

К 165-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

DOI 10.37386/2305-4077-2025-1-6-26

А. В. Кубасов¹

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

О «НЕБЕ В АЛМАЗАХ» В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ», ИЛИ ЧТО СКРЫВАЕТСЯ ЗА ЛИРИЗМОМ ПИСАТЕЛЯ

Статья посвящена проблеме лиризма чеховской драматургии. Предпринята попытка подойти к решению вопроса через анализ выражения «небо в алмазах». Оно приобрело характер идиомы, постепенно оторвалось от первоначального контекста и стало бытовать в разговорной речи само по себе. В пьесе «Дядя Ваня» выражение дано в монологе Сони и передает настроение героини, ее веру в будущее. Высокий пафос монолога может быть представлен как образец лиризма. Обращение к контексту всего творчества Чехова снимает однозначность такого подхода. «Алмазы» в прозе писателя характеризуются амбивалентностью. Автор относится к ним не только как к красивым вещам, но и как к литературным трафаретам, беллетристическим клише. Это обуславливает дополнительную ироническую тональность фраз, в которые включены «алмазы». В объектное слово героя пьесы ирония автора не может быть непосредственно внесена. Чехов прибегает к косвенным формам передачи авторского неоднозначного отношения к героям своих пьес и их взглядам на жизнь.

Ключевые слова: лиризм в драматургии, А. П. Чехов, «Дядя Ваня», ирония, ремарка «пауза», ритмическая организация пьесы

A. V. Kubasov

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ABOUT "THE SKY IN DIAMONDS" IN A. P. CHEKHOV'S PLAY "UNCLE VANYA", OR WHAT IS HIDDEN BEHIND THE WRITER'S LYRISM

¹ Александр Васильевич Кубасов – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург). E-mail: kudas2002@mail.ru.

The article is devoted to the problem of lyricism in Chekhov's drama. An attempt has been made to approach the solution of the issue by analyzing the expression "the sky is in diamonds." The expression acquired the character of an idiom, gradually lost touch with its original context and began to exist in colloquial speech on its own. In the play "Uncle Vanya" the expression is given in Sonya's monologue and conveys the mood of the heroine, her faith in the future. The high pathos of the monologue can be presented as an example of lyricism. Turning to the context of Chekhov's entire work removes the unambiguity of this approach. "Diamonds" in the writer's prose are characterized by ambivalence. The author considers them not only as beautiful things, but also as stencils, fictional clichés. This determines the additional ironic tone of phrases in which "diamonds" are included. The author's irony cannot be directly introduced into the object word of the hero of the play. Chekhov resorts to indirect forms of conveying the author's ambiguous attitude towards the heroes of his plays.

Key words: lyricism in drama, A. P. Chekhov, "Uncle Vanya", irony, "pause" stage directions, rhythmic organization of the play

Объектом для исследования выбрано ставшее почти идиоматическим вследствие частоты употребления и устойчивости компонентного состава выражение «небо в алмазах» из пьесы Чехова «Дядя Ваня»². Другой аспект, более важный и принципиальный, связан с поиском ответа на вопрос, каково авторское отношение к такому качеству пьес писателя, как лиризм. Одним из проявлений его как раз принято считать слова о небе в алмазах.

Современники Чехова в мемуарах лишь изредка вспоминали выражение из монолога Сони. Так, А. Федоров, назвав Чехова «поэтом правды, печали и веры» и упомянув небо в алмазах, далее пишет: «Боже мой! У какого же пессимиста вырвется этот крик, переливающийся, как чистые слезы на солнце!» [Федоров, 1910, с. 294]. Небесспорное сравнение *крик, как чистые слезы на солнце* построено за счет ближайшей связи с эмоциональным и содержательным контекстом финала пьесы, воплощенным в монологе Сони. Выражение «небо в алмазах» могло играть роль ассоциативного вызова и для других выводов. Если прижизненная критика упрекала Чехова в основном в пессимизме, то Н. Д. Телешов, подобно упомянутому мемуаристу, характеризует автора «Дяди Вани» как безоглядного оптимиста: «Творчество его многогранно, лирика поэтична, юмор его неисчерпаем, а вера в лучшее *будущее человечества непоколебима*» [Телешов, 1986, с. 480]. Для доказательства непоколебимой веры Чехова в будущее писатель вполне мог привести заключительный монолог Сони.

² Национальный корпус русского языка дает 67 примеров употребления выражения «небо в алмазах» в текстах, написанных с 1897 по 2017 гг. В перечень вошли не все имеющиеся случаи словоупотребления, не говоря уже о речевом функционировании выражения, которое не поддается статистике.

Юлием Айхенвальдом анализируемое выражение включено в более развернутый контекст: «Всё на земле терпеливо ждет слияния с правдой и милосердием. И девушка, у которой разбили сердце, которая пережила застенчивую обиду и горе дурнушки, находит в себе силы для того, чтобы утешать другого несчастного, своего дядю Ваню. Она верует, верует горячо, страстно. И она кладет свою утомленную голову на руки дяди, и уверяет его, что Бог сжалится над ними, что они увидят жизнь светлую и прекрасную, что они с умилением и улыбкой оглянутся на свои теперешние несчастья, – они отдохнут. „Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах... Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем. Мы отдохнем“» [Айхенвальд, 1905, с. 28–29]. Приведенные примеры позволяют утверждать, что читатели пьесы, как и зрители спектакля, поставленного по ней, воспринимали финал в грустно-элегическом тоне. Сказанное относится к современникам Чехова.

Для читателей более позднего времени в словах чеховских героев стали различимы другие интонационные обертоны. Автор статьи, специально посвященной «взволнованному восклицанию» Сони, признает возможность использования его для «комического обыгрывания» и «*восприятия <...> как банального* (над такими выражениями охотно иронизируют)» [Шварцкопф, 1968, с. 78]. Еще более категоричен другой исследователь: «Чеховские герои низводят поиски смысла жизни и высших целей бытия до уровня жалоб, жалости к себе и изобретения средств для самоодурманивания. К таким *средствам самообмана* принадлежат не только служение *утопическому „небу в алмазах“*, науке, театру...» [Гольштейн, 1998, с. 72].

Приведенные примеры позволяют сделать промежуточный вывод об относительно широком *интонационном диапазоне*, в рамках которого можно воспринимать слова Сони, и, следовательно, произносить их на сцене. Правда, относится это уже не к драматургии, а к театру.

Упомянутый ранее А. Федоров приводит в воспоминаниях разговор с Чеховым. Получив ответ на вопрос о постановке первой пьесы коллеги, Чехов далее спрашивает его:

– Смешно было, когда играли? Как будто чужие слова говорят. Правда?

– Да.

– И всегда не то кажется, как бы хорошо ни играли. Мне в Художественном театре только «Дядя Ваня» моим и показался. Особенно второй акт [Федоров, 1910, с. 286].

Профессиональные актеры стараются в точности следовать за текстом пьесы, а вот интонацию, какую хотел придать словам героев автор, уловить бывает куда сложнее. Данная сфера во многом отдается на откуп артистам. Расхождение авторской гипотетической интонации и воплощенной на сцене порождает у Чехова чувство, что артисты «как будто чужие слова говорят». То есть слово, перенесенное из внутренней речи автора в текст пьесы, изначально «слышалось» им с определенной интонацией, предполагало ее возможное звучание. Одной из немногих актрис, способной вести роль чеховской героини «в надлежащем тоне» [Леонтьев-Щеглов, 1986, с. 65], оказалась В. Ф. Комиссаржевская, игравшая Нину Заречную. Важно отметить еще один момент: во внутренней речи точное интонационное оформление невозможно, оно носит рамочный характер. Автор интуитивно способен чувствовать интонационный центр, отступления от которого допустимы, но лишь до определенной степени. Нарушение границ интонационного диапазона рождает у автора ощущение чужести своего героя, «неузнавания» его на сцене. Если игра Комиссаржевской была примером совпадения с авторским видением героя, то Станиславский в роли Тригорина являл собой анти-тетичный пример. Чехов писал о нем: «В Петербурге, где живет большинство наших балетристов, *Алексеев, играющий Тригорина безнадёжным импотентом*, вызовет общее недоумение» (П. т. VIII, с. 319)³. Очевидно, что подобная интерпретация Чеховым игры Станиславского основывалась не в последнюю очередь на оценке речевого поведения актёра.

Общее настроение финала «Дяди Вани» побуждает практически всех актрис, играющих Соню, произносить свой монолог экзальтированно, с драматической интонацией, а порой просто слезливо. При этом остаётся в тени вопрос о том, каково отношение автора к последнему монологу Сони? Сливаётся ли он эмоционально с героиней (на манер приведенных выше высказываний мемуаристов) или же диссонирует с ее настроением хотя бы отчасти?

Отвечая на поставленные вопросы, вспомним рекомендацию Чехова Лидии Авиловой в письме от 19 марта 1892 года: «Только вот Вам мой *читательский совет*; когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее – это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны» (П. т. V, с. 26). В этом часто цитируемом отрывке обратим внимание на словосочетание *читательский совет*. Почему

³ Ссылки на полное собрание сочинений и писем в 30 т. даются в круглых скобках с указанием тома и страницы. Серия писем обозначена П. Курсив везде мой. – А. К.

читательский, а не *писательский*? Ведь речь идёт о рекомендации одного писателя другому. Очевидно, что чувства читателя и писателя (автора) могут существенно расходиться. Рекомендуемая авторская холодность выступает синонимом некоей «нулевой отметки» или фона, который будет косвенно усиливать читательскую эмоциональную реакцию. Нейтральная холодность подчеркнет любую другую наложенную на неё интонацию. Для Чехова во многих случаях была актуальна имплицитная ироническая модальность, которая сливалась с драматической интонацией героини в амбивалентное симбиотическое образование. Неявная двуинтонационность предопределяла слёзно-смеховой катарсис, извне слёзный, а изнутри горько смеховой.

Ирония по своей сути и природе – явление, прежде всего, устной речи. На письме передача иронии затруднена из-за недостаточного количества её маркеров и средств выражения [Ермакова, 2005]. Анализируя иронию в художественном произведении, важно определить её субъекта. Иронизировать могут как герои, так и автор. В одних случаях они совпадают интонационно, а в других расходятся. Персонаж говорит о чём-то серьёзно, в то время как автор относится к этому же скептически или иронически. В прозаическом тексте на помощь автору приходит повествовательный контекст. В драматургии, кроме контекста, сигнализировать об иронии может ремарка. Сложность в том, что у Чехова интонация, воплощенная в ремарке, не всегда открыто выражена. Самая частотная чеховская ремарка, обозначаемая словом «пауза», многофункциональна. Главное её назначение – *ретардация восприятия* зрителя или читателя. Она побуждает их к остановке, для того чтобы они задумались над смыслом только что прозвучавших слов героя, а главное – над ближним и дальним контекстом. Одновременно ремарка *пауза* может выступать как субститут каких-то вербально не выраженных замечаний или пояснений, которые только допускаются и программируются, но прямо не выражаются. Иначе говоря, кроме функции ретардации, ремарка *пауза* выполняет *сигнальную функцию* о каком-то дополнительном подтекстом смысле. Но иронические обертоны потенциально могут содержаться и в самой речи героя. Попытаемся далее показать, как Чехов создает неоднозначность смысла реплики там, где, кажется, есть только однозначность.

Обратимся к чеховскому гипертексту и выберем из него контексты, в которых употреблено слово *алмаз* или его дериваты.

Выражение «небо в алмазах» – это очевидное метафорическое обозначение звёзд на ночном небосклоне. Нет сомнения в том, что метафора звучит

красиво и возвышенно. Ближайший контекст этого словосочетания в рамках фразы предполагает направление взгляда снизу вверх: «*Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах...*» (т. XIII, с. 116). Ср. сходное по смыслу выражение в «Доме с мезонином»: «На дворе *было тихо*; деревня по ту сторону пруда уже спала, не было видно ни одного огонька, и только *на пруде едва светились бледные отражения звёзд*» (т. IX, с. 187). Взгляд рассказчика предполагает направление взгляда не снизу вверх, а сверху вниз и вдаль. Фактически в «Доме с мезонином» представлено это же *небо в алмазах*, только отраженным в воде. Начало фразы Сони *мы услышим ангелов* эквивалентно выражению из рассказа *было тихо*. Сходство предмета изображения, несмотря на различие векторов взгляда героев, предопределяет совпадение их настроения.

В анализируемом выражении слово *алмазы* является ядром метафорического смысла (ср. *звёзды, как алмазы*), однако есть у Чехова контексты и с прямым значением: «Паша выдвинула верхний ящик комода, достала оттуда *брошку с алмазами*, коралловую нитку, несколько колец, браслет и подала всё это даме» («Хористка», т. V, с. 214). «Булавка изображала *красную змейку с алмазными глазками*; так смешна казалась ей эта змейка, что она готова была бы расцеловать ее» («Несчастье», т. V, с. 256).

Вариантов употребления слова *алмаз/алмазный* в переносном значении у Чехова гораздо больше, чем в прямом. Однако вначале приведём похожие образцы из предшествующей Чехову литературы. Обратимся к классикам, Гоголю и Лермонтову. Фрагмент из «Ганца Кюхельгартена» Н. В. Гоголя:

И в час, когда стыдливый развивает
 Румяные восток свои власы;
 Подымется по полю свежий ветер;
Посыплется алмазами роса;
 В своих кустах малиновка зальётся;
 Полсолнца на земле всходя горит; –
 К нему идут младые поселанки,
 С гвоздиками и розами в руках [Гоголь, 2003, т.1, с. 56–57].

Фрагмент из «Ангела смерти» и «Вадима» М. Ю. Лермонтова:

Меж тем на своде отдаленном
Одна алмазная звезда
 Явилась в блеске неизменном,
 Чиста, прекрасна как всегда [Лермонтов, 1955, т. 3, с. 146].

«... это были *слезы... одна из них* не удержалась на густой реснице, *блеснула, как алмаз*, и упала» [Лермонтов, 1957, т. 6, с. 58].

Не множа далее примеры, подытожим: в арсенале выразительных средств ходульного и высокого романтизма были *алмазные звёзды, росы* и слёзы.

Были они и у Чехова, но стал ли оттого он романтиком? Обратимся к примерам. *«Река и зелень, казалось, были осыпаны дорогими алмазами»* («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя», т. I, с. 133). *«Земля, одетая в зелень, обрызганная алмазной росой, казалась прекрасной и счастливой»* («Чужая беда», т. V, с. 231). Лаевскому, возвращающемуся домой после дуэли, «неизвестное будущее представлялось страшным, как пропасть, у которой не видно дна, а теперь *дождевые капли*, висевшие на траве и на камнях, *сверкали от солнца, как алмазы*, природа радостно улыбалась, и страшное будущее оставалось позади» («Дуэль», т. VII, с. 450). «И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, *алмазные отражения лучей*, прозрачную синюю даль и всё щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили ее: „Голая! голая!“» («Попрыгунья», т. III, с. 17). Множественность переносного употребления слова *алмазы* и его производных позволяет утверждать, что в выражениях, где они есть, присутствует клишированность, ошутим псевдопоэтический шаблон, который затушевывается окружающим контекстом. Шаблон и клише – это лишь обертоны в сложной интонационной партитуре текста.

Последним произведением Чехова, где упомянуты *алмазы*, является «Вишнёвый сад». Любовь Андреевна говорит, обращаясь к дочери: «Сокровище моё, ты сияешь, *твои глазки играют, как два алмаза*. Ты довольна? Очень?» (т. XIII, с. 247). Фактически здесь всё та же творческая репродукция выражения «небо в алмазах». Устойчивым является выражение *глаза, как небо*. Основанием для него обычно является голубой цвет глаз, но возможны и вариации – *глаза глубокие, / чистые, / голубые, как небо*. Выражения *глазки, как два алмаза* и *небо в алмазах* связаны между собой по принципу метонимии, возможности переноса по смежности. Шаблон и мнимая красота (в авторском кругозоре) сравнения блеска глаз с алмазами очевидны. Выражение *глазки играют* может быть охарактеризовано как слова с лазейкой (ср. *глазки сияют*). У героини играют глазки, а автор играет с читателем / зрителем. Отметим, что шаблон в равной степени направлен и на Раневскую, и на Аню. При этом клише отражает лишь одну грань в сложной партитуре характеров обеих героинь.

Смысловым дериватом слова *алмаз* является *бриллиант*. Вначале приведем варианты употребления его в прямом значении. «Она, моя Маргарита,

прекрасная, чудная, дивная, прелестнейшая, как тысяча испанок, была царицей этого бала. *Она освещала в тот вечер всю вселенную своей красотой и бриллиантами, которые сплошную покрывали её упруго-гибкое тело...* («Тайны ста сорока катастроф, или русский Рокамболь», т. I, с. 492). «*Дети, кто из вас желает богатую купчиху? – спрашивает она, снимая с ветки краснощёкую купчиху, от головы до пяток усыпанную жемчугом и бриллиантами...*» («Ёлка», т. III, с. 146). Ирония в обоих случаях ощутима, несмотря на прямое значение слова. Она задается фразовым контекстом. Отметим случаи употребления слова *бриллиант* и его дериватов в переносном значении. «*Степь обливалась золотом первых солнечных лучей и, покрытая росой, сверкала, точно усыпанная бриллиантовой пылью*» («Двадцать девятое июня», т. I, с. 224). «*Утро было прелестное. Само счастье, казалось, висело над землёй и, отражаясь в бриллиантовых росинках, манило к себе душу прохожего...*» («Ненужная победа», т. I, с. 294). Очевидно, что *бриллианты* здесь являются синонимами *алмазов* и допускают замену одних другими.

Если в последней пьесе Чехова упоминаются *алмазы*, то в последнем его рассказе – *бриллианты*: «И её невестка, мать Нади, Нина Ивановна, белокурая, сильно затянутая, в *rinse-nez* и с *бриллиантами на каждом пальце*; и отец Андрей, старик, худощавый, беззубый и с таким выражением, будто собирался рассказать что-то очень смешное; и его сын Андрей Андреич, жених Нади, полный и красивый, с вьющимися волосами, похожий на артиста или художника, – все трое говорили о гипнотизме» («Невеста», т. X, с. 204). В характеристике внешности Нины Ивановны *бриллианты* уравниваются с *rinse-nez*⁴. Количество *бриллиантов* на пальцах матери Нади является знаком отсутствия у неё чувства меры и дурного вкуса, а главное – её внутренней фальши, как и двух других героев рассказа. (Раневская в приведённой выше фразе тоже фальшивит). В «Осколках московской жизни» есть пассаж об актёре, который «продаёт» себя на актёрской бирже и который немножко напоминает Нину Ивановну: «Он держит в руках газету, и так ловко, что посетителям, где бы они

⁴ Ср. в «Июньче»: «Жена его, Вера Иосифовна, худощавая, миловидная дама в *rinse-nez*, писала повести и романы и охотно читала их вслух своим гостям» (т. X, с. 24). Слово *rinse-nez* в обоих рассказах могло выполнять добавочную функцию сигнала для близкого семейного круга Чехова. М. В. Киселева, их общая знакомая, этим псевдонимом подписывала свои произведения. В сознании тех Чеховых, кто помнил три лета, проведённые в имени Бабкино и *rinse-nez* в качестве литературного псевдонима его хозяйки, могла возникнуть проекция двух героинь на реальную личность, что придавало литературным образам особую жизненную достоверность.

ни стали, видны *все десять его пальцев, обременённых массивными перстнями с не менее массивными бриллиантами чистойшей воды* – подарки публики иркутской, курской, вологодской и енисейской» (т. XVI, с. 154). Обман актёра очевиден, он играет роль не только на сцене, но и в жизни. Лживость Нины Ивановны из «Невесты» передаётся с помощью смысловой рифмы: «Отец Андрей и Нина Ивановна продолжали свой разговор. У Нины Ивановны *блестели бриллианты на пальцах, потом на глазах заблестели слёзы*, она заволновалась» (т. X, с. 205). Параллелизм слез и бриллиантов побуждает читателя уподобить их как синонимы. Далее в тексте появится вариация знакомого выражения: «Скоро весь сад, согретый солнцем, обласканный, ожил, и капли росы, *как алмазы, засверкали на листьях*; и старый, давно запущенный сад в это утро *казался* таким молодым, нарядным» (т. X, с. 206). Алмазные капли росы в смысловом пространстве рассказа оказываются рифмой к бриллиантам и слезам Нины Ивановны. Л. С. Выготский в свое время сформулировал текстовый «закон влияния смыслов». Он проявляется в том, что «смыслы как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его модифицируют» [Выготский, 1934, с. 308]. Предшествующий смысл фальшивости бриллиантов и слёз матери Нади «как бы вливается» в выражение *капли росы, как алмазы*. Оно тоже обретает статус ложности, что подчёркивается выбором завершающего фразу предиката – «сад в это утро *казался* таким молодым, нарядным». Не *был*, не *являлся*, а лишь *казался* (при отсутствующем субъекте восприятия) и не всегда, а лишь в это *утро*. Завершая анализ семантики бриллиантов, напомним о фразе из известного письма Чехова брату Николаю, где излагается кодекс воспитанного человека: «Они не суетны. Их не занимают такие *фальшивые бриллианты*, как знакомства с знаменитостями, рукопожатие пьяного Плевако» (П. т. I, с. 224).

Сравнение чеховских *алмазов / бриллиантов* в пьесе и в рассказах позволяет сделать заключение о том, что в прозаическом тексте писателю было легче и удобнее отражать *иронический потенциал*, которым наполнены эти слова. Выражение *небо в алмазах* коррелирует по смыслу с целым рядом сходных словоупотреблений, которые, будучи извне красивыми, воспринимались Чеховым как клише и банальность. Эта двойственность отражается на понимании такого явления, как *лиризм чеховской прозы* и драматургии.

Понятия *лирика – лирический – лиричный* в отношении произведений Чехова неоднозначны и могут рассматриваться в разных аспектах. Начнём анализ с окказионального употребления слова *лиризм* самим писателем.

Посылая первый рассказ брата Александра в «Осколки», Чехов не написал Н. А. Лейкину, кто скрывается под фамилией А. Единицын. Многоопытный издатель сразу почувствовал, что это псевдоним и напрямик спросил Чехова о подлинном имени его протеже. На что получил ответ: «Это мой брат, ныне чиновник, работавший в последние годы в московских изданиях. Работал сильно и в своё время с успехом: жил письмом. Был малый юмористом, *ударился в лиризм, в фантазмагорию и, кажется... погиб для авторства. Хочется удрать от лиризма, но поздно, увяз»* (П. т. I, с. 67). Если ограничиться лишь приведённым контекстом письма, то можно сделать вывод, что *лиризм* чреват гибелью для автора, из него трудно, а то и невозможно выбраться. В данном примере лиризм синонимичен понятиям *выспренность*, *ходульность*. Если же обратиться к современной эстетике слова, то можно сказать, что речь идет об одноинтонационном, прямом слове, не окрашенном внутренней иронией, которая является обязательным требованием для юмористического дискурса. Для стихотворений лиризм органичен, но современная Чехову проза и драматургия выросли из этой «одежды». Они требуют другой эстетики, постичь которую у брата не хватает чутья.

Нечто сходное по смыслу Чехов пытается внушить самому Александру, критикуя его творчество: «Где нет *китайщины*, там *убийственная лирика*. Пиши, набредёшь на истинный путь» (П. т. I, с. 88). Слово *китайщина* синонимична словам *ерунда*, *чушь*, *бессмыслица* (ср. *китайская грамота*). В этот же ряд попадает и *убийственная лирика*.

По прошествии времени Чехов пишет тому же Лейкину: «Рад, что Александр угодил Вам... Он малый трудящий и с большим толком... Юмористика его порок врождённый... Если станет на настоящий путь и бросит *лирику*, то будет иметь большущий успех...» (П. т. I, с. 146). Слово *порок* в данном случае использовано переносном значении: для автора юмористических рассказов умение писать смешно является его атрибутом. *Лирика* же предстает как контекстуальный антоним по отношению к юмору (юмористике). Можно сделать и другой вывод из письма Чехова: чувство юмора или органически присуще человеку, или вообще не дано ему от природы. У Александра, как следует из письма, *юмористика* была природного свойства, но проявлялась, прежде всего, в письмах, а не в творчестве. «Врождённый порок» юмориста был присущ и брату Чехова Николаю, талантливому карикатуристу.

Означают ли приведённые примеры, что, критикуя брата за лирику и лиризм, Чехов сам старался избегать их? Оказывается, что нет. Доказатель-

ство находим в его письмах. А. С. Суворину 30 мая 1888 сообщается: «Из Крыма я поеду в Поти, из Поти в Тифлис, из Тифлиса на Дон, с Дона на Псёл... В Крыму начну писать лирическую пьесу» (П. т. II, с. 281). А. Н. Плещееву 30 сентября 1889: «Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных; конец благополучный. *Общий тон – сплошная лирика*. Называется „Леший“». (П. т. III, с. 256).

У Чехова, как обычно, можно найти и противоположные по смыслу высказывания, правда, про другую пьесу. Мемуарист передаёт его слова о постановке «Вишнёвого сада»: «Пока всё время спорим с Станиславским. Он уверяет, что моя пьеса – *лирическая драма*. Это же неверно. Я написал *фарс*, самый весёлый фарс!» [Тройнов, 1986, с. 605]. Противоречивые высказывания позволяют сделать вывод о том, что *лиризм пьес Чехова есть величина переменная, обладающая разными качественными и количественными характеристиками*. Трудно сказать, возражал ли бы автор «Вишнёвого сада» столь же категорично против постановки пьесы Станиславским как *фарса* с элементами *лиризма* или как *лирической комедии* с элементами *фарса*. Эти варианты предполагают различное соотношение лиризма и фарса. В разных пьесах они проявлены по-разному. «Иванова», видимо, следует признать наименее лиричным произведением. Если же отталкиваться от приведенных замечаний из писем Чехова, то пьесой с акцентированной лиричностью следует признать «Лешего», а также выросшего из него «Дядю Ваню».

С. Д. Балухатый, один из первых исследователей лиризма в чеховской драматургии, выделял комедию «Леший» именно с точки зрения её лиризма: «Игра паузами, усиленными иногда звуковым, бессловесным наполнением – тональным аккомпанементом к невысказанному тематическому или эмоциональному ряду – была чужда другим пьесам Чехова (она лишь частично с этим назначением была использована в конце д. 1 „Иванова“), как и вообще современным ему пьесам. В „Лешем“ она явилась новым приёмом, разнообразно вводимым в речеведение (пауза, как экспрессивный жест, дополнительный в речи; пауза, как признак опущенного ряда тем; пауза, как признак тематического членения речи). Паузы не проходят равномерно через всю пьесу, но, распределяясь по актам второму и четвертому, придают в целом лирико-драматический характер этим актам. Лиризм, как система экспрессивных форм, организовал по-новому психологический материал драмы. Вместо психологизма, накапливаемого в местах столкновения в ходе пьесы неразрешаемых характеров и положений со средоточием внимания на отдельных моментах фабульной перипетии, *принцип лиризма позволял распределять внимание исключительно*

на лиц драмы и на эмоционально-экспрессивные обнаружения их „переживаний“» [Балухатый, 1927, с. 66]. Из приведенного фрагмента следует, что лиризм учёный связывал с ритмической организацией пауз, выражающей лирическое содержание как открыто, так и латентно («пауза, как признак опущенного ряда тем»). Функция ритма заключается в переносе внимания с фабульной перипетии на переживаемые героями состояния. Сходный тезис утверждается в работе Н. И. Ищук-Фадеевой. Она пишет о «лирической интерпретации драматической структуры» автором. Суть этой интерпретации в том, что проникновение родовых законов лирики в драматический текст «происходит за счёт перераспределения события и его осмысления – сюжетно значимым становится не поступок, а его переживание» [Ищук-Фадеева, 2009, с. 137]. Одним из доказательств этого положения для автора статьи становится факт, что продажа имения в «Вишнёвом саде» происходит за сценой, тогда как зрители видят только рефлексию героев на это событие. Напомним попутно об идущей от Иннокентия Анненского традиции именованя пьес Чехова пьесами настроения, что тоже обращает их в сторону лирики. К концу века термин «настроение», особенно в приложении к пьесам Чехова, стал критическим шаблоном. Недаром Сергей Глаголь посвятил его анализу целую статью. Пытаясь понять, что скрывается под этим словом, «неизбежно попадающемся в каждой современной статье об искусстве» [Глаголь, 1900, с. 159], он обращается к «Дяде Ване» как одному из образцов такого рода пьес.

Помимо ритмической организации, есть и другие формы проявления лиризма в драматическом тексте. Почти все персонажи «Дяди Вани» на том или ином этапе развития действия могут быть признаны *кратковременными лирическими героями*. Сигналом этого статуса является *речевой жанр монолога*. Как правило, Чехов предоставляет герою право один лишь раз произнести его. Лирический герой – это субъект сознания, который одновременно является объектом саморефлексии. По точной формулировке Л. Я. Гинзбург, «это всегда отражение, отделившееся от отражаемого» [Гинзбург, 1974, с. 197]. Закономерным следствием такого понимания является наличие дистанции между отражением и отражаемым. Она обуславливает объективацию героем своего внутреннего мира, своеобразного опредмечивания его. Персонажи «Дяди Вани» в кратковременной роли лирических героев пытаются решить актуальную для себя *проблему самопознания* и самоопределения в мире. Относится это и к монологу Сони в конце пьесы.

Обратимся к финалу пьесы, разбив его на три текстовых фрагмента. Их границы отмечены различного рода ремарками.

Войницкий (*Соне, проведя рукой по ее волосам*). Дитя мое, как мне тяжело!
О, если б ты знала, как мне тяжело!

Соня. Что же делать, надо жить!

Пауза (т. XIII, с. 115).

Это первый содержательный блок. Реплики Сони и дяди Вани вроде бы грамматически разведены, но вместе с тем связаны в единое целое. Войницкий дважды повторяет «как мне тяжело», но недоговаривает – «как мне тяжело [*жить*]». За него это делает Соня – «надо *жить*». Используемая обоими героями грамматическая форма безличного предложения подводит читателя к императиву, суммирующему их реплики: «Как бы ни было тяжело, надо жить!». Завершается фрагмент паузой, которая становится – повторим формулировку С. Д. Балухатого – «признаком тематического членения речи». Выводимый императив играет роль *исходного тезиса*, который далее доказывается и раскрывается.

Следующая часть монолога Сони:

«Мы, дядя Ваня, *будем* жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; *будем* терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; *будем* трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, *мы* покорно умрем и там за гробом *мы* скажем, что *мы* страдали, что *мы* плакали, что *нам* было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, *мы обрадуемся* и на теперешние наши несчастья *оглянемся* с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Я верую, дядя, я верую *горячо, страстно...*

(*Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.*) *Мы отдохнем!*

Телегин тихо играет на гитаре» (т. XIII, с. 115–116).

Начнем анализ второго блока с конца. Очевидно, что завершающая его ремарка эквивалентна паузе. То есть ритмическая функция пауз в полной мере реализуется Чеховым в монологе Сони. Заключенные между паузами фрагменты являются относительно завершенными частями, которые объединены общими структурными особенностями.

Начинается второй смысловой блок с варьирования закона жизни, которым завершилась предшествующая часть и который теперь конкретизируется. В речи Сони появляется местоимение *мы*: «*Мы, дядя Ваня, будем жить*». Несмотря на кажущуюся простоту начальной фразы, она таит в себе маленький секрет. Он проявляется, если сравнить выбранный Чеховым вариант с другими допустимыми вариантами. 1. «Дядя Ваня, *мы будем жить*».

2. «Мы будем *жить*, дядя Ваня». Перенос обращения из центра фразы в препозицию или постпозицию делает логически безударным слово *мы* и тем самым существенно меняет интонационный рисунок высказывания, а вместе с ним и его смысл. Дополнительное ударение на личном местоимении имплицитно вовлекает в содержание речи Сони ещё и её реципиентов. *Мы* – это не только Соня и дядя Ваня, но вообще все герои пьесы Чехова, а также еще и зрители в зале⁵. Так реализуется фатическая функция *мы*, то есть установление контакта говорящего со всеми слушающими, вовлечение их во временную и пространственную локализацию субъекта речи. При этом следует развести позицию Сони и позицию автора. Если для героини актуален реально-бытовой аспект её высказывания, то для автора – экзистенциальный, который дополняет тот, что выражает Соня. Таким образом, актуальное членение предложения, связанное с акцентуацией местоимения *мы*, является дополнительным средством создания лиризма.

Монолог Сони может быть признан неким аналогом символа веры. Сжатый вариант его получится, если соединить первую и последнюю фразы: «*Мы, дядя Ваня, будем жить*. <...> Я верую, дядя, я верую *горячо, страстно*...». Credo героини можно представить как перевод последней фразы христианской молитвы с церковного дискурса на художественный – «Чаю воскресения мертвых, и жизни будущего века»⁶. В монологе Сони различимо авторское обетование вечной жизни героев в памяти его читателей (зрителей).

Чаяния Сони раскрываются в сложной синтаксической конструкции, заключенной между универсальным смыслом краткой первой фразы и уточнением её в последней фразе. Отметим, что средняя между ними фраза построена по законам не устной, а письменной речи. Поэтому в театральной практике актрисы, играющие роль Сони, почти всегда произносят её как цепочку самостоятельных высказываний, ставя точку там, где её у Чехова нет. Если читать

⁵ Утопический всеобъемлющий характер *мы* излагается художником в «Доме с мезонином»: «Если бы все мы, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собою труд... Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни...» (т. IX, с. 185, 186).

⁶ Приведем в связи со сказанным мнение Л. В. Карасева: «Трудно назвать „Дядю Ваню“ религиозным сочинением, однако в ряду других чеховских пьес эта – наиболее христианская. Последние слова Сони примиряют спорившие стороны: красота помысла и надежды пересиливает внешнюю привлекательность, а праздность преобразуется в отдых, который даруется за чертой жизни трудившемуся человеку: мы будем трудиться, мы увидим все небо в алмазах, мы отдохнем» [Карасев, 2016, с. 139].

длинную фразу в соответствии с имеющимися знаками препинания, то она поневоле должна будет произноситься скороговоркой. Примерно так, как произносится в церкви молитва священником. И подобно тому, как церковный клирик читает молитвы не от себя, а от лица всех присутствующих в храме, так и стилизованная молитва Сони объединяет всех, слушающих её.

В православном символе веры прошедшее и настоящее время связано с будущим. Нечто подобное есть и в молитве Сони. Залогом ожидаемого счастливого будущего являются для неё людские страдания в прошлом и в настоящем: *будем сносить* испытания; *будем трудиться*; покорно *умрем* и там за гробом мы *скажем*, что мы *страдали*, что мы *плакали*, что нам *было горько*; мы с тобою, дядя, милый дядя, *увидим* жизнь светлую, прекрасную, изыщную, мы *обрадуемся* и на теперешние наши несчастья *оглянемся* с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Ритмическая организация предикатов, повторы и регрессии – всё это является ярким проявлением лирического мироощущения героини.

Смысловым и структурным подобием молитвы Сони является монолог Ольги в «Трех сестрах»:

Ольга (*обнимает обеих сестер*). Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, боже мой! *Пройдет время*, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но *страдания наши перейдут* в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. *Будем жить!* (т. XIII, с. 187–188).

В последнем третьем фрагменте монолога Сони остановимся только на одной фразе:

«Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, *мы увидим все небо* в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... (*Вытирает ему платком слезы.*) Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (*Сквозь слезы.*) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... *Мы отдохнем...* (*Обнимает его.*) *Мы отдохнем!*

Стучит сторож.

Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет
на полях брошюры; Марина вяжет чулок.

Мы отдохнем!» (т. XIII, с. 116).

Двукратный повтор слова или фразы является достаточно ярким выразительным средством для поэтики Чехова. Троекратный повтор у него зачастую воспринимается уже как гиперболла. В последнем смысловом блоке монолога фраза *мы отдохнём* употреблена трижды, в предшествующих частях ещё столько же раз. Беспрецедентный для Чехова случай шестикратного повтора рождает *образ фольклорного жанра*, где он играет ключевую роль. Это *заговор*, сопряжённый с молитвой [Заговорный текст, 2005]. Прагматика религиозно-магического синкретизма заговора Сони направлена на утверждение и призыв желанного светлого будущего, противопоставленного драматическому настоящему.

Итак, лиризм монолога да и пьесы в целом несомненен. Можно ли, однако, ограничиться лишь констатацией этого факта и признать «Дядю Ваню» лирической пьесой? Проведённый выше анализ «неба в алмазах» заставляет усомниться в достаточности такого утверждения. Лирическая форма выражения авторского сознания у Чехова всегда уравнивается полной или частичной компрометацией её с помощью иронии.

А. П. Скафтымов, анализируя «Вишнёвый сад», нашёл точное определение характера пьесы. Он пишет о её «эмоциональной двусторонности» [Скафтымов, 2007, с. 309]. Как у монеты или медали есть аверс и противоположный ему реверс при неразрывности их внутренней связи, так и в пьесах Чехова лирической эмоции противостоит другая сторона – ироническая, отчасти даже профанная. Весь вопрос в том, что признавать «аверсом», а что «реверсом» той или иной пьесы. Именно в этом была суть спора Чехова со Станиславским. Если принять во внимание свидетельство мемуариста, автор «Вишнёвого сада» «аверсом» своей пьесы считал «самый весёлый фарс», что и выразил в жанровом определении её как комедии, тогда как постановщик лицевой стороной пьесы признавал лирическую драму.

Задумавшись над причинами расхождения Чехова со Станиславским при определении характера и настроения пьесы. Одна из них, как представляется, связана с величиной *контекста*, который довлел их сознанию и который принимался ими во внимание. Для Чехова был актуален контекст всего им написанного, тогда как Станиславский, скорее всего, ориентировался на содержание одной лишь пьесы. Следовательно, для выявления метатекстуального характера иронии, фарсовости, комической составляющей лирических пьес Чехова, надо обращаться к наследию писателя в целом. Определённую роль в этом могут сыграть и письма писателя.

При внимательном чтении «Рассказа неизвестного человека» можно наткнуться на «прототип монолога» Сони. Заглавный герой рассказа завершает свое большое письмо Орлову фразами: «Что если бы чудом настоящее оказалось сном, страшным кошмаром, и мы проснулись бы обновленные, чистые, сильные, гордые своею правдой?.. *Сладкие мечты жгут меня, и едва дышу от волнения. Мне страшно хочется жить, хочется, чтобы наша жизнь была свята, высока и торжественна, как свод небесный. Будем жить!*» (т. VIII, с. 191). Авторскую иронию в речи героя бывает трудно уловить, оставаясь в контексте произведения, а тем более в рамках ограниченного его фрагмента. Сравнивая выделенные фразы из письма «неизвестного человека» с монологом Сони, можно понять один из продуктивных приёмов передачи иронической модальности. Это *несоответствие содержания речи героя и её общего эмоционального тона гендеру* [Кубасов, 2021]. В монологе Сони такого расхождения нет, а в письме героя рассказа есть. Финал его письма выдержан в тонах женской речи, что и служит незаметным средством косвенной дискредитации героя.

Что в художественном тексте передаётся оговорочно, то в письмах Чехова получает прямую оценку и трактовку. Так, в новогоднем письме 1897 года Е. М. Шаврой-Юст он замечает: «А главное, желаю того, что Вы забыли пожелать мне в Вашем письме, – *желания жить*» (П. т. VI, с. 260). Пожелание «желания жить» воспринимается адресантом как гендерно маркированное, типично дамское по своему «вкусу». Иронический укол Чеховым своей корреспондентки очевиден.

Более жесткий вариант оценки сладких женских мечтаний о должной жизни дан в письме А. С. Суворину от 3 декабря 1892 года. Он вызван тем, что Суворин показал письмо Чехова С. И. Смирновой-Сазоновой, а ее письмо – в свою очередь Чехову. Нарушение Сувориным негласной конвенции о приватности переписки («всё-таки напрасно Вы показали ей моё письмо»), видимо, было одной из причин, спровоцировавшей резкий тон письма Чехова. Нашлось в нём место и критике дамского «желания жить»: «„Цель жизни – это сама жизнь“... или „Я верю в жизнь, в ее светлые минуты, ради которых не только можно, но и должно жить, верю в человека, в хорошие стороны его души“ и т. д. Неужели всё это искренно и значит что-нибудь? Это не воззрение, а момпасье. Она подчеркивает „можно“ и „должно“, потому что боится говорить о том, что есть и с чем нужно считаться. Пусть она сначала скажет, что есть, а потом уж я послушаю, что можно и что должно. Она верит „в жизнь“,

а это значит, что она ни во что не верит, если она умна, или же попросту верит в мужицкого бога и крестится в потёмках, если она баба» (П. т. V, с. 137–138).

Вдобавок к письмам можно привести примеры чужих литературных произведений, в которых манифестируются те же положения о «вере в жизнь», что цель жизни – сама жизнь и т.д. Ограничимся одним примером из произведения, которое Чехову было знакомо. Сафо в одноименной трагедии Ф. Грильпарцера говорит своему возлюбленному: «А жить, Фаон, все ж высшая цель жизни» [Грильпарцер, 1893, с. 6]. В пьесе Т. Л. Щепкиной-Куперник взрослый мужчина поучает молодую девушку: «Главная цель жизни – жизнь» [Щепкина-Куперник, 2009]. «Ученица» Чехова, к сожалению, не чувствовала гендерного диссонанса, а потому фраза ее героя лишена корректирующей иронии. Очевидно, что подобные примеры можно умножить.

Принимал ли во внимание Чехов эти и подобные им оценки при написании монолога Сони? На наш взгляд, не мог не принимать. Он жили в его сознании, вероятнее всего, в «снятом» виде, но были неотъемлемой частью восприятия писателем женского миропонимания.

Зададимся последним вопросом: как же передавать на сцене иронический авторский «реверс» лирического монолога Сони, в котором есть и трафаретное «небо в алмазах», и типично дамское «желание жить»? Вероятно, один из возможных и перспективных путей связан с невербальной формой сопровождения речи героини, которая бы только намекнула на добавочные иронические авторские обертоны, но сохраняла при этом серьезный основной тон. Как удачный пример решения финала «Дяди Вани» отметим постановку Римаса Туминаса в театре имени Е. Б. Вахтангова, где горькая ирония передаётся с помощью миманса и танца Сони с Иваном Петровичем (актеры Е. Крежде и С. Маковецкий). Неизменная привлекательность пьес Чехова в том и состоит, что они открывают простор творческой фантазии для тех, кто в прежнем театре находился на периферии постановки: режиссеру, художнику-декоратору, композитору, костюмеру, постановщикам звука и света. Но главным звеном постановки был и остаётся, конечно, актёр.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Айхенвальд, Ю.** Чехов. Основные моменты его произведений / Ю. Айхенвальд. – Москва: Типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1905. – 29 с.
2. **Балухатый, С. Д.** Проблемы драматургического анализа. Чехов / С. Д. Балухатый. – Ленинград: Academia, 1927. – 186 с.

3. **Выготский, Л. С.** Мышление и речь / Л. С. Выготский. – Москва; Ленинград: Соцэкгиз, 1934. – 326 с.
4. **Гинзбург, Л. Я.** О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград: Советский писатель, 1974. – 408 с.
5. **Глаголь, Сергей** Проблески новых веяний в искусстве и театры / Сергей Глаголь // Жизнь. – 1900. – Т.12. – С. 155–177.
6. **Гоголь, Н. В.** Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. / Н. В. Гоголь. – Москва: Наука. ИМЛИ РАН, 2003–2023.
7. **Гольштейн, В.** Жертва и долг в «Дяде Ване» / В. Гольштейн // Русская литература. – 1998. – № 2. – С. 65–74.
8. **Грильпарцер, Ф.** Сафо. Трагедия в 5 д. (перевод Н. Ф. Арбенина) / Ф. Грильпарцер // Артист. – 1893. – № 26. – С. 1–8.
9. **Ермакова, О. П.** Ирония и ее роль в жизни языка / О. П. Ермакова. – Калуга: Изд-во КГПУ им. К. Э. Циолковского, 2005. – 204 с.
10. **Заговорный текст.** Генезис и структура. – Москва: Изд-во «Индрик», 2005. – 520 с.
11. **Ишук-Фадеева, Н. И.** О природе лирической драмы: («Вишневы сад» А. Чехова и «Король на площади» А. Блока) / Н. И. Ишук-Фадеева // Кормановские чтения: статьи и материалы межвуз. науч. конф. (апр., 2009). Вып. 8. – Ижевск: [б. и.], 2009. – С. 132–146.
12. **Карасев, Л. В.** Достоевский и Чехов: неочевидные смысловые структуры / Л. В. Карасев. – Москва: Издательский Дом ЯСК, 2016. – 335 с.
13. **Кубасов, А. В.** Гендерная инверсия в драматическом этюде А. П. Чехова «Ночь перед судом» / А. В. Кубасов // Чехов: тексты и контексты. Наследие А. П. Чехова в мировой культуре: сборник статей по материалам Международной научн. конф. (Мелихово, 24–28 января 2020 года). – Москва: Изд-во «Перо», 2021. – С. 231–240.
14. **Леонтьев-Щеглов, И. Л.** Из воспоминаний об Антоне Чехове / И. Л. Леонтьев-Щеглов // Чехов в воспоминаниях современников. – Москва: Художественная литература, 1986. – С. 47–83.
15. **Лермонтов, М. Ю.** Полное собрание сочинений: в 6 т. / М. Ю. Лермонтов. – Москва; Ленинград: АН СССР, 1955–1957.
16. **Скафтымов, А. П.** Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов. – Москва: Высшая школа, 2007. – 535 с.

17. **Телешов, Н. Д.** А. П. Чехов / Н. Д. Телешов // Чехов в воспоминаниях современников. – Москва: Художественная литература, 1986. – С. 464–481.

18. **Тройнов, В. П.** Встречи в Москве (Из воспоминаний) / В. П. Тройнов // Чехов в воспоминаниях современников. – Москва, Художественная литература, 1986. – С. 603–606.

19. **Федоров, А.** А. П. Чехов / А. Федоров // О Чехове. Воспоминания и статьи. – Москва: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1910. – С. 279–304.

20. **Шварцкопф, Б. С.** Небо в алмазах / Б. С. Шварцкопф // Русская речь. – 1968. – № 6. – С. 77–78.

21. **Щепкина-Куперник, Т. Л.** Одна из них / Т. Л. Щепкина-Куперник // Женская драматургия Серебряного века [сост., вступ. ст. и коммент. М. В. Михайловой]. – Санкт-Петербург: Гиперион, 2009. – URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Одна_из_них_\(Щепкина-Куперник\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Одна_из_них_(Щепкина-Куперник)) (15.05.2024).

REFERENCES

1. **Aykhenvaľd, Yu.** Chekhov. Osnovnye momenty ego proizvedeniy / Yu. Aykhenvaľd. – Moskva: Tipo-lit. t-va I. N. Kushnerev i K°, 1905. – 29 s.

2. **Balukhatyy, S. D.** Problemy dramaturgicheskogo analiza. Chekhov / S. D. Balukhatyy. – Leningrad: Academia, 1927. – 186 s.

3. **Ermakova, O. P.** Ironiya i ee rol' v zhizni yazyka / O. P. Ermakova. – Kaluga: Izd-vo KGPU im. K. E. Tsiolkovskogo, 2005. – 204 s.

4. **Fedorov, A.** А. П. Chekhov / А. Fedorov // О Chekhove. Vospominaniya i stat'i. – Moskva: T-vo «Pechatnya S. P. Yakovleva», 1910. – S. 279–304.

5. **Ginzburg, L. Ya.** O lirike / L. Ya. Ginzburg. – Leningrad: Sov. pisatel', 1974. – 408 s.

6. **Glagol', Sergey** Problemski novyykh veyaniy v iskusstve i teatry / Sergey Glagol' // Zhizn'. 1900. T.12. – S. 155–177.

7. **Gogol', N. V.** Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 23 t. / N. V. Gogol'. – Moskva: Nauka. IMLI RAN, 2003–2023.

8. **Gol'shteyn, V.** Zhertva i dolg v «Dyade Vane» / V. Gol'shteyn // Russkaya literatura. – 1998. – № 2. – S. 65–74.

9. **Gril'partser, F.** Safo. Tragediya v 5 d. (perevod N. F. Arbenina) / F. Gril'partser // Artist 1893. – № 26. – S. 1–8.

10. **Ishchuk-Fadeeva, N. I.** O prirode liricheskoy dramy: («Vishnevyy sad» A. Chekhova i «Korol' na ploshchadi» A. Bloka) // Kormanovskie chteniya: stat'i i materialy mezhvuz. nauch. konf. (apr., 2009). Vyp. 8. – Izhevsk: [b. i.], 2009. – S. 132–146.

11. **Karasev, L. V.** Dostoevskiy i Chekhov: neochevidnye smyslovye struktury / L. V. Karasev. – Moskva: Izdatel'skiy Dom YaSK, 2016. – 335 s.

12. **Kubasov, A. V.** Gendernaya inversiya v dramaticheskom etyude A. P. Chekhova «Noch' pered sudom» / A. V. Kubasov // Chekhov: teksty i konteksty. Nasledie A. P. Chekhova v mirovoy kul'ture: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchn. konf. (Melikhovo, 24–28 yanvarya 2020 goda). – Moskva: Izd-vo «Pero», 2021. – S. 231–240.

13. **Leont'ev-Shcheglov, I. L.** Iz vospominaniy ob Antone Chekhove / I. L. Leont'ev-Shcheglov // Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. – Moskva: Khudozh. lit., 1986. – S. 47–83.

14. **Lermontov, M. Yu.** Polnoe sobranie sochinenij: v 6 t. / M. Yu. Lermontov. – Moskva; Leningrad: AN SSSR, 1955–1957.

15. **Skaftymov, A. P.** Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya / A. P. Skaftymov. – Moskva: Vysshaya shkola, 2007. – 535 s.

16. **Shchepkina-Kupernik, T. L.** Odnaz iz nikh / T. L. Shchepkina-Kupernik // Zhenskaya dramaturgiya Serebryanogo veka [sost., vstup. st. i komment. M. V. Mikhaylovoy]. – Sankt-Peterburg: Giperion, 2009. – URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Odnaz_iz_nikh_\(Shchepkina-Kupernik\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Odnaz_iz_nikh_(Shchepkina-Kupernik)) (15.05.2024).

17. **Shvartskopf, B. S.** Nebo v almazakh / B. S. Shvartskopf // Russkaya rech'. – 1968. – № 6. – S. 77–78.

18. **Teleshov, N. D.** A. P. Chekhov / N. D. Teleshov // Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1986. – S. 464–481.

19. **Troynov, V. P.** Vstrechi v Moskve (Iz vospominaniy) / V. P. Troynov // Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1986. – S. 603–606.

20. **Vygotskiy, L. S.** Myshlenie i rech' / L. S. Vygotskiy. – Moskva; Leningrad: Sotsekgiz, 1934. – 326 s.

21. **Zagovornyy tekst.** Genezis i struktura. – Moskva: Izd-vo «Indrik», 2005. – 520 s.