизни. Зачем только на афишах пишутся имена актеров? — восклицает Мейерхольд. — Московский Художественный театр, ставя «На дне» Горького, взамен актера привел на сцену настоящего босяка. Стремление к перевоплощению дошло до той грани, когда выгоднее освободить актера от непосильной задачи перевоплощаться до полной иллюзии. Зачем на афишах значилось имя исполнителя роли Тетерева? Разве может быть назван «исполнителем» тот, кто является на сцену натурой? Зачем вводить публику в заблуждение? <...> Публика ждет вымысла, игры, мастерства. А ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее [Мейерхольд 1968а: 164–165].

Точку зрения Мейерхольда на театр как на «необычное зрелище» разделял Вл. Маяковский, в своих произведениях иронически отзываясь о чеховских пьесах. В «Мистерии-буфф» есть строки:

Смотришь и видишь — мерзость на диване
тёти Мани да дяди Вани.
А нас не интересуется
ни дяди, ни тёти, —
тетя и дядя и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она в зрелище необычное превращена театром [Маяковский 2:
248].

В «Бане» Иван Иванович говорит: «Вы видали “Вишневую квадратуру”? А я был на “Дяде Турбиных”. Удивительно интересно!» [Маяковский 11: 317] «Удивительно интересно» Иван Иванович говорит

по любому поводу, но в его устах курьезное соединение репертуарных пьес Художественного театра — «Дядя Ваня» А. П. Чехова и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова оказывается особенно комичным.

Совсем не комичными выглядели публичные выступления Маяковского 1920-х гг. В 1921 г. в дискуссии «Художник в современном театре» поэт резко критиковал допотопные, по его мнению, декорации и режиссуру «Дяди Вани» и «Вишневого сада». В 1926 г. на обсуждении доклада А. В. Луначарского «Театральная политика советской власти» Маяковский пошел дальше, обвинив Станиславского и его театр в переходе от аполитичности к враждебности: «Я думаю, что это правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили “Белой гвардией”» [Маяковский 12: 303]. За несколько лет до этого в открытом письме Луначарскому Маяковский ответил на тезис «футуризм – смердящий труп»: «Чем же чеховско-станиславское смердение лучше? Или это уже мощи?» [Маяковский 12: 17–18].

Молодой Мейерхольд восхищался Станиславским: «Он гениальный режиссер — учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия» [Волков: 105]. Его учителем был и Вл. И. Немирович-Данченко, постоянный и благодарный зритель Малого театра, чей опыт преподавателя драматического училища при Московском филармоническом обществе и драматурга как раз направлял его к сближению театра и литературы. Эта была позиция пишущего человека. Еще до появления чеховской «Чайки» Немирович-Данченко знал, что современные пьесы надо писать «просто», избегая надоевших всем мелодраматических эффектов. Но написать свою «Чайку» не сумел, объяснив это тоже просто — не хватило чеховского таланта. Неизвестно, хотел ли Горький создать «Чайку», но Чехов оказал на него огромное влияние. На репетициях «На дне» Станиславский, «овладевший» Чеховым, «беспомощно метался... бросался от быта к чувству, от чувства к образу» [Станиславский: 323]. Но Немирович подобрал ключ к Горькому, оттолкнувшись от Чехова: «Надо играть ее, как первый акт “Трех сестер”, но чтобы ни одна трагическая подробность не проскользнула» [Немирович: 306–308]. Репетиционный процесс пошел в ритме той «бодрой легкости», в которой, по его мнению, заключается «вся прелесть тона пьесы» [Немирович: 306–308]. Он с удовлетворением сообщал Чехову:

Для всей пьесы выработали мы тон новый для нашего театра — бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями [Немирович: 310].

Эпитет «новый» преобладал в описании В. И. Немировичем-Данченко таланта молодого писателя:

...кованая фраза, яркий образный язык, новые меткие сравнения, простота и легкость поэтического подъема. Новый романтизм. Новый звон о радостях жизни [Михальский: 67].

Такой талант был нужен театру: «Молодой театральный коллектив не только искал новых художественных форм, но и мечтал о новом содержании жизни» [Михальский: 68].

Мейерхольд имел прямое отношение к первым шагам Горького-драматурга. Известно, что он участвовал в премьере «Мещан» 26 марта 1902 г., когда Художественный театр был на гастролях в Петербурге. Первым сыграв Петра, чей образ не был близок автору, но очень нравился Чехову, Всеволод Эмильевич в московских спектаклях на сцену уже не выходил, покинув театр. Мейерхольд читал Горького, следил за выходом его книг, часто цитировал. Общественное амплуа писателя, революционный пафос его произведений были важны для Мейерхольда. Но из всех современников, повлиявших на него, главным остался Чехов. Чехов, который его любил и ценил, пять пьес которого он поставил, и роли по его произведениям, которые он блестяще исполнял. Отношение к Чехову — восхищение человеком и писателем — сближало Горького и Мейерхольда. Чехов им часто помогал советами, и для обоих его смерть стала тяжелейшим ударом.

Со временем оба отошли от МХТ, которым были когда-то очарованы. Мейерхольд уходил не только от своих учителей, но и от Чехова и Горького, отдаляясь от чеховского Тузенбаха и горьковского Петра к своему Пьеро. Для Мейерхольда Горький остался там, с Чеховым, в Театре Настроения. В черновых заметках к статье «К истории и технике театра» Мейерхольд утверждает:

Театр Чехова и Станиславского = Художественный театр. И отсюда его такая определенная физиономия. И отсюда гибель его. Чехов писал

одну пьесу в год, а надо было ставить четыре. Стали играть по-чеховски Ибсена, Метерлинка. Не стало выходить. Чехов умер. Театр погиб [Мейерхольд в разные годы: 17].

Выстраивая подробную схему русских драматургов в одноименной статье, Мейерхольд ставит Горького (IX) сразу после имени Чехова (VIII), а далее под заголовком «эпигоны» (X) перечисляет имена: Чириков, Найденов, Юшкевич, Б. Зайцев и др. Рядом «Театр Декадентов» (Бальмонт, Брюсов, Зиновьева-Аннибал, Андреев, Гиппиус) и представители «Нового театра»: Вяч. Иванов, Ремизов, Кузмин, Блок, Сологуб, А. Белый. Горький, идущий сразу после Чехова, представляет «старый» во всех отношениях театр. Но поначалу, оставив Художественный театр и занявшись режиссурой, Мейерхольд обращается именно к Горькому и Чехову. Этот выбор воспринимается как продолжение основной репертуарной линии и творческой концепции МХТ.

19 ноября 1902 г. в Херсоне «Труппой русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда» представлены «Мещане». Здесь его Петра хвалят, и театр полон, и успех большой. Затем он удачно ставит «На дне», постановка приносит хорошие сборы. Хотя зрители, побывавшие в Художественном театре, отдавали предпочтение москвичам, исполнение Мейерхольдом роли Актера оценили очень высоко. Следует отметить, что режиссер прекрасно чувствовал автора «На дне». Оригинальная режиссерская трактовка Всеволодом Эмильевичем образа Луки была схожа с горьковской. В 1905 г. Мейерхольд поставил «Дачников», исполнив роль Власа; премьеры состоялась 15 февраля 1905 г. в Тифлисе. Весной 1905 г., будучи режиссером Театра-студии Станиславского, Мейерхольд работает над инсценировкой рассказов «Челкаш» и «Дружки». При этом 12 августа 1905 г. Горький встречается со студийцами. Перед своим отъездом за границу 3(16) января 1906 г. Горький вновь встретился с Мейерхольдом у Вячеслава Иванова.

На «Литературном утре» обсуждалась идея создания нового сатирического театра. Инициатором стал журнал «Жупел» и альманах «Факелы», режиссером предполагался Мейерхольд, который был восхищен выступлением Горького. Об этой встрече режиссер вспоминал на дискуссии о творческом методе Театра им. Вс. Мейерхольда в Академии художественных наук 25 декабря 1930 г. Присутствовавший на

собрании у Иванова Е. Лансере в письме А. Н. Бенуа от 5 января 1906 г. назвал Горького искренним человеком:

...Горький мог бы быть рычагом громадной силы. ...И он человек ясного ума и располагающий к себе своею искренностью — так нам, худ[ожникам], Добужинскому, Билибину, мне, раньше Грабарю, да кажется и Косте (К. А. Сомову. — З. К.) и Баксту он очень понравился... Вот что недавно говорил Горький: «В России столь бедной во всех отношениях, единственные носители культуры суть люди искусства»... [Карасик: 383].

И тогда Мейерхольд не сомневался, что Горький-драматург справится с этой задачей. А пока продолжал ставить его пьесы. В 1906 г. Мейерхольд организовал труппу «Товарищество новой драмы», и 1 марта того же года в Тифлисе представил премьеру «Детей солнца», где исполнил маленькую роль Трошина. 16(29) июля 1906 г. в Полтаве состоялась премьера «Варваров». После этого режиссер окончательно отошел от театра Горького и не интересовался его пьесами. Этот период совпал с первым отъездом Горького за границу. Мейерхольд очень много работает, определенно двигаясь в своих поисках к символизму. Он разрабатывает новые приемы постановки, привлекает иной сценический материал: «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Золотое руно» и «Снег» С. Пшибышевского. В статье «Балаган» (1912) Мейерхольд трактует театр как волшебный мир, где властвует виртуозное лицедейство:

Глубина и экстракты, краткость и контрасты! Только что проскользнул по сцене длинноногий бледный Пьеро, только что зритель угадал в этих движениях вечную трагедию молча страдающего человечества, и вслед этому видению уже мчится бодрая арлекиада. Трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки [Мейерхольд в разные годы: 169].

1 мая 1921 г. в еженедельнике «Вестник театра» было напечатано продолжение «Театральных листков» Мейерхольда и Бебутова. Авторы публикации, громко озаглавленной «Одиночество Станиславского», называли его гением чистой театральности. Для спасения этого гения,

уверены они, Станиславскому нужно не противиться генетике, тому, что он «галл по природе», «любитель игривых положений и — шуток, свойственных театру» [Мейерхольд 1968b: 27–28].

Станиславский в свою очередь полагал, что Мейерхольд делал из актеров «манекенов», которые никогда не вызовут в зрителе сотворческого воображения. Один из таких «зрителей» — Блок, близкий Мейерхольду драматург, всем «постмхатовским» новаторам предпочитал «здоровый реализм» Станиславского: «Все, что получаю от театра, я получаю оттуда, а в Мейерхольдии — тужусь и вяну» [Блок: 75].

Первые девять лет советской власти Художественный театр не ставил современных пьес, лишь в сезоне 1926–1927 гг. на афише среди имен Сухова-Кобылина, Эсхила, Шекспира и Бомарше появился Булгаков. Размышляя о необходимости новой драматургии, Станиславский, по-видимому, ждал второго Чехова, настоящего, в его понимании, драматурга, подарившего ему счастье истинной режиссуры. И если не Чехова, то Горького. В чеховских и горьковских постановках существовало все необходимое. Как в настоящей жизни — человек бывал слаб и мерзок, бывал силен и горд; он падал на дно и поднимался до высот духа, помогал ближнему и крал чужое, мечтал о лучшем, хотел изменить жизнь и не мог. Чтобы ставить этих драматургов, Станиславский нашел ключевые ходы, которые «работали» в двадцатом столетии на самых разных сценических площадках. Более того, оказалось, что они подходят ко всему. Советский театр, унаследовавший плюсы и минусы дореволюционной сцены, после долгих метаний и поисков остановился на системе Станиславского. Ясность задач, внятность художественных решений, «здоровый» реализм — все это привлекало. Государство, понимая роль театра в обретении страной нового смысла существования, «мобилизовало» театр, записало его за собой и «повело» в нужную сторону.

В Чехове и Горьком первого мхатовского периода постановщики как бы законсервировали универсальное средство для решения художественных задач на много лет вперед. Отработанными приемами пользовались при перенесении на сцену самых разных произведений — классических и современных, слабых и талантливых, про войну и про любовь, о производственном конфликте, внедрении в жизнь чего-нибудь важного и перевоспитании нехорошего человека в достойного гражданина. Если пьеса — серьезная, даже трагичная — тогда пе-

чаль, шум дождя, чеховская лиричность; серьезная любовь и проверка чувств — тогда паузы, тихая прелесть «Дяди Вани»; безвозвратная потеря — тогда звук лопнувшей струны, туман над озером. Если борьба, радостный труд — нужны легкость и бодрость, горьковский пафос; сильный человек преодолевает все преграды ради всеобщего блага — жизненная активность, горьковский «новый звон о радостях жизни» [Михальский: 67].

В период, когда Горький находился в эмиграции (с 1922 по 1928 г. писатель не приезжал в Советский Союз), Мейерхольд являлся самым известным театральным деятелем и режиссером номер один. При этом внимание к его деятельности было всеобщим, а отношение к нему весьма сложным. 22 декабря 1937 г. на общем собрании работников Гос. театра им. Вс. Мейерхольда, посвященной статье т. Керженцева «Чужой театр» («Правда» от 17 декабря 1937 г.) режиссер, вынужденно оправдываясь в том, что позднее назовут «мейерхольдовщиной», вспоминал, как в 1926 г. у Горького в Сорренто просил пьесу для своего театра. Он утверждал, что позднее в Москве между ними стояла авербаховская группа, ссорившая режиссера с драматургом. Но встреча в Сорренто состоялась летом 1925 г. Режиссер навестил Горького вместе с женой З. Н. Райх. В Архиве Горького хранится письмо Мейерхольда от 25 августа 1925 г., отправленное из Рима сразу после их встречи. «Дорогой Алексей Максимович, мне поручили заказать Вам статью в альманахе нового издательства, созданного при театре моего имени в Москве», — пишет он о том, о чем умолчал при встрече. Опасаясь, что это предложение будет отклонено, режиссер добавляет: «Во имя нашей давней дружбы, быть может, Вы не станете отвечать отказом». Подписался Мейерхольд — «очарованный Вами»¹.

Несмотря на сохранившиеся дружеские отношения, Горький-драматург вряд ли был интересен Мейерхольду-режиссеру. Скорее всего, в авторе «На дне» видели очень известного и почтенного литератора, чьи заслуги в прошлом. Но Горький не был готов перейти на позиции теоретика сцены. В 30-е гг. он сочинит пьесы «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Васса Железнова» (второй вариант), и все они будут поставлены. Об альманахе вслед за мужем написала З. Н. Райх:

¹ Письмо Вс. Мейерхольда от 25 августа 1925 г. Автограф. Архив А. М. Горького (ИМЛИ РАН). КГ-Ди. 6-66-1.

Я с горячностью присоединяю свою просьбу о написании Вами статьи в наш Альманах. Чтобы Вам был ясен мотив моей просьбы — вспомните, что ... я являюсь инициатором и организатором этого театрального издательства и в частности Альманаха. <...> Помните — необходимо ответить «да» и выслать статью 15/IX,

и в этом случае, как уверяла актриса, «мы — театральная молодежь — будем скакать до небес от радости и расблагодарим Вас — посвящением нашей работы Вам»¹. Если не считать официального приглашения режиссера в состав возглавляемого Горьким Пушкинского комитета (1934), больше они не сотрудничали.

Д. Мережковский в книге «Грядущий Хам», в статье «Чехов и Горький», отмечал:

В произведениях Горького нет искусства; но в них есть то, что едва ли менее ценно, чем самое высокое искусство: жизнь, правдивейший подлинник жизни... [Мережковский: 46].

Сравнивая двух писателей, Мережковский четко отделял «реальность» Горького от реализма Чехова. Различия между их драматургией, обусловленные временем, средой формирования творческого и человеческого опыта, личным темпераментом, очевидны. Молодой Горький весьма категоричен в оценках людей и событий. Начиная свой путь в драматургии, он, конечно, учился у Чехова. При этом он вольно или невольно подражал ему, затем боролся с этим, выходя из-под естественного влияния своего старшего современника.

Прислушиваясь к Чехову, вчитываясь в его рассказы, всматриваясь в его пьесы, Горький вырабатывал свой почерк. Разница ощущается даже в названиях пьес: чеховские «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» кажутся домашними (повод для иронии Маяковского), уютными по сравнению с горьковскими скупыми, подчас категорично меткими, как общественный приговор, определениями — «Мещане», «Дачники», «Враги», «Варвары». У Чехова в названиях преимущественно фигурируют люди, у Горького — социальные группы.

¹ Письмо З. Н. Райх от 20 августа 1925 г. Автограф. Архив А. М. Горького (ИМЛИ РАН). КГ-Ди. 8-22-2.

Отношение к человеку у драматургов разное, отсюда «повседневный трагизм» пьес Чехова и жизнестроительный пафос Горького.

Тем не менее, в двадцать первом столетии многие вслед за Мейерхольдом видели в Горьком-драматурге чеховского эпигона. В 2011 г. немецкий режиссер Петер Штайн поставил «Дачников» в театре «Шаубюне». В интервью он заметил, что «что Горький эпигон Чехова. В “Дачниках” он хотел быть похожим на Чехова, но не смог, и произведение очень слабое» [Штайн]. Но труппа, не решаясь взяться за самого Чехова, выбрала Горького как очень близкого ему драматурга. Кроме того, тема «Дачников» показалась Штайну интересной, и он решил, что «с этим произведением можно поиграть, поскольку оно очень чеховское, и можно пользоваться чеховскими приемами» [Штайн]. При этом режиссер оговаривается, что эти приемы не всегда работают. Например, они не взяли более известную вещь «На дне», так как это совсем не чеховская пьеса. В итоге немецкие «Дачники» Чехова-Горького имели огромный успех.

5–26 июля 2025 г. среди афиш 79-го Авиньонского фестиваля можно было вновь увидеть рядом имена двух русских драматургов. Бельгийская труппа, основанная актером Патриком Донне, предложила вниманию зрителей спектакль “Gorki-Tchekhov 1900” («Горький-Чехов 1900»). В мизансценах Альфредо Канавате актеры разыграли диалог “Un dialogue entre Tchekhov et Gorki à partir de leur riche correspondance. ‘Moment délicat et brillant.’” («Диалог Чехова и Горького на основе их богатой переписки. “Нежный и яркий момент”»). На афише¹ можно увидеть двух стоящих рядом — почти спина к спине — героев спектакля, внешне не похожих и не загримированных под реальных персонажей. В «предисловии» рассказывается о том, как начинающий литератор, узнав, что Чехов восхищается его рассказами, отправил письмо со словами благодарности. Так завязалась переписка, переросшая в «диалог двух “великих” людей». Они обсуждали множество тем и, в том числе, Художественный театр Станиславского и «его новаторскую труппу, для которой оба создали шедевры»².

¹ Gorki-Tchekhov 1900. URL: <https://www.festivaloffavignon.com/spectacles/6606-gorki-tchekhov-1900>

² Там же.

Европейские актеры двадцать первого столетия, произнося со сцены чеховские и горьковские слова о литературе, театре, человеке и любви к жизни, соединили их голоса в «уникальный и трогательный диалог» современников и единомышленников.

Список литературы

Источники

Блок А. А. Записные книжки. Александр Блок / вступ. ст. Е. Ивановой. М.: Вагриус, 2000. 157 с.

Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2-х т. Т. 1. 1874–1908. М.-Л.: Academia. 1929. 403 с.

Карасик З. М. М. Горький и сатирические журналы «Жупел» и «Адская почта» // М. Горький в эпоху революции 1905–1907 гг. Материалы, воспоминания, исследования. М.: Академия наук СССР, 1957. 411 с.

Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит., 1955–1961.

Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968а. 261 с.

Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968b. 643 с.

Мейерхольд в разные годы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 6. М.: ГИТИС, 2022. 276 с.

Мережковский Д. С. 1. Грядущий хам; 2. Чехов и Горький. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1906. 185 с.

Михальский Ф. Н. Музей Московского художественного театра. М.: Московский рабочий, 1958. 228 с.

Немирович В. И. Избр. письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 1. 1879–1909. 608 с.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2003. 507 с.

Штайн П. «Я работаю не ради успеха» // Daily Talking. 04.17.2011. URL: <https://dailytalking.ru/2011/05/25/350-shtayn-peter> (дата обращения 12.08.2025).

Исследования

Бродская Г. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея: в 2 т. М.: Аграф, 2000.

Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание: в 2 т. М.: Наука, 1981.

М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: Худож. лит., 1951. 287 с.

Семанова М. Чехов и советская литература. 1917–1935. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. 311 с.

References

Brodskaiia, G. *Alekseev-Stanislavskii, Chekhov i drugie. Vishnevosadskaia epopeia: v 2 t.* [Alekseev-Stanislavsky, Chekhov, and others. *The Cherry Orchard Epos: in 2 vols.*]. Moscow, Agraf Publ., 2000. (In Russ.)

Lichnaia biblioteka A. M. Gor'kogo v Moskve. Opisanie: v 2 t. [Personal Library of A. M. Gorky in Moscow. Description: in 2 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1981. (In Russ.)

M. Gorkii i A. Chekhov. *Perepiska. Stat'i. Vyskazivaniia* [M. Gorky and A. Chekhov. *Correspondence. Articles. Statements*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1951. 287 p. (In Russ.)

Semanova, M. *Chekhov i sovetskaia literatura. 1917–1935* [Chekhov and Soviet Literature. 1917–1935]. Moscow, Leningrad, Sovietskii pisatel' Publ., 1966. 311 p. (In Russ.)

© 2026. Т. В. Коренькова

Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы
г. Москва, Россия

**Феномен терроризма в «Рассказе неизвестного человека»
и эхо чеховской поэтики в прозе Л. Н. Андреева
и Т. Л. Щепкиной-Куперник**

Аннотация: Историко-культурный феномен массового политического террора возник в последней трети XIX в. и проявился под лозунгом «пропаганда действием» во всех ведущих государствах мира. Парадоксальный характер идеологий терроризма и логика антиномичного поведения террористов-смертников вызвали интерес у ученых, медиков, юристов, публицистов, писателей. В 1880-х гг. внимание к этой теме в России усилили сообщения об «эпидемии безумия» заключенных и охранников Шлиссельбургской крепости, серии разоблачений народовольцев, ставших тайными агентами полиции, и, наоборот, — революционной агентуры в жандармском управлении. Статья анализирует художественные особенности «Рассказа неизвестного человека» Чехова, где писатель-врач предложил свое объяснение аномалий и парадоксов поведения террористов. Также прослеживается эхо чеховских художественных приемов в повести «Тьма» Л. Н. Андреева и рассказе «Первый бал» Т. Л. Щепкиной-Куперник. Сравнительный анализ продемонстрировал «творческое отталкивание» и завуалированную полемичность произведений писателей Серебряного века по отношению к «диагностическому реализму» чеховской повести.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Л. Н. Андреев, Т. Л. Щепкина-Куперник, «Рассказ неизвестного человека», «Тьма», «Первый бал», психология террора

Информация об авторе: Татьяна Викторовна Коренькова, кандидат филологических наук, доцент, Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы, ул. Миклухо-Маклая, д. 10, корп. 2, 117198 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4829-4947>

E-mail: tvkorenkova@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 14.08.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 16.10.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Коренькова Т. В. Психология террора в «Рассказе неизвестного человека» и эхо чеховской поэтики в прозе Л. Н. Андреева и Т. Л. Щепкиной-Куперник // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 226–257. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-226-257>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 226–257. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 226–257. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Tatiana V. Korenkova

Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia
Moscow, Russia

The Phenomenon of Terrorism in “The Story of an Unknown Man” and the Echo of Chekhovian Poetics in the Prose of L. N. Andreev and T. L. Shchepkina-Kupernik

Abstract: The unprecedented historical and cultural phenomenon of mass political radical terror emerged in the last third of the 19th century and manifested itself under the slogan “Propaganda of the deed” in all the leading countries of the world. The paradoxical nature of the terrorism ideologies and the logic of suicide terrorists’ antinomic behavior have aroused great interest among philosophers, physicians, psychologists, lawyers, criminologists, publicists, and writers. In the 1880s, attention to this topic in Russia was heightened by reports of an “epidemic insanity” among prisoners and prison guards in the Schlüsselburg Fortress, as well as a series of scandal revelations about Narodovoltsy (“Nihilists”) who had become secret police agents and vice versa — scandals involving revolutionary underground fighters that were infiltrated into the Secret Police Department. The article examines the features of innovative poetics of Chekhov’s “The Story of an Unknown Man,” where the physician writer offered his explanation of anomalies and paradoxes of terrorist behavior in terrorists’ psychology. The article notes the echo of Chekhov’s artistic techniques in the novella “The Dark” by L. N. Andreev and “Her First Ball” by T. L. Shchepkina-Kupernik. The comparison of these three works demonstrated the “creative moving away” and veiled polemic of the Silver Age writers towards Chekhov’s “diagnostic realism.” The comparative analysis demonstrated the “creative moving away” and veiled polemic of the Silver Age writers’ works towards the “diagnostic realism” of Chekhov’s story.

Keywords: A. P. Chekhov, L. Andreev, T. Shchepkina-Kupernik, “The Story of an Unknown Man,” “The Dark,” “Her First Ball,” psychology of terrorism

Information about the author: Tatiana V. Korenkova, PhD in Philology, Associate Professor, Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya St., 10/2, 117198 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4829-4947>

E-mail: tvkorenkova@mail.ru

Received: August 14, 2025

Approved after reviewing: October 16, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Korenkova, T. V. “The Phenomenon of Terrorism in ‘The Story of an Unknown Man’ and the Echo of Chekhovian Poetics in the Prose of L. N. Andreev and T. L. Shchepkina-Kupernik.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 226–257. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-226-257>

Интерес Чехова к художественному изучению психологии политического терроризма, проявившийся в многолетней работе над замыслом «либеральной повести» [Чехов П. 5: 87] о народовольце (под рабочим названием «Рассказ моего пациента»), сегодня кажется парадоксальным. Но для современников писателя причины его обращения к подобной теме были вполне объяснимы. В общественном сознании память о внезапно возникшей первой волне идеологически мотивированного террора лево- и праворадикальных движений последней трети XIX в., жертвами которого только за 35 лет стало несколько тысяч человек, включая глав всех ведущих государств тех лет, затмили последующие, более масштабные новые волны проявления этого феномена в XX–XXI вв.

Осмыслить комплекс социально-политических, историко-культурных, психологических и этических аспектов этого явления средствами науки и искусства пытались многие выдающиеся ученые, политики, богословы, публицисты и писатели. По мнению историка Ж. Феррагю, «именно из царской России конца XIX века терроризм внезапно ворвался в современность. <...> Под пером Достоевского он обретет форму литературного посвящения и каким-то образом войдет в культурный ландшафт европейцев» [Ferragu: 71]. Реалии и противоречия российской действительности тех лет дали импульс возникновению жанра антинигилистического романа [Цейтлин: 40–65; Зубков 2015] и литературе противоположной идейной направленности — «подпольной литературе» [Степняк-Кравчинский: 42, 136], пронародническому социально-политическому роману, мемуарной и документально-приключенческой прозе участников революционного движения.

В задачи данной статьи входит изучение особенностей поэтики «Рассказа неизвестного человека» и чеховского художественного новаторства в контексте современной ему отечественной острополитической прозы, а также влияние этой повести на сюжетно близкие

произведения Т. Л. Щепкиной-Куперник и Л. Н. Андреева, заметных представителей Серебряного века, которые были лично знакомы с Чеховым и считали себя его учениками.

Источниками, важными для понимания историко-культурного контекста произведений, являются эпистолярное наследие и факты биографий писателей, круг их чтения. Принимая во внимание «цензуροопасность» любого изображения конспиративной жизни подпольщиков в печати и риски перлюстрации частной корреспонденции¹, исследование учитывает некоторые косвенные свидетельства интереса авторов к запретной теме.

Чеховское отношение к типу главного героя повести, кроме рабочего названия замысла: «Рассказ моего пациента»², — отражено и во фразе из письма к А. С. Суворину от 30 декабря 1888 г.: «Социализм — один из видов возбуждения» [Чехов. П. 3: 111].

О погруженности писателя в размышления о природе политического террора свидетельствуют его обсуждение с А. С. Сувориным, П. Н. Островским и А. Н. Плещеевым брошюры одного из бывших идеологов революционного террора Л. А. Тихомирова «Почему я перестал быть революционером» (1888) и реакции на нее П. Л. Лаврова в неподцензурном «Письме товарищам в России по поводу брошюры Л. А. Тихомирова» (Женева, 1888).

Рождение и реализация замысла «либеральной повести» совпали с рядом сегодня почти забытых, но резонансных тогда событий: завершением в 1887 г. серии судебных процессов над террористами-народовольцами («Второго 1 марта», «Процесс 21», «Дело о тайной типографии и метательных снарядах, обнаруженных в гг. Новочеркасске и Таганроге» и др.), уходом из движения 58,8 % участников [Лурье: 60] и практически полным сворачиванием пропагандистской деятельности и террористической активности народовольцев. Эти процессы в России происходили на фоне ставших достоянием гласности эпизодов вынужденного взаимодействия сторонников «красного террора» с криминальным миром (ограбление Херсонского казначейства, «экс-

¹ В письме А. С. Суворину Чехов как бы мимоходом отметил: «Ваше письмо (последнее), по-видимому, читалось кем-то, прежде чем пришло ко мне» [Чехов П. 8: 243].

² О диагнозе, который мог быть поставлен «пациенту», см.: [Коренькова 2024: 72–73].

проприации», ситуативное использование услуг профессиональных контрабандистов) и распространения практики внедрения агентов-народников в госструктуры и провокаторов Охранного отделения в среде революционеров (самая известный скандал такого рода — «дегаевщина» [Корнильев; Овченко; Лурье: 106, 255–280]).

С медицинской точки зрения для доктора Чехова и его коллег большой интерес, кроме феноменального роста в 4–7 раз числа новых пациентов психиатрических клиник в России в 1879–1885/86 гг. [Архангельский: 298], представляли сведения о «почти повальном сумасшествии»¹ заключенных и их охранников в Шлиссельбурге в результате «психического заражения» [Ашенбреннер: 127–128, 174] в 1886–1889 гг. и массовое самоубийство политических заключенных на каторге в Усть-Каре (1889). Картину дополняли описания странностей антиномичного поведения неординарных личностей из среды народовольцев как при подготовке и исполнении терактов или «экспроприаций», так и в ходе открытых судебных слушаний и в последующие годы (например, С. Н. Халтурин, Г. Д. Гольденберг, А. И. Ульянов², Г. А. Лопатин, участники ограбления Херсонского казначейства — авантюристы Ф. Н. Юрковский и братья Франжоли, агент «Народной воли» в Департаменте полиции МВД Н. В. Ключников), а также поразившие современников казавшиеся внезапными обращения многих вчерашних бунтарей в людей, мечтающих в тюрьме в виде «романа написать целую эпопею народной жизни»³ [Аптекман: 79], видных писателей⁴ [Куликов: 130–136], а идейных террористов — в искренне верующих религиозных проповедников, консервативных публицистов, ученых-пер-

¹ Народоволец описал «мучительнейшую из всех форм сумасшествия» [Морозов: 90]: страх сойти с ума, который сам по себе доводил заключенных до полу-сумасшествия.

² О впечатлении на современников речи 20-летнего теоретика террора А. И. Ульянова на открытом процессе можно судить по ремарке Александра III на докладе из зала суда: «Эта откровенность даже трогательна!!!» [Первое марта: 373. прим. 1]. Публика обсуждала, почему суд не обратил внимание ни на то, что изготовленная Ульяновым бомба при падении во время ареста метателей не взорвалась, ни на выявленные в ходе следствия дефекты взрывных устройств, ставившие под сомнение возможность их детонации [Первое марта: 149–153].

³ «Исповедь к друзьям» Д. М. Рогачева (1877).

⁴ О пребывании В. Г. Короленко в тюрьме см.: [Швецов 1927].

вопроходцев, успешных промышленников или даже прокуроров (как Н. А. Неклюдов).

Психологи конца XIX в. эти метаморфозы личностей террористов и парадоксы их поведения обычно связывали с малоисследованными тогда феноменами: мономанией (*monomanie*¹), гипнотизацией, невротами и психическими эпидемиями [Бехтерев 1892; Розенбах: 464–466; Ломброзо; Бехтерев 1908; Clark & Crawford; Hahn; Коренькова 2025: 66–68], «самородным гипнозом»² или «эмоциональным заражением», суггестией, «психической инфекцией» на основе инстинкта подражания (теории И. Бернхейма и «Нансийской школы гипноза», Г. Тарда, Г. Ле Бона³, С. Сигеле [Сигеле]). Эти концепции вызывали интерес публики, что, в частности, отразилось в романе модного тогда беллетриста Ж. Кларети «Любовь интерна» (1881), герой которого русский врач-интерн Платофф, симпатизирующий народникам, в рассуждениях о случаях сумасшествия сопоставляет феномены сектантов-скопцов и русских нигилистов. Характерно, что к метафоре «идейного заражения» при описании политических реалий прибегали как сами народники (Н. К. Михайловский, Ашенбреннер и др.), так и их оппоненты:

На исцеление людей, заразившихся социальными идеями, не только трудно, но и невозможно рассчитывать. Фанатизм их превосходит всякое вероятие; ложные учения, которыми они проникнуты, возведены у них в верования, способные довести их до полного самопожертвования и даже до своего рода мученичества» (письмо М. Т. Лорис-Меликова Александру III от 31 июля 1880 г.) [Переписка: 114].

Внимание читающей публики во время Чехова в России и за ее пределами привлекали не только «приключения террористов», но и парадоксы их сознания. В поведении революционеров органично сочетались ранее казавшиеся несовместимыми черты: жертвенность во

¹ Здесь и далее в латинском написании используются те медицинские названия болезней, которые сегодня рассматриваются как устаревшие, но использовались во время Чехова.

² См.: [Рыбалкин].

³ Л. Н. Толстой, напротив, обвинял в «гипнотическом воздействии» институты государства, церкви и прессы («Христианство и патриотизм», 1893–1894) и писал про «гипнотизирующее действие» искусства в трактате «Что такое искусство?» (1897).

имя высокой идеи и пренебрежение «сопутствующими жертвами» среди случайных свидетелей атак, идеалы товарищества и эгоизм во время судебных процессов, здоровый скепсис и рьяный фанатизм, вера в прогресс и пафос смерти и разрушения, фатализм, самоубийственное чувство «обреченности», маниакальная гордыня, романтизм, наивность и технический рационализм, жажда справедливости и правовой нигилизм, личное бескорыстие и сотрудничество с уголовным миром, упоение кипучей деятельностью и неготовность к труду, атеизм и апелляции к христианским ценностям, народоверие и презрение к народным массам в ходе «пропаганды действием» (*propagande par le fait*), правдолюбие и коварство.

Работая над замыслом «Рассказа моего пациента», доктор Чехов мог составить свое представление о психологии подпольщиков во время доверительных бесед с некоторыми из них. Среди таких чеховских знакомых были земляки-таганрожцы: ссыльные И. П. Ювачёв и казак А. И. Александрин на Сахалине, эмигрант И. Я. Павловский¹ в Париже. На этом фоне более понятной становится уклончивый ответ писателя на вопрос² студентов о том, есть ли что-нибудь реальное в фабуле его повести о народовольце: «Да, кое-что, кажется, есть. Только я не совсем твердо помню содержание этого давнишнего рассказа» [А. П. Чехов в воспоминаниях: 358].

Своей необычностью новое произведение Чехова спровоцировало литературно-критическую дискуссию. В целом современная автору критика интерпретировала повесть в контексте злободневных политических дискуссий между прогрессистами, либералами, ретроgrадами и «бурбонами» и сразу отметила ее тематическую и художественную связь с традицией русской антинигилистической литературы [Сахарова: 478–484], игнорируя другие варианты прочтения. В XX в., по мере утраты политических обертонов замысла, повесть почти исчезла из круга массового чтения, оставшись в тени других шедевров Мелиховского периода.

Между тем интертекстуальное поле «Рассказа...» богато смыслами и открывает возможности различных художественных интерпрета-

1 Записки И. Я. Павловского «В камере. Мемуары нигилиста» были опубликованы в газете *Le Temps* в ноябре 1879 г. с предисловием И. С. Тургенева.

2 В апреле 1897 г. в Мелихове.

ций. В тексте встречаются реминисценции и аллюзии на произведения Шекспира, Гёте, Бальзака, Э.-Л. Бризбара, Э. Нью, Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина и Чернышевского [Коренькова 2023]. Произведение дает обширный материал для изучения творчества Чехова в связи с художественным наследием Тургенева [Бицилли; Семанова; Новикова; Козубовская, Артемова; Янина; Ребель; Собенников; Гульченко; Дубинина 2023; Дубинина 2024], Л. Толстого [Берковский] и др. [Головачева; Нымм; Литовченко; Парфенов; Мокина], образами «лишнего человека» и «маленького человека», традициями «петербургских повестей»¹.

Выбранный Чеховым материал для художественного осмысления поставил перед писателем целый ряд сложных новаторских задач и прежде всего в аспекте жанровой формы. По сути, речь шла о создании жанровой схемы *Agentenroman*'а², посвященного тайным авантюрам и политическим интригам на идеологической почве.

Сюжеты такого рода предполагают изображение секретных миссий, интриг, основанных на лабиринтах лжи, умолчаний, тайных намеков, саспенса, а для достоверности авантюрной линии — максимально широкое включение черт узнаваемых реальных событий. Сеттинг предполагает описание существующих локаций и правдоподобных происшествий, связанных с легко узнаваемыми политическими феноменами (например, промышленный шпионаж, война, терроризм, революции, военные заговоры).

Соответственно, главные герои неизбежно должны быть людьми с двойной идентичностью³. Их морально амбивалентные поступки:

¹ Обзор: [Филат].

² Роман с секретным агентом в качестве главного героя. Литературоведческий немецкоязычный термин *Agentenroman* в русском научном обиходе не прижился и заменен более широким — *шпионский роман*, не совсем подходящим к определению чеховского сюжета.

³ Экспрессивная техника введения в художественное произведение персонажей с двойной идентичностью для создания запутанной сюжетной линии известна в Европе со времен Плавта и Теренция и получила свое продолжение как в пьесах, основанных на приеме *quiproquo*, так и в традиции образов «знаменитого преступника» и «благородного разбойника» и беллетризованных биографиях типа «История жизни и процесса Луи Доминика Картуша» (1721), «Обстоятельной и верной истории российского мошенника славного вора, разбойника и бывшего

предательства, «устранения» неугодных лиц, обманы доверившихся персонажей изображаются как подвиг воли, ума или физической силы на фоне групп антагонистов и мотивируются необходимостью идти на неблагоприятные шаги и преступления ради великих целей (свободы, справедливости, законных прав, мира, прогресса, борьба с преступностью) и сохранения лояльности, верности своим часто внесценическим неперсонифицированным единомышленникам. Героический пафос основан на признании читателем того, что персонаж ежеминутно рискует собой, своей свободой или даже жизнью.

Жанровая матрица шпионского романа в европейской литературе кристаллизовалась десятилетием позже работы над замыслом «Рассказ моего пациента» — только в начале XX в., когда на волне публичного ажиотажа, вызванного «делом Дрейфуса» (1894–1895) и серией международных кризисов накануне Первой мировой войны, читающая публика восторженно приняла романы *England's Peril* (1899) У. Ле Кё, «Загадка песков» (1903) Р. Э. Чайлдера, «Штабс-капитан Рыбников» А. И. Куприна (1906), рассказы о контршпионаже А. Конан Дойла и другие классические образцы жанра.

Для Чехова, кроме риска провоцирования цензурных проблем при публикации и раскрытия источников сведений писателя о тайнах деятельности нелегалов, дополнительные сложности создавало в целом неодобрительное отношение русского общественного мнения тех лет к политическим провокациям, деятельности лазутчиков, согладатаев и шпионажу в целом в силу, по выражению народовольца Юрковского, «шаткости нравственного значения» такого рода деятельности. В этом отношении показательна деталь — публикации «Записок лазутчика» (1868) и переводы на русский книги «Записки шпиона. Тайны империи, обнаруженные политическим и военным шпионом»¹ французского беллетриста Т. Лабурье не оставили сколь-нибудь заметного следа в памяти читателей.

московского сыщика Ваньки Каина...» (1793), «Записок Видока, начальника Парижской тайной полиции» (1828).

¹ Théodore Labourieu. *Mémoires d'un espion: les mystères de l'Empire dévoilés par un espion politique et militaire* (1873); *Mystères de l'Empire, par un espion politique et militaire* (1874). Русский сокращенный перевод: *Записки шпиона. Тайны империи, обнаруженные политическим и военным шпионом. Исторический рассказ*. СПб.: Тип. Е. Н. Ахматовой, 1873 / 1875. 472 с. / 633 с.

Поэтому художественное рассмотрение всего противоречивого комплекса социально-исторических и психологических явлений, связанных с народовольческим террором, в ракурсе беспристрастного, «внеполитического» медико-психологического анализа позволяло писателю в резко поляризированной общественной атмосфере избежать как вероятного цензурного запрета публикации, так и однозначного неприятия повести «властителями дум» и прогрессивной аудиторией. О реальности такого рода опасений свидетельствует следующий фрагмент письма Чехова Н. М. Альбову:

Как социалист, так и сын товарища министра у меня парни тихие и политикой в рассказе не занимаются, но все-таки я боюсь, или, по крайней мере, считаю преждевременным, объявлять об этом рассказе публике [Чехов П. 4: 275].

Исходная чеховская установка на строгую документализацию повествования и хронотопическую привязку описываемых событий к действительности проявилась в четкой соотнесенности фабулы и календаря. По разбросанным в тексте временным указаниям можно легко понять, в какие даты произошли те или иные описанные в повести эпизоды.

Так, представленный в конце гл. IX эпизод происходит в субботу, а гл. X начинается со слов: «На другой день — это было 7 января, день Иоанна Крестителя» [Чехов С. 8: 176–177]. Соответственно, упоминание визита Георгия Ивановича к отцу в день его именин в воскресенье (7 января ст. ст. — день Иоанна Крестителя) устанавливает точку отсчета. Диалог террориста с заместителем министра внутренних дел¹: «Ты давно служишь у моего сына? — спросил он <...> Третий месяц, ваше высокопревосходительство» [Чехов 8: 182–183] — датирует внедрение народовольца в семью Орлова-младшего ноябрем 1889 г.

¹ В 1890 г. этот пост занимал действительный тайный советник И. Н. Дурново, начинавший свою карьеру со службы на флоте. В тот год Дурново ходатайствовал перед Александром III об облегчении участи Тихомирова, жившего под гласным надзором полиции в Новороссийске. Чехов минимизировал внешнее сходство персонажа и его возможного прототипа. Род Дурново, ветвь рода Толстых, была в очень отдаленном родстве с графским родом Орловых. Но И. Н. Дурново происходил из другого дворянского рода — костромских Дурново.

Все кульминационные события происходят в несколько дней января 1890 г. от Святочной недели до недели о мытаре и фарисее. Прибытие в Венецию могло произойти около Жирного вторника (4 марта / 20 февраля ст. ст.), последнего дня карнавала — финала маскарада и всех событий *quirgoquo*. Этот художественный штрих задает смысловой фон поступкам персонажей и во многом объясняет их кажущуюся парадоксальность.

Модные музыкальные мелодии: *Funiculì funiculà* Луиджи Денца (1880), «Лебедь» К. Сен-Санса (1886), опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского — используются и как дополнительные хромотопические маркеры, и как средства создания характеристик персонажей. В «Черном монахе», «Рассказе неизвестного человека» и других произведениях слова и фразы из текстов песен и арий, известные читателям, исподволь оказывают влияние на сознание героев Чехова [Коренькова 2024: 68–72].

Безусловно понятен и художественный топос произведения. Важнейшие события происходят в Петербурге, Венеции и Ницце. Каждая из локаций в культурном сознании читателя также вызывает гамму ассоциаций и художественных аллюзий, отраженных в петербургском, венецианском и ниццианском (*Niçoise*, казино Монте-Карло и Лазурный берег) мифах русской культуры.

С медицинской точки зрения положительные метаморфозы со здоровьем главного героя в Венеции тоже не случайны. Умеренный морской венецианский климат в сочетании с солнечными ваннами (гелиотерапией) считался в конце XIX в. благоприятным для лечения некоторых видов туберкулеза (чахотки) и упоминался в ежегодниках «Календаря для врачей всех ведомств» (1875–1917).

Чехов как художник-реалист увидел в поведении своего героя общие черты психологии молодежи той эпохи. Если биография И. П. Ювачева подсказала общую канву биографии персонажа повести по схеме «романтически настроенный морской офицер — увлечение политикой — крах террористической миссии — духовное перерождение¹ человека и трагическая гибель возлюбленной — трогательное чадолюбие», то

¹ Иван Ювачев взял литературный псевдоним «Миролюбов»; ср. ономастическая игра: Владимир Иванович — так представляется герой повести, бывший ранее Степаном.

кульминационный момент сюжета мог быть подсказан парадоксальным поведением другого народовольца.

Провал террориста из-за неспособности выполнить партийное задание: убить человека при случайной личной встрече — отсылает к легендарной встрече в комнате Зимнего дворца — один на один Александра II и народовольца С. Н. Халтурина, устроившегося там работать столяром по поддельным документам. Убить царя при личной встрече террорист не смог. Несколько недель спустя он произвел взрыв в Зимнем дворце. Резонансный теракт не задел императора, но привел к гибели одиннадцати человек (все погибшие были дежурными солдатами охраны, ветеранами русско-турецкой войны) и ранению 54-х человек. После теракта в Санкт-Петербурге Халтурин активно участвовал в подготовке и проведении успешного покушения на прокурора Киевского военно-окружного суда.

Кроме того, само решение «неизвестного» взять на себя роль возможного убийцы мотивировано в повести его размышлениями в Венеции, где он пытается оправдать свой отказ от миссии, характеризуя себя так: «лишний человек, неудачник, неспособный уже ни на что, как только кашлять и мечтать, да, пожалуй, еще жертвовать собой... но кому и на что нужны теперь мои жертвы?» [Чехов С. 8: 199]. В истории народовольцев был случай, когда неизлечимо больной чахоткой П. Я. Шевырѐв, создатель «Террористической фракции», решил пожертвовать собой во время покушения на Александра III в марте 1887 г., но за несколько дней до нападения на царя вдруг передал все управление терактом молодому энтузиасту А. И. Ульянову и срочно «по совету врачей уехал на лечение» в Ялту, где полиция не сразу смогла его найти.

Доктор Чехов мотивирует психологические особенности поведения своего героя, основываясь на популярных в медицине тех лет подходах.

О распространении случаев умопомешательств на почве политики в последние десятилетия XIX в. свидетельствует следующий пример. В известном Чехову со студенческих лет «Учебнике психиатрии» (Stuttgart, 1879–1880) Краффт-Эбинга, кроме классических случаев, связанных с демономанией (*Melancholia daemonomaniaca*), упоминается несколько случаев, в которых в сознании больных возникают представления о совершенных ими преступлениях на почве политики,

судебных решений или шпионажа¹. Позже, в новом русском переводе книги того же немецкого психиатра-криминалиста («Судебная психопатология», 1895) рассматриваются медицинские случаи намерений больных совершить покушение на королевскую особу и президента республики [Крафт-Эбинг 1895: 80, 131].

Неслучайна и организация повествования от первого лица в «Рассказе неизвестного человека». В самом начале чеховской повести личное местоимение первого лица во фразе, где объясняются причины поступления дворянина на службу лакеем к Орлову: «которого считал я серьезным врагом своего дела» [Чехов С. 8: 139], — косвенно намекает на проблемы героя с навязчивой сверхценной «своей» идеей. По мнению психиатров 1880–1890-х гг., успешному лечению невротиков, мономаньяков способствует изоляция от прежнего круга общения (например, семьи), в котором пребывание или полученная травма способствовали возникновению тяжелого невроза. С этой точки зрения характерно, что отказ героя повести (террориста) от убийства старика-чиновника тоже мотивируется личным местоимением первого лица: «я стал другим» [Чехов С. 8: 183] — и точным указанием на тот факт, что освобождение от *idée fixe*, или *Zwangsstörung*, произошло за время почти трехмесячного² постоянного пребывания в доме Орлова вне контактов с адептами «своего / общего дела».

По тексту «Рассказа неизвестного человека» разбросаны необходимые врачу основные факты клинической картины. Анамнез болезни включает описания типичных симптомов чахотки, вероятно, с сопутствующими нарушениями сексуальной функции, а также переутомления и головокружения. Предложен перечень травмирующих факторов: в прошлом — болезненно воспринятый крах мечты, перспективной карьеры морского офицера из-за списания на берег по состоянию здоровья; на службе у Орлова — рваный график сна и бодрствования, регулярная бессонница, психологическая раздвоенность. Для чувствительной творческой, музыкальной натуры и наблюдательного эмпатика, помимо добровольно принятого унижительного положения, попытка абстрактного «служения идее» в ущерб чувству также была

¹ [Крафт-Эбинг 1882: 727–3, 134, 189, 198]. Второе, расширенное русское издание вышло в 1890 г.

² «Третий месяц, ваше высокопревосходительство» [Чехов С. 8: 183].

дополнительным травмирующим элементом.

Показательно, что устранение всех этих травмирующих факторов пошло Владимиру Иванычу на пользу. В Ницце о «своей» (теперь ставшей чужой) прежней моноидее он не вспоминает и говорит: «Мир идей широк и неисчерпаем» [Чехов С. 8: 206]. В главах, описывающих события после Венеции, ни разу не упоминаются кашель или другие симптомы чахотки. Герой размышляет: «не сегодня-завтра я превращусь в звук пустой», — но на чем основан его пессимизм теперь, без внешних проявлений болезни, не ясно.

Диагностически точно мотивировано поведение лже-Степана в кульминационных эпизодах (XI глава) — отказ от покушения на замминистра и комическое нападение на Кукушкина.

В первой сцене отказу террориста от убийства непосредственно предшествует, казалось бы, малозначащая деталь: «Ты давно служишь у моего сына? — спросил он, выводя на бумаге крупные буквы» [Чехов С. 8: 182]. Крупные буквы — свидетельство плохого зрения Орлова-старшего, связанного с возрастными изменениями. Эта деталь для Чехова была значима в связи с особенностями собственного зрения. Так он писал о себе:

Один глаз у меня дальнозоркий, другой близорукий. Правый в прошлом году едва не погиб; была невралгия <...>. Получил приказ лечиться электричеством, мышьяком и морем [Чехов. П. 6: 161].

Эмпатия лже-лакея в этот момент не только позволяет ему заметить особенность зрения своей жертвы, признак возрастного дряхления, но и латентно намекает на коллизию: на пороге смерти молодой террорист должен убить дряхлеющего на глазах старика, также стоящего на пороге смерти. Даже тень подобной мысли обесценивает в глазах лже-Степана героический пафос самоотверженного поступка революционера, знакомого с офицерской флотской честью.

Напротив, нападение на Кукушкина в последующем эпизоде и горячее письмо — типичный истерический припадок невротика, когда «накопленная» неудовлетворенность разворачивает пружину кризисного состояния и выплескивает эмоции в виде агрессии, театральщины, экстравагантных поступков на публику и иногда вводит больного в интуитивное творческое состояние (последнее объяс-

няет горячечный экстаз при написании разоблачительного письма Орлову). Неслучайно и то, что в орудии нападения, свертке бумаг, забытых Грузиным, символически сконцентрированы все важные для «неизвестного» психологические раздражители: непонятные деловые бумаги «господ петербургских чиновников», изматывающие еженедельные ночные визиты постоянных гостей, навязчивые попытки ухаживаний Грузина и Кукушкина за Зинаидой Федоровной в момент кризиса ее отношений с любовником и проявление затаенной ревности.

Более того, несовершенное убийство, пусть и комически, но при нанесении им ударов по лицу Кукушкина «реализуется» в надломленном сознании героя по старинному медицинскому принципу *similia similibus* [Россолимо]¹, лечить подобное подобным, и «замещает» таким образом стыд за проваленную миссию.

Кульминационные эпизоды в повести — момент платоновского анагнориза (*ἀναγνώρισις*) в чеховской повести, когда вдруг кажется, что исчезает ситуация *quiproquo*, герои освобождаются от заблуждений, понимают, что происходит вокруг, какова на самом деле их роль в событиях и кто они сами, без прикрас и иллюзий. Архитектоника «Рассказа неизвестного человека», написанного в форме аутоанамнеза и задуманного как художественный портрет поколения (среди предлагавшихся издателю в феврале 1893 г. вариантов названия было «В восьмидесятые годы» [Чехов П. 5: 168]), неслучайна. Поэтому появление именно в этом эпизоде письма Орлову, своего рода «аутоанамнеза поколения», представляется исключительно удачным художественным решением Чехова. Характерно, что в последней беседе оппонент «неизвестного», бывший хозяин лже-лакея (Георгий Иванович²), полностью с ним соглашается: «И основная мысль, пожалуй, близка к правде, хотя можно было бы спорить без конца» [Чехов С. 8: 212], — и в конце их последней беседы переходит к завуалированному использованию личного местоимения «мы», подчеркивая общее в их образе мысли: «Только полчаса посидели, а сколько вопросов решили, подумаешь!» [Чехов С. 8: 213].

¹ «Клин клином вышибают» (Описание психического механизма вытеснения см.: [Россолимо: 13–14]).

² Очевиден и прием — совпадение отчеств двух представителей поколения «безотцовщины»: Георгий Иванович — Владимир Иванович.

Форма аутоанамнеза как медицинского документа¹, использованная в «Рассказе моего пациента», давала возможность автору ввести внесценических персонажей: кроме товарищей по «общему делу» (*лат. res publica*, буквально — общее дело республика), в повести Чехова незримо присутствует своего рода *alter-ego* писателя — врач, кому пациент адресует свои откровения.

Такого рода повествовательная форма от первого лица создавала характерный для исповеди художественный эффект повышенной достоверности, документальности, давала возможность описания сокровенных тайн, по-медицински беспристрастного анализа противоречий личности, осознаваемой как «сын своего времени». История болезни не осуждает больного или его недуг, а изучает причины явного нездоровья, чтобы облегчить страдания человека. При этом априори принимается, что эпидемия в равной степени поражает и слуг и хозяев, и арестантов и тюремщиков, но у каждого из них различные индивидуальные проявления и течение заболевания. Более того, в аутоанамнезе постулируется, что больной не всегда понимает причины болезни, описывая ее симптомы врачу, что открывает для писателя дополнительные исследовательские и экспрессивные возможности.

Подобный подход к изображению психологии террора в целом соответствовал чеховским взглядам на причины странностей в поведении молодежи, фанатично увлеченной, по словам Тихомирова, социальными миражами, нездоровыми мечтами, стремлениями к политической химере нового мироустройства, основанного «не на действительных законах и основах социальной жизни, а на фикциях, выведенных логически из духовной природы человека» [Тихомиров: 1, 6, 20]. Но в отличие от политического публициста, доктор Чехов видел в этих увлечениях не признак человеческого вырождения или заблуждения взыскующих умов, а более сложное явление социопсихологического порядка, связанное с несовершенством мира в целом и характером

¹ Возраст, пол, семейное положение, род занятий и профессия, *historia morbi*, стиль жизни, условия проживания, личная история и социальные факторы, динамика картины симптомов и «тревожные сигналы» — все эти требования медицинского документа соблюдены. Отступления единичны, но понятны при публикации: не указаны полное (настоящее?) имя больного и сведения о его семье для определения предрасположенности к заболеваниям.

переходной эпохи: «Тихомиров свое прошлое называет “логической ошибкой”, а не грехом, не преступлением. Я же доказывал, что нет там греха и преступления, где нет злой воли, где деятельность, добрая или злая — это все равно, является результатом глубокого убеждения и веры» [Чехов П. 3: 151].

В поэтике «Рассказа неизвестного человека» проявились такие традиционные для творчества Чехова техники поэтики, как «подводные течения» и смысловая насыщенность художественной детали. Даже использованный в повести прием *quiproquo*, основанный на подмене референта, предстает усложненной в зеркальном лабиринте отражений вариацией коллизии «казалось — оказалось».

В то же время *Agentenroman* с его изображением политического закулисья и конспиративного быта требовал новаторских экспрессивных решений. Так, в «Рассказе...» уже угадываются все характерные топосы этого формировавшегося литературного жанра: двойная идентичность, моральная неоднозначность¹, идейная миссия, элементы саспенса, парадоксы темы «смерть ради жизни ↔ жизнь ради смерти». Проявилась тематическая линия «любовь ↔ убийство», где описывается сложность выбора между желанием личного счастья и долгом «перед товарищами по борьбе», а романтические отношения героев изображаются как фактор, который затрудняет исполнение миссии или приводит к предательству.

Но очевидно, что чеховский замысел был более сложным, как с точки зрения психологизма и установки на изображение коллективного, исторически и социально детерминированного портрета «безотцовщины», молодого поколения переходной эпохи, так и интертекстуальных аллюзий и пародийного переосмысления традиций русской литературной классики.

Новаторская поэтика Чехова при изображении психологии политического террора отразилась в повести Л. Н. Андреева «Тьма» (1907) и рассказе Т. Л. Щепкиной-Куперник «Первый бал» (1907)². Оба молодых автора были лично знакомы с Чеховым, испытали его заметное влияние и, несомненно, прочитали чеховскую повесть.

¹ Но не моральный релятивизм.

² Тираж книги «Это было вчера...» (М., 1907) был уничтожен полицией. Сохранились единичные авторские экземпляры.

Известно, что знакомство 20-летней Щепкиной-Куперник с Чеховым пришлось на время его работы над «Рассказом...». Совет, который он дал начинающему автору: «Изучайте медицину, дружок, если хотите быть настоящей писательницей. Особенно психиатрию. Мне это много помогло и предохранило от ошибок» [Щепкина-Куперник 1928: 317], — был связан с обостренным интересом писателя-врача к новейшим на тот момент достижениям психологии. Эта повесть была названа ею в воспоминаниях в ряду других шедевров Мелиховского периода [А. П. Чехов в воспоминаниях: 214]. Что касается Леонида Андреева, то его личное знакомство с Чеховым состоялось в 1899 г., и вскоре литературная критика обратила внимание на схожесть и различие их творческих манер¹.

В произведениях о террористах оба молодых автора учли важность соблюдения принципа документальности, опоры на реальные события.

Источниками замысла Щепкиной-Куперник могли стать устные легенды о героинях «Народной воли» и Партии социалистов-революционеров, а также мотивы оперы «Бал-маскарад» Дж. Верди, снятие которой из репертуара Большого театра из-за цензурных проблем в 1902 г. пробудило у публики живой интерес к перипетиям жизни шведского короля Густава III и истории его смерти. Среди вероятных прообразов героини рассказа — легендарная 20-летняя эсерка Н. С. Климова, дочь видного юриста и одновременно участница неудачного покушения на П. А. Столыпина. Но в целом сюжет рассказа Щепкиной-Куперник: убийство эсеркой-аристократкой молодого генерала на балу — не имеет одной конкретной исторической основы. Наиболее близкой к фабуле рассказа является коллизия, описанная в статье «Да здравствует порядок!» в приложении к «Правительственному вестнику» в апреле 1907 г. Автор публикации о резонансном убийстве 21-летней конторщицей Тамбовского губернского дворянского собрания М. А. Спиридоновой («чайкой революции») бывшего адвоката, черносотенца Г. Н. Луженковского и последующей казни эсерами офицера П. Ф. Аврамова писал:

Они не были знакомы между собою; более того, — не знали о существовании друг друга. Но если бы Спиридоновой когда-нибудь вздумалось отправиться на танцевальный вечер в борисоглебское военное

¹ Напр.: [Шулятиков: 633].

собрание, легко могла бы случиться встреча ее там с Аврамовым под меланхолические звуки какого-нибудь модного в провинции вальса; они, может быть, сделали бы вместе несколько туров в танцевальном зале и расстались затем, унося самое безобидное, а может быть, даже и приятное воспоминание друг о друге» [Лавров: 127]¹.

Импульсом для возникновения замысла повести Андреева стал рассказ о реальном событии в жизни эсера-террориста П. М. Рутенберга, организатора убийства Гапона [Горький: 65–68]. При этом и по-журналистски скандальная ситуация «революционер в публичном доме», и неоднозначный финал «Тьмы», и не этичное превращение в скандальную повесть личной исповеди в узком кругу единомышленников известного революционера привели к разрыву отношений Андреева с М. Горьким. Чрезвычайно эмоциональной была и реакция литературных критиков противоположных политических убеждений. В. В. Воровский обвинил писателя в «мародерстве». М. А. Волошин писал о трагедии «темной и мятежной души, надрывающейся своим косноязычием» [Волошин: 448]. К. Чуковский считал, что «повесть “Тьма” утонченно вскрывает мещанство на самых вершинах человеческого благородства» [Чуковский: 166]. А. А. Блок был восхищен повестью: «“Тьма” является самым гениальным из ваших произведений» [Сергеев-Ценский: 213].

Несомненны общие черты всех трех произведений. Они основаны на впечатлениях от личного знакомства авторов с революционерами и представляют собой попытки осмыслить характерные для порубежной эпохи массовые ожидания грядущих социальных перемен. Главные герои — террористы (народоволец у Чехова, эсеры у Андреева и Щепкиной-Куперник), которые поставлены перед сложной моральной дилеммой и вынуждены сделать экзистенциальный выбор, выявляющий их человеческую сущность. Художественно обыгрываются контрасты двойной идентичности героев, *quirproquo*. Присутствуют элементы *саспенса* (в связи с угрозой разоблачения).

Школа чеховского психологизма оставила заметный след в «Первом бале». Творчество Щепкиной-Куперник «с произведениями Чехова

¹ Образный ряд отрывка рассказа, начинающийся со слов «видения до ужаса яркие...», явно корреспондируется со свидетельствами адвоката М. А. Спиридоновой [Швецов: 40–51].

связывает своеобразная диалектика ученического подражания и скрытой полемичности» [Кубасов: 14]. В данном случае «подсказанные» Чеховым интермедийные отсылки к популярным, легко узнаваемым модным мелодиям давали возможность читателям буквально «услышать» изображаемые события.

Более того, Щепкина-Куперник использует чеховский прием, когда фразы из текстов песен и арий, известных читателям, исподволь влияют на сознание героев [Мананникова: 41; Коренькова 2024: 68–72]. Так, в «Первом бале» нравственные метания героини перед роковым выстрелом сопровождаются мелодией «Голубого вальса» (*Pourquoi ne pas m'aimer. Valse bleue*). Это произведение, созданное композитором А. Маржи (Alfred Margis) в конце 1890-х гг., сразу стало мировым шлягером. В отечественных нотных изданиях [Маржи 1898] песенный текст приводился параллельно на двух языках: французский оригинал поэта Э. Эро (Eugène Héros), по-парижски фривольный, и русский перевод, менее эротичный, соответствующий требованиям отечественной цензуры.

Ольга, героиня Щепкиной-Куперник, во время танца начала сомневаться, надо ли ей исполнять то, что ей предписано товарищами. Музыка ей дьявольски сладострастно внушала: «Все отдам тебе, если, падши, поклонись мне!..» Да, все это может быть ее!.. Стоит ей отказаться от того, на что она обрекла себя, стоит захотеть...» (ср.: в «Голубом вальсе»: «Ведь это было бы мое счастье, все то счастье, о котором я мечтал...»). Слова рассказа: «Но музыка вдруг оборвалась. Очарование исчезло», — по времени звучания совпадает с финальной строчкой песни: «*Pourquoi ne pas m'aimer? Tu veux donc que je meure*» («Почему бы тебе не полюбить меня? Так ты хочешь, чтобы я умер»). Именно это подсказало героине, что ей слéдует делать — застрелить молодого князя Гордынского.

В произведениях молодых авторов, как и у Чехова, велика роль внесценических персонажей. В «Первом бале», кроме неведомых «косматых и лохматых», упоминается «Яков Васильев», за которым охотится полиция (вероятно, Щепкина-Куперник ономастической игрой намекала «понимающим» на эсера Я. Б. Финкельштейна, который при аресте назвался Виктором Васильевым). Именно воспоминание о нем укрепляет решимость Ольги убить князя-черносотенца.

У Андреева внесценический персонаж, которого Люба называет «писательчик мой», оказывается третьей вершиной любовного треугольника.

Коллизии в аспекте этоса во всех трех анализируемых произведениях основаны на общественном интересе к нравственным парадоксам политического террора. Но именно здесь пути и способы осмысления исторических событий расходятся, что заметно не только в этосе, но и в особенностях поэтики.

Философским контекстом творческого процесса Щепкиной-Куперник и Андреева были обсуждения темы терроризма и связанных с ним социально-исторических и этических антиномий в публицистике Серебряного века: «Вопль крови» (1906) П. А. Флоренского, «Террор и бессмертие» (1906) В. П. Свенцицкого, сборник «Царь и Революция» (1907) Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус и Д. В. Filosofova, первый рассказ А. Грина «Марат» (1907). Интерес читателей-современников вызывали мемуары и беллетристика террористов-практиков: Б. В. Савинкова («В сумерках», 1903), А. А. Дикгофа-Деренталя («В темную ночь», 1907).

Медицински точный хронотоп поэтики Чехова был не интересен его творческим наследникам. Так, у Щепкиной-Куперник он воспроизведен общо. Бал происходит зимой (традиционно — в январе или феврале, до Масленицы) в самом начале XX в.¹ в некоем губернском городе.

У Андреева хронотоп дан пунктирно: события происходят в октябре в течение вторника, среды и четверга в каком-то крупном городе европейской части России в годы революционного террора. Характерна и путаница с возрастом героя. Если упоминание возраста героя (26 лет) дает основание считать годами его рождения 1877–1881 гг., то его слова: «С четырнадцати лет я треплюсь по тюрьмам», — следует отнести к неточности Андреева или бахвальству Алексея. Дело в том, что в 1891–1893 гг. несовершеннолетних отправляли в тюрьму только за умышленное тяжкое уголовное преступление (на практике же тюремное заключение для них заменялось приютами). Биографии самых молодых эсеров-максималистов 1880–1882 гг. рождения свидетельствуют о том, что до прихода в революцию все они, как правило, были гимназистами или студентами-первокурсниками².

¹ Об этом свидетельствует упоминание роли популярной в тогда актрисы С. Мирис (Suzanne Miéris) в роли Евномии по мотивам романа Г. Сенкевича *Quo vadis?* (первая театральная постановка в Париже и первая экранизация Ф. Зекка в 1901 г.).

² Андреев оставил воспоминания об одном из них — 23-летнем Владимире Мазурине, с которым познакомился в тюрьме в феврале 1905 г.

Таким образом, хронотопическая привязка фабулы «Тьмы» весьма условна. Для Андреева была важнее не фактографическая точность судебного репортера, а приемы усиления эмоционального воздействия на читателей (контрасты, образы-символы), парадоксальность коллизии, которая оставляет в сознании людей гнетущее ощущение трагической неразрешимости ситуаций и давящего хаоса, погруженности человека в лабиринты иллюзий. Интерес писателя к эпизоду из жизни Рутенберга был вызван не только случившейся в действительности ситуацией «террорист в публичном доме», но фактом нанесения проституткой пощечины¹. Эсер, получив пощечину от пожалевшей его жрицы любви за назидательные речи, оказался в парадоксальной символической ситуации: при декларируемом народолюбии «борец за свободу народа» в глазах проститутки взял на себя роль бесчувственного надсмотрщика в ее «жизненной тюрьме». Отсюда, вероятно, и шокировавший Горького жест агента революционеров — демонстративный извиняющийся смиренный поцелуй террористом (по сути, убийцей) руки падшей женщины, который при всей театральщине ассоциативно отсылает к евангельской фразе: «... истинно говорю вам, что мытари и блудницы вперед вас идут в Царство Божие» (Мф. 21: 31).

Писателя, скорее всего, увлек витиеватый казусный хиазм и парадоксальный бесконечный зеркальный лабиринт в стиле «унижение унижает унижающего перед унижаемой», «освобождающий освобождается освобождаемым». Жизненный эпизод, рассказанный Рутенбергом, у Андреева преобразился в своего рода «событийную ленту Мёбиуса».

Суть трансформации персонажа при этом такова: «носитель света нисходит во тьму, чтобы укрыться от тьмы, но растворяется в ней» (так восприняла сюжет левая критика) или «гордец-свободолюбец-гибрист спускается на миг во тьму и обнаруживает, что тьма не вне, а внутри его, что именно его гордыня, ложь ради лжи и безлюбие являются истинной несвободой, что они источник его иллюзий и безбудущности» (именно так восприняла сюжет философская критика). Террорист вдруг увидел пустоту в своей звонкой фразе: «...я пойду на смерть для

¹ В субкультуре политзаключенных в России пощечина тюремщикам воспринималась как эффективное средство сопротивления; «для пострадавшего от пощечины должностного лица в XIX в. такое оскорбление могло означать символическую “публичную казнь”» [Квасов: 44–45].

людей». На самом деле его жизнь — это не борьба за людей, а борьба ради самой борьбы, смерть ради смерти, одно из звеньев в бесконечной череде смертей, космически трагическая безысходная борьба с собственной пустотой и бесплодностью. Это изменение его Я отражается в добровольном отказе от лжи и смене имен: представляется он Петром, а позже признается, что зовут его Алексей (здесь христианские аллюзии: «Ты — Петр, и на этом камне Я создам Церковь Мою» (Мф. 16: 18) и образ Алексея Человека Божия).

Наконец, если для чеховского психологизма принципиально важно понять логику поступков, пусть даже совершаемых в состоянии аффекта, то в рамках мистического реализма¹ нелогичность поведения главного героя принимается как данность на основе универсального закона аттической трагедии: гибрис (дерзость, гордыня²) → Атэ (Ἄτη — безумие, умопомрачение, преступление, несчастье, насылаемое богами на нечестивца) → немесис (νέμεσις — порицание, праведный гнев) → тисис (τίσις — воздаяние, возмездие, кара за гордыню и несправедливости, гибель гордеца).

Аналогично образ героини и пафос рассказа Щепкиной-Куперник отсылает к популярному на рубеже веков типу парадоксальных героев-имморалистов, новой, созвучной времени, версии архетипа гибриста³ — пророка новой эры, праведного нечестивца, в котором воплощены сладостно гибельная романтика отверженности, хаоса, страсти обновления жизни через тотальное разрушение старого мира.

Таким образом, многолетняя работа Чехова над замыслом «либеральной повести», в центре которой находится испытание человеческой сущности террориста в момент перед совершением убийства по политическим мотивам (не личным мотивам, не в состоянии аффекта, а преднамеренно, по долгу перед товарищами-подпольщиками), была ознаменована серией открытий новых художественных форм и прие-

¹ Термин «мистический реализм» вошел в научный обиход в июне 1907 г. после публикации статьи Н. А. Бердяева «Декадентство и мистический реализм» (Русская мысль, кн. VI, С. 114–123).

² Отсюда и явный намек Щепкиной-Куперник: говорящая фамилия караемого карателя князя — Гордынский.

³ Гибрист (*греч.* — дерзость, бесчинство, «из ряда вон выходящее поведение») — герой, нарушитель миропорядка, ставящий себя выше любых законов, смесь высокоумия, высокомерия и цинизма (Прометей, Одиссей, Сократ, а также Артур Бёртон в романе Э.Л. Войнич «Овод»).

мов в дополнение к уже имеющимся¹: документализации, детализации, изображения внесценических персонажей, принципов выстраивания ассоциативных подтекстов, в том числе библейских аллюзий, музыкалописи и др.

Опыт и новые экспрессивные техники Чехова оказались интересными для молодых авторов Серебряного века. Идеи и образы «Рассказа неизвестного человека» явно присутствуют в преобразованном виде в творческой истории «Первого бала» и «Тьмы».

Чехов и молодые авторы Серебряного века продемонстрировали различное понимание сути реализма: чеховскому «диагностическому реализму» по принципу *a realibus ad realiora* был противопоставлен «мистический реализм» Андреева и своего рода «романтический реализм» Щепкиной-Куперник. Эти расхождения были обусловлены не столько личными отношениями, своего рода отталкиванием молодых авторов от чеховского наследия, сколько радикальным изменением читательских предпочтений после революции 1905 г. в целом, началом принципиально новой литературной эпохи.

Литературный процесс XX в. подтвердил верность прогноза:

Чехов иногда высказывал в разговоре такую мысль, что его скоро забудут. — Меня будут читать лет семь, семь с половиной, — говорил он, — а потом забудут. Но как-то он прибавил: — Но потом пройдет еще некоторое время — и меня опять начнут читать, и тогда уже будут читать долго... <...> Промчавшаяся буря первых годов революции на время заслонила от нас его задумчивый образ. Но прошли эти годы — Россия опять нашла Чехова, и наша смелая эпоха решилась откинуть от него кличку «нытика» и «пессимиста», шаблонные представления шаблонных критиков — и нашла в его грустных, как русская действительность его времени, рассказах те ростки живой веры в народ, в его будущее, те ноты уверенности в победе нового человека, которые так ясно зазвучали теперь для его исследователей [А. П. Чехов в воспоминаниях: 258].

¹ О некоторых распространенных в рассказах приемах Чехова см. [Капустин].

Список литературы
Источники

А. П. Чехов в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста и коммент. Н. И. Гитович; вступ. ст. А. М. Туркова. М.: Худож. лит., 1986. 734 с.

Андреев Л. Н. Тьма. Рассказ // Шиповник. Литературно-художественный альманах изд-ва «Шиповник». СПб.: Шиповник, 1908. Кн. III. С. 7–67.

Аптекман О. В. Дмитрий Рогачев: в его «Исповеди к друзьям» и письмах к родным (по материалам архива бывшего III Отделения) // Былое. 1924. № 26. С. 71–101.

Архангельский П. А. Отчет по осмотру русских психиатрических заведений, произведенному по поручению Московского губернского земского санитарного совета врачом Воскресенской земской лечебницы П. А. Архангельским: С прил. планов 13 психиатр. заведений. М.: Тип. В. В. Исленьева, 1887. 327 с.

Ашенбреннер М. Ю. Военная организация Народной воли и другие воспоминания (1860–1904 гг.). М.: О-во бывш. политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1924. 200 с.

Бехтерев В. М. Внушение и его роль в общественной жизни. СПб.: К. Л. Риккер, 1908. 175 с.

Бехтерев В. М. О лечении навязчивых идей гипнотическими внушениями. СПб.: Тип. Я. Третья, 1892. 6 с.

Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука (Ленингр. отд-ние), 1988. 848 с.

Горький М. [Воспоминания о Л. Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: Воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока и др. СПб.; Берлин: Изд-во 3. И. Гржебина, 1922. С. 5–71.

Корнильев Я. Пять предателей (Из тюремных встреч) // Каторга и ссылка. 1927. № 8. С. 105–125.

Краффт-Эбинг Р. Судебная психопатология: С приложением «Материалов для русской судебно-психиатрической казуистики» / пер. с примеч. и доп. по рус. законодательству А. Черемшанский. СПб.: К. Л. Риккер, 1895. 672 с.

Краффт-Эбинг Р. Учебник психиатрии, составленный на основании клинических наблюдений для практических врачей и студентов / пер. с нем. А. Черемшанского. СПб.: К. Л. Риккер, 1882. Т. III: Клиническая казуистика. 228 с.

Ломброзо Ч. Анархисты: Криминально-психологический и социологический очерк / пер. с итал. доп. изд. Н. С. Житковой. Лейпциг; СПб.: «Мысль» А. Миллер, 1907. 138 с.

Маржи А. (Голубой вальс): Pour piano. СПб.: Музыкальный магазин «Северная лира», 1898. 7 с.

Морозов Н. А. Повести моей жизни: Мемуары: в 2 т. М.: Наука, 1965. Т. 2. 702 с.

Первое марта 1887 г. Дело П. Шевырева, А. Ульянова, П. Андрюшкина, В. Генералова, В. Осипанова и др. М.; Л.: Московский рабочий, 1927. 391 с.

Переписка Александра III с гр. М. Т. Лорис-Меликовым (1880–1881 гг.) // Красный архив. Т. 1(8). М.; Л.: ГосИздат, 1925. С. 101–131.

Розенбах П. Я. Истерия // Энциклопедический словарь. СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. СПб.: Типо-литограф. И. П. Ефрона, 1894. Т. 13. С. 464–468.

Россолимо Г. И. О значении гипнотизма в терапии. М.: Тип. И. П. Малышева, 1891. 16 с.

Рыбалкин Я. В. Случай истерии с самородным гипнозом. СПб.: Тип. Месника и Римана, 1885. 12 с.

Сергеев-Ценский С. Н. Воспоминания (окончание) / публ. С. Воронина // Москва. 2014. № 7. С. 207–230.

Сигеле С. Преступная толпа (La foule criminelle): Опыт коллективной психологии / пер. с фр. дополн. автором издание. Новгород: Н. С. Тютчев, 1893. 153 с.

Степняк-Кравчинский С. М. Подпольная Россия. 5-я тыс. Лондон, Фонд рус. вольт. прессы, 1893. 191 с.

Тихомиров Л. А. Демократия либеральная и социальная. М.: Унив. тип., 1896. 188 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Чуковский К. И. Собр. соч.: в 15 т. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. Т. 6: Литературная критика (1901–1907): От Чехова до наших дней; Леонид Андреев большой и маленький; Несобранные статьи (1901–1907). 624 с.

Швецов С. П. Короленко в Вышнем Волочке // Каторга и ссылка: историко-революционный вестник. 1927. № 8. Кн. 37. С. 159–166.

Шулятиков В. М. Восстановление разрушенной эстетики. (К критике идеалистических веяний в новейшей русской литературе) // Очерки реалистического мировоззрения. СПб.: Изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, Тип. Монтвида, 1904. С. 585–664.

Щепкина-Куперник Т. Л. Это было вчера... М.: Тип. «Печать и гравюра», 1907. 299 с.

Щепкина-Куперник Т. Дни моей жизни. М.: Изд-во «Федерация», Круг (Артель писателей), 1928. 327 с.

Исследования

Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 48–182.

Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа [опубл. 1942] // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии / под ред. Л. М. Сурица. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. С. 179–336.

Головачева А. Г. «...Непременно в палаццо...»: Пушкин — Достоевский — Чехов // Пушкин и Достоевский. Новгород: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 1998. С. 169–172.

Гульченко В. В. Поздние смыслы, или Чехов и Тургенев // А. П. Чехов и И. С. Тургенев. К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 212–223.

Дубинина Т. Г. Тип «лишнего человека» в прозе И. С. Тургенева и А. П. Чехова // Спасский вестник. 2024. № 30. С. 158–164.

Дубинина Т. Г. Тургеневский контекст в повести А. П. Чехова «Рассказ неизвестного человека» // Сибирский филологический журнал. 2023. № 1. С. 129–137. <https://doi.org/10.17223/18137083/82/9>

Зубков К. Ю. «Антинигилистический роман» как полемический конструкт радикальной критики // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 4. С. 122–140.

Капустин Н. В. «Убийство» как чеховский рассказ // Два века русской классики. 2022. Т. 4, № 2. С. 150–165. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-2-150-165>

Квасов О. Н. Тюремный террор революционеров в Российской империи // Вестник Томского гос. ун-та. История. 2021. № 72. С. 44–49. <https://doi.org/10.17223/19988613/72/6>

Козубовская Г. П., Артемова О. В. «Рассказ неизвестного человека» А. П. Чехова: мотив еды/пищи // Высшая школа: научные исследования: материалы Межвузовского международного конгресса. М.: Инфинити, 2022. С. 26–34.

Коренькова Т. В. Отражение идей Ж.-М. Шарко в журналистике А. С. Суворина и прозе А. П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте. Симферополь: Орианда, 2025. Вып. 29. С. 61–75.

Коренькова Т. В. «...появились какие-то новые трихины, существа микроскопические»: эхо антинигилистических романов Достоевского и Тургенева в повести Чехова «Рассказ неизвестного человека» // Чеховские чтения в Ялте. Ялта: Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 2023. Вып. 27. С. 167–185.

Коренькова Т. В. «Что делать?» — фраза-лейтмотив в «Рассказе неизвестного человека» Чехова в интертекстуальном контексте // Язык как искусство: функциональная семантика и поэтика. М.: Российский ун-т дружбы народов, 2022. С. 162–171.

Коренькова Т. В. «Jam-mo! Jam-mo!..»: о психомузыкальных приёмах в «Рассказе неизвестного человека» А. П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте. Ялта: Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 2024. Вып. 28: Вокруг Чехова. 160 лет со дня рождения М. П. Чеховой. С. 64–77.

Кубасов А. В. Художественная полемика с А. П. Чеховым в рассказе Т. Л. Щепкиной-Куперник «Одиночество» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2021. Т. 25, № 1. С. 10–18. <https://doi.org/10.18522/1995-0640-2021-1-10-18>

Куликов Б. П. Русские писатели и народовольческое движение // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 1995. № 2. С. 121–136.

Литовченко М. В. Повесть А. П. Чехова «Рассказ неизвестного человека»: диалог с «онегинским» сюжетом // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 3 (118). С. 132–136.

Лурье Л. Я. Перепись народников: от Нечаева до Дегаева. СПб.: Нестор-История, 2022. 303 с.

Мананникова А. Ю. Музыкальный экфрасис в малой прозе 80–90-х гг. XIX века (на материале произведений Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова) // Литература в школе. 2024. № 4. С. 33–43. <https://doi.org/10.31862/0130-3414-2024-4-33-43>

Мокина Н. В. Мотив «веселья» и функции смеха в произведениях Островского и Чехова // А. П. Чехов и А. Н. Островский: По материалам V международных Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 297–317.

Новикова Е. Г. Тургеневские мотивы в «Рассказе неизвестного человека» А. П. Чехова (к проблеме героя) // Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1989. С. 219–235.

Нымм Е. Ю. Восприятие литературных текстов героями «Рассказа неизвестного человека» А. П. Чехова // Юрьевские чтения: материалы междисциплинарной конференции молодых филологов. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. Вып. 1. С. 103–111.

Овченко Ю. В. Провокация на службе охраны // Новый исторический вестник. 2003. № 1(9). С. 28–45.

Парфенов А. И. Мотив мечты в «Рассказе неизвестного человека» А. П. Чехова: диалог с романтической традицией // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 2. С. 529. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=12344> (дата обращения: 19.10.2025).

Рель Г. М. Чеховские вариации на тему «тургеневской девушки» // Русская литература. 2012. № 2. С. 144–170.

Сахарова Е. М. Рассказ неизвестного человека [комментарий] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1977. Т. 8. С. 466–486.

Семанова М. Л. «Рассказ неизвестного человека» А. П. Чехова (К вопросу о тургеневских традициях в творчестве Чехова) // Ученые записки Ленинградского пед. ин-та. 1958. Т. 170. С. 125–134.

Собенников А. С. Миф о любви в русской литературе и его рецепция А. П. Чеховым // Сибирский филологический журнал. 2019. № 1. С. 82–91. <https://doi.org/10.17223/18137083/66/7>

Филат Т. В. «Рассказ неизвестного человека» А. П. Чехова и Петербургский текст русской литературы: проблема интертекстуальности // Вісник Університету ім. Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки. 2013. № 2 (6). С. 186–194.

Цейтлин А. Г. Сюжетика антинигилистического романа // Литература и марксизм. М.; Л.: Сектор науки Наркомпроса, Гос. изд-во худож. лит., 1929. Вып. 2. С. 33–74.

Янина М. М. Человек в художественном мире Чехова и Тургенева (Гамлеты и Дон Кихоты. Структура образа) // Литературный календарь: книги дня. 2010. Т. 4. № 1. С. 37–53.

Clark M., Crawford C., eds. Cambridge History of Medicine // Legal Medicine in History. Cambridge Studies in the History of Medicine. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 65–366.

Ferragu G. Histoire du terrorisme. Paris: Perrin, 2024. 576 p.

Hahn J. Anarchisten, Attentäter Und Revolutionäre: Zur Psychopathologisierung “politischer Verbrecher” Zwischen 1880 Und 1920 // Medizinhistorisches Journal. 2016. Vol. 51, no. 1. P. 40–71.

References

Berkovskii, N. Ia. "Chekhov: ot rasskazov i povestei k dramaturgii" ["Chekhov: From Short Stories and Novellas to Drama"]. Berkovskii, N. Ia. *Literatura i teatr: Stat'i raznykh let* [Literature and Theater: Articles from Different Years]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969, pp. 48–182. (In Russ.)

Bitsilli, P. M. "Tvorchestvo Chekhova. Opyt stilisticheskogo analiza" ["Chekhov's Creative Work. The Experience of Stylistic Analysis"]. Bitsilli, P. M. *Tragediia russkoi kul'tury: issledovaniia, stat'i, retsenzii* [The Tragedy of Russian Culture: Studies, Articles, Reviews]. Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2017, pp. 179–336. (In Russ.)

Golovacheva, A. G. "...Nepremenno v palatstso...": Pushkin — Dostoyevsky — Chekhov" ["...By All Means to the Palazzo...: Pushkin — Dostoevsky — Chekhov"]. *Pushkin i Dostoyevskii* [Pushkin and Dostoyevsky]. Novgorod, Novgorod State University Publ., 1998, pp. 169–172. (In Russ.)

Gul'chenko, V. V. "Pozdnie smysly, ili Chekhov i Turgenev" ["Late Meanings, or Chekhov and Turgenev"]. A. P. Chekhov i I. S. Turgenev. *K 200 letiiu so dnia rozhdeniia I. S. Turgeneva* [A. P. Chekhov and I. S. Turgenev. The 200th Anniversary of I. S. Turgenev's Birth]. Moscow, A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 2020, pp. 212–223. (In Russ.)

Dubinina, T. G. "Tip 'lishnego cheloveka' v proze I. S. Turgeneva i A. P. Chekhova" ["Type of 'Extra Person' in the Prose of I. S. Turgenev and A. P. Chekhov]. *Spasskii vestnik*, no. 30, 2024, pp. 158–164. (In Russ.)

Dubinina, T. G. "Turgenevskii kontekst v povesti A. P. Chekhova 'Rasskaz neizvestnogo cheloveka'" ["Turgenev's Context in the Novel 'The Story of an Unknown Man' by A. P. Chekhov"]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 1, 2023, pp. 129–137. <https://doi.org/10.17223/18137083/82/9> (In Russ.)

Zubkov, K. Iu. "'Antinigilisticheskii roman' kak polemicheskii konstrukt radikal'noi kritiki" ["'The Anti-Nihilistic Novel' as a Polemical Construct of Radical Criticism"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, no. 4, 2015, pp. 122–140. (In Russ.)

Kapustin, N. V. "'Ubiistvo' kak chekhovskii rasskaz" ["'Murder' as a Chekhov Story"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 4, no. 2, 2022, pp. 150–165. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-2-150-165> (In Russ.)

Kvasov, O. N. "Tiuremnyi terror revoliutsionerov v Rossiiskoi imperii" ["Prison Terror of Revolutionaries in the Russian Empire"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriiia*, no. 72, 2021, pp. 44–49. <https://doi.org/10.17223/19988613/72/6> (In Russ.)

Kozubovskaia, G. P., and O. V. Artemova. "'Rasskaz neizvestnogo cheloveka' A. P. Chekhova: motiv edy / pishchi" ["'The Story of an Unknown Man' by A. P. Chekhov: The Motif of Eating / Food"]. *Vysshaia shkola: nauchnye issledovaniia: materialy Mezhevuzovskogo mezhdunarodnogo kongressa* [Higher School: Scientific Research: Proceedings of the Interuniversity International Congress]. Moscow, Infiniti Publ., 2022, pp. 26–34. (In Russ.)

Koren'kova, T. V. "Otrazhenie idei Zh.-M. Sharko v zhurnalistike A. S. Suvorina i proze A. P. Chekhova" ["Echoes of J.-M. Charcot's Ideas in Alexey Souvorin's Journalism and Anton Chekhov's Prose"]. *Chekhovskie chteniia v Ialte* [Chekhov Readings in Yalta], issue 29. Simferopol, Orianda Publ., 2024, pp. 61–75. (In Russ.)

Koren'kova, T. V. "...poiavilis' kakie-to novye trikhiny, sushchestva mikroskopicheskie": ekho antinigilisticheskikh romanov Dostoevskogo i Turgeneva v povesti Chekhova 'Rasskaz neizvestnogo cheloveka'." ["Some New Sorts of Microbes Were Attacking the Bodies of Men, but These Microbes Were Endowed with Intelligence and Will...": Echo of the Anti-Nihilist Novels by Dostoevsky and Turgenev in 'The Story of an Unknown Man' by Chekhov"]. *Chekhovskie chteniia v Ialte* [*Chekhov Readings in Yalta*], issue 27. Yalta, Crimean Literary and Art Memorial Museum-Reserve Publ., 2023, pp. 167–185. (In Russ.)

Koren'kova, T. V. "“Chto delat'?” — fraza-leitmotiv v 'Rasskaze neizvestnogo cheloveka' Chekhova v intertekstual'nom kontekste" ["“What is to be done?” as a Thematic Repetition of ‘The Story of an Unknown Man’ by Chekhov in an Intercontextual Context”]. *Iazyk kak iskusstvo: funktsional'naiia semantika i poetika* [*Language as Arts: Functional Semantics and Poetics*]. Moscow, Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia Publ., 2022, pp. 162–171. (In Russ.)

Koren'kova, T. V. "“Jam-mo! Jam-mo!..”: o psikhomuzykal'nykh priemakh v 'Rasskaze neizvestnogo cheloveka' A. P. Chekhova" ["“Jam-mo!.. Jam-mo!..”: Chekhov's Psycho-Musical Techniques in 'The Story of an Unknown Man'"] *Chekhovskie chteniia v Ialte* [*Chekhov Readings in Yalta*], issue 28. Yalta, Crimean Literary and Art Memorial Museum-Reserve Publ., 2024, pp. 64–77. (In Russ.)

Kubasov, A. V. "Khudozhestvennaia polemika s A. P. Chekhovym v rasskaze T. L. Shchepkinoy-Kupernik 'Odinchestvo'." ["Artistic Polemic with A. P. Chekhov in the Story by T. L. Shchepkina-Kupernik 'Loneliness'"] *Izvestiia Iuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki*, vol. 25, no. 1, 2021, pp. 10–18. <https://doi.org/10.18522/1995-0640-2021-1-10-18> (In Russ.)

Kulikov, B. P. "Russkie pisateli i narodovol'cheskoe dvizhenie" ["Russian Writers and the Narodnaya Volya Movement"]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura. Serii 7: Literaturovedenie*, no. 2, 1995, pp. 121–136. (In Russ.)

Litovchenko, M. V. "Povest' A. P. Chekhova 'Rasskaz neizvestnogo cheloveka': dialog s 'oneginskim' syuzhetom" ["A. P. Chekhov's Novel 'The Story of an Unknown Man': A Dialogue with the 'Onegin's Plot'"] *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 3 (118), 2012, pp. 132–136. (In Russ.)

Lur'è, L. Ia. *Perepis' narodnikov: ot Nechaeva do Degaeva* [*The Census of the Narodniks: From Nechaev to Degaev*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2022. 303 p. (In Russ.)

Manannikova, A. Iu. "Muzykal'nyi ekfrasis v maloi proze 80–90-kh gg. XIX veka (na materiale proizvedenii L. N. Tolstogo, I. S. Turgeneva, A. P. Chekhova)" ["Musical Ecphrasis in Small Prose of the 80–90s of the 19th Century (Based on the Works of L. N. Tolstoy, I. S. Turgenev, A. P. Chekhov)"]. *Literatura v shkole*, no. 4, 2024, pp. 33–43. <https://doi.org/10.31862/0130-3414-2024-4-33-43> (In Russ.)

Mokina, N. V. "Motiv 'vesel'ia' i funktsii smekha v proizvedeniiakh Ostrovskogo i Chekhova" ["The Motif of 'Fun' and the Functions of Laughter in the Works of Ostrovsky and Chekhov"]. *A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskiy: Po materialam V mezhdunarodnykh Skaftymovskikh chtenii* [*A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky: Proceedings of the 5th International Skaftymov Readings*]. Moscow, A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum Publ., 2020, pp. 297–317. (In Russ.)

Novikova, E. G. “Turgenevskie motivy v ‘Rasskaze neizvestnogo cheloveka’ A. P. Chekhova (k probleme geroya)” [“Turgenev’s Motifs in A. P. Chekhov’s ‘The Story of an Unknown Man’ (On the Problem of the Hero)”]. *Problemy metoda i zhanra* [The Problems of Method and Genre]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1989, pp. 219–235. (In Russ.)

Nymm, E. Iu. “Vospriatie literaturnykh tekstov geroiami ‘Rasskaza neizvestnogo cheloveka’ A. P. Chekhova” [“The Perception of Literary Texts by the Characters of ‘The Story of an Unknown Man’ by A. P. Chekhov”]. *Iur’evskie chteniia* [Yuriev Readings], issue 1. St. Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 1999, pp. 103–111. (In Russ.)

Ovchenko, Iu. V. “Provokatsiia na sluzhbe okhranki” [“Provocation at the Security Service”]. *Novyi istoricheskii vestnik*, no. 1 (9), 2003, pp. 28–45. (In Russ.)

Parfenov, A. I. “Motiv mechty v ‘Rasskaze neizvestnogo cheloveka’ A. P. Chekhova: dialog s romanticheskoy traditsiiey” [“The Dream Motif in A. P. Chekhov’s ‘The Story of an Unknown Man’: A Dialogue with the Romantic Tradition”]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia*, no. 2, 2014. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=12344> (Accessed 19 October 2025). (In Russ.)

Rebel’, G. M. “Chekhovskie variatsii na temu ‘turgenevskoi devushki.’” [“Chekhov’s Variations on the Theme of ‘Turgenev’s Girl.’”] *Russkaia literatura*, no. 2, 2012, pp. 144–170. (In Russ.)

Sakharova, E. M. “Rasskaz neizvestnogo cheloveka: kommentarii” [“The Story of an Unknown Man: Commentaries”]. Chekhov, A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Sochineniia: v 18 t.* [Complete Works and Letters: in 30 vols. Works: in 18 vols.], vol. 8. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 466–486. (In Russ.)

Semanova, M. L. “‘Rasskaz neizvestnogo cheloveka’ A. P. Chekhova (K voprosu o turgenevskikh traditsiiax v tvorchestve Chekhova)” [“‘The Story of an Unknown Man’ by A. P. Chekhov (On the Issue of Turgenev Traditions in Chekhov’s Work)”]. *Uchenye zapiski Leningradskogo pedagogicheskogo instituta*, vol. 170, 1958, pp. 125–134. (In Russ.)

Sobennikov, A. S. “Mif o liubvi v russkoi literature i ego retseptsiiia A. P. Chekhovym” [“The Myth of Love in Russian Literature and its Reception by Anton Chekhov”]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 1, 2019, pp. 82–91. <https://doi.org/10.17223/18137083/66/7> (In Russ.)

Filat, T. V. “‘Rasskaz neizvestnogo cheloveka’ A. P. Chekhova i Peterburgskii tekst russkoi literatury: problema intertekstual’nosti” [“‘The Story of an Unknown Man’ by A. P. Chekhov and the St. Petersburg Text of Russian Literature: The Problem of Intertextuality”]. *Visnik Universitetu imeni Alfreda Nobelia. Seriiia: Filologichni nauki*, no. 2 (6), 2013, pp. 186–194. (In Russ.)

Tseitlin, A. G. “Siuzhetika antiniginilisticheskogo romana” [“Plots of Antiniginilism Novel”]. *Literatura i marksizm* [Literature and Marksizm], issue 2. Moscow, Leningrad, Sektor nauki Narkomprosa, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1929, pp. 33–74. (In Russ.)

Ianina, M. M. “Chelovek v khudozhestvennom mire Chekhova i Turgeneva (Gamlety i Don Kikhoty. Struktura obraza)” [“A Human in the Artistic World of Chekhov and

Т. В. Коренькова. Феномен терроризма в «Рассказе неизвестного человека» и эхо чеховской поэтики в прозе Л. Н. Андреева и Т. Л. Щепкиной-Куперник

Turgenev (Hamlets and Don Quixotes. The Structure of the Imagery)"]. *Literaturnyi kalendar': knigi dnia*, vol. 4, no. 1, 2010, pp. 37–53. (In Russ.)

Clark, Michael, and Catherine Crawford, editors. "Cambridge History of Medicine." *Legal Medicine in History. Cambridge Studies in the History of Medicine*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 65–366. (In English)

Ferragu, Gilles. *Histoire du terrorisme*. Paris, Perrin, Tempus Publ., 2024, pp. 71–103. (In French)

Hahn, Judith. "Anarchisten, Attentäter Und Revolutionäre: Zur Psychopathologisierung 'politischer Verbrecher' Zwischen 1880 Und 1920." *Medizinhistorisches Journal*, vol. 51, no. 1, 2016, pp. 40–71. (In German)

© 2026. Юльва Мухурджиши
Стамбульский университет,
г. Стамбул, Турция

Эквивалентные показатели в турецком и английском переводах «Драмы на охоте» А. П. Чехова

Аннотация: Интертекстуальная согласованность отражает степень соотносительности исходного и целевого языков и в значительной мере влияет на восприятие читателями переводных произведений. Этот уровень соотносительности представляет собой плодотворное поле для наблюдения социальных, лингвистических и культурных различий между исходным и целевым языками. Настоящая статья посвящена анализу «Драмы на охоте» Чехова в его турецком (2020) и английском переводах (1926) с точки зрения классификации эквивалентности Вернера Коллера. Цель исследования — выявить трудности, возникающие в процессе перевода, и оценить стратегии и приемы передачи художественной сущности произведения. Эти трудности частично обусловлены типологическими различиями между русским, турецким и английским языками, принадлежащим к разным языковым семьям. Полученные результаты также демонстрируют, что при переводе с русского на турецкий и английский нередко требуется использование вспомогательных элементов и пояснительных примечаний. При эффективном включении в текст перевода такие элементы играют важную роль в облегчении восприятия произведения читателем целевого языка.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Драма на охоте», Вернер Коллер, переводоведение, эквивалентность, интертекстуальная согласованность, языковые семьи

Информация об авторе: Юльва Мухурджиши, кандидат филологических наук, научный сотрудник, Стамбульский университет, ул. Орду, № 6, Фатих, г. Стамбул, Турция. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6380-6867>

E-mail: yulvamuhurcisi@gmail.com

Дата поступления статьи в редакцию: 08.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 11.01.2026

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Мухурджиши Ю. Эквивалентные показатели в турецком и английском переводах «Драмы на охоте» А. П. Чехова // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 258–279. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-258-279>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russskoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 258–279. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 258–279. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. **Yulva Muhurcisi**
Istanbul University
Istanbul, Turkey

Equivalent Indicators in the Turkish and English Translations of A. P. Chekhov’s “The Shooting Party”

Abstract: Intertextual consistency reflects the degree of alignment between translated works and significantly influences how readers comprehend them. This level of alignment offers a productive field, allowing for the observation of social, linguistic, and cultural differences between the source language (SL) and target language (TL). The focus of this article is to examine “The Shooting Party” by A. P. Chekhov; its Turkish (2020) and English (1926) translations in terms of equivalence classifications by Werner Koller. The aim of the research is to explore the challenges encountered during translation and to evaluate the strategies and expression methods used for conveying the essence of the novel. These challenges stem in part from the typological differences between Russian, Turkish, and English, belonging to different language families. The findings also suggest that, when translating from Russian to Turkish and English, it is often necessary to employ auxiliary elements and explanatory notes. Such elements, when incorporated effectively into the translation, play a critical role in facilitating the target reader’s comprehension.

Keywords: Anton Chekhov, The Shooting Party, Werner Koller, translation studies, equivalence, intertextual consistency, language families

Information about the author: Yulva Muhurcisi, PhD in Philology, Research Assistant PhD, Istanbul University, Ordu Cad, № 6, Fatih, Istanbul, Turkey. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6380-6867>

E-mail: yulvamuhurcisi@gmail.com

Received: September 08, 2025

Approved after reviewing: January 11, 2026

Published: March 25, 2026

For citation: Muhurcisi, Yu. “Equivalent Indicators in the Turkish and English Translations of A. P. Chekhov’s ‘The Shooting Party.’” *Dva veka russskoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 258–279. (In English) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-258-279>

Introduction

It is undeniable that throughout the history of mankind, translation has served either for the benefit or the detriment of humanity. Through the translation of literary works, people have either had the opportunity to understand one another better, gain new insights, draw inspiration, and progress further, or, on the contrary, to develop biases and prejudices against each other.

Because of this, translation has always been of great social importance. Whenever one society interacts with another — through commerce, politics, or military affairs—translation emerges as an indispensable phenomenon, including everything from treaties and commercial agreements to military capitulations. In a broader sense, it serves as a prerequisite for keeping order and peace among nations [Belloc: 2]. This evidently illustrates the importance of translation, as it is the sole way of building bridges between nations.

And since every specific sentence in a literary work is part of a system and every sentence, literary work, and genre constitute a larger system in relation to one another, one could say that literature operates within the system and for the sake of human culture, as well [Scholes: 10]. In this regard, the translation of a literary work — and, more specifically, a proper and adequately equivalent translation — places a significant responsibility on the shoulders of translators throughout the world. By fulfilling this responsibility, it becomes evident that a translator serves not merely as a translator but as an interpreter and commentator of the work itself. This demonstrates that translation is not a simple task; rather, it is a complex, multifaceted process that requires the translator to take into account numerous variables.

To elaborate on this responsibility further, as Susan Bassnet states, the first step a translator takes when working with an SL text is to become thoroughly acquainted with it—to analyze and understand it in depth — before rendering it into a TL. In doing so, the translator bears a far greater responsibility than the reader of an SL text, as he has to take into account more than one set

of systems when dealing with the text. For this reason, Bassnet argues that it is foolish to claim that the mere task of the translator is to translate and not to interpret. It is entirely natural for the translators to contribute their own creative insights [Bassnet: 86]. Beyond dealing with texts on multiple levels, the translator's motivation in choosing a particular literary work in a foreign language is also important. This motivation may stem from a variety of factors, and the translator's engagement with the SL text contributes significantly to the understanding of the culture and representatives of the SL community. In this sense, we can say that the efforts of early Turkish translators paved the way for the initial acquaintance with Russian society in the 20th century, and this holds particular importance in the history of the translation of Russian literary works in Turkey.

Among the first Russian writers whose works were translated in the early 1900s were Chekhov, Turgenyev, Gogol, Fonvizin, Griboyedov, etc. The reason these authors' works were selected was probably due to the personal tastes of the translators. Nevertheless, it can be said that the translation activity of this period made a significant contribution to acquainting the Turkish readers with Russia's cultural and artistic heritage. The Turkish readers started hearing Chekhov's name with his *Minds in Ferment* in 1910. In 1935, a collection of short stories titled *The Fellow Traveller of Life* was published in Turkish, featuring six stories [Oldzhaj: 28–31]. In 1938, Zeki Baştımar translated *Mask* with an eight-page preface, while Hasan Ali Ediz translated *Ward No. 6* with a forty-seven-page preface [Aykut: 17]. In 1939, six stories were translated by Ediz and eight by Haydar Rifat Yorulmaz, although from French. In 1940, *A Marriage Proposal* was translated by Gaffar Güney, and *The Seagull*, *Uncle Vanya*, *Three Sisters*, and *The Cherry Orchard* were translated by Erol Güney and Melih Cevdet Anday. In 1944, *The Shooting Party* was translated under the title *The Girl with the Red Dress* by Adnan Tahir Tan. In 1960, Mehmet Özgül gained recognition with his translation of *The Steppe*, followed by Ergin Altay with *The Lady with the Dog*. In 1967, Chekhov's play *Ivanov* and his later dramatic works were translated into Turkish in two volumes by the prominent poet and writer Ataol Behramoğlu [Oldzhaj: 33–41]. The translation of various Russian prose works and plays not only had a great impact on the development of the Turkish theatre and literature but also gave birth to an increased interest in the history and culture of Russia, strengthening Russian-Turkish cultural relations and popularizing Russian literature, particularly Chekhov. To this day, due to Chekhov's popularity,

many of his plays continue to be staged, and his stories continue to be translated into Turkish.

The translation of his works not only contributed to his popularity but also prompted a number of academics to study Chekhov at universities, producing scholarly publications and organizing academic events. For instance, Zeynep Zafer's book *Anton Chekhov's Art of the Short Story* (2002, Ankara University) analyzes Chekhov's life and creativity, his humour, artistic principles, as well as the structural characteristics and artistic integrity of his short stories. Hülya Arslan's book *Chekhov in Turkey* (2012, Yeditepe University) examines the history of Chekhov translation in the Ottoman period, his reception in Turkish novella and theatre, the dramaturgy of Chekhov and its influence on Turkish national theatre. Emine İnanır's articles (Istanbul University) focus on Chekhov's plays and the impact of his literary tradition on Turkish literature, including an analysis of the play *Uncle Vanya* and the historical and cultural atmosphere in which Chekhov lived. Whereas Türkan Olcay's articles (Istanbul University) outline the theatrical reception of Chekhov's plays in Turkish theatres. In addition, a collective translation by Turkish academics, *30 Stories Picked by Tolstoi*, was published in 2004. In the same year, the symposium *The Century after Chekhov* was held in Istanbul University, where numerous literary scholars, academics, and researchers presented papers on Chekhov, later published in a proceedings volume. Thus, as the list suggests, among the academics who have studied Chekhov, his works have been examined primarily through his short stories and plays, as well as their influence on Turkish novel writing and theatre. Despite the fact that Zeynep Zafer and Hülya Arslan list *The Shooting Party* in the bibliographies of their works, to this date, however, there has been no scholarly study devoted specifically to this work in Turkey.

The only known novel of Chekhov, *The Shooting Party*, which first appeared in the newspaper *Novosti dnia* in 1884, was not translated into Turkish until 1944, whereas its English translation dates back to 1926. The reason for this may be related to the fact that Chekhov did not include this novel in his published collected works at the time and did not mention it. However, the fact that the narrator in the novel turns out to be the criminal — contrary to the European and American novels, where the attention is concentrated on the investigator or detective — makes this work interesting for readers who are quite familiar with Chekhov's plays and short stories, but not with a novel [Overina: 19–20]. Since crime novels were popular in Europe, America,

and Russia during the last decades of the 19th century, their translation into Turkish in 1944 may have received different reactions from readers in Turkey. The fact that the novel was translated into Turkish a second time in 2020 makes it even more interesting for Chekhov admirers, as its structure differs considerably from his other well-known short stories.



**Figure 1. The first translation of *The Shooting Party* into Turkish in 1944:
*The Girl with the Red Dress***

The Turkish translation published in 1944 under the title *The Girl with the Red Dress* is a clear indication of the emphasis placed on the main female character, Olga, whose beauty is repeatedly associated with the red dress she wears throughout the novel. While no information and reader feedback is available regarding the 1944 translation, the 2020 translation offers numerous opinions and reviews from Turkish readers.

Among these reviews, readers describe the novel as a highly distinctive crime narrative and “a book within a book” in which the murderer and the person who uncovers the crime are one and the same. Readers note its strong psychological and social dimensions, emphasizing that it reflects a

broad panorama of the period and remarking that the narrative initially resembles a typical Russian novel, only to transform suddenly into a crime story. Given that Chekhov was a trained physician, the detailed depiction of the murder, and the fact that the novel was written as a reaction to the Russian aristocracy — exposing the tastes, indifference and moral emptiness of the wealthy in contrast to the poor — are among its most striking features.

The work indeed seems to present a comprehensive image of Russia at the time, introducing aristocrats, villagers, gypsies, doctors, and lawmakers within a sociological framework. Moreover, it offers a sharp critique of the aristocracy, counts and their comfortable, alcohol-soaked lifestyle. Chekhov's use of anatomical terminology and his profound medical knowledge are noted as particularly engaging, as well. Although the work can be classified as a crime novel, it stands out due to its narrative structure, the author's distinctive style, and depth of psychological analysis of the characters. Unlike many Russian classics, it is perceived by the readers as dynamic and fast-paced. The gradual collapse of the Russian aristocracy and the critique of the social system are conveyed through the crime narrative in a manner that resonated strongly with Turkish readers.

Apart from general readers, the 2020 translation was also met with enthusiasm by two critics. For instance, Turkish critic Beyza Ertem argues that the psychological states and internal conflicts of the characters are integrated into the murder investigation, which distinguishes the novel from classic crime fiction and positions it as both a crime novel and a parody of the genre. She notes that the introductory section of the novel, in which the publisher's opinions are presented, is highly unconventional and encourages readers to move back and forth between reality and fiction. Ertem also points out that the protagonist, Zinoviev, functions simultaneously as both narrator and investigator, a narrative strategy that further differentiates the work from traditional crime novels. She emphasizes that Zinoviev is a character driven by his emotions rather than detached from them, and that his emotional involvement undermines the principle of objectivity typically expected in the crime genre. Finally, she characterizes the novel as a crime narrative marked by Chekhov's distinctive authorial signature [Ertem].

Another Turkish writer and poet, Ömer Yalçınova, approaches the novel through an analysis of its characters and by comparing them with figures from other works of Russian literature. He argues that Olga resembles Tolstoi's Anna Karenina, with the crucial difference that Olga betrays both

her husband and her lover. Unlike Anna Karenina, Olga is not solely in pursuit of love; rather, she seeks a luxurious life in order to escape her former life with her insane father. These motives are more important to her than love itself, which places her in direct contrast not only to Anna Karenina but also to Flaubert's *Madame Bovary*. Yalçınova also compares the characters in the novel to those in Dostoevsky's *The Gambler*, noting that they are similarly trapped in cycles of indecision and self-destructive behavior. Sergei Petrovich in *The Shooting Party* is fully aware of the count's immorality and intends to end their friendship, yet he continues to attend the count's gatherings. The count repeatedly promises to stop drinking but drinks more heavily each day. Urbenin knows that Olga will ultimately bring about his downfall, yet he never leaves her. These figures resemble Dostoevsky's characters, who perceive the truth but fail to act upon it. Finally, Yalçınova compares Zinoviev and Raskolnikov in terms of conscience. Zinoviev attempts to silence his conscience by killing the parrot, which echoes the same accusations voiced by his inner moral awareness. Raskolnikov, by contrast, follows a different path: he kisses Sonia's feet, turns himself in and confesses his crime, whereas Zinoviev continues to deny his guilt [Yalçınova].

Regarding general Turkish readers' feedback and critics' remarks on the novel, it is evident that the Turkish audience—already well acquainted with Chekhov within Russian literature — perceives this work as different, both in terms of its structure and in its distinctive combination of crime fiction with the psychological states of the characters. This reception is closely aligned with the novel's overall content and narrative strategy. General concepts like love, betrayal, ambition, murder and secrecy are woven together in such a way that they keep readers enthusiastic until the end.

Consequently, in order to gain a deeper understanding of the work, it becomes necessary to examine its linguistic and translational features in greater detail. Such an analysis allows for a more nuanced interpretation of the text, although those aspects are primarily discernible to translation scholars and academics who are able to engage with the text beyond surface-level reading.

The reason this novel was chosen for analysis in terms of equivalence classifications of Werner Koller in its English and Turkish translations lies in Chekhov's distinctive use of the Russian language. His rich expressive methods, use of idioms, zoonyms, and other features inherent to Russian — such as grammatical gender of nouns, the use of second-person singular and

plural pronouns, and linguocultural connotations—require particular attention in translation. The fact that all these cultural phenomena demand a careful approach when translating makes this novel an important material for the present study, which aims to produce meaningful results on the role and degree of equivalence in translated literary texts and illustrate how crucial an equivalent translation is for reflecting the Russian mentality within a literary work.

Method & Findings

Derived from the Latin words *aequus* (equal) and *valentis* (strong), equivalence means equality in value and force. In translation studies, it refers to the approximation of meaning and the degree of equivalence between the source and target texts [Iljushkina: 29]. The theory of equivalence has been studied thoroughly from various perspectives, each offering a different point of view. For instance, A. D. Shvejcer considers that equivalence is achieved at the communicative level; L. S. Barhudarov defines it as a semantic category of the text as a whole; V. S. Vinogradov interprets it as the equivalence of content-related, semantic, stylistic and functional-communicative information; and V. N. Komissarov regards it as the maximal identity of all contents between the source and target text.

However, before diving into the depth of equivalence definitions, one needs to take into consideration that the degree of approximation to the original depends on several factors. For instance, the translator's skill, the specific features of the languages and cultures being compared, the period in which the source text and the translation were produced, the method of translation, the nature of the texts being translated and so forth [Vinogradov: 9]. And, for a firm approach to the subject, one should also acknowledge that equivalence should not be regarded as a pursuit of sameness, since it cannot exist even between two TL versions of the same text [Bassnet: 37]. There are things such as lack of denotations or connotations that may not find equivalents in the TL, as well as linguistic expressions, grammatical structures, idioms and phrases that may not have adequate equivalents in the translated text. These factors affect the degree of untranslatability and prove that full equivalence is not possible.

What deserves particular attention is that the translated text should evoke in the TL reader an effect analogous to that produced by the original text

on its SL reader [Göktürk: 60]. To achieve this, Werner Koller proposes the following set of correspondences that he regards as particularly significant for the framework of equivalence:

1) The extra-linguistic circumstances conveyed by the text; 2) The connotations conveyed by the text via the mode of verbalisation; 3) The text and language norms (usage norms) which apply to parallel texts in the TL; 4) The way the receiver is taken into account, and 5) Aesthetic properties of the SL text [Koller: 197]. According to Koller, equivalence can be achieved only when the translator meets the requirements in the TL text. To further elaborate on the classifications and examples from the source and target texts:

1) Denotative equivalence involves not translating word-for-word or sentence-for-sentence, but rather conveying the semantic content. To achieve this, a translator must use the most established, widely accepted and straightforward meaning of words, structures and expressions such as “No smoking” or “Entry prohibited” [Göktürk: 68]. In this type of equivalence, the translator’s main objective is to convey the exact meaning of the circumstances described in the source text. In doing so, he does not have to adhere strictly to the literal translation of words and sentences, but to rather ensure that the TL reader can fully comprehend the context. For instance:

SL: — *Как когда!* — отвечал голос Поликарпа [Chekhov 1983: 248].

TL 1: “*Ne zaman mı?*” diye yanıtladı Polikarp’ın sesi [Çehov 2020: 20].

TL 2: “*That depends!*” Polycarp’s voice answered [Chekhov 1926: 11].

The idiomatic meaning of *как когда* depends on the context in which it is used, meaning *it depends*, or *sometimes yes, sometimes no*. In the Turkish translation, it is given simply as *when?* — which does not correspond to the situation itself, although it is not completely a word-for-word translation. However, in the English translation, we can see the proper equivalent, allowing the TL reader to fully comprehend the context.

SL: — Известно, *делать ничего...* [Chekhov 1983: 248].

TL 1: “*Bilinen bir durum, yapacak bir şey yok...*” [Çehov 2020: 20].

TL 2: “*Everybody knows he has nothing to do.*” [Chekhov 1926: 11].

The phrase *делать ничего* either refers to a person’s lack of occupation or to a situation in which there is nothing to do. In the Turkish translation,

it is given as *there is nothing to do*. However, the passage describes the count's laziness and the fact that he has nothing to occupy himself with — not a situation in which nothing can be done. In this regard, the Turkish translation demonstrates a shift, failing to depict the content, whereas the English translation conveys the meaning correctly.

SL: Не вспомнить ли старину? [Chekhov 1983: 276].

TL 1: “Eski günleri hatırlamıyor musun?” [Çehov 2020: 52].

TL 2: “Shouldn't we remember old times?” [Chekhov 1926: 49].

This expression reflects the main character's willingness to recall and reminisce the old days. In the Turkish translation, it appears as *don't you remember the old days?*; however, this does not fully correspond to the situation, since afterward the main character pours himself a drink. The English translation, on the other hand, conveys the literal meaning more accurately by expressing it as an invitation or suggestion. As we can see, in all three examples, although the Turkish translations are grammatically correct and not strictly word-for-word, they convey a meaning that is close to the situation yet fail to reflect the literal meaning. The equivalence is met, though not entirely.

2) Connotative equivalence involves the stylistic and lexical choices belonging to social classes, regional dialects. The text may include everyday, didactic, colloquial, or even coarse usage of language and speech of students, workers, soldiers, clerks, police officers, peasants, or representatives of the middle or upper classes. The text may also employ rigid and elaborate written style. The translator's task here is to examine the semantic fields of words, along with their denotative and connotative relations [Göktürk: 70]. The fact that Chekhov's works encompass a wide range of social classes, each characterized by distinct patterns of speech, places on the translator the responsibility of accurately conveying the appropriate use of language in the SL. For instance:

SL: — Я не пью-с, — сказал он [Chekhov 1983: 313].

TL 1: “İçmiyorum, *efendim*” dedi [Çehov 2020: 91].

TL 2: “I don't drink, *sir*” he said [Chekhov 1926: 100].

The suffix *-с* comes from *сударь* (*sir*) / *сударыня* (*madam*) and is an old form of polite address, which is shortened and attached to words. It

demonstrates the hierarchy of social class and the relationship between the characters. As this shortened suffix can not be translated into the target languages in the same form, the Turkish and English translations were made using the full word *sir*. In this case, it can be said that the appropriate translation has been achieved.

SL: — Извени <...> [Chekhov 1983: 293].

TL 1: “Üzgünüm <...>” [Çehov 2020: 70].

TL 2: “Forgive me <...>” [Chekhov 1926: 71].

The second-person singular imperative of *извинить* is phonetically misspelled in this fragment, demonstrating the speaker’s level of education. This form is not conveyed in either the Turkish or English translations, as doing so would require alterations in the TL. This detail is significant because it highlights the social distinction between an educated and an uneducated person. However, since this detail is not conveyed in the translations, it can be said that equivalence is not fully achieved. While the reader of the SL text can grasp the character’s level of education, the TL readers have no indication of it, which results in the failure to convey Chekhov’s artistic mastery in using colloquial language.

SL: — Здорово, *Сычиха!* — сказал я ей [Chekhov 1983: 254].

TL 1: “Merhaba, *Kukumav!*” dedim [Çehov 2020: 27].

TL 2: “How do you do, *Scops?*” I said to her [Chekhov 1926: 19].

The old woman Nastasia is named after a type of owl in Russian — *сычиха*. Here, Chekhov aims to give an impression of her resembling an owl in appearance, while also conveying personality traits such as gloominess, unsociability, and quietness, much like the old woman herself. In the Turkish and English translations, we see the the equivalents of this type of owl. However, the Russian word also carries an abstract meaning related to a person’s character, whereas in English, *scops* lack such connotations. In Turkish, *kukumav* carries such emotional and cultural associations, making the Turkish translation a close and adequate equivalent. The English translation, on the other hand, conveys only her physical appearance but not the nature of her character.

SL: — Чёрт вас возьми, *щуренька!* [Chekhov 1983: 289].

TL 1: “Lanet olsun, *İspinoz!*” [Çehov 2020: 66].

TL 2: “The devil take you, *Screwy!*” [Chekhov 1926: 66].

Pavel Ivanovich Voznesenskij is called *щур* / *щуренька* because of his squinting eyes and the way he screws them up when observing objects; the nickname derives from the verb *щурить* (*to squint*). In the Turkish translation, however, we see the word *ispinoz* (*chaffinch*), a type of bird, which comes from the Russian noun *щур*. The translation choice here appears inadequate, as there is a semantic shift in the meaning, despite the novel's explanation of why the main character and the whole district call him *screwy*. On the contrary, the English translation is more appropriate, as the word *screwy* comes from the verb *to screw*, which conveys the literal meaning. Although there is an explanation of why he is called *screwy* in the Turkish translation, there remains no logical connection between this and the reason he is named after a bird.

A zoonym can define a person in terms of his behaviour, actions, character traits and appearance. When characterizing a fictional character, a zoonym most often gives a negative assessment to a person [Ivanishcheva, Bolgova: 666]. Proper names and zoonyms may carry a wide range of additional connotations, and their function may extend beyond identification to characterization [Recker: 15]. It should be noted that the adequate translation of proper names and zoonyms is of utmost importance for allowing the TL reader to empathize with the characters and they demonstrate the artistic creativity of the writer. They do not necessarily carry negative characteristics; in these examples, they convey the characters' appearance, personality and behavioral habits, which once again makes an equivalent translation crucial for the TL reader.

3) Text-normative equivalence relating to text types requires to observe certain syntactic and lexical conventions and convey them in the established norms and traditions of the TL in the translation of contracts, business correspondence, or letters. For instance, in the translation of novels composed entirely of letters, it is natural that the letters be translated in a format familiar to the TL reader [Göktürk: 73]. As Chekhov's works also encompass a variety of letters, the accurate translation of forms of address and titles requires a careful approach to ensure the TL reader's comprehension. For instance:

SL: — Милый мой Лекок! <...> Твой А. К. [Chekhov 1983: 249].

TL 1: “Sevgili Lecoq’um! <...> Hürmetler, A. K.” [Çehov 2020: 21].

TL 2: “My Dear Lecoq, <...> Your A. K.” [Chekhov 1926: 12].

In both the Turkish and English translations, the form of address at the beginning of the count’s letter is conveyed correctly with the words *sevgili* and *my dear*, with a slight difference in the closing lines. While the English version provides a literal translation with *your*, the Turkish version ends with *hürmetler*, meaning *respectfully* (с уважением). This choice is mainly due to the fact that target reader in Turkish is taken into account, as in Turkish, letters do not end with *your* in the same way as English and Russian ones.

4) Pragmatic equivalence involves conveying subjects and contents specific to a given language or culture in the most comprehensible way to the TL reader. For instance, the translation of *fish and chips* into Turkish would be *köfte ekmek* (бутерброд с котлетой). Or in Bible translations for Eskimos, the sentence “Give us this day our daily bread” would be “Give us this day our daily fish” as Eskimos are not familiar with bread [Göktürk: 76]. The examples in this category are also abundant, since Russian cuisine and culture contain elements that are unfamiliar to Turkish- or English-speaking communities. A literal translation would not be appropriate here, as there may simply be no equivalents in the TL. For instance:

SL: <...> стакан со сливками <...> [Chekhov 1983: 254].

TL 1: <...> içinde kaymak olan bardağı <...> [Çehov 2020: 27].

TL 2: <...> a glass of milk <...> [Chekhov 1926: 19].

The word *сливка* refers either to the thick layer that forms on the surface of milk or to the liquid form of cream. The Turkish translation conveys a closer meaning if it refers to the condensed part of the milk, whereas if it denotes the liquid cream that is poured into coffee or tea, *cream* would be a more appropriate choice. On the other hand, the English translation is given as *milk*, which does not correspond to the cultural context and therefore remains inadequate.

In his article titled *On Linguistic Aspects of Translation*, Roman Jakobson states the following: “No one can understand the word *cheese* unless he has an acquaintance with the meaning assigned to this word in the lexical code of English. Any representative of a cheese-less culinary culture will understand

the English word *cheese* if he is aware that in this language it means *food made of pressed curds* and if he has at least a linguistic acquaintance with *curds*.” He suggests intralingual translation or rewording, in case there is deficiency, and using loanwords or loan-translations, neologisms or semantic shifts [Jacobson: 232–234]. This appears to be the most effective solution in cases where there are differences in cultural connotations between the languages.

SL: <...> в потраченном *гривеннике* <...> [Chekhov 1983: 280].

TL 1: <...> on *rubleyi unutsam* <...> [Çehov 2020: 56].

TL 2: <...> an account of ten *kopecks* <...> [Chekhov 1926: 54].

The word *гривенник* refers to an old monetary unit consisting of ten kopecks and serves as an excellent example of a culture-specific detail. The translators' choices differ significantly here: The English translator gives it as *ten kopecks*, thus providing a literal explanation of the term, whereas the Turkish translator completely misses the meaning by translating it as *ten roubles*, which is a clear miscalculation. The most appropriate approach would be to retain the word *grivennik* in the text and include a footnote explaining its meaning, allowing the TL reader to grasp the cultural background of the term.

SL: престольный праздник [Chekhov 1983: 294].

TL 1: Tapınak Bayramı [Çehov 2020: 72].

TL 2: fête of the church [Chekhov 1926: 74].

Names of religious festivals and references to Orthodox Christianity are abundant in Russian prose, as religion constitutes an integral part of Russian society. The Turkish translation of *престольный праздник* is given as *Tapınak Bayramı* (Temple Festival). However, the term *tapınak* in Turkish carries a pagan connotation, which makes this an inaccurate translation. A more appropriate choice would be *Kilise Bayramı* (Church Festival), which better reflects the Christian roots. The English translation, *church festival* or *feast day*, on the other hand, is closer in meaning, though the translator's choice plays a significant role here.

SL: помещичьи *брички* [Chekhov 1983: 307].

TL 1: toprak sahiplerinin *brıçkaları* [Çehov 2020: 85].

TL 2: landowners' *britzkas* [Chekhov 1926: 92].

The Russian language is particularly rich in various types of cart names, each reflecting distinct features and functions. In the case of the term *бричка*, the Turkish language holds an advantage, as the word has also been adopted into Turkish and is listed in the dictionary as *brıçka*. Therefore, the Turkish translation demonstrates the literal equivalent of the Russian word. The English version, however, uses the transliteration without a footnote explaining its meaning, leaving the TL reader either to look it up or remain uncertain about the exact reference, although it is clear from the context that it refers to a type of cart.

SL: перед картиной *Пукирева* [Chekhov 1983: 316].

TL 1: *Pukirev'in tablosunun önünde* [Çehov 2020: 95].

TL 2: before *Pukirev's* picture [Chekhov 1926: 105].

Names of famous Russian writers, artists, and their works play a significant role in introducing Russian culture to any TL reader. Writers reference other writers or artists and their works to provide context for a situation or to support their ideas. In the novel, the Russian artist V. V. Pukirev's most famous painting, *The Unequal Marriage* is mentioned to draw a parallel with the situation Olga finds herself in. This provides an excellent opportunity for the translator to convey cultural background to the TL reader. In the Turkish translation, the painting is referred to as *Pukirev'in tablosu*, with a footnote explaining his most famous work, thereby allowing the reader to comprehend Olga's circumstances. The English translation, on the contrary, mentions only the artist's name, offering no background information.

5) Formal equivalence encompasses the aesthetic properties of the SL, such as the translation of syntactic and stylistic features, in a way that achieves a comparable aesthetic effect. In this type of equivalence, attention is given to the translation of idioms, wordplay, rhyme, meter, imagery and metaphors. Interior monologues also play a crucial role, as they reflect the author's stylistic characteristics [Göktürk: 77]. The role of the translator in this category is to convey the closest possible meaning in idioms, wordplay, imagery, and metaphors, as each culture contains numerous expressions with similar meanings. To achieve this, the translator must not only have an excellent knowledge of the SL but also a deep understanding of the TL into which he is translating. For instance:

SL: <...> чтобы они поцеловались! *Горько!* [Chekhov 1983: 322].

TL 1: <...> onlar öpüşsünler diye söylüyorum! *Üzücü!* [Çehov 2020: 101].

TL 2: <...> that they should kiss each other! *Bitter!* [Chekhov 1926: 113].

According to Slavic culture, during wedding feasts, guests pretend that the wine tastes bitter until the newlyweds kiss. They express this with the Russian adverb *горько* (*bitter*), they shout so that the bride and groom kiss and the wine tastes good again. This adverb in its Turkish translation is translated as *üzücü*, which means *upsetting*, *saddening* and there is a negative shift in the meaning. In its English translation it is translated as *bitter*, which in a way gives a decent equivalent, although there is too not a footnote explaining the custom behind this word. The English-speaking community may or may not be familiar with the Slavic custom, but in both cases a footnote explaining the background of the adverb is needed for the TL reader. The Turkish-speaking community is absolutely not comprehending why *upsetting* is used after a sentence about kissing, thus not comprehending the context.

SL: Я, на вашем месте, на семи осинах удавился [Chekhov 1983: 309].

TL 1: Sizin yerinizde olsaydım kendimi asardım [Çehov 2020: 87].

TL 2: I, in your place, would have hanged myself on seven aspens [Chekhov 1926: 95].

The Russian phrase *на семи осинах*, although literally meaning *on seven aspens*, is used to intensify the situation the main character is in and to express his emotional state. As seen in the Turkish translation, this phrase is omitted, and the line is simply given as *I would have hanged myself if I were you*. In the English translation, the literal meaning of the phrase is preserved, which may not be entirely clear to the English-speaking readers but still conveys the sense of exaggeration and emotional intensity of the statement. The word-for-word translation of the phrase into Turkish would be out of place; therefore finding another expression that conveys the exaggeration would be more appropriate.

As we can see, in each idiomatic term a whole phrase is packed, and the term must be unpacked if we would put its meaning into our own tongue, where there is no general close-corresponding single term by which to express it. Rendering idiom by idiom here would be the best solution. For instance, the Greek exclamation, “By the Dog!” is in literal English merely comic.

Instead of this, “By God!” is much nearer to “By the Dog!” than anything else [Belloc: 9–11]. If the translator is unable to reproduce an equivalent proverb in the TL, it is preferable to resort to a paraphrase of its meaning [Shereminskaja: 158]. In this way, it is absolutely more suitable for the target readers to comprehend the given situations in case footnotes are not present.

SL: Накаленный воздух был неподвижен и сух, несмотря на то, что дорога моя лежала по берегу громаднейшего озера... [Chekhov 1983: 251].

TL 1: Kızgın hava hareketsiz ve kuru olmasına rağmen yolum bir gölün kıyısından geçiyordu... [Çehov 2020: 24].

TL 2: The hot air was dry and motionless, although my road led along the banks of an enormous lake... [Chekhov 1926: 15].

This example serves as a good illustration of syntactical mistakes that may occur in translation from another language. The Turkish translation is given literally as “Even though the air was hot, still, and dry, my path ran along the shore of a lake”. The fact that the main character is puzzled by the air being hot and dry despite the presence of an enormous lake is presented in a reverse logical order when the syntactical structure is disrupted. On the other hand, the English translation maintains the correct order, making the logical connection between the two clauses easier to comprehend.

SL: — Взять бы вот у тебя, Кузьма, твою нагайку да отшпандорить тебя во все корки [Chekhov 1983: 255].

TL 1: “Kuzma, kırbacını yanına alaydın da derin soyulana kadar kendini bir güzel ıslataydın” [Çehov 2020: 29].

TL 2: “Kusma, you deserve to be thrashed black and blue with your own whip” [Chekhov 1926: 20].

This example also serves as a good illustration of syntactical mistakes, although in this case the mistake leads to a shift in meaning, as the characters’ intention is to thrash Kusma, not to have him thrash himself. In the Turkish translation, this is given as: “Kuzma, you should have taken your whip with you and soaked yourself nicely until your skin was flayed”. This syntactical mistake shows how incorrect ordering of the elements within a clause can result in shifts in meaning. The English translation, on

the other hand, is a closer equivalent in meaning and is further enriched by the use of an idiom.

SL: — Петр Егорыч, садитесь, пожалуйста! Будет вам стоять! [Chekhov 1983: 258].

TL 1: “Pyotr Yegoriç, otur lütfen! Bu kadar ayakta durman yeter!” [Çehov 2020: 31].

TL 2: “Petr Egorych, sit down, please! Why are you standing there?” [Chekhov 1926: 24].

As the final example, and perhaps one of the most significant, is the distinction between the second-person singular and plural personal pronouns. This distinction also exists in Turkish and English, as in Russian, the second-person plural pronoun also shows a degree of respect and establishes social boundaries. This detail is disregarded in both the Turkish and English translations, thereby altering the aesthetic effect the writer intended. The incorrect introduction of the second-person singular and plural pronouns is preserved throughout the entire texts. While this distinction may easily be overlooked in English, the Turkish language also has verb conjugations according to personal pronouns. Therefore, disregarding this distinction leads to a significant change of the writer’s style.

However, it should also be acknowledged that the translator has the right to differ, to be independent, and this independence should not distort the original text, but rather contribute to creating a living work. Although the translation process may involve shifts, this does not mean that the translator aims to underemphasize the text but endeavors to convey the semantic properties despite the differences between the languages [Bassnet: 88–94]. Koller’s classifications, which outline various spectrums of equivalence in the translations of literary texts, provide a valuable framework for analyzing translated works, as they encompass a wide range of variables that must be considered to achieve a proper translation.

Discussion & Conclusion

The theory of equivalence seeks to provide the closest translation of a literary work into the target language, preserving the semantic, syntactic,

idiomatic, and other multi-layered features of the original text. The goal is largely achieved through establishing a hierarchy among the different types of equivalence. The classifications proposed by Koller and other translation theorists in the field offer satisfactory results for analyzing translations between Indo-European languages, including Russian and English. However, Turkish, which belongs to the Ural-Altaic language family, differs fundamentally from these languages in terms of its structural characteristics.

Although there are differences between Russian, English and Turkish, certain similarities assist translators in fulfilling their task—such as the presence of second-person singular and plural pronouns, which denote varying degrees of respect toward the addressee. Preserving such distinctions in translation enables the TL reader to better comprehend the work and gain a deeper understanding of the society it depicts. However, it is evident in this study that Chekhov's novel *The Shooting Party* is rich in cultural expressions and linguistic usages specific to Russian society, making its translation a particularly challenging and specialized endeavor. The accurate and adequate transfer of such cultural phenomena requires meticulous and comprehensive study and it can be said that the Turkish and English translations have achieved or failed this responsibility in different aspects.

To avoid excessive length, only the most notable examples from the English and Turkish translations were selected for analysis. The examples illustrating the translators' choices demonstrate that a hierarchy of equivalence has been achieved across different spectrums, though not entirely. In this regard, it can be asserted that the translators' responsibility in conveying the original text into their target languages is a great one, and that transferring all the cultural phenomena into the language of another society deserves the highest praise, as translators serve as true mediators between cultures. In doing so, a translator not only has to know the source language almost like a native speaker, but also needs to have a deep understanding of the history, culture, and social background of the society of the source language.

To sum it up, it can be asserted that the Turkish translation was met with great enthusiasm by both general Turkish readers and critics. These groups tend to be more interested in Chekhov's artistic style, language and narrative technique — features they are already familiar with — rather than in the scientific accuracy of the translation itself. In this regard, *The Shooting Party* is accepted as a masterpiece and appraised as the only novel of the author;

however, it still requires further academic study at a scholarly level in Turkey, particularly in terms of literary analysis, linguistics and translation studies.

Список литературы

Источники

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем.: в 30 т. М.: Наука, 1983. Т. 3. 624 с.

Chekhov A. The Shooting Party. London: Stanley Paul, 1926. 244 p.

Çehov A. P. Avda Trajedi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020. 197 s.

Исследования

Илюшкина М. Ю. Теория перевода: Основные понятия и проблемы. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2015. 80 с.

Олджай Т. Рецепция переводов русских литературно-художественных произведений в Турции // International Journal of Russian Studies. 2010. Т. 3, № 1. С. 23–44.

Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Р. Валент, 2007. 244 с.

Шереминская Л. Г. Настольная книга переводчика. Ростов н/Д: Феникс, 2008. 252 с.

Виноградов В. С. Введение в переводоведение. М.: Изд-во ИОСО РАО, 2001. 224 с.

Aykut A. Türkiye’de Rus Dili ve Edebiyatı Çalışmaları. Rus Edebiyatından Çeviriler (1884–1940) ve Rusça Öğrenimi (1883–2006) // Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi. 2006. Vol. 46. № 2. S. 1–27.

Bassnet S. Translation Studies. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005. 176 p.

Belloc H. On Translation. Oxford: The Clarendon Press, 1931. 44 p.

Ertem B. Çehov’un Biricik Romanı: Avda Trajedi. URL: <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2020/09/24/cehovun-biricik-romani-avda-trajedi> (дата обращения: 7.01.2026).

Göktürk A. Çeviri: Dillerin Dili. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994. 120 s.

Jacobson R. On Linguistic Aspects of Translation // On Translation. Cambridge: Harvard University Press, 1959. P. 232–239.

Ivanishcheva O., Bolgova E. Russian Culture Codes (On the Example of the Russian Language Zonyms) // Social and Behavioural Sciences. European Publisher. 2021. P. 664–673.

Koller W. The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies // International Journal of Translation Studies. 1995. Vol. 7. № 2. P. 191–222.

Overina K. S. A. P. Chekhov’s “The Shooting Party”: The Problem of Perception // Art Logos. 2023. № 1, pp. 18–27.

Scholes R. Structuralism in Literature. London: Yale University Press, 1975. 223 p.

Yalçınova Ö. Anton Çehov Neden Roman Yazdı? URL: <https://www.sabitfikir.com/elestiri/anton-cehov-neden-roman-yazdi> (дата обращения: 7.01.2026).

References

- Iliushkina, M. Iu. *Teoriia perevoda: Osnovnye poniatii i problemy* [Translation Theory: Basic Concepts and Problems]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2015. 80 p. (In Russ.)
- Oldzhai, T. “Retseptsiia perevodov russkikh literaturno-khudozhestvennykh proizvedenii v Turtsii” [“The Reception of Translations of Russian Literary and Artistic Works in Turkey”]. *International Journal of Russian Studies*, vol. 3, no. 1, 2010, pp. 23–44. (In Russ.)
- Retsker, Ia. I. *Teoriia perevoda i perevodcheskaia praktika* [The Theory and Practice of Translation]. Moscow, R. Valent Publ., 2007. 244 p. (In Russ.)
- Shereminskaia, L. G. *Nastolnaia kniga perevodchika* [The Translator’s Handbook]. Rostov on Don, Feniks Publ., 2008. 252 p. (In Russ.)
- Vinogradov, V. S. *Vvedenie v perevodovedenie* [Introduction to Translation Studies]. Moscow, Institute of General Secondary Education of the Russian Academy of Education Publ., 2001. 224 p. (In Russ.)
- Aykut, Altan. “Türkiye’de Rus Dili ve Edebiyatı Çalışmaları. Rus Edebiyatından Çeviriler (1884–1940) ve Rusça Öğrenimi (1883–2006).” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, vol. 46, no. 2, 2006, pp. 1–27. (In Turkish)
- Bassnet, Susan. *Translation Studies*. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2005. 176 p. (In English)
- Belloc, Hilaire. *On Translation*. Oxford, The Clarendon Press, 1931. 44 p. (In English)
- Ertem, Beyza. *Çehov’un Biricik Romanı: Avda Trajedi* [Chekhov’s Only Novel: Tragedy in the Hunt] URL: <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2020/09/24/cehovun-biricik-romani-avda-trajedi> (Accessed 7 January 2026). (In Turkish)
- Göktürk, Akşit. *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994. 120 p. (In Turkish)
- Jacobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation.” *On Translation*. Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 232–239. (In English)
- Ivanishcheva, Olga, and Elena Bolgova. “Russian Culture Codes (On the Example of the Russian Language Zoonyms).” *Social and Behavioural Sciences. European Publisher*, 2021, pp. 664–673. (In English)
- Koller, Werner. “The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies.” *International Journal of Translation Studies*, vol. 7, no. 2, 1995, pp. 191–222. (In English)
- Overina, Kseniya S. “A. P. Chekhov’s ‘The Shooting Party’: The Problem of Perception.” *Art Logos*, no. 1, 2023, pp. 18–27. (In English)
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature*. London, Yale University Press, 1975. 223 p. (In English)
- Yalçınova, Ömer. *Anton Çehov Neden Roman Yazdı?* Available at: <https://www.sabitfikir.com/elestiri/anton-cehov-neden-roman-yazdi> (Accessed 7 January 2026). (In Turkish)

<https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-280-291>
<https://elibrary.ru/TNJWNV>
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19/20"

© 2026. Н. Н. Смирнова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
г. Москва, Россия

Чеховское «перестал читать стихи или романы» и «кризис воображения»

Аннотация: В статье прослеживается связь чеховского новаторского стиля повествования и осмысление критиками и философами кризисных тенденций художественного творчества в начале XX в. Оценка чеховского стиля с разных позиций представляет объемную картину интеллектуальной жизни России первой трети XX столетия. Так, Лев Шестов обозначает раздел между двумя эпохами в русской литературе — тургеневской и чеховской, показывает принципиальную разницу между двумя стилями мышления и повествования. Впоследствии эти идеи образуют клише в критике 1920–1930-х гг. Важно отметить, что одни и те же особенности чеховского стиля (фрагментация наблюдений, преобладание детали над целым) порождают различные выводы о путях литературной эволюции. Так, В. Шкловский считал стиль ранних рассказов Чехова наиболее совершенным. М. Гершензон показывал, как преобладание детали в чеховском повествовании искажало «жизненную правду». К. Мочульский и В. Вейдле видели в чеховской художественной манере симптомы «кризиса воображения» и «умирания искусства».

Ключевые слова: чеховское повествование, кризис воображения, литературная эволюция, фрагментарность, Л. Шестов, М. Гершензон, В. Шкловский, К. Мочульский, В. Вейдле

Информация об авторе: Наталья Николаевна Смирнова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>

E-mail: nnsmirnova@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 23.10.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 28.11.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Смирнова Н. Н. Чеховское «перестал читать стихи или романы» и «кризис воображения» // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 280–291. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-280-291>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 280–291. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 280–291. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Natalia N. Smirnova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Chekhov's "Stopped Reading Poetry or Novels" and "Crisis of Imagination"

Abstract: The article deals with the critical and philosophical interpretations of Chekhov's narrative style through the prism of crisis trends in art from the end of the 19th to the first third of the 20th century. Evaluating Chekhov's style from various perspectives provides a comprehensive picture of Russian intellectual life in the first third of the 20th century. Lev Shestov proposes distinction between two eras in Russian literature (Turgenev's and Chekhov's) and demonstrates the fundamental difference between the two styles of thought and narrative. These ideas became clichés in criticism in the 1920s and 1930s. It is important to note that the same characteristics of Chekhov's style (fragmentation of experience, predominance of detail over the whole) received different interpretations. Thus, V. Shklovsky considered the style of Chekhov's early stories to be the most perfect. M. Gershenzon demonstrated how the predominance of detail in Chekhov's narrative distorts the "truth of life." K. Motchoulski and W. Weidlé observed in Chekhov's artistic style symptoms of a "crisis of imagination" and the "declining of art."

Keywords: Chekhov's narrative, crisis of imagination, literary evolution, fragmentation, L. Shestov, M. Gershenzon, V. Shklovsky, K. Motchoulski, W. Weidlé

Information about the author: Natalia N. Smirnova, DSc in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>

E-mail: nnsmirnova@mail.ru

Received: October 23, 2025

Approved after reviewing: November 28, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Smirnova, N. N. "Chekhov's 'Stopped Reading Poetry or Novels' and 'Crisis of Imagination.'" *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 280–291. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-280-291>

Истоцился материал — оборви повествование,
хотя бы на полуслове.

Л. Шестов. Творчество из ничего.

Чеховское повествование задало тон и целую традицию в литературе¹, В. Б. Шкловский рассматривал ранний чеховский рассказ как образец жанра, вместе с тем чеховская повествовательная манера соответствует уже новому восприятию мира, состоянию распада целостности на рубеже XIX–XX вв.

Этот распад охарактеризован самим Чеховым: «Когда я перестал пить чай с калачом, то говорю: аппетита нет! Когда же перестал читать стихи или романы, то говорю: не то, не то!» [Чехов: 90]. Впоследствии В. Б. Шкловский скажет: «Не хочется острить. Не хочется строить сюжет. Буду писать о вещах и мыслях. Как сборник цитат» [Шкловский 1926: 8].

К концу XIX в. назрело осмысление традиции русской литературы в условиях новой эпохи, нового осознания истории, творческой стихии. Время требовало иных приемов повествования. В фрагментарной книге Льва Шестова «Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления» (1905) — первой декларации новых принципов мышления в русской философии (таких, как незавершаемость, фрагментарность, разрывы в привычных ассоциативных связях) изучаются два различных подхода к ведению рассказа, значимых не только для литературной, но и философской традиции. Эти два подхода, два типа мышления и повествования — тургеневский и чеховский: монументальный рассказ Тургенева о жизни и судьбах персонажей, авторские размышления мировоззренческого характера, подводящие итог изображенному, с одной стороны, и краткие, фрагментарные, исполненные мелкими «случайными» деталями штрихи, которыми рисуются картины у Чехова. Переход

¹ См., например, масштабное исследование: [Бушканец].

от Тургенева к Чехову как итог развития повествовательных стратегий XIX столетия был найден Шестовым еще и эмпирически, прямо во время работы над «Апофеозом беспочвенности»: книга изначально была посвящена творчеству Тургенева, но в процессе написания это последовательное повествование приобретало дискретную форму благодаря включению фрагментов размышлений о творчестве Чехова¹.

Представление Шестова о двух традициях — Тургенева и Чехова — образует впоследствии клише в восприятии творчества классиков русской литературы.

Так, спустя десятилетия, в 1926 г. К. В. Мочульский скажет:

Современная проза при всем богатстве и разнообразии материала поражает скудостью художественных приемов. Основные виды построения и техники рассказа, выработанные XIX веком, остаются неизменными у эпигонов, попутчиков и пролетарских писателей. Они варьируются, переделываются, но не развиваются. Любопытно, что революционная молодежь, презирующая «интеллигентщину», упорно топчется вокруг чеховской новеллы и тургеневской повести [Мочульский: 272–273].

Лев Шестов первым заговорил о новых принципах ведения повествования у Чехова, особом сцеплении мыслей², значимом не только для понимания художественного творчества, но и философии на рубеже XIX–XX вв. Уже тургеневское повествование подрывается изнутри неустрашимым противоречием между изображаемым и прикрепленным к нему «мировоззрением»³. Чеховское повествование, по мнению философа, напротив, составлено из осколков впечатлений, попыток

¹ Подробнее: [Баранова-Шестова: 64, 65–67]; [Смирнова: 104–141].

² Воспользуемся толстовским определением: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, — теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью, я думаю, а чем-то другим...» (Из письма Л. Н. Толстого Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г., Ясная Поляна [Толстой 62: 268]).

³ См.: [Шестов 1991: 54–56].

проследить судьбы персонажей, их «неопределенные блуждания, вечные колебания и шатания, беспричинное горе, беспричинные радости, — словом, все, чего так боятся и избегают нормальные люди» и что стало «сущностью жизни» [Шестов 1996: 211–212]. Чеховский акцент на наблюдениях, художественных деталях, на «случаях» и полный отказ от проявления авторского «мировоззрения» в изображаемом стали для Шестова новыми ориентирами: в мире нет ничего целостного и завершенного, нет его и в воображении художника, и в картине мира философа. В знаменитой статье «Творчество из ничего» (1905)¹ Шестов декларировал этот принцип:

Вероятно, в будущем писатели убедят себя и публику, что всякого рода искусственные закругления — вещь совершенно ненужная. Источился материал — оборви повествование, хотя бы на полуслове. Чехов иногда так и делал <...> [Шестов 1996: 211]².

Характерно, что мастерство стиля Чехова, отмечаемое каждый раз в критике и философской мысли, снабжалось совершенно различными характеристиками. Лев Шестов подчеркивал уничтожающее всякую надежду видение писателя («В руках Чехова все умирало» [Шестов 1996: 186]), Шкловский — завершение определенной логики развития формы рассказа, М. О. Гершензон — изображение внешних проявлений жизни чувств и намеренное игнорирование глубинных душевных движений (в «закрытый аппарат человеческой души взор г. Чехова не проникает» [Гершензон: 230]).

Вследствие этого намеренного авторского игнорирования, — говорит Гершензон, — невозможно читать чеховские рассказы с неослабевающим чувством новизны:

¹ Обычно в связи с этой статьей исследуются особенности иррационализма философа, но главное — влияние чеховской манеры рассказывания на философский дискурс Шестова игнорируется (см., например: [Anton Chekhov]).

² Надо сказать, что эта «нецелостность» изображаемого впоследствии дала основания Л. Н. Толстому фрагментарно вычленив главное, по его мнению, из чеховского рассказа «Душечка» для включения в «Круг чтения» (см. подр.: [Андреева: 20–23]).

...стоит прочитать сряду пять-шесть таких рассказов, и странное дело! — вас с тою же силою охватывает впечатление серого однообразия, точно перед вашими глазами прошли не отдельные ярко-изображенные лица, а толпа, которой вы не успели рассмотреть [Гершензон: 229].

Если не «однообразие», то «обычность» тем отмечает и Шкловский, но с иными выводами:

Больше всего читаются широкой публикой молодые рассказы Чехова, те рассказы, которые он называл пестрыми. Если прочесть их и рассказать потом самому себе, о чем в них повествуется, то окажется, что темы у Чехова здесь самые обычные [Шкловский 1929: 74].

Однако «чеховская новелла построена на четком сюжете с неожиданным разрешением», «очень часто Чехов работает на нарушении традиций какого-нибудь сюжетного штампа» [Шкловский 1929: 75, 76]. Очевидно, что рассказ, построенный на обмане читательских ожиданий, можно прочитать с неослабевающим интересом только раз. Для Гершензона даже сам регулярно повторяющийся прием (как и намеренное игнорирование душевных глубин) свидетельствует о нарастающем однообразии и, как следствие, об «искажении жизненной правды» (которая, конечно, для Шкловского 1910–1920-х гг. совсем не была художественным достоинством). Несмотря на признание, что «высокая литературная слава Чехова началась с театра и повестей», Шкловский считает идеальными с точки зрения законченности формы ранние рассказы писателя, которые «появились первоначально в младшем ряду литературы», — «самый читаемый Чехов — это и есть Чехов формально наиболее совершенный» [Шкловский 1929: 79].

Гершензон рассматривает ключевые приемы писателя и драматурга в иной перспективе. Атомизация, фрагментация наблюдаемого, составляющие знаменитую чеховскую «краткость», уничтожают правдивость всей картины:

Художественный инвентарь г. Чехова весь состоит из неисчислимых микроскопических вещей, из несчетных мельчайших психологи-

ческих наблюдений; и вот, под влиянием его цельного настроения один из этих камешков за другим бессознательно и слегка окрашиваются в неестественный цвет, и так как они мелки, то это его не пугает, он и не замечает этого. <...> Но когда он из этих слегка окрашенных камешков сложит свою мозаику, из этих слегка изогнутых черточек создаст контур жизни, — тогда неизбежно обнаружится, как неестествен этот цвет и как искажены все очертания. В этой опасности — оборотная сторона специализации г. Чехова на внешне-психологической живописи: та самая способность, которая сделала его величайшим мастером психологического реализма, привела его и на путь искажения жизненной правды» [Гершензон: 238].

Правда, не всегда Гершензон столь категоричен. Так, в постановке чеховского «Иванова» на сцене Художественного театра он находит конгениальную передачу всей палитры мыслей автора, даже в потенции содержавшихся и в полной мере проявленных в игре актеров (В. И. Качалова, И. М. Москвина, К. С. Станиславского):

Реализм, выдержанный в мельчайших подробностях, — и ни следа искусственности, преднамеренности и того подчеркивания, которое так раздражало в «Трех сестрах» и еще в «Вишневом саде». На всем колорит чеховской мягкости: настроение, которым насыщена пьеса, нашло себе полное пластическое воплощение на сцене [Гершензон 2017: 242].

По мнению Гершензона, в постановке «Иванова» была проявлена *незримость* подлинных событий, спрятанных за бытовыми деталями истории. Это главная черта чеховской драматургии в выражении «великой сложности и иррациональности человеческого духа» [Гершензон: 243]; она же впоследствии подводит к осознанию «кризиса воображения» и «умирания искусства»: незримое становится тотально невыразимым, разрешается в немолчу и молчание, обнажая отъединенность личности от опыта художественного воссоздания жизни.

Как известно, не только «стихи или романы», но и современный Чехову театр так же точно воспринимался художником, — «не то». Новые принципы драматургии Чехова были осмыслены уже из перспективы XX столетия. В 1929 г. выходит статья Мочульского «Театр Чехова», где

необходимость нового осмысления подлинно новаторского стиля писателя противопоставляется уже сформировавшимся стереотипам о чеховской драматургии:

Как было бы просто и легко, вслед за остальной критикой, поговорить о натурализме Чехова, вспомнить попутно о тенденциях Художественного Театра, сказать, что актеры на сцене «переживают» не для зрителя, а для себя лично, что вместо сцены перед нами обыкновенная комната со снятой четвертой стеной; что перед нами не зрелище, а кусок жизни, что нам приказано не слушать, а подслушивать. Да, это было бы легко — но в результате наших рассуждений — ни осталось бы ни театра, ни искусства [Мочульский: 49].

Мочульский отмечает замедление действия, темпа, «заглушенность тона», что создает общее замедление восприятия драмы:

Актеры говорят вполголоса, часто молчат, мало и медленно движутся. Диалог несвязный, с резкими переходами, недоговоренностями и паузами. Иногда вместо слов — какой-нибудь мотивчик, или навязчивый стишок <...>. Эмоция не выражается словами, а прячется за ними. Слова только для отвода глаз. <...> Стоит только кому-нибудь из них заговорить с волнением и страстью, как тотчас же он чувствует себя в смешном и неловком положении и обрывает начатую речь какой-нибудь нарочитой банальностью [Мочульский 1999: 50].

Вспоминается тут шестовское «*оборви повествование, хотя бы на полуслове*». «Внутри же, — продолжает Мочульский, — напряженная душевная жизнь, протекающая невидимо — и проявляющаяся внезапными взрывами и толчками» [Мочульский 1999: 51].

Невидимость подлинно происходящего — главное в чеховском театре, по мнению автора. Прежде видимое теперь — «не то». Время больше не располагает к привычным формам разворачивания повествования и драматургического действия, а затем и вовсе устраняет воображаемое из литературы.

В 1930-е гг. «чеховский разбитый параличом мир» [Вейдле: 139] начинает осознаваться как предвестие «умирания искусства»; рассказ, роман, драма часто сводятся всего лишь к «случаю из жизни» [Вейдле:

8–9]. Более того, отмечаемое Шкловским формальное совершенство чеховского раннего рассказа для Вейдле — признак завершающего этапа художественной эволюции, свидетельствующего о переразвитии и упадке. Рационализм, проявляющийся как абсолютная целесообразность и незаменимость каждой конкретной художественной детали также, по мнению критика, симптом уничтожения творческой свободы:

Но и знаменитое предписание Чехова насчет того, чтобы «все ружья стреляли», слишком стесняет свободу замысла и приключению грозит войной. У Шекспира и Сервантеса, у Гоголя и Толстого вовсе не все ружья стреляют; подлинное приключение, где бы оно ни возникало, во внешнем ли мире или в душевной глубине, никак не может логически *вытекать* ни из предшествующих событий, ни из характера действующего лица, с которым оно случается. Если оно и вызвано какой-то необходимостью, то, по крайней мере, при возникновении своем оно должно казаться нечаянным и свободным [Вейдле: 63].

Именно свобода утрачивается за переразвитием формы, преобладанием рассудочного над живой жизнью:

Окончательно разрушают этот смысл рационализирующие, механизмирующие силы, удушающие всякий зародыш художественного творчества. Механическим сложением распавшихся частиц духа не воплотить, мира не преобразить, антиномической ткани художественного произведения не создать и целостной вселенной не построить [Вейдле 2001: 75].

Чеховское дискретное видение мира в отдельных деталях, мелких штрихах, из которых складывается импрессионистическая картина, для Вейдле уже признак такого переразвития.

Вместо романа — рассказ, философское эссе или документальное повествование, — эта общая тенденция отмечается и Шкловским, и Мочульским, и Вейдле, но с разных позиций. Шкловский считает, что «...понятие литературы все время изменяется. Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал» [Шкловский 1926: 99]¹,

1 Шкловский связывает внеэстетическое, случайное и личностное в литературной эволюции: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. <...>

этот процесс объективный, отражающий коренные свойства самой литературы — развиваться за счет экстралитературных факторов. Мочульский рассматривает то же самое движение от романа к документально-биографическим жанрам с точки зрения меняющегося времени, воздействующего на читательскую аудиторию (послевоенное поколение), которая, в свою очередь предопределяет дальнейшие пути развития искусства слова:

Эффектные заявления о конце литературы сводятся к гораздо более скромному утверждению: литературный жанр достигший своего расцвета в прошлом веке, несомненно перестает быть господствующим; роман мог развиваться только при большой одаренности фантазией и вкусе к ней у поколения, создавшего Бальзака и Толстого. Наша эпоха этими свойствами не отличается: она в лучшем случае реалистична, в худшем — материалистична. Она одарена энергией и волей, но лишена воображения. Вместо фантазии — у нее любопытство и любознательность. <...> Послевоенное поколение отличается наивным реализмом, непосредственностью и ограниченностью молодости. <...> В искусстве у него память бесспорно преобладает над воображением. В литературе оно ищет «документа», поучения, «были». К вымыслу относится подозрительно, как к материалу недобросовестному. Верит только испытанной фирме — действительности [Мочульский: 160–161, 162].

Если Шкловский и Мочульский в целом оптимистически смотрят на такое развитие, находя в нем закономерную историческую неизбежность оттеснения литературы вымысла документальными жанрами в современности, то Вейдле прямо говорит, что вымысел — ключевое свойство литературы, без него обреченной на умирание. Этот процесс, по мнению мыслителя, затрагивает и самые основы бытия личности в мире:

Лишь оскудение вымысла, лишь закат воображаемых миров привели к расколу между познанием и творчеством, а отсюда и между твор-

Нам, теоретикам, нужно знать законы случайного в искусстве.

Случайное — это и есть внеэстетический ряд.

Оно связано не каузально с искусством.

Но искусство живет изменением сырья. Случайностью. Судьбой писателя» [Шкловский 1926: 86].

ческой личностью, творческим делом художника и его эмпирическим, житейским, «реальным» бытием [Вейдле: 11].

Личность, лишённая контакта с вымышленным, с преображенным фантазией, теряется в материальном мире, обречена в нем на одиночество. По мысли Вейдле, именно такое одиночество в очищенном от таинства творческого воображения мире запечатлевает Чехов.

Чеховская манера повествования и художественного видения во многом способствует формированию новой оптики не только в литературе, но и в философии и критике. Лев Шестов делал акцент на разрушительной силе чеховской мысли, впоследствии, критика и теория 1920-х – 1930-х гг. видит в чеховском творчестве и создание новых жанровых образцов, и, одновременно, предвестие и симптом распада некогда целостной картины мира, несбывшегося будущего и нарастающего оскудения.

Список литературы

Источники

Вейдле В. Умирание искусства / сост. и авт. послесл. В. М. Толмачёв. М.: Республика, 2001. 447 с.

Гершензон М. О. Демоны глухонемые. Статьи, эссе, заметки разных лет / отв. ред.-сост. Н. Н. Смирнова. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 336 с.

Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск: Водолей, 1999. 416 с.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1980. Т. 17. 528 с.

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. 216 с.

Шестов Л. Соч.: в 2 т. Томск: Водолей, 1996. Т. 2. 448 с.

Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.

Шкловский В. Третья фабрика. М.: Артель писателей; «КРУГ», 1926. 141 с.

Исследования

Андреева В. Г. Экспликация усадебно-дачного топоса в «Круте чтения» Л. Н. Толстого // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 3 (30). С. 17–27. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2022-3-30-17-27>

Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова: в 2 т. Париж: La Presse Libre, 1983. Т. 1. 359 с.

Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...»: А. П. Чехов и русское общество конца XIX – начала XX в. Казань: Казанский ун-т, 2012. 755 с.

Смирнова Н. Н. Фрагмент и незавершаемое произведение: замысел, чтение. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2023. 288 с.

Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: Vasiliï Rozanov, Dmitriï Merezhkovskii and Lev Shestov / ed. by Olga Tabachnikova. L.: Anthem Press, 2010. 312 p.

References

Andreeva, V. G. “Eksplikatsii usadebno-dachnogo toposa v ‘Kruge chteniia’ L. N. Tolstogo” [“Explications of the Estate and Dacha Topos in Leo Tolstoy’s ‘Circle of Reading.’”]. *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, no. 3 (30), 2022, pp. 17–27. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2022-3-30-17-27> (In Russ.)

Baranova-Shestova, N. *Zhizn’ L’va Shestova: v 2 t.* [*Lev Shestov’s Life: in 2 vols.*], vol. 1. Paris, La Presse Libre Publ., 1983. 359 p. (In Russ.)

Bushkanets, L. E. “On mezhdu nami zhil...”: A. P. Chekhov i russkoe obshchestvo kontsa XIX – nachala XX v. [“He Lived Between Us ...”: A. Chekhov and Russian Society of the Late 19th – Early 20th Century]. Kazan, Kazan University Publ., 2012. 755 p. (In Russ.)

Smirnova, N. N. *Fragment i nezavershaemoe proizvedenie: zamysel, chtenie* [*Fragment and Unfinishable Work: Concept, Reading*]. Moscow, Kanon+ Publ., Reabilitatsiia Publ., 2023. 288 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-292-321>

<https://elibrary.ru/UAYJVU>

Научная статья

УДК 821.161.1.09"19/20"; 821.134.2.0

© 2026. Н. Н. Арсентьева
Университет Гранады
г. Гранада, Испания

Усадебный мир как философское пространство драмы: «Три сестры» А. П. Чехова и «Мечты сестер-путешественниц» Мартина Рекуэрды

Аннотация: Статья посвящена сопоставительному анализу пьес Чехова «Три сестры» (1900) и Хосе Мартина Рекуэрды «Мечты сестер-путешественниц» (1955), рассматриваемых как диалог русской и испанской драматургии XX в. В работе выявляются механизмы художественного освоения чеховской модели в испанском контексте и показывается, как она становится формой выражения женского мироощущения и опыта внутренней несвободы. В обеих пьесах перекликаются мотивы тоски по несбывшемуся, замкнутого пространства и утраченных иллюзий, однако сходство выходит за пределы тематики: оно проявляется в самой структуре драмы, где внешнее действие уступает место внутреннему движению сознания. Мартин Рекуэрда творчески развивает чеховскую поэтику «театра тишины», превращая ее в средство женского самовыражения, где мечта и игра становятся формой сопротивления духовной стагнации. Через символику времени и прием «театра в театре» испанский автор осмысляет цикличность и конечность человеческой жизни. В обоих произведениях дом становится пространством страдания и духовного возрождения, а искусство — способом сохранения достоинства и внутренней свободы.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Мартин Рекуэрда, усадебный текст, женская судьба, поэтика драмы, межлитературные связи, символика времени, творчество, спасение, философия бытия

Информация об авторе: Наталья Николаевна Арсентьева, доктор филологических наук, профессор, Университет Гранады, Калле Реал де Картуха, 36–38, 18011 г. Гранада, Испания.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5616-1589>

E-mail: arsnat@ugr.es

Дата поступления статьи в редакцию: 11.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 27.11.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Арсентьева Н. Н. Усадебный мир как философское пространство драмы: «Три сестры» А. П. Чехова и «Мечты сестер-путешественниц» Мартина Рекуэрды // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 292–321. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-292-321>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 292–321. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 292–321. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. **Natalia N. Arsentieva**
University of Granada
Granada, Spain

The World of the Estate as a Philosophical Space of Drama: “Three Sisters” by A. P. Chekhov and “Dreams of the Traveling Sisters” by Martín Recuerda

Abstract: This article offers a comparative analysis of Chekhov’s *Three Sisters* (1900) and José Martín Recuerda’s *Dreams of the Traveling Sisters* (1955), examining them as a dialogue between 20th-century Russian and Spanish drama. The article explores the mechanisms of artistic appropriation of Chekhov’s model in the Spanish context and demonstrates how it becomes a form of expression for women’s worldviews and experiences of internal bondage. Both plays share motifs of longing for the unfulfilled, confined spaces, and lost illusions, yet the similarities extend beyond thematic themes: they manifest themselves in the very structure of the drama, where external action gives way to the inner movement of consciousness. Recuerda creatively develops Chekhov’s poetics of the “theater of silence,” transforming it into a means of female self-expression, where dream and play become forms of resistance to spiritual stagnation. Through the symbolism of time and the technique of “theater within a theater,” the Spanish author explores the cyclical nature and finiteness of human life. In both works, the home becomes a space of suffering and spiritual rebirth, and art becomes a way of preserving dignity and inner freedom.

Keywords: A. P. Chekhov, Martín Recuerda, estate text, female destiny, poetics of drama, interliterary connections, symbolism of time, creativity, salvation, philosophy of existence

Information about the author: Natalia N. Arsentieva, DSc in Philology, Professor, University of Granada, Campus Universitario de Cartuja, Calle Real de Cartuja, 36–38, 18071 Granada, Spain. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5616-1589>
E-mail: arsnat@ugr.es

Received: September 11, 2025

Approved after reviewing: November 27, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Arsentieva, N. N. “The World of the Estate as a Philosophical Space of Drama: ‘Three Sisters’ by A. P. Chekhov and ‘Dreams of the Traveling Sisters’ by Martín Recuerda.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 292–321. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-292-321>

Заявленная тема имеет не только научное, но и личное значение. В 2005 г. при личной встрече Мартин Рекуэрда показал нам переводы Чехова на испанский язык, хранившиеся в его библиотеке и снабженные собственными пометками. После смерти драматурга, к сожалению, эти книги не удалось обнаружить в архиве, созданном на основе его рукописного наследия. Однако сам факт их существования — как свидетельство живого интереса писателя к творческому опыту русского драматурга — побудил меня обратиться к его произведениям, чтобы выявить в них следы чеховской поэтики. Пьеса «Мечты сестер-путешественниц» была создана в 1955 г., но ее премьера состоялась лишь двадцать лет спустя — после возвращения драматурга из вынужденной эмиграции, в 1974 г.



Рис. 1. Обложка первого издания пьесы А. П. Чехова «Три сестры». Издание А. Ф. Маркса. Санкт-Петербург, 1901

Хосе Мартин Рекуэрда (1926–2007) — один из выдающихся испанских драматургов второй половины XX в., чье творчество занимает особое место в истории театра послевоенной Испании. Родившийся в Гранаде, он принадлежал к поколению писателей, формировавших литературный ландшафт в условиях франкистской цензуры. Рекуэрда получил известность как автор пьес, вскрывающих лицемерие буржуазного общества, репрессивную мораль и догматы традиционных устоев. Начав литературную карьеру в 1940-е гг., он достиг творческой зрелости в 1960–1970-х гг. Современники подчеркивали его художественную смелость:

Этот автор смело берется за все, не ведая страха, кроме одного: не постичь истину в своем дерзновенном поиске; он входит в самую пульсирующую ткань современности, чтобы в ее напряженности воссоздать ее с восторженной искренностью и мужеством духа [Vaquerio Cid: 30].

Драматург писал о «маленькой Испании» — провинциальной, внешне спокойной, но скрывающей глубокие страсти и тревоги, порожденные страхом перед властью, предрассудками и культурными стереотипами. Среди его наиболее известных произведений — “La llanura” («Равнина»), “Cristo” («Христос») и “Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca” («Сестры приюта Святой Марии Египетской»). Особое место в его творчестве занимает тема женской судьбы, воплощенная как в современных, так и в исторических образах — от героинь послевоенной Испании до таких легендарных фигур, как Селестина Ф. де Рохаса в пьесе “Conversaciones” («Превращения»). Его произведения отличает сочетание реализма и поэтической аллегории, тонкий философский подтекст, внимание к внутреннему миру человека, прежде всего, к судьбе женщины, оказавшейся в ситуации безысходности или социального давления. Язык образен, насыщен символикой, а диалоги проникнуты ностальгией и поэтическим звучанием. С конца 1970-х гг. Рекуэрда преподавал драматургию и оставался влиятельной фигурой испанской сцены до конца жизни. Его наследие продолжает вызывать интерес благодаря глубокой человечности, нравственной силе и художественной свободе.

Подобно Чехову, Рекуэрда помещает в центр пьесы женщин, наделенных чуткостью, воображением и стремлением к иному. Их замкну-

тый мир — одновременно убежище и тюрьма, а искусство, память и мечта становятся путями к духовному освобождению. Художественное пространство — это аллегория замкнутого круга жизни, подобного тому, в котором вырос сам Рекуэрда, окруженный женщинами — матерью, сестрами, тетушками, соседками. Их разговоры, мечты, неудовлетворенность судьбой и ожидание перемен легли в основу его драматургического мира.



Рис. 2. Афиша постановки пьесы Хосе Мартина Рекуэрды «Мечты сестер-путешественниц», Университет Уэльвы, Испания

Анализ критической литературы о драме «Мечты сестер-путешественниц» Рекуэрды показывает, что имя Чехова упоминается лишь однажды — в предисловии Антонио Моралеса к первому изданию «Иллюзий сестер-путешественниц». Критик рассматривает пьесу как произведение, находящееся на пересечении двух художественных направлений: «малого реализма» Теннесси Уильямса и Уильяма Сарояна и реалистического фарса, характерного для испанской литературы и кинематографа 1950-х гг. (Кармен Мартин Гаите и Луис Гарсия Берланга). Вместе с тем Моралес отмечает и чеховское наследие, указывая, что «Ольга, Маша и Ирина, кажется, стоят во главе мира андалузских путе-

шественниц, для которых крик “К морю, к морю!” звучит так же, как у Чехова — “В Москву, в Москву, в Москву!”» [Morales: 66].

По мысли критика, параллель очевидна: если три русские сестры то-суют по Москве, вспоминая утраченную гармонию, то три испанские героини видят символ освобождения в море — «горизонте надежды и обещании иной судьбы». Несмотря на важные наблюдения А. Моралеса, пьеса Рекуэрды была обделена вниманием исследователей, в том числе и в плане раскрытия творческой связи с Чеховым и его наследием. Между тем, при сравнении пьес становится очевидно, что сходство тематических мотивов не исчерпывает всей глубины влияния Чехова на творческое сознание Рекуэрды. Немало творчески освоено испанским писателем в плане подхода к изображению реальности, в структуре драматического дискурса, где внешнее действие растворяется в рефлексии, а смысл рождается из внутренней тишины.

Подлинные взаимосвязи между национальными литературами никогда не сводятся к прямому влиянию или подражанию. В процессе такого художественного диалога чужое произведение становится не образцом, а источником творческого импульса, который порождает новую эстетическую реальность. Чеховская драма с ее тонкой философией человеческого существования, внутренней напряженностью и ощущением времени как психологического потока открыла перед европейской сценой иное понимание театрального действия.

Чтобы определить характер этого влияния, важно установить, что именно нового внес исходный текст Чехова — какие идеи, художественные принципы и формы драматургического мышления он предложил мировой литературе. Лишь тогда можно понять, в какой мере и каким образом эти инновации были восприняты и преобразованы Рекуэрдой в контексте испанской культуры середины XX в. Речь идет не о простом заимствовании мотивов или тем, а о творческом освоении чужого опыта, когда отдельные элементы чеховской поэтики становятся импульсом к созданию нового, самобытного драматургического мира. Через выявление характера и глубины этого взаимодействия можно проследить, как универсальные категории художественного мышления — время, внутренний выбор, смысл существования — обретают национально-специфическое звучание, сохраняя при этом связь с первоисточником. Таким образом, для понимания влияния драмы «Три сестры» на пьесу «Мечты сестер-путешественниц» Мартина Рекуэрды

необходимо не ограничиваться внешними переключками — сходством сюжетов, персонажей или мотивов, — но обратиться к постижению внутренней логики чеховского художественного мышления, определив ее роль в формировании новой эстетической системы испанского драматурга.

Исходным пунктом подобного анализа становится воссоздание художественного замысла «Трех сестер», в котором заключена философская модель человеческого существования на рубеже XIX–XX вв. Именно в подтексте, в организации времени и пространства, в особом авторском взгляде на героя и его речь рождаются те идейно-художественные интонации, которые впоследствии отзовутся в драматургии Рекуэрды. В этой связи исследование пьес Чехова и Рекуэрды целесообразно рассматривать в рамках более широкой культурной парадигмы «усадебного текста». В обоих случаях действие разворачивается в пределах дома — у Чехова это провинциальная усадьба с колоннами, садом и видом на еловый лес; у Рекуэрды — старинный андалузский дом, перестроенный в пансион. В обоих произведениях усадьба не является лишь бытовой декорацией: это символ духовного уклада, изнутри переживающего распад. В ее пространстве отражается внутренний кризис героев, их стремление к смыслу и обновлению. Погружая зрителя в живую ткань национальной жизни, оба драматурга выходят за ее пределы, превращая локальный мир усадьбы в сцену универсального человеческого опыта — размышления о судьбе, времени и вере. Через призму женских судеб раскрывается не только частная драма одиночества, но и философско-экзистенциальное измерение человеческого существования, где поиски гармонии становятся формой сопротивления духовной стагнации.

Чеховская драма как исходная художественная модель

Обратимся к анализу драмы «Три сестры» с точки зрения ее философского содержания и принципов организации художественного текста, которые задают основу для понимания не только чеховского театра, но и всей традиции европейского психологического реализма, продолженной испанским автором в новом историко-культурном контексте.

Чеховская пьеса представляет собой символично-философское произведение, в котором через судьбы семьи Прозоровых изображается духовное состояние русской интеллигенции на рубеже веков. Герои — люди образованные, чувствующие, наделенные творческими задатками, — оказываются лишенными возможности реализовать себя в провинциальной среде, где их знания, культура и стремление к осмысленной жизни становятся «невысказанными».

В центре пьесы — семья Прозоровых, переживающая распад родового гнезда после смерти родителей. Старший брат Андрей, некогда мечтавший о научной карьере, деградирует до уровня мелкого чиновника и оказывается под властью грубой и корыстной жены Наташи. Старшая сестра Ольга, посвятившая себя педагогической работе, не имея к ней призвания, внешне достигает стабильности, но внутренне ощущает опустошение и усталость. Средняя сестра Мария, лишенная возможности развивать музыкальный дар, живет в духовной скуке несчастного брака и находит краткое утешение в запретной любви к Вершинину, также пленнику долга и семейных неурядиц. Младшая, Ирина, олицетворяет надежду и чистоту мечты: она верит в труд и в возможность перемен, но постепенно утрачивает эту веру, осознавая, что жизнь в провинции губит и ее порывы. Параллельно раскрываются судьбы второстепенных персонажей, таких как врач Чебутыкин, символизирующий утрату профессионального долга и смысла жизни.

В начале действия чеховской пьесы семейство Прозоровых пребывает в состоянии неопределенного душевного неблагополучия, еще не осознавая его подлинных причин. Это внутреннее беспокойство не имеет ясных очертаний: герои тоскуют, скукают, мечтают о переменах, но не могут объяснить себе источник своей неудовлетворенности. Инстинктивно стремясь вырваться из этого замкнутого круга, они обращают свои помыслы к Москве — городу детства, родовому гнезду, где, по их воспоминаниям, жизнь текла полнее и светлее. Поначалу это стремление кажется простым желанием перемены мест [Чехов С. 13: 452], но в действительности оно знаменует пробуждение внутренней рефлексии.

Осознавая бесплодность ожидания и невозможность возвращения в прошлое, сестры начинают искать причины своего состояния не во внешних обстоятельствах, а в самих себе. Их размышления о времени, о счастье, о предназначении человека постепенно превращаются в фи-

лософский диалог с жизнью. Так, неясная тоска, определявшая атмосферу первых сцен, обретает смысл экзистенциального кризиса, в котором внешнее бездействие становится формой духовного движения и самопознания. Как отмечает В. Е. Головчинер, в «Трех сестрах» «Чехов открывает новое измерение драмы — драму как форму философского бытия, где внешнее действие уступает место внутреннему движению духа» [Головчинер: 57]. Именно эта переориентация от события к сознанию, от фабулы к состоянию определяет и рождение нового типа сценического мышления, оказавшего влияние на европейский театр XX в. Рекуэрда воспринимает этот чеховский принцип не как модель, а как живой импульс к размышлению о человеке в замкнутом пространстве усадьбы, где разрушение становится условием внутреннего возрождения.

Переводя драму из психологического в онтологическое и философское измерение, Чехов раскрывает ее через диалоги и внутреннюю речь своих персонажей. В их повседневных разговорах и застольных беседах формируется своеобразная жизненная философия, где частные наблюдения обретают общечеловеческий масштаб. Особое значение приобретают временные координаты. Как отмечает Чарльз Турнер, в «Трех сестрах» время становится не просто фоном, а «невидимым действующим лицом», формирующим психологическое пространство пьесы и ритм существования героев. Его течение замедленно и спиралевидно: ожидание, повтор, остановка мгновения превращаются в форму духовного опыта. Паузы и недосказанность заменяют действие, а видимое бездействие оборачивается внутренним движением сознания. Время в этой пьесе «продлено настолько, — подмечает исследователь, — что мы можем увидеть изменения в реакции героев на жизнь» [Turner: 72–73]. Каждая из сестер, пережив в молодости внутренний кризис, вступает в новую жизненную фазу с богатой духовной жизнью, наполненной философскими размышлениями о бренности бытия и поиске смысла в повседневности. Неоднократно в ходе сюжетного действия, произносится вслух строку «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том» [Чехов С. 13: 185], Маша обращается не к собеседникам, а к самой себе, превращая цитату в форму внутреннего философского монолога. Эта пушкинская аллюзия, символизируя роковую зависимость от предопределенности, выявляет стоическую доминанту ее мировоззрения и служит выражением личного отклика героини на загадку бытия.

Размышляя о своей жизни, Ирина ощущает себя втянутой в бесконечный круговорот времени, где все повторяется и ничто не меняется: «Осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» [Чехов С. 13: 187]. Этот мотив замкнутого движения по кругу подчеркивает трагизм человеческого существования, обреченного на ожидание перемен, которые никогда не наступят. Тузенбах выражает ту же мысль в космической перспективе: жизнь не меняется и движется по неизменным законам, неведомым человеку, подобно журавлям, которые «летят и летят, не зная, зачем и куда» [Чехов С. 13: 147]. Образ полета становится символом вечного круговорота бытия, неподвластного человеческому разуму. Некоторыми героями овладевает чувство повторяемости исторических событий: случайно вспыхнувший пожар вызывает в памяти сожжение Москвы в 1812 г. Этот эпизод раскрывает древнюю идею цикличности бытия как мировой необходимости. Осознавая свой разрыв с этим вечным круговоротом, люди страдают от внутреннего недомогания, ведь незнание тайных законов существования становится для них источником духовной болезни. В результате главной философской проблемой пьесы оказывается кризис сознания современного человека, проявляющийся в осмыслении противоречия между «я» и миром, — лишении внутренней гармонии, когда человек перестает чувствовать себя частью всеобщего движения жизни.

Постепенно Москва превращается для Прозоровых в символ утраченного идеала — духовного центра и внутреннего равновесия, которых им недостает в настоящем. Трижды повторяемое восклицание Ирины «*В Москву, в Москву!*» выражает не столько реальное стремление уехать, сколько ностальгическую веру в возможность иной, подлинной жизни. Однако и ее путь оказывается замкнут в круг несбывшихся ожиданий. Пьеса передает трагедию неосуществленного: жизнь персонажей почти лишена внешнего действия, но исполнена внутренних колебаний, раздумий и духовной боли. Каждым из них овладевает ощущение противоестественности происходящего и бессилия что-либо изменить. Все чувствуют свою зависимость от некоей фатальной силы, метафорически выраженной в пушкинской цитате «У лукоморья дуб зеленый» как образе ствола жизни, скованного цепью необходимости, не позволяющей ему свободно и гармонично развиваться. Как отмечает британская исследовательница Синтия Марш, Маша в этой

сцене «говорит не собственным голосом, а словами величайшего русского поэта, предваряя их молчанием» [Marsh 2006: 446].

Изображая путь Прозоровых от радужных надежд к осознанию собственной несвободы, автор дает понять, что единичная их участь становится метафорой судьбы целого поколения русской интеллигенции, обреченного на бессилие перед этой фатальной силой. За этим ощущением кроется более глубокая философская проблема — утрата ясности сознания и духовной опоры, невозможность постичь свое место в мире. Это не только психологическое, но и метафизическое состояние, связанное с крушением целостной картины бытия, когда вера в высший, организующий миропорядок оказывается утрачена. В мире, лишенном центра, все кажется сошедшим с оси. «Все делается не по-нашему» [Чехов С. 13: 184], — говорит Ольга, выражая то, что герои ощущают как распад духовных оснований жизни. Эта внутренняя растерянность восходит к кризису европейского сознания конца XIX в., когда рациональные и религиозные формы познания перестали давать ощущение устойчивости.

Чехов вплотную подходит здесь к философии русских религиозных мыслителей — Бердяева, Франка, Шестова, — для которых человек, утративший веру, остается один на один с тайной бытия. Ирина, начавшая путь с веры в осмысленное будущее, постепенно теряет внутреннюю ясность и погружается в экзистенциальное отчаяние; другие герои переживают ту же метаморфозу: одни сходят с ума, как жена Вершинина, другие гибнут, как Тузенбах. Так в пьесе раскрывается трагедия человека, потерявшего связь с высшим смыслом, но продолжающего искать гармонию в мире, где она больше не дана извне. Это не просто психологическое, но метафизическое состояние, связанное с крушением целостной картины бытия, когда вера в высший организующий порядок мира оказывается утрачена, а на ее место приходит ощущение его изъяна. В мире, лишенном центра, все кажется сошедшим с оси.

Чехов изображает героев на грани душевного расстройства, показывая проявление экзистенциального кризиса, впервые столь остро обозначившегося в русской литературе у Достоевского на рубеже веков. Первым его симптомом становится томление души («*томится моя душа*»), внутреннее опустошение («*в голове пусто, на душе холодно*»), ощущение одиночества среди людей. Следующий этап духовного

неблагополучия — экзистенциальное отчаяние, особенно ошутимое в исповеди самой молодой из сестер:

А время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше, в какую-то пропасть. Я в отчаянии, я в отчаянии! И как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю [Чехов С. 13: 166]¹.

Это состояние, по сути, приближает человека к нигилизму, к отрицанию собственного существования как блага: «О, если бы не существовать!» [Чехов С. 13: 161]. В атмосфере утраты ясности бытия иные герои начинают сомневаться даже в реальности собственного существования. Спившийся военврач Чебутыкин замечает: «Нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем» [Чехов С. 13: 178]. В подтексте драмы проступает философская антиномия «быть» и «казаться», ставшая ключевым мотивом кризисного сознания конца XIX в. Чехов изображает человека на пороге между реальностью и иллюзией, где язык фиксирует относительность, неустойчивость мировосприятия. Повторяющиеся формулы неопределенности — «кажется», «может быть», «как будто», «словно» — функционируют как лингвистические маркеры сомнения в подлинности происходящего, перехода в состояние призрачного существования, которое современная психология определяет как распад онтологической уверенности [Лэнг]. За этим следует кризис идентичности — утрата человеком ощущения собственной целостности, переход границы, за которой человеческое сознание распадается, теряя способность отличать бытие от его иллюзии: «Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова» [Чехов С. 13: 160]. Этому сопутствует и процесс моральной деградации. Прозоров с горечью замечает, что в его жене появляется нечто «принижающее ее до животного», как будто она уже и не человек.

Чтобы сохранить способность к разумному осмыслению бытия, чеховским героиням необходимо хотя бы минимальное чувство свободы

¹ Среди заметок, находящихся в «Записных книжках», были записи о покушении Марии на самоубийство через отравление, мотив впоследствии отброшенный автором [Чехов С. 13: 426].

действий — иначе сознание собственной бесполезности может привести их к безумию. Лишенные возможности вырваться из замкнутого круга провинциального бытия, они стремятся преодолеть внутреннюю пустоту через внешнее действие — уход, движение, перемену места. Но мечта о Москве оказывается не столько стремлением к иной жизни, сколько попыткой преодолеть экзистенциальный тупик. Даже офицеры гарнизона, мечтающие о переводе, разделяют ту же тоску по перемене, превращенную в форму самоутешения.

Чехов доводит мотив освобождения из пут бытия до драматической полноты, где выход из кризиса требует жертвы. Влюбленный в Ирину пожилой, но искренне любящий немецкий музыкант Тузенбах открывает девушке и ее сестрам возможность перемен — возвращения в вожделенную Москву, символ утраченного идеала. Его присутствие приносит Ирине кратковременное ощущение духовного подъема: «У меня вдруг точно крылья выросли на душе, я повеселела, стало мне легко и опять захотелось работать, работать» [Чехов С. 13: 176]. Однако путь к обретению нового смысла оказывается невозможен: Ирина признается, что не может полюбить его, хотя и не отвергает брака. Тузенбах, осознав цену подобного компромисса, принимает вызов на дуэль и погибает.

Его смерть, неслучайная и символическая, превращается у Чехова в момент просветления: она не замыкает, а, напротив, открывает путь к внутреннему возрождению других. Через размышления Тузенбаха, Вершинина, Ольги Чехов выстраивает новую гуманистическую философию, основанную на убеждении, что страдание — не конец, а форма духовного роста, а усилия настоящего служат будущему, в котором человечество обретет смысл и гармонию. Оптимистическая нота финала звучит в словах Ольги: «Надо жить... Придет время, все узнают, зачем все это... а пока надо жить» [Чехов С. 13: 451] и утверждает веру в эволюцию духа и возможность постижения тайн бытия. К слову сказать, часть прижизненной критики недальновидно видела достоинство пьесы в изображении застоя и мрака провинциальной жизни или же упрекала автора в чересчур едкой сатире на современность, отказывая ему даже в драматизме, а также в пессимизме [Чехов С. 13: 455–456]. То, что не распознала критика, однозначно выразил Л. Андреев:

Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер»... И разве в умирающих страхах вы не замечаете зародышей новой жизни? [Чехов С. 13: 459].

Драма утраты превращается у Чехова в драму преодоления: герои, пройдя через отчаяние, обретают внутренний свет, пусть и не рационально осознанный. За этим стоит более глубокая философская проблема — потеря ясности сознания и религиозной опоры, невозможность постичь свое место в мире.

Так, Чехов изображает человека на грани экзистенциального прозрения: утратив веру во внешние опоры, он ищет смысл в самой способности жить, мыслить и страдать. Этот переход от веры в провиденциальный порядок к вере в духовное усилие человека определяет философский нерв чеховской драмы, соединяя в себе черты религиозного гуманизма и раннего экзистенциализма. Человеческая драма перерастает здесь в метафизическую притчу о судьбе потерянного поколения, утратившего веру в старые истины и ищущего новые основания своего бытия. Лишенные ясной жизненной цели, герои стремятся преодолеть внутреннюю пустоту внешним движением, но путь к подлинному возрождению проходит не через изменение обстоятельств, а через внутреннее прозрение, на что намекает и фамилия героев, Прозоровы. В их усталых словах, сомнениях и попытках понять смысл страдания рождается новая форма веры — в разум, в труд, в преемственность поколений, в возможность постижения тайн бытия через познание и духовную эволюцию. Чехов завершает драму на ноте тихого, но неугасимого гуманистического оптимизма: за отчаянием всегда следует свет, и даже утраченная гармония может быть восстановлена усилием человеческого духа.

Русское общество в чеховской пьесе предстает как пространство духовного и социального раскола, где народ и интеллигенция существуют в двух несоединимых культурах. Первая — народная, простая, живая, выраженная в звуках гармонике, народных песен и разговорной, подчас грубоватой речи. Вторая — утонченная дворянская, наполненная музыкой фортепьяно и скрипки, чтением и интеллектуальными беседами. В пьесе постоянно слышится музыкальный контрапункт этих двух миров, создающий ощущение полифонии национальной жизни. Однако главное различие между народом и интеллигенцией

заключается не в уровне образования или вкуса, а в разном духовном отношении к жизни. Простые люди, воспитанные в православной традиции, не подвержены «болезни века» — они сохраняют внутреннюю устойчивость, покорно принимают закон необходимости и честно исполняют свой долг до конца. Символично, что в четвертом действии тревожные философские разговоры ведутся под доносящуюся из другого конца дома колыбельную старой няни, которая становится как бы воплощением вечного ритма жизни, неподвластного сомнениям. Интеллигенция же, утратившая веру в Бога и духовную опору, оказывается разьединенной не только с народом, но и с самой жизнью. За крушением их личных надежд проступает драма утраты духовных оснований целого поколения, оказавшегося в состоянии внутреннего разлада и в мучительных поисках новой веры, способной вернуть смысл существованию.

Поэтика произведения Чехова неразрывно связана с идейно-философским содержанием его драмы и служит выражением мировоззренческой позиции автора. Эстетическая структура пьесы становится продолжением ее философии. Уже первые акты — именины Ирины в лучезарное майское утро и веселое масленичное празднество в следующем действии — создают карнавальную атмосферу, которая разряжает скрытую духовную напряженность и наполняет пьесу ощущением жизни, ее круговорота. Движение сюжета от ранней весны к осени и зиме символизирует естественный ритм существования, смену времен года как отражение внутренней эволюции героев — от надежды к зрелому осознанию, от ожидания к тихому принятию. Особую роль имеет игра света и цвета: если первые два действия проходят при свете дня, то последующие — при мягком сиянии свечей, чей мерцающий свет не столько угасает, сколько растворяется, создавая атмосферу покоя, памяти и умиротворенного размышления о жизни.

По наблюдению В. В. Полонского, поэтика Чехова-драматурга стала одним из источников художественных инноваций русского модернизма: цветовая и музыкальная символика у Чехова выполняет функцию художественного эквивалента душевных состояний, благодаря чему звуковой и цветовой фон превращаются в активных, символически нагруженных участников действия [Полонский: 103]. Особенно отчетливо это проявляется в поэтике пьесы «Три сестры». Цвета костюмов героинь — синий у Ольги, черный у Марии, белый у Ирины — обо-

значают их психологический строй и внутреннюю индивидуальность в момент появления на сцене. Музыкальные и визуальные мотивы, отмеченные в ремарках, раскрывают внутренние контрасты драмы: свет и тень, радость и безысходность. Постоянно возникающий в ремарках смех воплощает радость и полноту жизни, тогда как слезы героев отражают ее оборотную, трагическую сторону. Предметные символы приобретают философское измерение: заводной волчок выражает цикличность бытия, часы передают течение линейного времени, а разбитые часы символизируют мгновение вневременного счастья, вырванного из непрерывного потока жизни.

Через высказывания героев проступают душевные антиномии. Одни персонажи сохраняют наивную романтичность, другие заражены цинизмом и пошлостью. Одни открыты миру, чувствуют красоту природы, как Тузенбах, восклицающий: «Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет» [Чехов С. 13: 181]. Другие, подобно Наталье, утратили к ней всякую чувствительность и велят деревья рубить. Как показал американский литературовед Ли Трепанье, именно Наташа вносит в усадебное пространство «Трех сестер» элемент вульгарности и разрушительной силы, знаменуя вторжение нового мира, в котором господствует практицизм и моральная нечуткость. Ее внешняя активность контрастирует с созерцательной пассивностью Прозоровых, но за этим действием скрывается духовная пустота. Наташа, «женщина без глубины», становится антиподом сестер: если они страдают от бессилия и внутренней раздвоенности, то она живет без рефлексии, руководствуясь утилитарными импульсами, превращающими дом в пространство насилия над культурой и красотой. В этом смысле Наташа — воплощение, по выражению Трепанье, «вульгарности как формы зла» (*vulgarity as a moral evil*) [Trepanier: 22], которая разрушает саму возможность духовной жизни.

Кроме того, Чехов создает широкое полотно национальной жизни, в котором сочетаются пейзажи с березами и садами, сцены застолий с самоваром, народные праздники и масленичные гулянья с ряжеными и музыкантами, гадания, чтение газет, врачебные предрассудки и уличные танцы. Все слои общества — от офицеров до простых горожан — оказываются в едином жизненном пространстве, где сохраняется древний архетип русской отзывчивости и взаимопомощи: как

во время пожара, когда семья Прозоровых принимает погорельцев, делясь последним.

Через этот синтез поэтического и философского, бытового и символического Чехов создает образ России рубежа веков — страны, в которой сосуществуют противоположности: вера и сомнение, духовность и обыденность, возвышенность и унижение, обреченность на тьму и стремление к свету. Поэтика его пьесы становится способом философского познания мира и человека, раскрывая в повседневном трагическом и в трагическом — отблеск вечной гармонии.

*«Мечты сестер-путешественниц» Х. Мартина Рекуэрды:
по следам чеховских открытий*

Сходство между «Тремя сестрами» Чехова и пьесой Рекуэрды «Мечты сестер-путешественниц» ощущается сразу — не столько на уровне мотивов, сколько в самой интонации, в способе выстраивания драматического дискурса. Обе пьесы изображают замкнутые миры, в которых героини живут на пороге перемен, но не решаются сделать шаг. Именно в пределах этого замкнутого пространства — будь то московский дом Прозоровых или андалузский пансион сестер Рекуэрды — разворачивается главный внутренний конфликт: между мечтой и действительностью, светом знания и тьмой неведения, подлинной и мнимой свободой. Как у Чехова, внешнего действия в пьесе Рекуэрды почти нет: драма рождается из внутреннего напряжения, из неосуществленных желаний, тихих разговоров и невыраженной боли. Провинция становится пространством, где время тягуче, а мечта о другой жизни — единственное дыхание свободы.

У Рекуэрды действие сведено к одному акту, что усиливает впечатление камерности, но придает происходящему особую плотность и ритмическую замкнутость. Три сестры, владеющие небольшим андалузским пансионом, живут ожиданием перемен, мечтая о поездке к морю, о жизни вне привычного круга. Их мечты — столь же недостижимы, как и московские грезы чеховских героинь. Каждая несет в себе свой несбывшийся потенциал: литературный, музыкальный, артистический. Их разговоры, полные иронии, ностальгии и боли,

создают ту же особую атмосферу «непроизнесенного», где психологическое напряжение скрыто под будничным ритмом жизни.

Подобно Марии и Ирине, ни одна из героинь Рекуэрды не обрела счастья в любви. Реплика Ирины из «Трех сестер» — «Я не любила ни разу в жизни... душа моя — как рояль, заперт, и ключ потерян» [Чехов С. 13: 180] — образует глубокий эмоционально-тематический мост к пьесе «Мечты сестер-путешественниц»: это почти буквальное отражение состояния всех трех сестер в начале действия, в канун Нового года. В это время «всем можно любить и быть любимыми», но сестрам этого не дано. Неестественность их положения у Рекуэрды заключается не только в отсутствии любви, но и в том, что, подобно Ольге, они в силу внешних обстоятельств вообще не создали семьи и домашнего очага, обрекая себя на одиночество.

Для испанских женщин того времени именно замужество во многом открывало перспективу целостной, социально укорененной жизни — участие в круге родственных связей, общение с семьей, сопри-



Рис. 3. Типичный андалузский особняк в окрестностях Гранады.
Фотография Н. Н. Арсентьевой (Личный архив автора)

частность «большому миру» с его торговыми, образовательными и культурными нитями. Счастьем считались устойчивость уклада, ладное хозяйство, достаток, многодетность, согласие в доме. Андалузцы традиционно глубоко укоренены в быте, в ритуалах повседневности, где дом является центром духовного и семейного мира.

Этого живого сцепления с внешним миром сестры у Рекуэрды лишены: по воле судьбы оказавшись в вынужденной изоляции небольшого городка, они все острее ощущают разрыв с жизнью и стремятся хотя бы через свои таланты восстановить утраченные связи с людьми. Как и у чеховских сестер, их домашнее образование и заложенные воспитанием дарования — умение вышивать, рисовать, музицировать — остаются невостребованными. Особенно трагична судьба литературно одаренной Исабель, чьи пьесы и стихи так и не нашли пути к читателю.

Ощущая, как и чеховские героини, нестерпимую замкнутость существования, сестры в пьесе Рекуэрды инстинктивно стремятся вырваться в пространство «большой жизни». Их общей мечтой становится поездка к морю — символ встречи с иным миром, возможного обновления и освобождения. Контраст между настоящим и мечтой усиливается обращением к прошлому — к детским воспоминаниям и материнским рассказам о «людях моря», подбирающих на побережье раковины и обломки утонувших кораблей. Эти образы, как и воспоминания о Москве у чеховских сестер, соединяют повседневное с несбыточным, ограниченное — с бесконечным.

Хронотоп пьесы Рекуэрды не только достоверен в костюмбристском смысле, но и в высшей степени символичен. Его художественное пространство, по всей вероятности, восходит к реальным местам, хорошо знакомым драматургу: андалузскому пригороду Пинос-Пуэнте близ Гранады, где он часто бывал, общаясь с местной интеллигенцией и художественной средой. Ландшафт внутренней Андалусии — замкнутая горная долина, окруженная безлесными холмами и однообразными оливковыми плантациями, — становится зримым образом ограниченности человеческого бытия. Пансион сестер приносит лишь скромный доход; хотя до моря — всего час езды на поезде, даже на эту короткую дорогу у них нет средств. Поэтому свою мечту они воплощают в искусстве, в рукоделии, в создании символических замен — как бы вплетая иллюзию в ткань повседневности. Прием визуального экфрасиса, к которому прибегает Рекуэрда, подчеркивает двойственность их суще-

ствования — разрыв между реальностью и воображением. Как и в андалузских домах начала XX в., интерьер комнат сестер наполнен предметами декоративно-прикладного искусства, превращенными в знаки внутреннего мира. На столиках и комодах — кружевные салфетки с морскими узорами: вышитое море становится символом мечты, сведенной к орнаменту, декоративной замене недостижимого. Морская символика в убранстве дома — это акт компенсации и воображаемого выхода, попытка впустить дыхание простора в тесное пространство провинциального быта.

Так складывается неприметная, но неумолимая логика провинциального существования: жизнь при открытых балконах, где воздух свободы слышится, но не достигается; талант без сцены; мечта без дороги; слово, еще ищущее свой голос. И все же именно здесь теплится надежда: когда-нибудь Исабель напечатает свои пьесы, их заметят, и на вырученные средства удастся вырваться из замкнутого круга, провести несколько дней у лазурного моря — может быть, там обрести счастье и обновление.

Драма разворачивается в канун Нового Года — периода ожидания чуда. Повседневность сжимается в тесный круг, и только распахнутые настежь балконы в первой ремарке напоминают о возможности выхода — о ветре большого пространства, который все еще зовет, хотя и не достигает их стен. В воздухе ощущается неподвижность, как в остановившемся времени. И лишь снег, искрящийся под светом фонарей, нарушает мрачную неподвижность, создавая иллюзию света, прохладного и голубоватого, словно отблеск мечты в зимней ночи. В пансионе, откуда уехал последний постоялец, царит тишина и печаль. Чтобы разогнать пустоту, сестры решают поставить домашний спектакль по пьесе Исабель «Поезд на юг», превращая салон в вагон поезда. Этот импровизированный театр, как и вся жизнь героинь, становится попыткой превратить мечту в действие, воображение — в спасение. Прием *театра в театре* — пантомима на тему безответной любви — становится у Рекуэрды еще одним средством самосознания и спасения, пусть и иллюзорного, воплощая внутреннюю потребность героинь в действии, в преодолении неподвижности, хотя бы в игре. Перевоплощение Марины в начальника вокзала и Анхелы — в поклонника всемирно известной балерины, эмигранта из Африки, сопровождаемое звуками пианино, на котором Марина исполняет марш, создает атмо-

сферу импровизированного спектакля: воображаемый поезд идет на юг, в манящий огнями портовый город, где, как кажется, ждут свет, движение и жизнь.

В этом сценическом действии тесное пространство дома превращается в сцену, а акт творческого воображения становится временным освобождением от томительного ожидания и скуки. Звуки пианино, песен, имитирующих гудки паровоза, наполняют дом, и ночь, еще мгновение назад погруженная в тишину, оживает ритмом грез. Иллюзия движения здесь — не бегство от реальности, а форма внутреннего преодоления неподвижности, способ вернуть себе ощущение бытия.

Интересно перекликаются у Чехова и Рекуэрды декоративные мотивы, связанные с образом цветов. У Чехова весной в дом Прозоровых гости приносят букеты, наполняя пространство запахом жизни и пробуждения. У Рекуэрды во вставной пьесе заезжую актрису встречают букетом бумажных цветов, которые становятся метафорой мечты, заменившей реальность. В этих декоративных и сценических мотивах чувствуется общее для обоих драматургов стремление соединить искусство и природу, красоту реального и воображаемого. Радость от соприкосновения с источниками красоты — будь то цветок, музыка или перевоплощение — становится у них знаком подлинной жизни, вспышкой духовного обновления в пределах ограниченного мира.

Но иллюзия хрупка. Возвращение после неудачного спектакля третьей сестры Марии, освистанной публикой, обрывает полет фантазии. Сцена застывает в полночном ожидании, и часы, отбивающие двенадцать ударов, становятся метафорой бега времени. Наступивший Новый год приносит не облегчение, а осознание безысходности. Однако именно в этот момент, когда рушатся все внешние надежды, звучит молитва, сестры обращаются к Богу с детской просьбой — «чтобы в наступающем году увидеть море». Этот мотив, перекликающийся с чеховским заклинанием «В Москву, в Москву!», получает в испанском контексте религиозный смысл. Молитва заменяет иронию, вера приходит на место метафизического молчания. Эпизод подчеркивает национальную специфику драмы Рекуэрды. В Испании середины XX в., где католическая вера оставалась основой общественного уклада, молитва сохраняла силу объединяющего акта. Героини, взывая к Богу, ищут не только чуда, но и моральной опоры, утешения перед лицом неосуществимости мечты.

На мгновение в гостиной появляется пожилая Марина с мольбой о возвращении сына — ее тихая просьба звучит, как отголосок человеческой скорби, и тотчас же растворяется в тишине, когда она уходит к себе. Сцена вновь наполняется светом: сестры поздравляют друг друга с Новым годом, и на короткое время дом оживает. Мария, приободрившаяся после своих неудач, входит в роль балерины, Исабель счастлива поставленной в домашнем театре пьесой. Все поют, смеются, танцуют. В этом мгновении Рекуэрда, как мастер тонкой драматургической конструкции, создает иллюзию возможности восстановления утраченной связи маленького женского мира с большим, внешним. Из-за окон слышны голоса прохожих, гитары, карнавалы шум, рождественские серенады. На миг кажется, что граница между домом и улицей исчезла, и жизнь снова открыта навстречу миру.

Но это ощущение длится недолго. Окрыленные возможностью общения, сестры выбегают на балкон — и видят внизу компанию подвыпивших актеров, пришедших не поздравить, а высмеять и унижить Марию, неудачно выступившую на спектакле. Их насмешки и злая пародия разрушают праздничное настроение, превращая идиллию в трагикомическую сцену унижения. Это внезапное вторжение в жизнь сестер грубой реальности становится символом жестокости мира, вскрывающей болезненную правду их положения.

Как у Чехова, так и у Рекуэрды разговоры героинь становятся формой самопознания. У Чехова это достигается с помощью подтекста, полутонов, пауз и недосказанности; у Рекуэрды — через более открытое, исповедальное слово, где мысль, не находя иного выхода, превращается в речь. В их повседневных разговорах, на первый взгляд, случайных и бытовых, постепенно проявляется внутренний мир: через чужие цитаты, воспоминания, оброненные фразы героини выводят наружу то, что тревожит их изнутри, — осмысливают собственное существование. Диалог становится зеркалом сознания, способом выявления подлинных движений души.

Подобно чеховским сестрам, героини Рекуэрды воспринимают реальность философски, стремясь постичь свое бытие не как данность, а как путь, исполненный внутреннего движения и преодоления. Они живут в размышлении, в попытке уловить смысл жизни и свое место в мире. Однако если чеховская поэтика строится на идее цикличности, вечного возвращения, то у Рекуэрды драма времени имеет иной харак-

тер — она подчинена гераклитову представлению о линейном, неумолимо текущем вперед времени. Его мир устремлен к невозвратности, к осознанию того, что человек «не может войти дважды в одну и ту же реку», — к гераклитовской философии становления. Эта идея потока времени у Рекуэрды обретает не отвлеченное, а человеческое измерение: она становится образом утраты молодости, таланта, красоты — всего, что невозможно удержать. Удрученная Мария переживает эту истину в своем признании: *“Los que hemos nacido con alas, no podemos volar por el mismo cielo”* («Мы, рожденные с крыльями, не можем летать под тем же небом»). [Recuerda: 254]. Здесь звучит горькое осознание неповторимости мгновения и невозможности возвращения к былому, но также и тихое примирение с естественным ходом времени.

Философия непрерывного течения жизни проступает и в мыслях пожилой Марины — старой постоялицы пансиона, когда-то любимой, счастливой, жившей полной жизнью. Теперь она одинока, доживает свои дни, вспоминая сына, исчезнувшего где-то в странствиях. В ней воплощена мудрость смирения перед изменчивостью бытия: Марина не стремится к бегству и не противится судьбе. Рекуэрда как будто доверяет ей самую глубокую интонацию драмы — интонацию покоя в вечном движении. Не случайно Рекуэрда уводит ее со сцены в момент прихода актерской труппы: этот жест символизирует уход поколения, прожившего свой круг, и уступку места тем, кто еще ищет себя. В этом уходе нет трагизма, только тихая гармония, напоминание о том, что всё течет, всё изменяется, но само движение есть жизнь. Так мысль Гераклита о потоке, невозможности дважды войти в одну реку, становится философским основанием драмы: одни героини пытаются вырваться из круга, другие — принимают течение, но вместе они воплощают вечный ритм человеческого бытия, где молодость стремится вперед, а старость хранит мудрость возвращения к вечному.

Однако поток жизни не останавливается — он уносит не только прошедшие годы, но и мгновения покоя. Когда Марина уходит со сцены, вместе с ней исчезает чувство равновесия, и дом снова наполняется движением, хотя и тревожным. На место мудрого примирения приходит беспокойство юности, жажда перемен. Сестры, до слез жалея Марию, стремятся вернуть ей веру в будущее, убедить, что еще не все потеряно: что Исабель опубликует свою пьесу, Мария вновь выйдет на сцену, а на вырученные деньги они уедут к морю. Их мечта — не просто

фантазия, а отчаянная попытка победить неподвижность, вырваться хотя бы мыслью из круга повседневности.



Рис. 4. Женский портрет в традиционном андалузском costume.
Фотография из личного архива П. Бакеро. Источник: частное собрание, не публиковалось ранее. Разрешение на публикацию предоставлено автором

Но именно в этот момент, когда кажется, что воображение одерживает верх над реальностью, Рекуэрда возвращает действие в плоскость этического. Желание движения сталкивается с необходимостью выбора, и мечта оказывается испытанием совести. Для большей достоверности костюма в домашней постановке Анхела бежит в комнату старой Марины — попросить у нее украшения. Она возвращается бледная, с коробкой в руках, со слезами и испугом: в минуту слабости, поддавшись соблазну, она взяла чужое. Из открытой шкатулки на пол падают настоящие драгоценности — жемчужины, кольца, брошь в виде жар-птицы, сверкающей в тусклом свете лампы. В этом внезапном блеске мечта и вина сталкиваются, как свет и тень.

Анхела, оправдываясь, предлагает отчаянный выход: продать драгоценности, собрать чемоданы и уехать к морю, наконец, осуществив давнюю мечту. Старшая сестра Исабель, верующая и принципиальная, категорически против, но Мария, уставшая от неудач, почти готова уступить искушению. В этот момент перед героинями встает подлинная нравственная дилемма — выбор между духовной чистотой и соблазном свободы, между совестью и мечтой. Эпизод, исполненный чеховских интонаций, не превращается в моральный урок, но открывает перед зрителем внутреннюю глубину человеческой борьбы.

Здесь свобода понимается не как возможность достичь желаемого любой ценой, а как способность остаться, сохранив достоинство и внутреннюю ясность. Это движение — от разочарования к просветлению, от внешнего кризиса к внутреннему выбору — сближает героинь Рекуэрды с чеховскими сестрами. В обоих мирах духовная эволюция персонажей неразрывно связана с пространством, в котором они живут. Усадьба, дом, интерьер становятся не просто местом действия, но отражением внутреннего состояния человека, своеобразной метафорой души. Дом — это и убежище, и тюрьма, и зеркало мира, где каждая вещь откликается на переживание, а повседневная реальность наполняется символическим смыслом.

Так внутренний выбор героинь становится высшей точкой их духовного пути. Отказ от внешнего побега оборачивается движением внутрь — к самопознанию, к обретению душевного равновесия. И у Чехова, и у Рекуэрды именно это внутреннее прозрение оказывается настоящим преодолением: не изменой мечте, а ее очищением от иллюзий. В момент нравственного испытания дом, прежде бывший пространством замкнутости, обретает новое измерение — становится местом духовного прозрения. В нем, среди повседневных вещей, рождается чувство сопричастности к жизни и понимание ее непрерывности. Это внутреннее движение завершается у обоих драматургов катарсисом — тихим, но глубоко очищающим. Как у Чехова, так и у Рекуэрды финал наполнен просветленной грустью, в которой боль и надежда сливаются, превращаясь в гармонию. Здесь драма преображается в философское размышление о человеческом предназначении: страдание становится условием понимания, а утрата — началом возрождения.

У Чехова воля к духовному преодолению воплощена в образе Ольги — старшей сестры, волевой и нравственно цельной женщины:

«Пройдет время, нас забудут, и мы уйдем навеки, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто придет после...» [Чехов С. 13: 187] — говорит Ольга, утверждая идею духовного долга перед будущим, веру в непрерывность человеческого бытия и в то, что страдание становится началом нового сознания. Несмотря на личные потери и крушение надежд, она поддерживает сестер, обращая их боль в источник силы: «О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно...» [Чехов С. 13: 188], и в этих словах звучит переход от личного к общечеловеческому, от скорби к утверждению смысла жизни.

У Рекуэрды аналогичный пафос преодоления кризиса через творчество воплощен в образе Исабель — самой сильной из сестер. Потерпев утрату иллюзий, она находит утешение не в бегстве, а в творческом акте, в возрождении игры, которая становится для нее и для других формой жизни:

Анхела! Мария! Я подумала — давай снова сыграем мою пьесу, специально для тебя. Мои занавески! Хочу снова стать Маргаритой Ламурракой! Давайте быстренько все приготовим! Скорее — зеркало на место! Принеси костюм, Анхела, а ты, Мария, садись и смотри, как мы играем. А я пока включу музыку... вдруг тебе захочется потанцевать? [Recuerda: 261].

Эти слова звучат как гимн воображению, как акт сопротивления безысходности.

Домашний спектакль становится альтернативой жизни, а сама жизнь — его продолжением. Даже при закрытых балконных дверях провинциального дома остаются распахнутыми двери творческого воображения. В этом внутреннем пространстве, где реальность и фантазия сливаются, героини обретают глоток свободы, возможный лишь через дар созидания, заключенный в художественно одаренных женщинах. Они не вырвутся в желанный мир, но воссоздадут его в своем театре мечты, сохранив способность мечтать — а, значит, и жить.

В сопоставлении чеховской драмы «Три сестры» и пьесы Мартина Рекуэрды «Мечты сестер-путешественниц» обнаруживается не просто сходство мотивов, но глубинное родство художественного мышления. Оба автора создают мир, где пространство дома — будь то русская

усадебная с колоннами и садом или андалузская усадебная-пансион — становится метафорой человеческой души, замкнутой в себе и ищущей выхода к иному бытию. Усадебная у Чехова и у Рекуэрды — это не просто декорация, но форма жизни, в которой за бытовыми деталями проступают универсальные смыслы: одиночество, стремление к свободе, хрупкость надежды. Женская перспектива становится для обоих драматургов ключом к пониманию эпохи и человеческой природы. В образах сестер — русских и испанских — воплощается трагическая двойственность существования: невозможность соединить внутренний мир мечты с реальностью, где гармония недостижима. Их мечта — о Москве, о море — есть одновременно тоска по духовному обновлению, по возвращению к полноте бытия.

Следуя чеховской модели, Рекуэрда превращает локальную историю андалузской провинции в универсальную метафору человеческого существования. Как и в «усадебном тексте» русской литературы, пространство дома у него становится точкой пересечения личного и исторического, национального и общечеловеческого. Но в отличие от Чехова, испанский драматург переносит акцент с идеи цикличности на осознание времени как необратимого потока, в котором человеческое существование обретает смысл только через творчество и внутреннее преодоление.

Сопоставление обеих пьес показывает, что скрытые смыслы в них раскрываются не столько через действие, сколько через рефлексивное слово, через разговор как форму существования. То, что у Чехова звучит приглушенно, как едва уловимый подтекст, у Рекуэрды обретает большую определенность и становится предметом откровенного размышления. В этом и заключается особая сила компаративного подхода: он не просто выявляет параллели, но помогает «высветить» неочевидное, сделать видимыми внутренние смыслы, скрытые в тишине исходного текста. Один художественный мир становится комментарием к другому: испанская драма делает явным то, что в чеховской поэтике остается в полутоне, в намеке, в интонации. Такое взаимодействие культур и смыслов ведет не к разрушению, а к углублению — и именно в этом проявляется живая преемственность художественного опыта.

Сравнение пьес Чехова и Рекуэрды позволяет увидеть, что их объединяет не сюжет и не мотив, а общее стремление преодолеть духовную энтропию, вернуть человеку способность внутреннего движения.

В обоих мирах внешнее действие заменено мыслью, а страдание — путем к очищению. Эта идея получает завершение в финалах обеих пьес, построенных по принципу катарсиса, где страдание становится формой просветления. У Чехова — это призыв к жизни и к нравственной стойкости, у Рекуэрды — акт творческого самовозрождения. В обоих случаях человек находит опору не во внешних событиях, а в работе души, в искусстве как форме существования. Так драма Мартина Рекуэрды становится не подражанием, а внутренним диалогом культур, в котором усадьба превращается из бытового пространства в символ человеческой души. Через судьбы женщин, тоскующих по невозможному, оба автора утверждают одно и то же: в мире утраченной гармонии лишь мечта и творчество сохраняют в человеке способность жить. Не мнимая свобода бегства от постылой действительности, а свобода самопреодоления обретает у русского и испанского драматургов истинную ценность.

Список литературы

Источники

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

Recuerda M. J. *Las conversiones. Las ilusiones de las hermanas viajeras*. Murcia: Editorial Godoy, 1981. 264 p.

Исследования

Головчинер В. Е. «Три сестры» А. П. Чехова в контексте исканий драмы начала XX века // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. № 8(98). С. 5–10.

Лэнг Р. Д. Расколотое «Я». СПб.: Белый Кролик, 1995. 350 с.

Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.

Marsh C. Masha's Lines from Pushkin: Intertextuality and Subjectivity in Chekhov's Three Sisters // *The Modern Language Review*. 2006. Vol. 101, no. 2. P. 440–453. <https://doi.org/10.2307/20467132>

Morales A. Estudio preliminar // *Recuerda J. M. Las Conversiones y Las ilusiones de las hermanas viajeras / con estudio preliminar de Antonio Morales*. Murcia: Ed. Godoy, 1981. P. 9–70.

Trepanier L. Brutality, Vulgarity, and Evil in Chekhov's Three Sisters. *Perspectives on Political Science*. 2010. Vol. 39, no. 3. P. 146–152. <https://doi.org/10.1080/10457097.2010.481964>

Turner C. J. G. Time in Chekhov's Tri Sestry // *The Modern Language Review*. 1971. Vol. 66, no. 2. P. 309–321. <https://doi.org/10.2307/3724029>

Vaquero Cid B. *Teatro de Martín Recuerda*. Granada, 1965.

References

- Golovchiner, V. E. “‘Tri sestry’ A. P. Chekhova v kontekste iskanii dramy nachala XX veka” [“‘Three Sisters’ by A. P. Chekhov in the Context of the Search for Drama in the Early 20th Century”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 8 (98), 2010, pp. 5–10. (In Russ.)
- Leng, R. D. *Raskolotoe “Ya” [The Split Self]*. St. Petersburg, White Rabbit Publ., 1995. 350 p. (In Russ.)
- Polonskii, V. V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoi literature kontsa XIX – nachala XX veka [Mythopoetics and the Dynamics of Genre in Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Centuries]*. Moscow, Nauka Publ., 2008. 285 p. (In Russ.)
- Marsh, Cynthia. “Masha’s Lines from Pushkin: Intertextuality and Subjectivity in Chekhov’s Three Sisters.” *The Modern Language Review*, vol. 101, no. 2, 2006, pp. 440–453. <https://doi.org/10.2307/20467132> (In English)
- Morales, Antonio. “Estudio preliminar.” Recuerda, J. Martín. *Las Conversiones y Las ilusiones de las hermanas viajeras*, con estudio preliminar de Antonio Morales. Murcia, Ed. Godoy, 1981, pp. 9–70. (In Spanish)
- Trepanier, Lee. “Brutality, Vulgarity, and Evil in Chekhov’s Three Sisters.” *Perspectives on Political Science*, vol. 39, no. 3, 2010, pp. 146–152. <https://doi.org/10.1080/10457097.2010.481964> (In English)
- Turner, C. J. G. “Time in Chekhov’s Tri Sestry.” *The Modern Language Review*, vol. 66, no. 2, 1971, pp. 309–321. <https://doi.org/10.2307/3724029> (In English)
- Vaquero Cid, Benigno. *Teatro de Martín Recuerda*. Granada, 1965. (In Spanish)

© 2026. М. Яхьяпур, Дж. Карими-Мотаххар
Тегеранский университет,
г. Тегеран, Иран

«Вишневый сад» А. П. Чехова еще цветет в Иране

Аннотация: Статья посвящена влиянию русской литературы и произведений А. П. Чехова на развитие иранской литературы и театра. В центре внимания — пьеса «Вишневый сад», которая остается востребованной в Иране более ста лет спустя после ее создания. Особое внимание уделено восприятию Чехова в иранской культуре. Показано, что пьесы и рассказы Чехова активно переводились и изучались в Иране с последней трети XX в. и оказали существенное влияние на становление реалистической прозы и жанра короткого рассказа в персидской литературе. Рассматриваются произведения иранских писателей и драматургов: Джамала-Заде, Садега Хедаята, Симина Данешвара, Насера Найер-Мохаммади, находившихся под непосредственным влиянием чеховских тем и художественных приемов. Проводится сравнительный анализ драматургии Чехова и Акбара Ради, которого называют «Чеховым иранского театра», выявляются общие черты в их системах персонажей.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Вишневый сад», иранская литература, переводы, восприятие, воздействие, система персонажей

Информация об авторах:

Яхьяпур Марзие, кандидат филологических наук, ведущий научный исследователь, профессор, Тегеранский университет, площадь Ангелаб, ул. 16 Азара, 417935840 г. Тегеран, Иран. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8195-6909>

E-mail: myahya@ut.ac.ir

Карими-Мотаххар Джанолах, кандидат филологических наук, ведущий научный исследователь профессор, Тегеранский университет, площадь Ангелаб, ул. 16 Азара, 417935840 г. Тегеран, Иран. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6072-5797>

E-mail: jkarimi@ut.ac.ir

Дата поступления статьи в редакцию: 01.11.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 17.01.2026

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Яхьяпур М., Карими-Мотаххар Дж. «Вишневый сад» Чехова еще цветет в Иране // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 322–333. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-322-333>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 322–333. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 322–333. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Marzieh Yahyapour, Janolah Karimi-Motahhar
University of Tehran,
Tehran, Iran

Chekhov's "Cherry Orchard" Still Blooms in Iran

Abstract: This article examines the influence of Russian literature and Anton Chekhov's works on the development of Iranian literature and theater. It focuses on the play "The Cherry Orchard," which remains popular in Iran more than a century after its creation. Particular attention is paid to the reception of Chekhov in Iranian culture. It demonstrates that Chekhov's plays and short stories have been actively translated and studied in Iran since the last third of the 20th century and have had a significant impact on the development of realistic prose and the short story genre in Persian literature. The works of Iranian writers and playwrights Jamal-Zadeh, Sadegh Hedayat, Simin Daneshvar, and Naser Nayer-Mohammadi, who were directly influenced by Chekhov's themes and artistic techniques, are examined. A comparative analysis is provided of the plays of Chekhov and Akbar Radi, known as the "Chekhov of Iranian theater," revealing common features in their character systems.

Keywords: A. P. Chekhov, "The Cherry Orchard," Iranian literature, translations, perception, impact, character system

Information about the authors:

Yahyapour Marzieh, PhD in Philology, Leading Research Fellow, Professor, University of Tehran, Engelab Sq., 16 Azar St., 1417935840 Tehran, Iran. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8195-6909>

E-mail: myahya@ut.ac.ir

Karimi-Motahhar Janolah, PhD in Philology, Leading Research Fellow, Professor, University of Tehran, Engelab Sq., 16 Azar St., 1417935840 Tehran, Iran. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6072-5797>

E-mail: jkarimi@ut.ac.ir

Received: November 01, 2025

Approved after reviewing: January 17, 2026

Published: March 25, 2026

For citation: Yahyapour M. and J. Karimi-Motahhar. "Chekhov's 'Cherry Orchard' Still Blooms in Iran." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 322–333. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-322-333>

«Экое разрушительное, жестокое существо человек, сколько уничтожил разнообразных живых существ, растений для поддержания своей жизни», — писал Л. Н. Толстой в повести «Хаджи-Мурат» на рубеже 1890–1900-х гг. [Толстой: 424]. Эти слова звучат современно, ведь сегодня мы являемся свидетелями стремительного разрушения природы руками человека. Земля, являющаяся матерью живой и неживой природы, истощается людьми различными способами: путем промышленной эксплуатации земель, лесов, гор и рек, в ходе военных маневров и т. д. Загрязнение окружающей среды — еще одно следствие существования современного человечества. Однако очень примечательно, что эти явления уже описаны в художественных произведениях XIX – начала XX в., например, в «Рубке леса» Л. Н. Толстого (1855) и в пьесе «Вишневый сад» А. П. Чехова (1903). Приведем знаковую цитату:

Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода. Только, конечно, нужно <...> вырубить старый вишневый сад... [Чехов: 205]

М. В. Скороходов очень точно отмечает, что вишневый сад у Чехова и многих его писателей и поэтов-современников символизировал благополучие и процветание [Скороходов: 210].

И. А. Бунин в стихотворении «Рассвет» (1909) говорит о загрязнении окружающей среды:

Как стая птиц, в пустыне одиноко
Белеет форт. За ним — пески, страна
Нагих бугров. На золоте востока
Четка и фиолетова она.

Рейд солнца ждет. *Из черных труб «Марокко»*¹

Восходит дым. Зеленая волна

Стальнойю сажей, блестящими полна,

Качает мерно, плавно и широко.

Вот первый луч. Все окна на борту

Заглись огнем. *Вот пар взлетел — и трубы*

Призывно заревели в высоту.

Подняв весло, гребец оскалил зубы:

Как нежно плачет колокол в порту

Под этот *рев торжественный и грубый!*

[Бунин: 245]

Несмотря на подчас грубое и безжалостное отношение к природе, «Вишневый сад» Чехова еще цветет на сценах театров не только России, но и других стран мира, в том числе Ирана, в душах иранской публики. Иранские читатели и зрители, драматурги и режиссеры до сих пор волнуются за судьбу знаменитого чеховского сада, пьеса «Вишневый сад» спустя более века после своего создания по-прежнему ставится в иранских театрах, обсуждается и изучается в иранских университетских аудиториях и занимает особое место среди иранских любителей литературы.

Иран, несомненно, является колыбелью и страной поэзии, однако проза и драматургия (рассказы и пьесы) в настоящее время также занимают достойное место в иранской литературе. Наряду с произведениями Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского наследие Чехова занимает значительное место в культурной жизни иранского народа. Уже более века его произведения читаются на персидском языке, активно переводятся и изучаются в университетах Ирана. Его рассказы и пьесы переиздавались в стране неоднократно, что свидетельствует о продолжающемся интересе к его произведениям. Влияние Чехова ощутимо и в творчестве многих иранских писателей и драматургов. Его стиль, идеи и художественные приемы сыграли ключевую роль в становлении и развитии литературного вкуса и писательской манеры целого поколения иранских авторов. XX век стал важным этапом в развитии

¹ Здесь и далее в цитатах курсив наш. — М. Я. и Дж. К.-М.

персидской прозы. Особенно активно в этот период формировался жанр короткого рассказа. Иранские писатели не только создавали оригинальные произведения на родном языке, но и переводили важнейшие образцы мировой литературы. Среди них особое место занимала проза и драматургия Чехова.

Темы, поднимаемые в чеховских рассказах, оказываются близкими и понятными иранскому читателю. Такие явления, как *лакейство*, *притворство* и *лицемерие*, находят осуждение и в иранской культурной традиции. Известный иранский критик, писатель и переводчик Карим Кешаварз (1900–1986) писал:

Рассказы Чехова, в которых он изображает уродливые стороны социальной жизни, понятны не только иранским ученым, но и всем образованным персам. Читая их, мы невольно вспоминаем нашу народную поговорку: «Дорогой, ты говоришь на нашем языке» [Кешаварз: 79]¹.

По нашему мнению, Чехов, как «Пушкин в прозе», по известному определению Л. Н. Толстого [см.: Паперный: 85, 243], должен рассматриваться не только как выдающийся русский писатель и драматург, но и как мировой. Дух Чехова, как и дух Пушкина, перевоплощен в духе других народов.

Одним из первых мировое значение творчества Чехова отметил как раз Л. Н. Толстой. По его мнению, непреходящие художественные открытия Чехова определялись его особым видением действительности. Называя Чехова «несравненным художником», Толстой говорил:

Да, да, именно несравненный... Художник жизни. И достоинство его творчества в том, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще. А это главное [Бердников: 65].

Чеховские простота языка, лаконизм, разоблачение пошлости и алчности, выразительность картин жизни, неподражаемый юмор,

¹ Карим Кешаварз, переводчик рассказов Чехова, в 1954 г. в качестве вице-президента иранского «Общества культурной связи с СССР» прочитал на одном из его заседаний доклад о Чехове, посвященный памяти академика Игнатия Юлиановича Крачковского, вошедший в его книгу [см.: Кешаварз].

изображение «маленького человека»¹ нашли отклик в рассказах иранских писателей XX в.: Садега Хедаята (1903–1951), Сейеда Мохаммада-Али Джамаль-Заде (1892–1997), Бозорга Алави (1904–1997), Садега Чубака (1916–1998), Джалала Але-Ахмада (1923–1969), Насера Найер-Мохаммади (1925–2010), Симин Данешвар (1921–2012) и др. [см.: Карими-Мотаххар: 20]. Чехов, виртуозный мастер короткого рассказа, стал учителем для иранских новеллистов, писавших под его влиянием. Приведем несколько примеров.

Так, Джамаль-Заде — отец современного короткого рассказа и зачинатель реалистического стиля в персидской литературе — написал рассказ «Шурабад (Борцы за народное счастье)» под влиянием чеховского рассказа «Мужики». Садег Хедаят, переводчик и писатель, один из пионеров современной иранской художественной литературы, написал свою «Бродячую собаку» под влиянием рассказа «Каштанка» Чехова. У Симин Данешвар есть рассказ «Анис», который по теме, форме и содержанию похож на чеховскую «Душечку». Иранский переводчик и новеллист Насер Найер-Мохаммади по теме и мотивам чеховской «Тоски» написал рассказ под тем же названием на иранском материале.

Иранские драматурги также писали пьесы под влиянием Чехова, в том числе выходец из североиранской провинции Гилан, находящейся на южном берегу Каспийского моря, Акбар Ради (1939–2006). Он написал более 35 пьес, 13 из них пользуются известностью. Акбар Ради — отец современной драматургии Ирана, его называют «Чеховым иранского театра». Его первая пьеса «Голубой проблеск» (1959, опубликована в 1962) обращена к социальным проблемам. В ней автор анализирует конфликты между людьми на почве социально-экономического неравенства, что сближает его творчество с так называемым критическим реализмом русской классической литературы. Перечислим некоторые из пьес Ради, написанных после «Голубого проблеска», — это «Упадок» (1964), «Из-за стекла» (1967), «Иранское наследство» (1968), «Рыбаки» (1969), «Смерть осенью» (1970), «Великолепная улыбка господина Гилла» (1973), «Читай в тумане» (1975), «Гамлет с сезонным салатом» (1978), «Спаситель в сыром утре» (1986), «Лестница» (1984, новая редакция в 1999), «Медленно с розой» (1989), «Амиз галамдун» (1998), «Ночь на

¹ По мнению В. Б. Катаева, у героев Чехова, несмотря на разнообразие их социального статуса и умственного развития, преобладают черты «среднего» или «всякого человека» [Катаев: 170].

мокрой мостовой» (1999), «Наш светящийся сад в ночи» (1999), «Табличка / вывеска горячего яйца» (2002). Большинство иранских театральных критиков и режиссеров — Х. Марзбан, Г. Садеги, А. Купан, Н. Эбрахими, М. Долатабади, Дж. Моджаби, М. Е. Амири, Н. Эбрахими и др. — считают, что Ради создал уникальные и оригинальные пьесы под влиянием Чехова. Атаоллах Купал, современный иранский писатель и драматург, отмечал:

...Если бы мы сравнили драматические приемы произведений Акбара Ради с приемами многих других драматургов мира, я бы увидел, что он ближе всего к Ибсену, Чехову и О'Нилу. <...> Ради — один из выдающихся писателей, жизнь и произведения которого напоминают мне о Чехове [Talebi: 183, 176]¹.

Да и сам Акбар Ради открыто признавал это влияние:

В некоторых из моих пьес можно видеть художественную тень, — вероятно, это русская тень Чехова. Но почему Чехов? ... Сам и не знаю. Может быть, у меня с ним много общего. Может быть, по психическому состоянию. Может быть, по историческим условиям и географическому положению (дождь и туман, лес и море двух климатов), сходству обычаев и поведения людей Гилана и Крыма, а возможно, по всем этим причинам. В любом случае, это не было преднамеренным. <...> Я люблю Чехова и за тонкость его души, и за его эстетику... [Talebi: 433].

Но что общего у персонажей пьес Ради с героями Чехова? Наиболее очевидными и важными из сходств являются следующие: как и герои Чехова, герои Ради разного возраста, из разных сословий и профессий, с разными социальными и экономическими характеристиками и ситуациями; все они говорят об обычных, заурядных вещах и взаимодействуют с обычными людьми в обществе. Так, современный иранский писатель и критик Муса аль-Мусави, считает, что:

...во всех рассказах Ради явно прослеживается влияние Чехова, и даже персонажи его рассказов похожи на персонажей Чехова — это

¹ Здесь и далее в тексте статьи перевод с персидского наш. — М. Я. и Дж. К.-М.

чиновники, жители деревни, дворяне, средний и низший социальные слои... [Talebi: 199].

Также общими чертами персонажей Чехова и Ради являются неудовлетворенность ситуацией, в которой они находятся, и размышления о построении лучшего будущего. Так, Лопахин, герой чеховского «Вишневого сада» мечтает:

О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная несчастливая жизнь... [Чехов: 240].

У героини Ради из пьесы «Спаситель во влажном утре» также есть надежда на будущее:

...Я мечтала однажды стать независимой профессиональной писательницей. Писать для обездоленных, отчаявшихся и ожесточенных, давать им надежду и знакомить их с тонкостями жизни. Жить с радостью и смирением и верить в добро, чистоту и красоту. Я выбрала свое собственное завтра [Ради 1: 663].

К тому же персонажи пьес Чехова и Ради не делятся на исключительно «черных» или «белых» (положительных и отрицательных), в них нет «идеальных» героев. И все-таки, как правило, пьесы обоих драматургов заканчиваются проблеском надежды. Так, в чеховском «Вишневом саде» Аня говорит матери:

Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа... Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. *Мы насадим новый сад, роскошнее этого*, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем!.. [Чехов: 241].

Петя Трофимов, после продажи сада уходя из имения, восклицает: «Здравствуй, новая жизнь!..» [Чехов: 253]. А Лопахин с оптимизмом заглядывает в будущее: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» [Чехов: 240].

Если обратиться к пьесе Акбара Ради «Упадок», то услышим такие заявления ее героев: «Теперь мы тоже пойдем и начнем новую жизнь для себя» [Ради 1: 267]. А в пьесе «Смерть осенью» есть слова: «Сейчас спи, завтра само собой будет хорошо, милая моя» [Ради 1: 304].

Среди общих черт можно также отметить, что интеллектуалы Чехова не борются с жизненными трудностями, но в основном эффектно рассуждают и спорят друг с другом. Герои обоих драматургов духовно одиноки, хотя и окружены семьей, соседями, сослуживцами.

Таким образом, иранские писатели и драматурги, находившиеся под влиянием Чехова, вслед за ним в первую очередь интересовались социальными и морально-психологическими проблемами человечества. В драматургии Акбара Ради влияние Чехова очевидно и в проблематике, и в поэтике. Универсальность тем и идей Чехова находит отклик по всему миру, в том числе и в Иране. Спецификой иранского восприятия наследия русского классика стало внимание к судьбе природы, садов, что соотносится с архетипами иранской культуры, в которой сад — основа и идеал человеческой жизни на земле. Это и обусловило популярность чеховского «Вишневого сада» на иранской сцене в течение уже более ста лет: «Дорогой, ты говоришь на нашем языке» [см.: Карими-Мотаххар: 19], — как будто обращаются иранцы к русскому писателю. Именно эта пьеса Чехова каждый год ставится на сцене многих театров в разных городах Ирана.

В заключение перечислим переводы «Вишневого сада» на персидский язык, их более пятнадцати:

1. первый перевод принадлежит Данешвар Симин, он был сделан в 1968 г. с английского языка;
2. Юсефи Шараре, перевод с русского оригинала, 1983 г.;
3. Турани Бехруз, перевод с русского оригинала, 1983 г.;
4. Суруш Степаниян, перевод с русского оригинала, 1995 г.;
5. Хесаами Хушаег, перевод с русского оригинала, 2002 г.;
6. Алави Бозорг, перевод с русского оригинала, год неизвестен;
7. Яхьяпур М., Карими-Мотаххар Дж., перевод с русского оригинала, 2004 г.¹;

¹ Перевод предваряется вступительной статьей: *Яхьяпур М., Карими-Мотаххар Дж.* Пьеса «Вишневый сад» и анализ ее действующих лиц // HONAR-NA-YE-ZIBA (Факультет изящных искусств Тегеранского университета). 2004. № 19. С. 103–110.

8. Шахди Парвиз, перевод с русского оригинала, 2016 г.;
9. Никоои Назгах, перевод с русского оригинала, 2016 г.;
10. Бахтиари Захра, перевод с русского оригинала, 2018 г.;
11. Кешани Марджане, перевод с русского оригинала, 2021 г.;
12. Резаи Сорая, Ала-Калам, перевод с русского оригинала, 2022 г.;
13. Кашичи Нахид, перевод с русского оригинала, 2023 г.;
14. Марвиан Сепидех, перевод с русского оригинала, 2023 г.;
15. Пиранг Масуд, перевод с русского оригинала, 2024 г.

Список литературы

Источники

- Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1987–1988. Т. 1. 687 с.
Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1960–1965. Т. 14. 560 с.
Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1983–1988. Т. 13. 528 с.
Ради А. Собр. соч.: в 4 т. Тегеран: Гатре, 2003. Т. 1. 682 с. (In Persian)
رادی اکبر، مجموعه آثار در 4 جلد، تهران: قطره، 1383، ج. 1، 682 ص.
Ради А. На голубой сцене, Собр. соч.: в 4 т. Тегеран: Гатре, 2006. Т. 2. 675 с. (In Persian)
رادی اکبر، روی صحنه آبی، مجموعه آثار در 4 جلد، تهران: قطره، 1386، چاپ دوم، ج. 2، 675 ص.

Исследования

- Бердников Г. Чехов в современном мире // Вопросы литературы. 1980. № 1. С. 65–97.
Карими-Мотаххар Дж. «Дорогой, ты говоришь на нашем языке» (О влиянии творчества А. П. Чехова на произведения современных персидских писателей) // Русская словесность. 2006. № 8. С. 19–20.
Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1989. 261 с.
Кешаварз К. Памяти академика Игнатия Юлиановича Крачковского. Л.: ЛГУ. 1958. 252 с.
Паперный З. С. Стрелка искусства: О Чехове. М.: Современник, 1986. 254 с.
Скорыходов М. В. Символика вишневого сада: между коммерческим проектом, усадьбой и дачей // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 3. С. 196–215. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-196-215>
Talebi, F. The recognize of Akbar Radi. Tehran, Ghatre Publ., 2004. 749 p.
طالبی فرامرزی، شناختنامه اکبر رادی، 1383، تهران: قطره، 749 ص. و 32 ص. تصویر.

References

Berdnikov, G. "Chekhov v sovremennom mire" ["Chekhov in the Modern World"]. *Voprosy literatury*, no. 1, 1980, pp. 65–97. (In Russ.)

Karimi-Motakhkhar, Dzh. "'Dorogoi, ty govoriš' na nashem iazyke' (O vlianii tvorchestva A. P. Chekhova na proizvedeniia sovremennykh persidskikh pisatelei)" ["'Dear, You Speak in Our Language' (About the Influence of Anton Chekhov's Work on the Works of Modern Persian Writers)"]. *Russkaia slovesnost'*, no. 8, 2006, pp. 19–20. (In Russ.)

Kataev V. B. *Literaturnye sviazi Chekhova* [Chekhov's Literary Connections]. Moscow, Moscow State University Publ., 1989. 261 p. (In Russ.)

Keshavarz, K. *Pamiati akademika Ignatiia Iulianovicha Krachkovskogo* [In Memory of Academician Ignatius Yulianovich Krachkovsky]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1958. 252 p. (In Russ.)

Papernyi, Z. S. *Strelka iskusstva: O Chekhove* [Arrow of Art: About Chekhov]. Moscow, Sovremennik Publ., 1986. 254 p. (In Russ.)

Skorokhodov, M. V. "Simvolika vishnevogo sada: mezhdru kommercheskim proektom, usadboi i dachei" ["The Symbolism of the Cherry Orchard: Between a Commercial Project, a Manor and a Dachha"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 3, 2024, pp. 196–215. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-196-215> (In Russ.)

Talebi, F. *The Recognize of Akbar Radi*. Tehran, Ghatre Publ., 2004. 749 p. (In Persian)

<https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-334-345>
<https://elibrary.ru/VXHNDPV>
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"; 821.21.0

© 2026. Ранджана Банерджи
Университет им. Джавахарлала Неру,
г. Нью-Дели, Индия

Чеховская традиция в литературе Индии

Аннотация: В начале XX в. Индия переживала напряженный переходный период в своем социально-экономическом и культурном развитии; ведущие индийские писатели и мыслители в поисках новых идей и форм их воплощения обращались к произведениям русской литературы, где находили ответы на многие насущные вопросы. Драматург-новатор и мастер короткого рассказа А. П. Чехов привлек внимание литературного мира Индии с тех пор, как его произведения стали публиковаться в литературных журналах страны. Они стали оказывать глубокое влияние на литературный мир и прогрессивных писателей Индии: М. Премчанда, Р. Тагора, Т. Бандьопадхья и других. Чеховские темы, идеи и поэтика прослеживаются в творчестве многих индийских писателей, поскольку проблемы, поставленные в произведениях русского классика, весьма актуальны в индийском контексте. В статье дается краткий обзор чеховской традиции в Индии, освещаются главные чеховские темы, воплощенные в произведениях индийских писателей. Показано, что рецепция Чехова в Индии происходила по двум основным руслам: путем непосредственных контактов (влияния и прямого заимствования) и благодаря типологическим схождениям, обусловленным общностью ряда элементов социокультурного развития обеих стран в XX в.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Индия, рецепция, переводы, влияние, типологические схождения

Информация об авторе: Ранджана Банерджи, кандидат филологических наук, профессор, Университет им. Джавахарлала Неру, 110067 г. Нью-Дели, Индия. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-3771-5192>

E-mail: ranjanab1992@gmail.com

Дата поступления статьи в редакцию: 18.11.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 24.01.2026

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Банерджи Р. Чеховская традиция в литературе Индии // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 334–345. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-334-345>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 334–345. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 334–345. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. **Ranjana Banerjee**
Jawaharlal Nehru University,
New Delhi, India

The Chekhovian Tradition in Indian Literature

Abstract: At the beginning of the 20th century, India was undergoing a period of transition marked by tension in its socioeconomic and cultural development. Leading Indian writers and thinkers, searching for new ideas and forms of expression, turned to Russian literature, where they found answers to many pressing questions. The innovative playwright and master of the short story, Anton Chekhov, attracted the attention of the Indian literary world when his works began to be published in the country's literary journals. They went on to have a profound influence on the literary world and progressive writers of India: M. Premchand, R. Tagore, T. Bandyopadhyay, and others. Chekhov's themes, ideas, and poetics can be traced in the works of many Indian writers, as the issues raised in the works of the Russian classic are highly relevant in the Indian context. This article provides a brief overview of the Chekhovian tradition in India and highlights the main Chekhovian themes embodied in the works of Indian writers. The article demonstrates that the reception of Chekhov in India occurred through two primary channels: direct contacts (influence and direct borrowing) and typological convergences resulting from the commonalities in the socio-cultural development of both countries in the 20th century.

Keywords: A. P. Chekhov, India, reception, translations, influence, typological affinities

Information about the author: Ranjana Banerjee, PhD in Philology, Professor, Jawaharlal Nehru University, New Mehrauli Road, Munirka 110067 New Delhi, India. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-3771-5192>

E-mail: ranjanab1992@gmail.com

Received: November 18, 2025

Approved after reviewing: January 24, 2026

Published: March 25, 2026

For citation: Banerjee, R. "The Chekhovian Tradition in Indian Literature." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 334–345. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-334-345>

Выдающийся мастер короткого рассказа и автор новаторских пьес, Чехов внес значительный вклад в развитие этих жанров не только в русской, но и в мировой литературе. Общеизвестно, что с приходом Чехова жанр рассказа вошел в свой золотой век. В поиске художественных средств для изображения нового демократизированного общества писатели из разных уголков мира заимствовали его форму, а иногда и содержание. Чеховский след отмечается в рассказах таких англоязычных писателей, как ирландец Джеймс Джойс, американец Рэймонд Карвер, но особенно — у новозеландской писательницы Кэтрин Мэнсфилд. Мэнсфилд даже обвиняли в плагиате за ее рассказ «Ребенок, который устал» (“The child who was tired”), будто бы он является переделкой или ремейком чеховского рассказа «Спать хочется».

Чехов оставил неизгладимый след также и в индийском литературном мире, который познакомился с его творчеством в начале XX в., после того как в 1903 г. в Англии вышел в свет сборник «Черный монах и другие рассказы». Этот сборник произведений Чехова привлек внимание индийцев, владевших английским языком. Вслед за этим, в 1912 г., появился первый перевод повести «Черный монах» на бенгальский язык («Кало Бхикшу»), напечатанный в журнале «Пробаши».

В начале XX в. переводы и адаптации чеховских повестей, рассказов и пьес на различные языки Индии — хинди, бенгальский, урду, пенджабский, маратхи и другие — выполнялись с английского и печатались в таких журналах, как «Пробаши» и «Бхарати» (бенгальский), «Вишаль Бхарат» (хинди), «Ратнакар» (маратхи) и др. В последующие годы многие известные индийские литераторы начали заниматься переводами произведений Чехова, также в основном с английского языка. Были переведены такие рассказы, как «Черный Монах», «Палата № 6», «Чайка», «Вишневый сад» и др. Помимо переводов чеховские рассказы и пьесы были представлены в форме ремейков, в которых действие переносилось в Индию, герои получали индийские имена, изобража-

лись местные реалии, сюжеты, а персонажи адаптировались к вкусам и потребностям индийских читателей и зрителей. В качестве примеров можно привести рассказ пенджабского писателя Чарана Сингха Шахида «Тханедар» (название низшего полицейского чина) (1930-е гг.), созданный по мотивам чеховского «Хамелеона», и перевод-транспонирование пьесы «Вишневый сад» известным литератором из штата Андхра-Прадеш — Аббури Варадой Раджешварой Рао — в 1948 г.

Особый вклад в раскрытие чеховского мира для индийских любителей литературы внесли индийские русисты и советско-российские издательства «Прогресс» и «Радуга». Благодаря переводам с русских оригиналов и сопровождавшим их исследовательским статьям индийцы получили возможность глубже и обстоятельнее познакомиться с творчеством Чехова. Можно назвать следующие издания: «Чехов. Исследование жизни и творчества» Зои Ансари (1976), «Письма Антона Чехова в переводах проф. Амара Басу и проф. Шанкара Басу» (2007), «Рассказы Антона Чехова: в 2 т. Перевод на хинди проф. Панкаджа Малвии» (2023), и др.

В популяризации творчества Чехова в Индии значительную роль сыграли и до сих пор играют регулярные постановки пьес и инсценировок рассказов Чехова на театральных сценах, начиная с середины XX в. до сегодняшнего дня. Назовем наиболее активные в продвижении чеховского творчества индийские театральные коллективы и организации — это «Муктанган», «Рангалая», «Ятрик», «Индийский народный театр» (ИРТА), «Национальная школа драмы», и др. Большой сценической популярностью пользуются пьесы «Вишневый сад», «Три сестры», «Чайка», рассказы «Смерть чиновника», «О любви», «Предложение» и др.

Экранизации произведений Чехова появляются на рубеже XX–XXI вв. Это, например, фильмы «Касба» (1991, режиссер Кумар Шахани, на хинди) по рассказу «В овраге», «Лила» (2002, режиссер Сомнатх Сен, на хинди) по пьесе «Чайка», «Понмуди» (2010, режиссер Харихаран, на языке малаялам), снятый по мотивам рассказа «Душечка», «Оттаал» (2014, режиссер Джаярадж, на языке малаялам), снятый по рассказу «Ванька», и др.

Наибольший след Чехов оставил в литературном мире Индии 1920–1930-х гг. В истории страны это был период большой напряженности, реформ, освободительного антиколониального движения, раз-

ложения феодальной системы. Передовые слои общества боролись за улучшение положения народа, и индийские литераторы искали ответы на волновавшие их вопросы. В поисках решения проблем своей страны они обращались к произведениям Чехова, пронизанным высокими нравственными и гуманистическими идеалами. В связи с этим выдающийся индолог Е. П. Чельшев охарактеризовал особенности восприятия Чехова в Индии как «встречное течение», обусловленное сходными чертами в социально-экономическом положении России конца XIX в. и Индии начала XX в. [см.: Чельшев 2022: 2]. Ведь восприятие иностранных писателей глубоко, полно и продуктивно лишь тогда, когда принимающая сторона на своем опыте знакома с проблемами, представленными в воспринимаемом произведении.

Среди писателей, вдохновленных творчеством Чехова, в первую очередь следует назвать родоначальника короткого рассказа в литературе хинди и урду Мунши Премчанда, писателя на хинди Агъейя, малайяльского прозаика Такаджи Шившанкари Пиллая, пенджабского писателя Балванта Гарги и Кульванта Сингха Вирка, бенгальского писателя Бонофула, литераторов на урду Садата Хасана Манто, Кришана Чандара, и многих др. Характерно мнение Кришана Чандара:

Без сомнения, по красоте языка и изяществу стиля, ярким жизненным образам, интенсивности чувств, — Чехов является наиболее искусным, непревзойденным мастером рассказа. Неудивительно, что его рассказы пользуются огромной популярностью во многих странах мира [Чандар: 161]¹.

Многие из чеховских тем нашли отклик в литературе Индии. Часть из них обусловлена влияниями и прямыми заимствованиями, часть — типологическим сходством, возникшим благодаря параллелизму социокультурных сценариев в России, Индии и Бенгалии в конце XIX – первой трети XX в. Рассмотрим в компаративном ключе главные из них.

Первая тема — изображение униженных и оскорбленных. Она была одним из главных предметов обсуждения у критических реалистов в России в конце XIX в. и у передовых писателей Индии в первые десятилетия XX в. В качестве примера из индийской литературы мож-

¹ Здесь и далее в цитатах перевод с индийских языков мой. — Р. Б.

но назвать рассказ Премчанда «Саван» (1935), где повествуется о том, как муж и свекор покойной Будхии, бедные крестьяне из низшего слоя общества, пропивают деньги, собранные у односельчан на покупку савана, погребального одеяния для умершей Будхии. Сознательно или бессознательно, Премчанд применил здесь чеховские техники изображения. С глубоким психологизмом автор передает суровую, полуживотную жизнь бедных слоев общества, которая становится причиной одичания людей. Премчанд также использует в своем рассказе характерный для Чехова открытый финал.

Многие литераторы говорили о влиянии Чехова на Премчанда. Сам он считал Чехова наиболее выдающимся новеллистом в мировой литературе и высоко ценил его творчество. По мнению Премчанда, индийские писатели должны пробудить народ так же, как это сделали Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, А. П. Чехов и А. М. Горький для русских:

Если трудовой народ смог осуществить революцию в России, то он сможет осуществить ее и в Индии. Необходимо только подготовить его к этому, необходимо пробудить его таким же образом, как это сделали Толстой, Тургенев, Чехов, Горький¹ [цит. по: Чельшев 2005: 137].

Чеховский след в творчестве Премчанда отметил и индолог А. П. Баранников:

Подобно Чехову, Премчанд изображает ничем не выдающихся средних людей в простой, повседневной обстановке [Баранников: 10].

Вторая тема — это тема чиновничье-бюрократической системы и рабской психологии. Она весьма актуальна для индийского социума. В Индии, как и в России конца XIX в., глубоко укоренилась чиновничье-бюрократическая система, что порождало чувства чинопочитания, раболепия, комплекс неполноценности. Именно поэтому чеховские рассказы по этой тематике чрезвычайно созвучны индийской действительности. Не случайно в первом номере журнала «Рупабх» за 1938 г., издававшемся в самом большом индийском штате — Раджаст-

¹ Из письма Премчанда редактору журнала «Замана» (Время) Даянараяну Нигамау, 21 декабря 1919 г.

хане, были опубликованы чеховские рассказы «Смерть чиновника» и «Хамелеон», разоблачавшие чиновничье-бюрократическую систему.

Самым удачным примером заимствования у Чехова по этой тематике в Индии является рассказ Премчанда «Гулли данда», в котором чувствуются отзвуки рассказа «Толстый и тонкий». Рассказ Премчанда повествует о двух друзьях детства из различных индийских каст, представлявших определенную аналогию социально-экономическим классам в российском дореволюционном обществе. Классовое неравенство в Индии долгое время осложнялось кастовым, традиционным для этой страны¹. В рассказе «Гулли данда», повторяющем название популярной в Индии детской игры, последняя используется как призма, сквозь которую наглядно преломляется жестокое классовое и кастовое неравенство, существовавшее в индийском обществе. Читатель видит, как социальная иерархия взрослых разрушает естественное равенство детских дружеских отношений. Основной конфликт в рассказе внутренний, психологический, порожденный несправедливостью установленных социальных норм. Повзрослевший Гайя, впоследствии ставший конюхом, намеренно играет плохо из уважения к более высокому социальному статусу рассказчика — своего друга детства, ставшего инженером. Как и в чеховском «Толстом и тонком», именно социальное неравенство и порожденная им психологическая деформация человека в рассказе Премчанда возводят стену между двумя друзьями. Ключевым отличием является то, что Премчанд использует повествование от первого лица: в «Гулли данда» герой-рассказчик открыто размышляет о потере детской невинности, пороках социальной иерархии и «современных ценностях». Оба автора — русский и индийский — показывают, что преклонение перед чином (со-

¹ Индийская кастовая система представляет собой древнюю социальную иерархию, основанную на происхождении каждого индийца. Традиционно по этой системе все индийцы разделяются на четыре основные варны, или касты: брахманы (священнослужители, ученые), кшатрии (воины), вайши (земледельцы, ремесленники, торговцы), шудры (слуги, наемные рабочие). Есть еще далиты («неприкасаемые»), которые занимают самое низкое место в кастовой иерархии. Именно каста раньше определяла для каждого индийца род занятий, социальный статус, выбор партнера для бракосочетания и проч. С демократизацией общества кастовая иерархия в Индии постепенно теряет свое значение.

циальным статусом) и раболепие вошли в плоть и кровь ряда людей из народа, таких как Тонкий и Гайя.

Третья тема — роль и место женщины в обществе и в семейном союзе. В качестве примера можно сопоставить рассказы «Дама с собачкой» Чехова (1899) и «Разрушенное гнездо» Рабиндраната Тагора (1901). Здесь мы наблюдаем не столько прямое влияние, сколько типологическое схождение, исторически обусловленное общностью социокультурных процессов в России и Индии в указанные периоды.

«Дама с собачкой» и «Разрушенное гнездо» были написаны на рубеже XIX–XX вв. Это было время, когда в России и Бенгалии развивались общественные движения, связанные с эмансипацией женщин. Борьба с феодальными пережитками во второй половине XIX в. в обеих странах привлекла внимание реформаторов к проблеме семейного угнетения женщин, к их праву на образование и к необходимости обеспечения более широких юридических прав для их защиты. Эти движения призывали к переоценке роли женщины в микро- (семье) и макро- (обществе) мире. Дисгармония в супружеской жизни стала главной темой для многих писателей той эпохи.

В обоих рассказах с глубоким проникновением выявлены изъяны преобладавшей тогда системы брачных взаимоотношений, показан кризис личности, вызванный одиночеством в браке из-за отсутствия подлинной любви и уважения, что и приводило героев к внебрачным связям. Ведь совместимость в паре определяется не только социальным положением ее участников, но и их нравственно-психологическими качествами — способностью ценить устремления друг друга, оказывать поддержку как в достижениях, так и в трудных ситуациях, что является определяющим фактором счастливой супружеской жизни. При отсутствии психологической совместимости муж и жена живут под одной крышей, как чужие люди. И Чехов, и Тагор не выносят моральных приговоров своим героям, но показывают сложность и неоднозначность человеческой природы во взаимоотношениях между полами, поднимают вечные, общие для всех времен и народов проблемы.

Четвертая тема — украденное детство. Чехов в целом был очень внимателен к героям-детям, есть у него прекрасное изображение внешнего пути и вместе с тем пути-становления героя Егорушки в «Степи» [Мосалева: 291]. Но Чехов неоднократно затрагивал в своих рассказах-шедеврах и тему несчастливого детства: «Ванька» (1886),

«Спать хочется» (1888), «Бабы» (1891) и др. В индийской литературе тема украденного детства до сих пор не потеряла актуальности. Так, например, Анис Джанг (Юнг) в книге «Потерянная весна: истории об украденном детстве» (2005) описывает жизнь детей, работающих на мусорных свалках и в стекольных мастерских.

Удачными примерами для сопоставления являются «Ванька» Чехова (1886) и «Почтмейстер» Тагора (1891). В обоих рассказах представлены наивные дети, тоскующие по любви и заботе старших. Ванька мечтает вернуться к своему дорогому дедушке, в то время как сирота Ратан из рассказа Тагора пытается найти эту любовь у своего хозяина. Социальная подоплека их взаимоотношений — хозяина и служанки — за пределами понимания девочки. Хотя хозяин Ратан не подвергает ее физическим мучениям, она страдает психологически из-за его безразличия к ее чувствам.

Пятая тема — «усадебная культура». Эта чеховская тема широко обсуждалась в индийской литературе. «Усадебная культура» первоначально развивалась в рамках феодальных систем России и Бенгалии и во многом определила образ жизни знати обеих стран. Социально-экономический упадок дворянства в этих странах обусловил исчезновение «дворянских гнезд», деградацию «усадебной культуры», с чем было трудно смириться владельцам усадеб [Скороходов]. Удачными примерами для сопоставления русских и индийских произведений по данной теме являются «Вишневый сад» Чехова (1903) и «Музыкальный зал» Тарашанкара Бандьопадхья (1932) [см.: Банерджи].

Как уже было сказано, Чехов оказал огромное влияние на передовых писателей Индии, в том числе на представителей движения «Найи кахани» («Новый рассказ»)¹. Из них следует отметить Раджендру Ядава. Ядав не только переводил рассказы Чехова (с английского языка), но и сочинил своеобразный фанфикшн по мотивам Чехова. В 1954 г. Ядав издал книгу под названием «Антон Чехов: интервью, которое

¹ «Найи кахани» — важное направление в индийской литературе, зародившееся в середине 1950-х гг. В него входили Раджендра Ядав, Мохан Ракеш, Камлешвар и др. Дистанцируясь от традиционного повествовательного стиля, они делали акцент на простом разговорном языке, глубине психологического анализа и изображении социальной действительности как она есть, что придало осмыслению индийской истории новое, современное измерение.

так и не состоялось, потому что вышло с опозданием на 50 лет». Это воображаемая встреча Ядава с Чеховым в его московской квартире, якобы состоявшаяся в июне 1904 г. В вымышленной беседе с Чеховым автор задает ему вопросы, волновавшие в 1950-е гг. индийских литераторов, искавших пути развития литературы в независимой Индии. Ответы Чехова в книге Ядава вымышлены, однако основаны на реальных высказываниях русского писателя в письмах, публицистике и художественных произведениях. Все это свидетельствует о широком изучении биографии и творчества Чехова в Индии и о глубоком преклонении перед ним.

Чеховские рассказы и пьесы были и до сих пор остаются излюбленным предметом научных исследований, театральных инсценировок и постановок, экранизаций. Е. П. Чельшев проследил динамику места и роли Чехова в индийском культурном пространстве XX в.:

Интересно проследить, как меняются взгляды и оценки индийских литературоведов, пишущих о Чехове. Чехов в Индии 20–30-х гг. это, главным образом, обличитель социальной несправедливости, привлекающий внимание общественности к бедственному положению маленького человека. Чехов 40-х гг. это писатель, вызывающий острое чувство неудовлетворенности окружающим, утверждающий способность угнетенного человека пробудиться от спячки и вырваться из ненавистного мира к лучшей жизни. Это бунт против гнета не только колонизаторов, но и заминдаров, представителей высшего слоя общества. Чехов в независимой Индии — это классик мировой литературы, тонкий психолог, великий реалист [Чельшев 2022: 7].

Несомненно, именно Чехов — тот русский писатель, который завоевал колоссальную известность в Индии вслед за Л. Н. Толстым. Его произведения пользуются большой популярностью среди любителей литературы и театра. Хотя индийские и советско-российские исследователи обращались к теме чеховской традиции в Индии, до сих пор она изучена недостаточно. Поэтому задача российских индологов и индийских русистов состоит в том, чтобы донести творчество Чехова до граждан Индии в разных ее регионах, в первую очередь, путем перевода его текстов на основные индийские языки.

Список литературы
Исследования

Банерджи Р. Тема гибели дворянских усадеб (по пьесе Антона Чехова «Вишневый сад» и рассказу Тарашанкара Бандьопадхья «Музыкальный зал» // Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения: коллективная монография / сост. О. А. Богданова; отв. ред. В. Г. Андреева, О. А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 218–228.

Баранников А. П. «Саптасародж» Премчанда // Индийская филология. Литературоведение. М.: Восточная литература, 1959. С. 7–11.

Мосалева Г. В. Сюжет «литургического путешествия» в «Степи» А. П. Чехова // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 1. С. 282–309. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-282-309>

Скороходов М. В. Символика вишневого сада: между коммерческим проектом, усадьбой и дачей // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 3. С. 196–215. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-196-215>

Чельшев Е. П. Чехов и индийская культура // Indian Journal of Russian Studies. 2022. № 4. С. 1–14.

Чельшев Е. П. Чехов и индийская культура: обзор // Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 1997–2005. Т. 100: Чехов и мировая литература: в 3 кн. Кн. 3. С. 137–150.

Чандар, Кришан. Чехов-новеллист // Вишаль-Бхарат (Калькутта). 1960. Март. С. 160–164. (на хинди) विशाल-भारत। कलकत्ता, 1960, मार्च, पृष्ठ 161

References

Banerdzhi, R. “Tema gibeli dvorianskikh usadeb (po pèse Antona Chekhova ‘Vishnevyyi sad’ i rasskazu Tarashankara Bandopadkh’iaia ‘Muzykal’nyi zal.’)” [“The Theme of the Demise of Noble Estates (Based on Anton Chekhov’s Play ‘The Cherry Orchard’ and Tarashankar Bandyopadhyay’s Short Story ‘The Music Hall.’)”] *Usad’ba i dacha v literature sovetskoi epokhi: poteri i obreteniia: kollektivnaia monografiia* [Estate and Dacha in Soviet-era Literature: Losses and Gains: A Collective Monograph], comp. by O. A. Bogdanova, ed. by V. G. Andreeva, and O. A. Bogdanova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 218–228. (In Russ.)

Barannikov, A. P. “‘Saptasarodzh’ Premchanda” [“Premchand’s ‘Saptasaroj.’”] *Indiiskaia filologiiia. Literaturovedenie* [Indian Philology. Literary Criticism]. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 1959, pp. 7–11. (In Russ.)

Mosaleva, G. V. “Siuzhet ‘liturgicheskogo puteshestviia’ v ‘Stepi’ A. P. Chekhova” [“The Plot of A. P. Chekhov’s ‘Liturgical Journey’ In The ‘Steppe.’”] *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 1, 2025, pp. 282–309. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-282-309> (In Russ.)

Skorokhodov, M. V. “Simvolika vishnevogo sada: mezhdru kommercheskim proektom, usadboi i dachei” [“The Symbolism of the Cherry Orchard: Between a Commercial Project, a Manor and a Dacha”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 3, 2024, pp. 196–215. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-196-215> (In Russ.)

Chelyshev, E. P. “Chekhov i indiiskaia kul’tura” [“Chekhov and Indian Culture”]. *Indian Journal of Russian Studies*, no. 4, 2022, pp. 1–14. (In Russ.)

Chelyshev, E. P. “Chekhov i indiiskaia kul’tura: obzor” [“Chekhov and Indian Culture: An Overview”]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage], vol. 100: Chekhov i mirovaia literatura: v 3 kn. [Chekhov and World Literature: in 3 books], book 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2005, pp. 137–150. (In Russ.)

Chandar, Krishan. “Chekhov-novellist” [“Chekhov is a Short Story Writer”]. *Vishal’-Bkharat* [Vishal-Bharat] (Calcutta), 1960, March, pp. 160–161. (In Khindi)

<https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-346-367>
<https://elibrary.ru/VYGKSW>
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19/21"; 821.163.42.0

© 2026. Ясмينا Войводиц
Загребский университет
г. Загреб, Хорватия

Новый Чехов в Загребе («Пьеса без названия» 2025 г. в Загребском театре молодежи)

Статья написана в рамках проекта «Документальный поворот в европейской литературе с 1989 г.», IP-2025-02-7801 Хорватского фонда науки

Аннотация: В статье анализируется постановка «Пьесы без названия» (*Drama bez naslova*) А. П. Чехова в Загребском театре молодежи (преьера 23 мая 2025 г.), режиссером которой является П. Маджелли, а инсценировщиком — Ж. У. Плештина. Сквозь призму режиссерской интерпретации рассматриваются типичные элементы чеховской поэтики. Загребская постановка распадается на две части: пролог, происходящий в фойе театра, и центральную часть, разворачивающуюся в зрительном зале. Главное внимание уделяется видам и структуре пространства (усадебной топике, видео-стене с парижскими сценами, горизонтальному и вертикальному пространству сцены), особенностям разных поколений (тургеневской теме «отцов и детей»), психологической атмосфере — скуке и непониманию между людьми (взаимной отчужденности героев, живущих каждый в своем мире, смене сценических костюмов), звуковому оформлению (шуму, паузам, музыке) и, наконец, центральному герою пьесы без центра — Платонову. Анализ показывает, что пьесе Чехова в постановке П. Маджелли следует понимать в современном ключе: в контексте мира финансовых учреждений, политики банкиров и корпораций, существования «маленьких» людей, потерянных в распадающемся мире без иллюзий.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Паоло Маджелли, «Пьеса без названия», спектакль, адаптация

Информация об авторе: Ясмينا Войводиц, доктор филологических наук, профессор, Загребский университет, ул. Ивана Лучича 3, 10000 г. Загреб, Хорватия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8740-3934>

E-mail: jvojvodi@m.ffzg.hr

Дата поступления статьи в редакцию: 10.11.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 16.12.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Войводиц Я. Новый Чехов в Загребе («Пьеса без названия» 2025 г. в Загребском театре молодежи) // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 346–367. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-346-367>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka ruskoj klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 346–367. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 346–367. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Jasmina Vojvodić
University of Zagreb
Zagreb, Croatia

A New Chekhov in Zagreb (“A Play Without a Title” 2025 at the Zagreb Youth Theatre)

Acknowledgements: This paper was written as part of the project “The Documentary Turn in Post-1989 European Literature,” IP-2025-02-7801, funded by the Croatian Science Foundation.

Abstract: The article analyzes the staging of “A Play Without a Title” (“Drama bez naslova”) by A. P. Chekhov at the Zagreb Youth Theatre (premiere on 23 May 2025), directed by P. Magelli, with dramaturgy by Ž. Udovičić Pleština. Through the lens of the production and the director’s interpretation, the article examines typical elements of Chekhov’s poetics. The Zagreb production is divided into two parts: a prologue set in the theatre foyer, and the main section performed in the main auditorium. Particular attention is paid to the stage space (the manor-house topos, a video wall with Parisian scenes, the horizontal and vertical stage planes), generational characteristics (the Turgenevian theme of “fathers and sons”), the psychological atmosphere — boredom and misunderstanding between people (mutual alienation of characters, each living in their own world, changes of stage costumes), sound (noise, pauses, and music), and finally the central character of a ply without a center, i. e., Platonov. The analysis shows that Chekhov’s play in Magelli’s production should be understood in a contemporary key, i. e., in the context of the world of financial institutions, the politics of bankers and corporations, and the existence of “little” people lost in a disintegrating world without illusions.

Keywords: A. P. Chekhov, Magelli, “A Play Without a Title,” performance, adaptation

Information about the author: Jasmina Vojvodić, DSc in Philology, Professor, University of Zagreb, Ivana Lučića 3, 10000 Zagreb, Croatia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8740-3934>

E-mail: jvojvodi@m.ffzg.hr

Received: November 10, 2025

Approved after reviewing: December 16, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Vojvodić, J. “A New Chekhov in Zagreb (“A Play Without a Title” 2025 at the Zagreb Youth Theatre).” *Dva veka ruskoj klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 346–367. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-346-367>

О первой пьесе Чехова

Первая пьеса Антона Павловича, можно сказать, сохранилась чудом¹. Он писал ее еще гимназистом, в 1877–1878 гг. [см.: Алехина 2013: 226] или в 1878–1881 гг. [см.: Одинокоев: 104; Hristić: 9; Вигильдинская: 167]. Эта пьеса в 4-х действиях является технически несценичной, громоздкой и по величине текста, и по количеству действующих лиц², и не слишком художественной, написанной неуклюже, с множеством патетических диалогов [Hristić 1981: 11]. Многие исследователи оценили первую чеховскую драму низко, считая ее «юношески незрелой», «неприглядной», назвав ее неудачной попыткой начинающего драматурга [см.: Алехина 2013: 226]. С другой стороны, молодой, только начинающий автор очертил в своем «Платонове» все основные темы и проблемы, которые потом станут отличительной чертой его высокой драматургии. Поэтому пьеса стала вызовом и для исследователей, и, как мы увидим, для режиссеров вплоть до наших дней. В самом деле, первая драма Чехова является одной из «мертвых зон» в разветвленной науке о Чехове [Сухих: 10] и в то же время — «пьесой-желудем», из которого вырастает мощная крона настоящего чеховского творчества [см.: Сухих: 33]. Примечательно, что из-за потери титульного листа мы сегодня говорим о «Пьесе без названия», что на самом деле

¹ В «Полном собрании сочинений и писем» (1949) том XII (Пьесы 1880–1890-х гг.), интересующая нас пьеса напечатана в первом разделе, названном «Пьесы, оставшиеся в рукописях и печатных копиях». О судьбе авторской рукописи можно прочитать в Комментариях (с. 359–360), составленных Е. Н. Коншиной.

² Стоит обратить внимание на то, что и последующие чеховские пьесы насыщены действующими лицами. Например, в «Трех сестрах» их 14, в «Вишневом саде» — 15. В связи с этим В. В. Набоков заметил, что Чехов в своих пьесах как будто пытался писать полноценные романы [см.: Nabokov: 252].

является и реальностью, и одновременно — рабочим названием произведения. Однако драма приобрела и другие названия, особенно при постановках: «Платонов» — по имени главного героя Михаила Васильевича Платонова — и «Безотцовщина» (последнее название взято из переписки братьев Александра и Антона Чеховых [см.: Алехина 2019: 88] и указывает на героев, потерявших не только «отцов», но и жизненную ориентацию, источники доходов, опору в размышлениях о мире и т. п.).

Действие пьесы происходит в имении Войницевых, но без самого генерала Войничева, к тому времени умершего, и не в центральной, а в одной из южных губерний России. Молодое поколение, потерявшее опору, не знает, кому верить, как и на кого положиться: молодая вдова Войничева от скуки не знает, что делать; Сергей Войничев, ее пасынок, потерял себя после измены жены; Софья Егоровна, его жена, не знает, кого она любит и любит ли вообще; Платонов, как главный герой, также потерял и, хотя женат, не знает, кого из женщин выбрать и что с самим собой делать; Марья Ефимовна Грекова ненавидит Платонова, а потом влюбляется в него; Саша, жена Платонова, пытается покончить с собой; Глагольев-младший потерял без отцовского «кармана», и т. д. Потерянное поколение предстает «безотцовщиной», людьми «без названия» и, в конце концов, «без имения», поскольку из-за финансовых игр Войничевы теряют поместье, как это произойдет и с имением Раневской в последней пьесе Чехова — «Вишневом саде».

В литературоведении первой пьесой Чехова обычно называют не «Платонова», а «Иванова» [см.: Мочульский: 199; Королькова: 60]. Даже в специальных анализах чеховской драматургии или отдельных частей его драматического письма «Платонов» обычно отсутствует, поскольку многие исследователи считают пьесу слишком «молодежной», слишком «насыщенной героями», страстями, словом — всего лишь попыткой молодого писателя стать драматургом [см.: Hristić: 9; Сухих: 11; и др.].

Чехов в Загребском театре молодежи

В Загребском театре молодежи (ZKM, Zagrebačko kazalište mladih)¹ 23 мая 2025 г. состоялась премьера «Пьесы без названия» (*Drama bez naslova*) Чехова, режиссером которой стал П. Маджелли (Paolo Magelli) и в которой сыграли лучшие актеры театра. Для загребского представления пьесу драматургически переработала Ж. Удовичич Плештина (*Željka Udovičić Pleština*), значительно сократив ее и добавив монолог Саши после убийства Платонова, отсутствующий в оригинальном тексте пьесы. Количество героев, составлявшее в подлиннике свыше 21-го, она сократила до 13-ти. Ими являются: Анна Петровна Войницева, Сергей Павлович Войницева, Софья Егоровна, Порфирий Семенович Глагольев 1, Кирилл Порфирьевич Глагольев 2, Марья Ефимовна Грекова, Николай Иванович Трилецкий, Абрам Абрамович Венгеревич 1, Исак Абрамович [Венгеревич 2], Михаил Васильевич Платонов, Александра Ивановна (Саша), Осип и Катя. К упомянутым лицам можно добавить и двух «парижских обитателей», предвещающих события в драме. В целом текст чеховской пьесы в переработке Удовичич Плештины адаптирован к сценической игре, которая длится почти 3 часа без перерыва.

Маджелли (режиссер) и Удовичич Плештина (инсценировщик) уже работали вместе, за их плечами — более ста театральных представлений [см.: Zozoli 2025]. Рабочая связь режиссера и его инсценировщика никогда не бывает только рабочей. Эта связь превращается в профессионально-партнерские отношения, основанные на глубоком доверии и понимании друг друга [см.: Zozoli 2025]. Сотрудничество Маджелли

¹ С 1948 г., с начала своего существования, этот театр назывался Пионерским, затем — Загребским пионерским театром. В 1967 г. его переименовали в Загребский театр молодежи, и это название сохранилось до сих пор. Это один из известных театров в Хорватии, который развивается в направлении инновационного драматургического осмысления, ставит новые (иногда и провокационные) вопросы современного общества, расширяет тематику и поиск свежих театральных решений, включая и организацию фестивалей, и приглашение зарубежных режиссеров. Благодаря этому театр активно развивает сотрудничество с другими театрами, особенно в Юго-Восточной Европе. Особое внимание Загребский театр молодежи уделяет новому прочтению классических текстов, одновременно не забывая и о современной европейской и хорватской драматургии в своем репертуаре.

и Удовичич Плештины породило многие незабываемые театральные представления не только в Хорватии, но и в целом на Балканском полуострове, в Европе и в мире.

Отметим также творческие успехи хорватско-итальянского режиссера Маджелли, родившегося в 1947 г. в Прато (Италия) и получившего славистическое и театроведческое образование. Он ставил спектакли в Румынии, Болгарии, Франции, Бельгии, Швейцарии, Венесуэле, Израиле, Индии, а также в театрах бывшей Югославии — в Белграде, Загребе, Сплите, Дубровнике. Это режиссер, которого в прессе нередко называли «провокационным», «контroversным», реагирующим в своих спектаклях на злобу дня. В одной из телепередач «Разговор с причиной» (*Razgovor s razlogom*, 18 февраля 2025 г.) на первом канале Хорватского телевидения (HRT) Маджелли сказал, что мы живем во время «коллективной депрессии», в «мире без утопии», в котором «все распадается»: ценностные опоры, взгляд на будущее, интеллектуальная жизнь. В таком мире театральный художник борется своими методами за лучшую жизнь, за лучшее общество, и в этой художественной борьбе он поднимает существенные социально-философские вопросы. Для нас интересен тот факт, что этот режиссер любит с долей провокации читать классические тексты, любит помещать их в современные контексты и Чехова ценит, может быть, больше других писателей и драматургов. На театральных подмостках Маджелли поставил «Чайку» (Народный театр (Narodno pozorište), Белград, 1974); «Вишневый сад» (Гавелла (Gavella), 1994, 1999); «Трех сестер» (Загребский театр молодежи (Zagrebačko kazalište mladih), 1997); «Иванова» (Гавелла (Gavella), 2006); и 23 мая 2025 г. — «Пьесу без названия» (Загребский театр молодежи), которая и рассматривается в данной статье. Хорватский писатель и литературный критик М. Ергович (Miljenko Jergović), написал, что Маджелли является прежде всего серьезным читателем Антона Павловича, а потом уже режиссером-постановщиком его пьес, и это обстоятельство, по мнению критика, надо принимать во внимание [см.: Jergović 2025].

«Пьеса без названия» (переведена как *Drama bez naslova* Б. Мркшичем (Borislav Mrkšić) и Б. Шкритеком (Božidar Škrtek)) в постановке Маджелли делится на две части. Первая происходит в фойе театра и служит прологом к дальнейшему действию. В этой театральной «увертюре» двое актеров вводят зрителей в мир бешеных денег, приво-

дя самые показательные примеры из книги У. Ф. Энгдаля «Боги денег. Уолл-стрит и смерть Американского века» и показывая, что власть в нынешнее время сосредоточилась в руках немногих богачей, точно так же, как это происходило в эпоху Римской империи, и что система власти и в наше время опирается на силу и грабеж, как это было в III–IV вв. н. э. [см.: Энгдаль 2011]. Помимо Энгдаля и его «Богов денег...» в прологе цитируются стихотворения Б. Брехта об апокалипсических временах, о свободе, о молчании, о приобретении богатства за счет простого народа. Пролог о не слишком светлом будущем, о коварстве денег и ограблении богачами людей из народа, постоянно верящих обещаниям властей предержавших, задает тон дальнейшему представлению, которое после «увертюры» разворачивается в центральном зале театра — Истрии. Пролог вместе с центральной частью спектакля указывают на то, что чеховскую «Пьесу без названия» (в которой большое место занимает тема денег: герои передают друг другу деньги, освобождаются от одних кредиторов и попадают к другим, покупают имения, шахты, финансируют уже взрослых детей и т. п.) актуально прочитывать в современном ключе — в свете деятельности разветвленных финансовых учреждений, политики банкиров и владельцев корпораций, а также страданий малоимущих масс населения под натиском горстки сильных мира сего, заставляющих эти массы гнуть спину за гроши.

«Пролог» происходит в фойе, в пред-театральном пространстве. Если следовать теории К. С. Станиславского, фойе тоже можно считать настоящим театральным пространством, поскольку «театр начинается с вешалки». Ведь находясь в фойе с гардеробом, зритель уже погружается в мир искусства. В письме от 23 января 1933 г. Станиславский обратился к Цеху гардеробщиков МХАТ:

Вы — наши сотрудники по созданию спектаклей. Наш Художественный театр отличается от многих других театров тем, что в нем спектакль начинается с момента входа в здание театра [Станиславский].

В фойе загребского театра на спектакле Маджелли зрителей встречают не гардеробщики, а актриса и актер, названные в афише «гостями из Парижа» (У. Раукар (Urša Raukar) и Л. Кнез (Luka Knez)) и одетые в стилизованные гражданские костюмы в черно-белых тонах. Только после обобщенной увертюры, или пролога, напоминающего древне-

греческий театр, начинается театр чеховский, но наизнанку. Входя в полуосвещенный зал, зрители должны занять места на сцене и за сценой, где для них специально поставлены стулья, в то время как сцена для актерской игры располагается на месте зрительного зала.

Далее мы покажем, каким образом загребский спектакль в постановке Маджелли решает выдвинутые Чеховым в его «Пьесе без названия» проблемы. Посмотрим на это сквозь призму нескольких центральных концептов — пространства, смены поколений, скуки и непонимания, музыки/звука и, наконец, самого Платонова как главного героя.



Рис. 1 Фойе Загребского театра молодежи¹



Рис. 2. Центральный зал Загребского театра молодежи

¹ Фотографии, снятые М. Эрцеговичем (Marko Ercegović), печатаются с разрешения Загребского театра молодежи.

Пространство

Пространство в пьесах Чехова, как мы знаем, играет если не самую существенную, то одну из важнейших ролей. Постоянным топосом чеховской пьесы является помещичья усадьба, которая приобретает функцию защиты человека от грубости мира¹. Чехов, по словам ряда исследователей «усадебного текста»², показывает многогранность традиционной «усадебной культуры», передает ее красоту, поэзию и трагическую обреченность на рубеже XIX–XX вв. [см.: Иванова: 251]³. Основные свойства хронотопа усадьбы — замкнутость и однородность, это «свой мир», где «все знают всех» [Журавлева: 55]. Житейский уют (интимное пространство, пространство дома) «служит драматическим героям защитой от убогой жизни, которая простирается за стенами их дома» [Зингерман: 192]. Кроме этих закрытых пространств, усадьбы и усадебного дома, в пьесе представлено отдаленное пространство большого города, а именно Парижа. Топос Парижа и дальше будет играть знаковую роль в драматургии Чехова. Вспомним, что графу Шабельскому («Иванов») хочется навестить в Париже могилу жены; Раневская («Вишневый сад») возвращается из Парижа и затем уезжает туда же. В «Пьесе без названия» Глагольев-младший приезжает из Парижа, чтобы уговорить отца вместе с ним туда вернуться: «Пока еще не сгнили, заживем по-людски! Будь учителем, сын! Едем в Париж!» [Чехов: 137]. Этот город весьма отдален от места действия пьесы (в одной из южных губерний России). В загребской постановке Глагольев приезжает из Парижа в новом, необычном костюме, он спускается на сцену — про-

¹ Не случайна связь чеховских усадеб с тургеневскими. Чехов в своих пьесах разработал особый тип «дворянского гнезда» [см.: Бигильдинская: 166–171].

² Здесь я хочу подчеркнуть богатый материал, представленный в книге О. А. Богдановой «Герменевтика литературной усадьбы: теория, история, современность» (2024), в которой исследовательница дает ценный обзор развития «усадебного текста» в русской литературе, включая пространство чеховских пьес и рассказов.

³ Н. Ф. Иванова считает, что Чехов во время работы над «Безотцовщиной» был мало знаком с дворянской усадьбой. В довольно подробных ремарках он изображает усадьбу «обобщенно-знаково», «типологично», из-за чего она лишена «индивидуально-конкретных черт» и в итоге становится «шаблонной» [Иванова: 253].

странство обитания остальных персонажей — «сверху» по тобоггану, то есть прибывает откуда-то с высоты, а сам Париж изображен на видео-стене как некое отдаленное «там», не существующее в реальном театральном пространстве вместе со всеми героями.

В интересующей нас пьесе Чехова, как и в других его пьесах, пространство в ремарках обозначено очень конкретно и в деталях, поэтому чеховские ремарки больше похожи на романские описания [см.: Hristić: 76]. Это соответствует его сценическому реализму, который предполагает декорации, насыщенные мебелью, музыкальными инструментами, картинами, бюстами, пистолетами и т. п. Действие нашей драмы происходит в имении Войницевых, при этом пространственные локализации внутри общего топоса меняются: в первом действии — это гостиная в доме Войницевых (мебель старого и нового фасона, музыкальные инструменты: рояль, скрипка, фисгармония), во втором — сад, в третьем — комната в школе, в которой царит беспорядок, и, наконец, в четвертом — кабинет покойного генерала Войницева с множеством предметов (пистолетов, кинжалов, портретов, бюстов, этажеркой с чучелами птиц, шкафа с книгами, стола, заваленного бумагами, и др.). Такая детализация полностью отсутствует в театральной постановке, о которой мы говорим, сцена Загребского театра молодежи предстает «голым» пространством с двумя столами и несколькими стульями.

Театральное пространство — это особый мир, в который зритель входит, «особый космос» [Vašović: 27]. Если здесь, в чеховско-маджеллиевском космосе, зрители поменялись местами с актерами и смотрят на пустой зрительный зал, то выходит, что мир, или космос пьесы, выворачивается наизнанку. В этом мире наизнанку зрителями являются актеры, играющие спектакль, но не изменяющие мир, в то время как пассивно сидящие зрители, которые тоже по сути ничего не изменяют, — актеры. Когда же театральное пространство представляет собой короб без четвертой стены (а в нашем случае четвертая стена открывается сзади), зрители смотрят только на фон событий.

Как мы уже отметили, для самого Чехова пространство играет немаловажную роль: оно открывает перед зрителями места, предназначенные для собрания людей, — сад, парк, гостиную, кабинет, — причем все их элементы (мелочи в закрытом пространстве и детали в парке) живут в ладу с человеком, так как

...соразмерность природы и человека, составляющая сущность усадебного пейзажа, делает естественным и незаметным переход от пленэрных сцен к интерьеру. Между парком и особняком нет противоречия, интерьер барского дома и окружающий его пейзаж близки друг другу [Зингерман 1988].

Также Б. И. Зингерман замечает, что «место действия чеховских пьес — пространство, обреченное на исчезновение» [Зингерман 1988].

В постановке Маджелли зрители как будто вошли в сад и дом Войницевых вместе со всеми остальными гостями. Сценический минимализм раскрывает пустоту не только пространства, но и героев, которые хотят наполниться новым содержанием: любовью, пониманием, деньгами, путешествиями, мечтами и т. п. Приметы конкретного географического пространства — «одной из южных губерний» России [см.: Чехов: 8] — на пустой, слабоосвещенной сцене загребского театра полностью отсутствуют. Нет никакого юга, севера, запада или востока. Загребская сцена предстает перед зрителями без дифференцирующих деталей, на ней не видна разница между парком и кабинетом, гостиной и садом. Театральная сцена является как бы открытой, хотя всем героям хочется выбраться из этого душного для них пространства. Темная и практически немеблированная театральная площадка действительно, как и положено для чеховской пьесы, предстает «закрытой» (англ. *no exit*, франц. *huis clos*) [Hristić: 83], в ней герои, чувствуя себя одинокими, выплескивают из себя эмоции любви, тоски, обещаний, мечтаний о будущем. В подтверждение этому напомним, что на афише загребского спектакля изображено стилизованное яйцо Фаберже, символизирующее закрытость мира чеховских героев, вне которого ничего нет — только тьма.

Театральное пространство данной постановки дает нам возможность читать Чехова иначе, чем мы привыкли. Если чеховские герои думают о дали, о Париже, Москве, то есть стремятся убежать из своего места пребывания (имения, захолустья, провинции) куда-то далеко, то мы говорим о горизонтальной плоскости передвижений. В данной же постановке, в отличие от текстуальной «дали», герои движутся не только по горизонтали (направо и налево, в глубь сцены и к зрителям), но и, при невозможности убежать на плоскости, по вертикали: поднимаются и спускаются по стульям зрительного зала, по лестнице, совер-

Ясмينا Войводич. Новый Чехов в Загребе
(«Пьеса без названия» 2025 г. в Загребском театре молодежи)

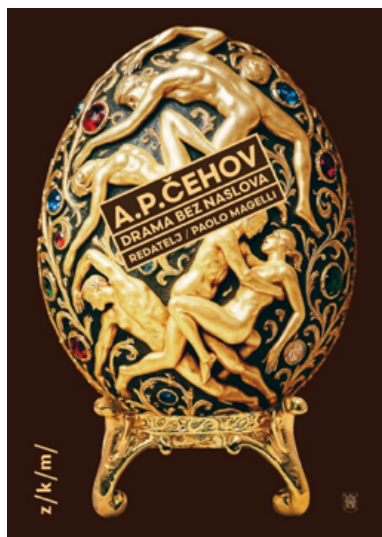


Рис. 3. Афиша загребского спектакля «Пьеса без названия» 2025 г.



Рис. 4. Театральное пространство спектакля «Пьеса без названия» 2025 г.

шают спуски на тобогане, благодаря которому как бы «долетают» до сцены.

Поколения

«Пьеса без названия» нередко прочитывалась исследователями как драматизация тургеневской проблемы отцов и детей. Столкновение и непонимание между разными поколениями выражается в недоразумениях ситуативно-бытового и ценностно-поведенческого характера, в разрушении старых домов, усадеб, привычной жизни. Приход поколения новых богачей, которые покупают все, что могут, является одной из центральных тем, пропитывающих все чеховские пьесы, начиная с первой «Пьесы без названия» и заканчивая последней — «Вишневым садом».

Старое поколение тоскует по прошлому. Вспомним Глагольева 1, повторяющего с ностальгией: «в наше время», «мы были счастливее вас» [Чехов: 12–13]). Со своей стороны, Платонов выражает недоверие старшему поколению и отвечает Глагольеву:

Но... но нужно быть слишком доверчивым, чтобы верить в тех фонвизинских солидных Стародумов и сахарных Милонов, которые всю свою жизнь ели щи из одной чашки со Скотининными и Простаковыми, и в тех сатрапов, которые только потому и святые, что не делают ни зла, ни добра [Чехов: 36].

Если Платонов иронизирует, то Венгерович 2, тоже представитель молодого поколения, сопротивляется до конца, не желая подать руки Глагольеву 1, выражая презрение к «пошлости», «тунеядству» и «фиглярству» [Чехов: 37].

Новое поколение застревает в старом мире, из-за чего молодежь утрачивает ориентиры, что на сцене выражается постоянными входами и выходами молодых героев, нервным изменением их голосов, песнями в широком пространстве с отсутствующим центром, когда единственный реквизит на сцене — стол и стулья — постоянно перемещается то налево, то в центр подмостков.

Скука и непонимание

Скука и непонимание маркируют тему взаимоотношений старого и нового поколения. «Пьеса без названия» даже начинается со слов о скуке: так, Анна Петровна на вопрос Трилецкого: «Что?» — неопределенно отвечает, поднимая голову: «Ничего... Скучненько...» [Чехов: 7]. В загребском спектакле стихия скуки, непонимания и потерянности проявляется благодаря тому, что герои теряются в большом «голом» пространстве, не насыщенном реквизитами.

Чувство скуки герои пьесы выражают по-разному: «скучно», «слишком скучно», «очень скучно», «скучненько» и др. Платонов говорит, что всю зиму спал и шесть месяцев не видел неба. Софье Егоровне скучно, и она уговаривает мужа уехать. Платонов в разговоре с Софьей говорит: «Отчего мы живем не так, как могли бы?!» [Чехов: 81]. Скука в пьесе нередко выражается словами «если бы», либо просто сидением на месте и взглядом, устремленным вдаль. В загребском спектакле скука растягивается, поскольку после смерти Платонова Саша, его вдова, произносит длинный патетичный монолог о всесии скуки, о ее распространенности на жизнь поколения. По мнению Саши, скука человека, живущего в переходное время, выражается в непонимании другого, в атомизации мышления и поведения, другими словами — в «автономизац(ии) сознания личности, которая, утратив связь с “отцами”, потеряла веру в Бога» [Одинокое: 105]. Как в этом изменившемся мире понимать друг друга? Каждый из героев существует в своем «психологическом пространстве», в котором «не только по-разному оценивают настоящее, но и по-разному помнят прошлое» [Журавлева: 59]. У чеховских героев нет точки опоры, и его драматургическая поэтика — это «инструмент воплощения разъединенного сознания» [Одинокое: 105].

Отсутствие взаимопонимания между персонажами в загребской постановке визуализируется также с помощью разнообразия костюмов, которые стилизованы под гражданские в черно-белых и пастельных тонах. Генеральша Войницева, молодая вдова и обольстительница, появляется на высоких каблуках, в костюме, обнажающем ее ноги и руки; Венгеровичи, отец и сын, — в черных костюмах и в ермолках; Глагольев-младший приезжает из Парижа в костюме особого цвета (коричнево-черно-белом) и с аксессуарами (черными солнцезащит-

ными очками, наручными часами, перстнем на мизинце правой руки); у Кати синее платье и молодежные красные кроссовки. Пребывая в «своем костюме», каждый из героев думает и говорит о своих проблемах. По мере развития действия все костюмы становятся все более небрежными: туфли спадают с ног, рубашки вылезают из брюк, волосы растрепываются и торчат, и т. п. Трагедия разьединенности людей [Одинок: 110] достигает апогея в конце спектакля, по скорректировавшей Чехова инсценировке Удовичич Плештины, когда каждый из по-своему одетых, погруженных в свои мысли персонажей слушает тихую речь Саши, оставшейся в живых после попытки самоубийства. Ее монолог о законах жизни, о человеке, который живет как птица, но не вольная, а уцепившаяся за ветку, о богатстве, которое порождает новое богатство, заканчивается словами: «Кто не придерживается закона, живет как животное» [*Adaptacija*: 75]. Они как бы замыкают круг, намеченный в «прологе» спектакля, и становятся обобщенной формулой жизни человека, в том числе в современных обстоятельствах.

Музыка / звук

Подобно пространству, музыкальные мотивы в поэтике Чехова играют важнейшую роль. Щebetание птиц, свист и пение героев, скрип и треск, отдаленные голоса за сценой, гармоничные звуки музыкальных инструментов, внезапные звуки — всем этим известен Чехов-драматург. Кроме инструментов, голосов и случайных шумов, есть и паузы, обрывающие звуки, — это тоже одна из существенных характеристик чеховской драмы. В «Пьесе без названия» свыше 120 пауз, представляющих собой промежутки между голосами персонажей, но одновременно также являющихся своеобразным «голосом» — голосом тишины. Паузы, как и композиционное членение на четыре акта, — это «внутренняя ритмическая нюансировка» пьесы [Сухих: 16]¹. Таким образом, самое главное в пьесе не говорится, а «молчится» [Сухих: 17].

¹ И. Н. Сухих перечислил количество пауз в ряде чеховских пьес: в «Безотцовщине» — 120, «Иванове» — 24 (вторая редакция — 25), «Лешем» — 37, «Чайке» — 32, «Дяде Ване» — 43, «Трех сестрах» — 60, «Вишневом саде» — 32 [см.: Сухих: 16]. Количество пауз является приблизительно одинаковым во всех пьесах Чехова, кроме первой.

В спектакле Маджелли устанавливается особый ритм, предполагающий как звуки, так и тишину. На практически пустой сцене Загребского театра молодежи постоянно слышен шум. Это либо голоса на сцене и за сценой, либо музыка, однако в конце драмы перед убийством Платонова Софьей Егоровной усиливается тишина. Музыка в спектакле современная, молодежная, свежая, звучащая из акустической системы, без видимых на сцене музыкальных инструментов. Ее написали известные в Хорватии композиторы И. Мазуркиевич (Ivanka Mazurkijević) и Д. Мартинович Мрле (Damir Martinović Mrle); партии на саксофоне и флейте исполняет Д. Разумович — Разз (Denis Razumović — Razz). Софья Егоровна в исполнении Л. Шербеджии (Lucija Šerbedžija) поет, Катя танцует под звуки музыки, Анна Петровна кривляется, при появлении Венгеровичей гости пляшут какой-то еврейский танец, все герои расппевают на повторяющийся мотив «конфетик мой» (“bombončiću moj”), «гости из Парижа», двое безымянных актеров из пролога в фойе, при входе в театральный зал вводят музыку, песню и видео с парижскими мотивами.

Платонов — центральный герой пьесы без центра

Пролог дал направление спектаклю, поставив общие для всех времен проблемы, а само театральное представление в центральном зале показало, как эти проблемы переживаются на индивидуальном уровне, в сюжетных линиях каждого из действующих лиц, включая Платонова. Происходит движение от общего — в фойе белого цвета — к индивидуальному, к смерти Платонова в черном зале театра. От общих вопросов современного мира, денежных, политических и экономических, — к проблемам маленького человека, индивида, Платонова, который своей фамилией («платонический» — духовный, лишенный практических целей) уже намекает на невозможность преодоления материальных, житейских препятствий, с которыми сталкивается. На сцене он появляется в «платонически» белом костюме, который выделяет его среди других актеров.

Анализ образа главного героя — Платонова — вполне оправдывает такие устоявшиеся названия первой чеховской пьесы, как «Платонов» и «Безотцовщина». Молодой Платонов, возненавидевший собственно-

го отца (чье сердце считал «безалаберным», даты смерти не помнил), возмущался его спокойной смертью, «как умирают честные люди» [Чехов: 21]), — неуверенный в себе и своих способностях человек, не знающий, кого любить, на кого положиться, где жить и жить ли вообще. Являясь центральным героем чеховской пьесы, сам он не имеет в себе жизненного центра, но, будучи центростремительной силой, притягивает к себе всех женских персонажей. Из-за намеренной рассогласованности элементов центра и периферии в спектакле и противоречий внутри колеблющегося и неуверенного в себе Платонова, этот герой уже с самого начала обречен на поражение.



Рис. 5. и Рис. 6. Главный герой — Платонов
в загребском спектакле «Пьеса без названия»

Сельский учитель Платонов входит в спектакль постепенно: сначала вербально, «из уст» других актеров, а потом и физически. С первой сцены первого действия о нем говорят Анна Петровна («А чего это Платонова так долго нет? Давно уж пора ему быть...» [Чехов: 11], Глагольев 1 (восхваляя его как умного человека, «выразителя современной неопределенности» [Чехов: 16]) и др. Сам Платонов появляется только в V явлении первого действия с повтором следующих слов об имени Войницевых: «Вот мы и не дома, наконец!» [Чехов: 17; Čehov: 17; *Adaptacija*: 8]), как будто они с женой выбрались из тюрьмы или заново родились. Если посмотреть афишу с перечнем всех героев пьесы, то можно заметить, что Платонов указан не на первом месте, как положено главному герою, а после генеральши и ее семьи, а также помощиков Грековой, Трилецких, Венгеровичей и купца Бугрова. Его место где-то внизу. И это подтверждает мнения исследователей о том, что в чеховских пьесах нет маловажных героев, что голос каждого является

значимым и что поэтому читателям и зрителям кажется, что их число даже больше, чем есть на самом деле [Hrستیć: 87].

Этот эффект достигается благодаря постоянным выходам и уходам чеховских персонажей на сцену и со сцены, где царят непрерывные суета и беготня туда-сюда, вверх-вниз. Кроме того, перед нами появляются дублированные герои: Глагольев 1 и Глагольев 2; Венгерович 1 и Венгерович 2, неразрывно связанные между собой. В отличие от других драматургов, которые выдвигали на первый план главного героя (например, древнегреческие трагики или Шекспир), Чехов, по словам В. Э. Мейерхольда, создавал систему персонажей без центра [Hrستیć: 93]. Центром же пьесы «без центра» под условным названием «Безотцовщина» все-таки является один из героев — Платонов. В загребской постановке он все время присутствует на сцене и по мере развития действия все больше нервничает, потеет, его легкий гражданский костюм становится все более неопрятным, прическа — небрежной. Обычный молодой человек 27 лет (его роль исполняет актер средних лет, 1978 г. рождения, Ф. Машкович (Frano Mašković) при появлении в имениннике Войницевых одет в светлый костюм, причесан, внешне уверен в себе; но под конец спектакля он становится потерянным, и в последних сценах его убивают.

Убийство Платонова — это и есть выстрел в нерешительность и «современную неопределенность», как определил сущность Платонова Глагольев 1 [Чехов: 18]. Внезапный выстрел Софьи Егоровны попал в цель и, удивив ее саму, решил судьбу человека, которому с самого начала было суждено умереть. С одной стороны, у него были планы на жизнь, с другой — он сам нередко говорил о смерти. В течение всей пьесы и спектакля смерть является одним из ведущих мотивов: упоминается смерть генерала Войницева, к ней добавляется гибель имения, свою жизнь Платонов нередко толкует как смерть, Саша дважды решается покончить с собой, Осип грозит убить Платонова, самого Осипа убили мужики... И этот круг постоянно сужается, вплоть до смерти самого главного героя, убитого не кем иным, как окружающим его обществом, поскольку все присутствующие в последней сцене принимают долю ответственности за его смерть на себя; Трилецкий же добавляет: «Чего глазеее? Сам застрелился!» [Чехов: 164].

Пьеса Чехова в постановке Маджелли не только распадается на две части, но и дробится на смысловые элементы, движущиеся от

общего масштаба к индивидуальному: от фойе — к центральному театральному залу; от кабаребно интонированного спектакля — к мотивам серьезности и смерти; от звука и танца — к тишине и неподвижности. Режиссеру Маджелли при драматической обработке Удовичич Плештины и благодаря выразительной игре актерского ансамбля Загребского театра молодежи, удалось оригинальное и современное прочтение «Пьесы без названия» Чехова в свете мировых политико-экономических данностей начала XXI в., но без потери сути чеховской поэтики конца XIX в. Выделив в своей постановке важнейшие чеховские концепты: скуку и непонимание людьми друг друга, любовные треугольники, тоску по прошлому, желание нового, денежные проблемы и появление новых богачей, потерю жизненного центра, поколенческую проблему, звуковую игру и шум, — он передал современным зрителям драматическую значимость и актуальность ранней чеховской пьесы.



Рис. 7. Убийство Платонова в загребском спектакле
«Пьеса без названия»

Список литературы

Источники

Чехов А. П. Пьеса без названия // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. М.: Худож. лит., 1944–1951. Т. 12. С. 7–165.

Станиславский К. С. Письма 1918–1938. // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954–1961. Т. 8. 614 с.

Adaptacija. Čehov A. P. Drama bez naslova. U četiri čina. Ž. Udovičić Pleština (rukopis). 75 s.

Nabokov V. Lectures on Russian Literature. Chekhov, Dostoevski, Gogol, Gorki, Tolstoy, Turgenjev. San Diego, New York, London, A Harvest Book Publ., 1980. 324 p.

Čehov A. P. Drama bez naslova. Pisma // Sabrana djela. Knjiga deseta. Zagreb: Zora, 1960. S. 7–161.

Čehov A. P. Drama bez naslova. Red. Paolo Magelli. Zagrebačko kazalište mladih. Premijera 23 svibnja 2025.

Исследования

Алехина И. В. Человек и действительность в пьесе А. П. Чехова «Безотцовщина» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2013. № 1. С. 226–234.

Алехина И. В. «Дворянское гнездо» в изображении А. П. Чехова // Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 1 (82). С. 88–91.

Бигильдинская О. В. Ранние пьесы А. П. Чехова: диалог с И. С. Тургеневым // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 1. С. 166–171. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-1-166-171>

Богданова О. А. Герменевтика литературной усадьбы. Теория, история, современность. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 560 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте», Вып. 9)

Журавлева А. А. Случай Чехова: мир русской усадьбы в хронотопе «большого города» // Усадьба реальная — усадьба литературная: векторы творческого преобразования: коллективная монография / сост. и отв. ред. О. А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 53–65. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 6)

Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 382 с.

Иванова Н. Ф. «Ужасно я люблю все то, что в России называется именем» (Чехов и русская усадьба) // Усадьба реальная — усадьба литературная: сб. ст. / отв. ред. Э. Д. Орлов. Мелихово: Гос. литературно-мемориальный музей-заповедник А. П. Чехова, 2008. С. 251–272.

Королькова Г. Л. Конфликт в первой пьесе А. П. Чехова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И. Я. Яковлева. 2014. № 1 (81). С. 60–64.

Мочульский К. В. Театр Чехова // А. П. Чехов: Pro et contra. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960). Антология. СПб.: РХГА, 2010. Т. 2. С. 198–206.

Одинок В. Г. Пьеса А. П. Чехова «Безотцовщина»: философия и поэтика // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2008. Т. 7, вып. 2. С. 104–111.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. 181 с.

Энгальд У. Ф. Боги денег. Уолл-стрит и смерть Американского века. СПб.: Проект «Война и мир», 2011. 326 с.

Vašović A. Čehov i prostor. Struktura dramskog prostora u Čehovljevim dramama kao koncentrirani izraz dramske strukture. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2008. 165 s.

Hrستیć J. Čehov, dramski pisac. Beograd: Nolit, 1981. 115 s.

Jergović M. Paolo Magelli i petnaest drama Antona Čehova nakon kojih ćemo biti dovoljno ljudi da govorimo o zlu. URL: <https://www.jergovic.com/junak-naseg-doba/paolo-magelli-i-petnaest-drama-antona-cehova-nakon-kojih-cemo-biti-dovoljno-ljudi-da-govorimo-o-zlu/> (дата обращения: 12.08.2025).

Zozoli L. Kako završiti s Čehovljevim dramskim krugom? *Drama bez naslova* i gotovo četrdeset godina suradnje Paola Magellija i Željke Udovičić Pleština // *Zajec T.* (ur.), Programska knjižica. Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih, 2025. S. 28–36.

References

Alekhina, I. V. “Chelovek i deistvitel’nost’ v pèse A. P. Chekhova ‘Bezotsovshchina’ [“Man and Reality in A. P. Chekhov’s Play ‘Fatherlessness.’] *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial’nye nauki*, no. 1, 2013, pp. 226–234. (In Russ.)

Alekhina, I. V. “Dvorienskoe gnezdo’ v izobrazhenii A. P. Chekhova” [“A Nest of the Gentry’ in Chekhov’s Depiction”]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 1 (82), 2019, pp. 88–91. (In Russ.)

Bigil’dinskaia, O. V. “Rannie pësy A. P. Chekhova: dialog s I. S. Turgenevym” [“The Early Plays of A. P. Chekhov: Dialogue with I. S. Turgenev”]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 27, no. 1, 2021, pp. 166–171. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-1-166-171> (In Russ.)

Bogdanova, O. A. *Germenevtika literaturnoi usad’by: teoriia, istoriia, sovremennost’* [Hermeneutics of the Literary Estate: Theory, History, Modernity]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 560 p. (Series “Russian Estate in a Global Context”, issue 9) (In Russ.)

Zingerman, B. I. *Teatr Chekhova i ego mirovye znachenie* [Chekhov’s Theatre and Its Global Significance]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 382 p. (In Russ.)

Zhuravleva, A. A. “Sluchai Chekhova: mir russkoi usad’by v khronotope bol’shogo goroda” [“The Chekhov Case: The World of the Russian Estate in the Chronotope of the Big City”]. *Usad’ba real’naia — usad’ba literaturnaia: vektory tvorcheskogo preobrazheniia: kollektivnaia monografiia* [The Real Estate the Literary Estate: Vectors of Creative Transformation: A Collective Monograph], comp. and ed. by O. A. Bogdanova. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 53–65. (Series “Russian Estate in a Global Context”, issue 6) (In Russ.)

Ivanova, N. F. “Uzhasno ia liubliu vse to, chto v Rossii nazyvaetsia imeniem’ (Chekhov i russkaia usad’ba)” [“I Utterly Love Everything that in Russia is Called an Estate’ (Chekhov and the Russian Estate)”]. Orlov, E. D., editor. *Usad’ba real’naia — usad’ba literaturnaia: sbornik statei* [*The Real Estate — The Literary Estate: A Collection of Articles*]. Melikhovo, A. P. Chekhov State Literary and Memorial Museum-Reserve Publ., 2008, pp. 251–272. (In Russ.)

Korol’kova, G. L. “Konflikt v pervoi p’ese A. P. Chekhova” [“Conflict in A. P. Chekhov’s First Play”]. *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni I. Ia. Iakovleva*, no. 1 (81), 2014, pp. 60–64. (In Russ.)

Mochul’skii, K. V. “Teatr Chekhova” [“Chekhov’s Theatre”]. *A. P. Chekhov: Pro et contra. Lichnost’ i tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoi mysli XX veka (1914–1960). Antologija* [A. P. Chekhov: Pro et Contra. Personality and Creative Work of A. P. Chekhov in 20th Century Russian Thought (1914–1960). An Anthology], vol. 2. St. Petersburg, Russian Christian Institute for Humanities Publ., 2010, pp. 198–206. (In Russ.)

Odinokov, V. G. “P’esa A. P. Chekhova ‘Bezottsovshchina’: filosofija i poetika” [“A. P. Chekhov’s Play ‘Fatherlessness’: Philosophy and Poetics”]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Istorija, filologija*, vol. 7, issue 2, 2008, pp. 104–111. (In Russ.)

Sukhikh, I. N. *Problemy poetiki A. P. Chekhova* [Problems of A. P. Chekhov’s Poetics]. Leningrad, Leningrad University Publ., 1987. 181 p. (In Russ.)

Engdal, U. F. *Bogi deneg. Uoll-strit i smert’ Amerikanskogo veka* [*Gods of Money: Wall Street and the Death of the American Century*]. St. Petersburg, Proekt “Voina i mir” Publ., 2011. 326 p. (In Russ.)

Bašović, Almir. *Čehov i prostor. Struktura dramskog prostora u Čehovljevim dramama kao koncentrirani izraz dramske structure*. Novi Sad, Sterijino pozorje Publ., 2008. 165 p. (In Croatian)

Hristić, Jovan. *Čehov, dramski pisac*. Beograd, Nolit Publ., 1981. 115 p. (In Serbian)

Jergović, Miljenko. *Paolo Magelli i petnaest drama Antona Čehova nakon kojih ćemo biti dovoljno ljudi da govorimo o*. Available at: <https://www.jergovic.com/junak-naseg-doba/paolo-magelli-i-petnaest-drama-antona-cehova-nakon-kojih-emo-biti-dovoljno-ljudi-da-govorimo-o-zlu/> (Accessed 12 August 2025). (In Croatian)

Nabokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature. Chekhov, Dostoevski, Gogol, Gorki, Tolstoy, Turgenjev*. San Diego, New York, London, A Harvest Book Publ., 1980. 324 p. (In English)

Zozoli, Linda. “Kako završiti s Čehovljevim dramskim krugom? Drama bez naslova i gotovo četrdeset godina suradnje Paola Magellija i Željke Udovičić Pleština.” Zajec, Tomislav. (ur.). *Programska knjižica*. Zagreb, Zagrebačko kazalište mladih Publ., 2025, pp. 28–36. (In Croatian)

© 2026. Ю. В. Доманский

Российский государственный гуманитарный университет
г. Москва, Россия; Самаркандский государственный университет им. Шарафа
Рашидова, г. Самарканд, Узбекистан

Пьесы А. П. Чехова в романе Гузели Яхиной «Эйзен»: как важно бывает то, что в скобках

Аннотация: Статья посвящена двум скобочным конструкциям в романе Гузели Яхиной «Эйзен». Обе конструкции отсылают к пьесам Чехова: первая — к «Вишневому саду», вторая — к «Трем сестрам». Исследуется, как хрестоматийные чеховские заглавия, оторвавшись от тех текстов, которые они первоначально номинируют, становятся в последующей культуре короткими самостоятельными текстами со своими смыслами, зачастую далекими от исходных смыслов пьес Чехова. И если отсылка к «Трем сестрам» у Яхиной ограничивается только смыслами заглавной формулы без подключения смыслов самой пьесы, то при обращении Яхиной к «Вишневому саду» актуализируется и ключевая ситуация чеховской комедии — вырубка сада. Это событие, вынесенное в финальную ремарку, не заложено в заглавную формулу как в автономный, отдельный текст, поэтому в данном случае можно говорить о смысловой отсылке не только к формуле «вишневый сад», а и к самой комедии. Между тем обе скобочные конструкции взаимодействуют, формируя систему, смыслы которой обогащают текст-реципиент — роман Яхиной «Эйзен». Через точки зрения персонажей реализуется авторская оценка бытия, где искусство и жизнь осмысливаются друг через друга.

Ключевые слова: драматургия, современный роман, А. П. Чехов, «Три сестры», «Вишневый сад», Гузель Яхина, «Эйзен», заглавие

Информация об авторе: Юрий Викторович Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл. 6, 125047 г. Москва; Самаркандский государственный университет им. Шарафа Рашидова, Университетский бульвар, д. 15, 140104 г. Самарканд, Узбекистан. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7630-2270>

E-mail: domanskii@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 28.10.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 08.12.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Доманский Ю. В. Пьесы А. П. Чехова в романе Гузели Яхиной «Эйзен»: о том, как важно бывает то, что в скобках // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 368–377. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-368-377>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 368–377. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 368–377. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Yuri V. Domanski

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Samarkand State University named after Sharof Rashidov, Samarkand, Uzbekistan

A. P. Chekhov's Plays in Guzel Yakhina's Novel "Eisen": On the Importance of What's in Parentheses

Abstract: This article examines two parenthetical constructions in Guzel Yakhina's novel "Eisen." Both constructions allude to Chekhov's plays: the first to "The Cherry Orchard," and the second to "Three Sisters." It examines how classic Chekhovian titles, detached from the texts they initially reference, become short, independent texts with their own meanings in subsequent culture, often far removed from the original meanings of Chekhov's plays. While Yakhina's reference to "Three Sisters" is limited to the meanings of the title formula, without incorporating the meanings of the play itself, Yakhina's use of "The Cherry Orchard" also brings to life the crucial situation of Chekhov's comedy — the felling of the orchard. This event, presented as a final remark, is not embedded in the title formula as a standalone, separate text, so in this case, we can speak of a semantic reference not only to the formula "The Cherry Orchard" but also to the comedy itself. Meanwhile, both parenthetical constructions interact, forming a system whose meanings enrich the recipient text — Yakhina's novel "Eisen." The characters' perspectives demonstrate the author's assessment of existence, where art and life are understood through each other.

Keywords: drama, contemporary novel, A. P. Chekhov, "Three Sisters," "The Cherry Orchard," Guzel Yakhina, "Eisen," title

Information about the author: Yuri V. Domanski, DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125993 Moscow, Russia; Samarkand State University named after Sharof Rashidov, University Sq., 15, 140104 Samarkand, Uzbekistan. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7630-2270>

E-mail: domanski@yandex.ru

Received: October 28, 2025

Approved after reviewing: December 08, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Domanski, Yu. V. "A. P. Chekhov's Plays in Guzel Yakhina's Novel 'Eisen': On the Importance of What's in Parentheses." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 368–377. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-368-377>

Пьесы Чехова в прошлом и нынешнем веках активно бытовали в культуре: цитаты, характеры, даже просто имена персонажей, сюжетные линии, символы и многое другое оказывалось в той или иной степени востребовано теми авторами, что пришли после Чехова. Исследователи не раз обращали внимание на примеры такого рода и в России, и за пределами нашей страны [См., например, обобщающие работы по данной проблеме: Катаев 2015; Катаев 2024].

В обращениях современных писателей к чеховскому драматургическому наследию можно отдельно говорить о рецепции и творческом освоении названий «главных» пьес Чехова — «Дядя Ваня» «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад». Зачастую, как это часто бывает с заглавиями классических произведений, они отрываются от тех текстов, которые изначально номинируют, и становятся текстами самостоятельными — совсем короткими, однофразовыми, а порою и однословными, но обладающими особыми и присущими зачастую только им смыслами¹. Получается так, что и названия чеховских пьес становятся формулами, для каждой из которых могут быть актуализированы самые разные смыслы, прочно зависимые от контекста и от намерений нового автора.

Мы обратимся к роману Гузели Яхиной «Эйзен» (2025), который представляет художественное (а потому отнюдь не строго претендующее на достоверность) жизнеописание знаменитого кинорежиссера Сергея Эйзенштейна. В тексте этого романа имеются отсылки к названиям двух драматургических текстов Чехова — к «Вишневому саду» и «Трем сестрам». Отсылки эти расположены совсем рядом, что позволяет рассматривать их в системе. Так, при художественном описании в «Эйзене» съемок фильма «Александр Невский» в числе прочего говорится

¹ Применительно к заглавиям рассказов Чехова см. об этом: [Доманский].

о том, как готовилось место для кинематографического воссоздания ледового побоища: «Съемки шли на окраине Москвы, у “Мосфильма”. Натурную площадку студии — тридцать две тысячи квадратных метров — превратили в русское полюшко. Вырубив для этого старый вишневый сад (шутки про чеховскую пьесу в первые же дни стали банальностью, а их повторение — моветоном)» [Яхина: 397]¹. И почти сразу же вслед за тем — следующий сегмент, отсылающий к «Трем сестрам» и превращающий подключение чеховской драматургии в романе Яхиной в мотив за счет повторения: «...с краю Ледового побоища срочно организовали медпункт и посадили дежурить аж трех медсестер (что породило уже новую волну острот о чеховской пьесе)» [Яхина: 398].

Заметим, у Яхиной оба раза в скобочных конструкциях заглавия чеховских пьес прямо не цитируются, но недвусмысленно актуализируется то, что можно назвать номинативной памятью, ведь оба раза перед нами возникает словосочетание «чеховская пьеса». И каждый раз предельно понятно, о какой именно пьесе, а главное — почему — идет речь. При этом относительно «Вишневого сада» вводится не только формульный смысл заглавия (пусть и прямо не процитированного), а также смысл, часто при обращении к заглавию чеховской пьесы не имеющий отношения к собственно ее тексту, но и упоминается и легко узнается одна из важнейших сюжетных ситуаций комедии — происходящая в четвертом действии вырубка сада новым владельцем. Заметим, что в самой чеховской пьесе это событие тоже присутствует как бы в скобках, только условных, драматургических, точнее даже в театральных скобках: во внесценическом пространстве. Событие это случается по ходу последнего действия через соносферу в ремарке («Слышно, как вдали стучат топором по дереву» [Чехов: 246]) и через реплики персонажей (например, обращение Ани к Лопахину: «Мама вас просит, пока она не уехала, чтобы не рубили сад» [Чехов: 246]). То есть самого этого события пришедший не спектакль «Вишневый сад» зритель не видит, оно происходит за сценой.

Особенно же показательно то, что последнее предложение «Вишневого сада», завершающее заключительную ремарку, транслирует именно

¹ Наверное, нельзя назвать случайностью то, что построенный в 2020-е гг. московский жилой комплекс с названием «Вишневый сад» возведен на Мосфильмовской улице — рядом с киностудией Мосфильм.

данное событие — уничтожение вишневого сада: «Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [Чехов: 254]. Такая сильная позиция делает вырубку вишневого сада предельно знаковым событием всей пьесы — даже не просто событием, завершающим сюжетную коллизию и тем самым расставляющим все точки над *i*, а событием, непосредственно подытоживающим все то, что было задано начальной сильной позицией — заглавием, а потом развернуто основным текстом. Таким образом, заглавная формула «вишневый сад» во всех ее смыслах (в том числе и в тех смыслах, что впоследствии возникают у данной формулы, как у короткого самостоятельного текста в тех или иных новых для себя контекстах) сводится к предельной конкретике: *вырубаемый* вишневый сад. В такой смысловой емкости формула «вишневый сад» продолжает жить и после Чехова, одновременно и соотносясь с текстом пьесы, и отрываясь от него в последующее самостоятельное существование в виде текста-формулы, где вишневый сад предстает как уничтожаемый, а в результате и уничтоженный.

Как представляется, такая семантика чеховской заглавной формулы оказалась в полной мере востребована в сюжетной ситуации романа Яхиной, когда для съемочной площадки фильма старый вишневый сад был вырублен. Обратим внимание и на то, что результатом — и планируемым, и достигнутым — оказалось поле — «русское полюшко».

Сама по себе метаморфоза сада в поле в физической реальности вполне возможна. Пусть она и не совпадает с той метаморфозой, что планировал чеховский Лопухин — создать на месте вишневого сада дачи — все же между полем и дачами есть и общие черты: и то, и другое является рукотворной заменой уничтоженному саду, и то, и другое способно приносить доход (в отличие от сада — в пьесе Чехова вишневый сад, напомним, лишь когда-то в прошлом был коммерчески успешен, теперь же, как говорит Лопухин, «вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает» [Чехов: 205]). А кроме того, в «Эйзене» Яхиной результат метаморфозы оказался не просто констатирован (сад стал полем), но свернулся в еще одну (наряду с вишневым садом) довольно-таки устоявшуюся формулу — «русское полюшко». Устоялась она в несколько иных версиях: «поле-полюшко» или «русское поле», но в любом случае сама эта формула прежде всего отсылает к ряду популярных песен: во-первых, «Поле-полюшко» 1933 г. (музыка Льва Книппера, стихи Виктора Гусева); во-вторых, соз-

данная для фильма «Новые приключения неуловимых» 1968 г. песня «Русское поле» (музыка Яна Френкеля, стихи Инны Гофф); в-третьих, написанная в 1988 г. песня «Русское поле экспериментов» Егора Летова. Данная формула во всех своих культурных проявлениях так или иначе соотносится с Россией, с Родиной. У Яхиной же появление «русского полюшка» придает всему эпизоду ироничный оттенок, подготавливая читателя к ироничному осмыслению ситуации с вырубленным вишневым садом (попавшему внутрь скобок). Именно эта довольно объемная скобочная конструкция сжимает хрестоматийную ситуацию финала чеховской пьесы, ситуацию художественную, сворачивает в то художественное осмысление физической реальности, каковым является весь роман «Эйзен», построенный как фикциональное воссоздание действительной биографии реального человека и всех тех событий, о которых так или иначе известно из разного рода документальных источников.

И в эту романную реальность — причудливо сочетающую в себе художественное и действительное — вторглась чеховская формула «вишневый сад», формула из мира сугубо фикционального, но при этом вышедшая в самостоятельную жизнь из текста-источника (комедии Чехова) и даже порою утрачивающая с текстом-источником связь, бытующая не только в художественных, но и вполне реальных контекстах. Итогом этого вторжения становится явленное заглавной чеховской формулой событие — вырубка сада. В скобочной же конструкции и эта формула, и событие, явленное через нее, завершаются и подводят итог всему случившемуся в ироничном аспекте, который уже был намечен формулой «русское полюшко». То есть конструкция в скобках как бы подытожила иронию, доведя ситуацию уничтожения сада для съемок «Александра Невского» в ее проекции на соответствующую ситуацию из чеховской комедии до полной редукции («шутки про чеховскую пьесу в первые же дни стали банальностью, а их повторение — моветоном»).

Между тем, на первый взгляд, навсегда завершенная этой скобочной конструкцией чеховская ситуация вдруг оказалась в романе Яхиной почти сразу продолженной, тем самым усилив и без того уже довольно-таки ярко представленный ироничный смысл — появившись три сестры. А «три сестры» — еще одна чеховская заглавная формула, вышедшая из мира драматурга в самостоятельную жизнь. Формула

«вишневый сад» в «Эйзене», как мы видели, реализовала и смыслы, присущие ей как короткому самостоятельному тексту, оторвавшемуся от источника, и смыслы, продиктованные финалом пьесы Чехова — событием вырубki сада. В случае же с тремя медицинскими сестрами из романа Яхиной от всей чеховской драмы «Три сестры» осталась только и сугубо формула заглавная. Вероятно, при желании можно бы было в тексте «Трех сестер» найти моменты, которые могли бы связать «Эйзен» с этой пьесой на более глубоких и широких — например, событийном или персонажном — уровнях, однако, по нашему мнению, такое соотнесение все-таки лежит за пределами данной скобочной конструкции.

Таким образом, приходится констатировать, что заглавие «Три сестры» в «Эйзене» оказалось востребовано лишь как автономная и оторвавшаяся от чеховского текста формула. В этой связи очевидно отличие данной скобочной чеховской конструкции в «Эйзене» от той, что отсылала к «Вишневому саду», отличие семантического характера. Во втором случае (с тремя сестрами) подключается только заглавная формула драмы Чехова как короткий самостоятельный текст, вышедший из-под контроля собственно текста пьесы и отправившийся в самостоятельное плавание по волнам культуры. В случае же первом (с вишневым садом) в роман Яхиной входит не только заглавная формула, но и событие из текста пьесы; и не просто событие, а то, которое с полным правом можно признать ключевым (вспомним указание на него в сильной позиции финала).

Однако несмотря на такую разницу, оба находящиеся совсем близко друг от друга скобочных чеховских сегмента вступают у Яхиной в системные отношения. И это отношения нарочито декларативные, ведь во втором сегменте отсылки к первому прямо эксплицируются: «что породило уже новую волну острот о чеховской пьесе» (Курсив мой. — Ю. Д.). Система эта обладает смыслами, которые оказываются способны существенно скорректировать восприятие данного эпизода романа «Эйзен», предложив ироничное его понимание и с точек зрения персонажей, и в авторской концепции. Важно здесь и то, что роман Яхиной по своей задумке претендует на нон-фикциональность: перед нами пусть и художественное, но описание жизни реального человека в контексте жизни страны; следовательно, можно говорить и о том, что в рассматриваемой системе скобочных конструкций искусство

(пьесы Чехова, заглавные формулы как автономные тексты) и жизнь (реально-исторический эпизод со съемок фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский») осмысливаются друг через друга. Ирония же, которая является доминантой системы двух скобочных конструкций, со всей очевидностью вступает в корреляционные отношения с одной из двух названных пьес Чехова, благодаря ее жанровому подзаголовку. Конечно, речь идет о «Вишневом саду», определенном автором в подзаголовке как комедия. Сама ситуация уничтожения сада, его вырубки — событие в контексте пьесы Чехова драматичное, если не сказать — трагичное, даже трагическое. Ирония же по отношению к этому событию в «Эйзене» и смех, порождаемый и этим событием, и событием появления на съемочной площадке трех медицинских сестер (обратим внимание на слово «шутки» в первой скобочной конструкции и слово «остроты» во второй), переводят вырубку сада из драмы или даже трагедии в комедию. Думается, в этом можно видеть своеобразную реабилитацию современным автором и его персонажами той жанровой природы, что была обозначена Чеховым в подзаголовке к «Вишневому саду».

Таким образом, обе связанные с пьесами Чехова скобочные конструкции в романе Гузели Яхиной «Эйзен» не только формируют интересное ироничное смысловое поле в контексте эпизода съемок фильма «Александр Невский», но и своеобразно формируют рецептивные смыслы обоих текстов-источников, особенно — «Вишневого сада», жанровый подзаголовок которого будто бы оправдывается. Вместе с этим и «Три сестры» тоже осмысливаются в комическом ключе, хотя эта пьеса в подзаголовке номинирована автором как драма. Впрочем, вполне возможно, что судьба хрестоматийных заглавий, когда они уходят от своих текстов в автономное существование, заключается в том числе в актуализации разных видов комического. В романе «Эйзен» отсылающие к чеховским текстам-предшественникам конструкции, в силу заключения в скобки кажущиеся побочными относительно основного текста, оказываются способны корректировать в смысловом плане описываемое в тексте событие, а порою и те или иные кажущиеся привычными смыслы текста-источника.

Список литературы

Источники

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1975. Т. 13. 528 с.

Яхина Г. Ш. Эйзен: роман-буфф. М.: Изд-во АСТ: Ред. Елены Шубиной, 2025. 537 с.

Исследования

Доманский Ю. В. К вопросу о чеховских заглавиях в современном мире: альбом «Одинокому везде пустыня» рок-группы «Звери» // Территория словесности: сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 229–240.

Катаев В. Б. Чехов современный // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 5. С. 76–85.

Катаев В. Б. Чехов продолжается // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2024. № 6. С. 28–36.

References

Domanskii, Iu. V. “K voprosu o chekhovskikh zaglaviiax v sovremennom mire: al'bom ‘Odinokomu vezde pustynia’ rok-gruppy ‘Zveri.’” [“On the Issue of Chekhov’s Titles in the Modern World: The Album ‘For the Lonely, Everywhere is a Desert’ by the Rock Band ‘Zveri.’”] *Territoriia slovesnosti: sbornik v chest’ 70-letiiia professora I. N. Sukhikh* [*Territory of Literature: A Collection in Honor of the 70th Anniversary of Professor I. N. Sukhikh*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2022, pp. 229–240. (In Russ.)

Kataev, V. B. “Chekhov prodolzhaetsia” [“Chekhov Continues”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriiia 9. Filologiiia*, no. 6, 2024, pp. 28–36. (In Russ.)

Kataev, V. B. “Chekhov sovremennyi” [“Modern Chekhov”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriiia 9. Filologiiia*, no. 5, 2015, pp. 76–85. (In Russ.)

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Научный журнал
Два века русской классики / Two centuries of the Russian classics



2026 — Т. 8 — № 1

Учредитель и издатель
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук

Главный редактор

Щербакова Марина Ивановна
доктор филологических наук, профессор,
заведующая научно-исследовательским центром
«Русская литература и христианская традиция» ИМЛИ РАН

Дизайн обложки и макет журнала **Компьютерная верстка**
Д. К. Бернштейн А. З. Бернштейн

Корректор

В. Г. Андреева

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации: ПИ № Эл 77-76366 от 02.08.2019 г.

Адрес учредителя, редакции и издателя:

121069, Москва, ул. Поварская, 25А, стр. 1

Тел.: (495)690-50-30

E-mail: red@rusklassika.ru

journal_ork@mail.ru

Сайт журнала: www.rusklassika.ru

Дата размещения сетевого издания в сети Интернет
на официальном сайте <http://rusklassika.ru> 25.03.2026 г.

При перепечатке ссылка обязательна

16+

Участником
мировой интер-
националь-
ной

А.М. Топьского
РАН
Москва