

# ПОЭТИКА

DOI 10.37386/2305-4077-2024-1-44-52

**С. А. Комаров<sup>1</sup>**

*Тюменский государственный университет (Тюмень)*

**Н. С. Шукст<sup>2</sup>**

*Тюменский государственный университет (Тюмень)*

## **ДОРН КАК ТИП СОКРАТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»**

В статье впервые ставится проблема сократического человека в рецепции Чехова как аспект встраивания ницшевского знакового наследия в «новую драму» автора. Выделяются типовые элементы сократического героя, его функционал в чеховских пьесах 1890-х годов. Через оптику наличия данного типа героя в поздних опытах автора для театра рассматривается доктор Дорн. Доказывается закрепленность за ним сократического начала, что позволяет точнее определить место этого персонажа в целостности комедии «Чайка».

**Ключевые слова:** сократический герой, ницшевские знаки, типология героев, рецепция Чехова

**S. A. Komarov,**

*Tyumen State University (Tyumen)*

**N. S. Shukst**

*Tyumen State University (Tyumen)*

## **DORN AS A TYPE OF SOCRATIC HERO IN A. P. CHEKHOV'S PLAY «THE SEAGULL»**

This article for the first time states the problem of Socratic Man in Chekhov's reception as an aspect of forming the Nietzschean significant legacy into author's «new drama». The paper identifies typical traits of the Socratic protagonist and his functionality in Chekhov's plays of the 1890s. Through the optics of the presence of this type of hero in the author's later experiments for the theater, Dr. Dorn is considered. The author of this paper proves that the socratic principle is attached to him, which makes it possible to more accurately determine the place of this character in the integrity of the comedy «The Seagull».

**Keywords:** Socratic hero, Nietzschean signs, typology of heroes, Chekhov's reception

А. П. Чехов – ключевая фигура драматургии рубежа XIX–XX вв. Современное отечественное чеховедение всё больше отходит от сугубо реалистической интерпретации изучаемых текстов, в частности, акцент делается на интертекстуальных связях, реминисценциях и аллюзиях.

<sup>1</sup> Сергей Анатольевич Комаров – доктор филологических наук, профессор Тюменского государственного университета (Тюмень).

<sup>2</sup> Никита Станиславович Шукст – магистрант Тюменского государственного университета (Тюмень), [nshukst@bk.ru](mailto:nshukst@bk.ru).

Конструктивным принципом прозы и драматургии писателя исследователи, избравшие данный подход, считают стилизацию – «сознательное объективирование художником образов чужих языков, чужих литературных стилей, играющих роль преломляющей среды для стилизатора, ведущего с воплощёнными в них позициями диалог и создающего через него свой неповторимый миробраз» [Кубасов, 1998, с. 17–18].

В пьесах 1890-х – начале 1900-х годов («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») в такой диалог Чехов вступает с неомифологией немецкого философа Ницше, влияние которого на изучаемые тексты было обнаружено чеховедами сравнительно недавно. Первым опытом системного аналитического обращения к данному предмету стали монография и статьи С. А. Комарова, где исследователь описал два принципиально новых типа героя у Чехова: дионисический и аполлонический [Комаров, 2002], [Комаров, 2000]. Далее эту работу продолжила Е. А. Маслова [Маслова, 2008], [Маслова, 2014].

Эти группы персонажей оформились на основе начал, описанных в первой работе немецкого философа – «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм».

Признаками аполлонического начала и, как следствие, аполлонического героя являются «стремление к покою, самоограничение, ощущение мира как сновидения, солнечная (дневная) эмблематика, христианская ориентированность, этическая доминанта», а дионисического – «стремление к движению (антипокой), нарушение границ и правил, опьяненность жизнью, лунная (ночная) эмблематика, антихристианская ориентированность, эстетическая доминанта» [Комаров, 2002, с. 220].

Смысловая нагруженность этого дихотомического деления героев на уровне структурной организации в каждой из поздних пьес Чехова разная, равно как и цель обращения к нему. Входя в мифопоэтический ряд конкретного произведения, она трансформируется.

При этом открытым остаётся вопрос о наличии в поздних пьесах Чехова представленного в построениях Ницше героя сократического, то есть героя, которому свойственны типовые черты сократического начала.

Проанализируем ключевые характеристики сократического начала, представленного в работе Ницше.

Сократическое начало, или эстетический сократизм, по утверждению автора «Рождения трагедии...», приписывает «знанию и познанию силу универсального лечебного средства» [Ницше, 2022, с. 275]. В этом заключается существенное различие выделенных философом начал: если аполлонизм и дионисизм склоняет к художественному уходу от реальности, ее эстетическому преобразению, предоставляя разные способы его осуществления (сон и опьянение), то сократизм, напротив, обнаруживает «удовлетворение в наличной действительности», достигаемое последовательным её изучением и изменением, «разоблачением истины» [Ницше, 2022, с. 275]. Теоретический человек, согласно Ницше, не нуждается в эстетическом оправдании реальности, она предстаёт перед ним как система, подчинённая множеству

строгих законов, и их освоение становится главной целью любой его деятельности. Даже смерть мало страшит сократического человека: в ней он видит неизбежную реализацию законов природы, всё тот же сложный порядок мироустройства. Кроме того, формула «лечебное средство» обозначает возможные рамки последовательного носителя данной квалификации – врач.

Ницше, характеризуя воззрения Сократа, пишет: «Даже самые возвышенные моральные деяния, аффекты сострадания, самоотвержения, героизма... были выводимы Сократом и его единомышленниками и последователями вплоть до наших дней из диалектики знания и вследствие этого считались предметами, доступными изучению» [Ницше, 2022, с. 275]. Закономерно, что такой взгляд на природу морали привёл греческого мыслителя к убежденности в том, что искусство наделено смыслом лишь тогда, когда оно способно употребить все свои средства на научение зрителей данным предметам. Это и стало главным положением эстетического сократизма.

По мнению Ницше, исполнителем воли Сократа в сфере театра явился Еврипид: он пожелал заново построить трагедию целиком на недиионисическом искусстве, предварительно выделив и устранив дионисическое, чтобы раскрыть увиденный воспитательный потенциал драмы. Отсюда следует антагонизм типов: сократизм стремится к вытеснению дионисизма.

Веря в то, что «все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным», теоретический человек не может в полной мере понять «инстинктивное», бесцельное для него искусство, и, лишённый истинного вдохновения, он способен на создание лишь сентенциозных картин [Ницше, 2022, с. 264].

В результате могут быть выделены следующие черты сократического героя: чрезмерная рассудочность, стремление к познанию, желание постоянно совершенствовать мир вокруг себя, склонность к борьбе с иррациональным, враждебность дионисическому началу, отсутствие глубокого понимания искусства.

Герой, сочетающий в себе все упомянутые выше черты и способный по праву называться сократическим, наличествует в комедии «Чайка». Неслучайно, что сократический тип героя был включен Чеховым именно в эту пьесу: обращаясь в комедии к теме искусства, рассуждая о его формах и пути «художника», автор изображает взаимодействие всех эстетических начал; для него важно определить место и особенности каждого из них в современной ему сфере искусства.

Чехов закрепляет сократическое начало за Евгением Сергеевичем Дорном, опытным врачом, занимающим мотивированно особое место в изображённом обществе персонажей.

Характеризуя Дорна, отечественные чеховеды обычно интерпретируют его с реалистических позиций, упуская многослойность и знаковость образа. Н. Я. Берковский фиксирует лишь участие героя в любовной истории («Полина Андреевна, давняя возлюбленная доктора Дорна, не может добиться, чтобы тот признал ее окончательно и оставил возле себя» [Берковский, 1969, с. 139]), а Г. А. Бялый описывает героя как носителя обобщающих восклицаний [Бялый, 1981, с. 78]. Б. И. Зингерман

мыслит чеховского человека вне собственно групповых рамок: «Чеховская концепция таланта, проникнутая великодушным и требовательным демократизмом, распространяется не только на людей искусства. Если иметь в виду действующих лиц, выходящих за круг главных героев “Чайки”, то легко заметить, например, что талантлив, изыщен и артистичен доктор Дорн» [Зингерман, 1988, с. 268]. В. Б. Катаев усматривает в докторе «цинизм медика в сочетании с “наклонностью к философии” и идеальным отношением к искусству» [Катаев, 1989, с. 183], а Е. Д. Толстая пишет о герое: «Дорн максимально благожелателен к “новому искусству”, но как человек старой культурной формации смущается неясностью этого искусства; у него глухота к новой поэзии» [Толстая, 1994, с. 289]. Более полное описание персонажа было представлено З. С. Паперным: он подмечает ироничность замечаний Дорна, его серьезное отношение к искусству и таланту, а также указывает на его особую, периферийную роль в пьесе. «Не вовлеченный прямо в действие пьесы... Дорн близок к амплуа резонера. Он судит героев – ненавязчиво, сдержанно, иронически», – пишет исследователь [Паперный, 1982, с. 152].

Западные слависты, в частности Д. Рейфилд, подходят к толкованию персонажей «Чайки» преимущественно психоаналитически. Они усматривают в них черты и элементы самого автора или его ближайших знакомых, пущенных драматургом в оборот его «пьесопекарни» и в этом процессе как бы вытесняемых им из себя. Напомним несколько утверждений из известной книги Д. Рейфилда: «Однако наиболее жестоко Чехов обошелся с самим собой. Традиционалист Тригорин и новатор Треплев... в действительности воплощают две чеховские грани...»; «авторская позиция в пьесе принадлежит доктору Дорну, который смотрит на всё и вся с насмешливым сочувствием и отваживает добивающихся его женщин» [Рейфилд, 2007, с. 422–423]. Что касается использования ницшевских идей в комедии, то англосаксонский специалист также с легкостью решает эту проблему, он пишет: «Заезжал Гиляровский; три дня гостил в Мелихове доктор Коробов, квартирант семьи Чехова в студенческие годы. Николай Коробов в то время был увлечен идеями Ницше... Визит Коробова в этом смысле оказался кстати. В разговоры чеховских героев стали проникать ницшевские идеи» [Рейфилд, 2007, с. 414]. Здесь же дается сноска: «Чехов даже просил Коробова перевести для него отрывок из книги Ницше, думая вставить его в пьесу» [Рейфилд, 2007, с. 733].

Таким образом, достаточно частотна при рефлексии героя некая его избыточность по отношению к среде и обстоятельствам, отстраненность, подразумевающая знание идеальной модельности, ее возможностей. Некоторые из черт сократического начала оказываются замечены, но их связь с неомифологией Ницше остается необнаруженной, а потому они в большинстве работ рассматриваются как бы вне сложной мифопоэтической организации произведения, вне его знаковой обобщающей природы.

Рассмотрим текст пьесы через оптику наличия в ней сократического героя, его сюжетных и мифопоэтических функций.

Читатель в первую очередь видит список действующих лиц. В фамилии Дорна обнаруживаются такие семы, как «навел, натолкнул, соблазнил»,

указывающие на резонерство и донжуанство героя [Комаров, 2002, с. 59]. Их важность объясняется ещё и тем, что они служат указанием на сократическую сущность персонажа: незаметное наведение оппонента на мысль о несостоятельности отстаиваемой им позиции является конструктивным принципом сократического диалога – жанра античной литературы, напрямую связанного с фигурой Сократа.

Акцентированной чертой Дорна в тексте Чехова становится сократическая гиперрассудочность: всё происходящее он объясняет с научной точки зрения, воспринимает интенсивное проявление чувств героями, в особенности теми, за которыми закреплено дионисическое начало, как нечто иррациональное, пытается успокоить их обращением к сфере знания, логических размышлений. Так, он взывает к рассудку Сорина, скорбящего по ушедшей молодости, говоря: «Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец» [Чехов, т. XIII, с. 49]<sup>3</sup>. Будучи теоретическим человеком, он с иронией воспринимает переживания брата Аркадиной, считает причиной их возникновения недостаточную серьёзность Сорина. Для самого же Дорна, как и для Сократа, переживание собственной смертности имеет совершенно иной характер: «Страх смерти – животный страх... Надо подавлять его» (т. XIII, с. 49).

Абсолютная рассудочность Дорна акцентируется автором в конце пьесы, когда он, обнаружив застрелившегося Треплева, собран, профессионально выдержан, размышляет здраво и незаметно для других просит Тригорина увести Аркадину, чтобы она не наткнулась на тело сына. Чехов неслучайно делает сократическим героем врача: именно докторам – что, несомненно, известно писателю, который сам является врачом, – как и сократическому герою, свойственны спокойное отношение к смерти, постоянное изучение материальной действительности. Значимо, что Дорн, посвятивший жизнь медицине, оказывается чужд сфере искусства, но, будучи открытым новому, остается искренне увлечен ею, продолжает транслировать обобщенные типовые формулы, свойственные сократическому началу.

Сорин, которого доктор так упорно старается вразумить, подмечает его склонность к философствованию. «Ну, начинается философия. Ну что за наказание?» – произносит персонаж, таким образом открыто указывая на близость Дорна этой сфере, неразрывно связанной в рамках неомифологии Ницше с сократическим началом.

Оставшись после просмотра спектакля по пьесе Треплева один на один с автором, Дорн советует ему придерживаться пути эстетического сократизма: «Но изображайте только важное и вечное», «...художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль» (т. XIII, с. 19). Ключевым тезисом рассуждений героя становится высказывание «Только то прекрасно, что серьезно» (т. XIII, с. 18), неслучайно созвучное фразе «Все должно

<sup>3</sup> Произведения А.П. Чехова цитируются по этому изданию. Далее номер тома и страницы указаны в круглых скобках после цитаты.

быть разумным, чтобы быть прекрасным», использованной Ницше в «Рождении трагедии...» для описания сути сократических воззрений и уже упомянутой нами [Ницше, 2022, с. 264].

Стремление Дорна помочь Треплеву найти свой путь в сфере искусства, дать ему совет вызвано глубинным сходством характеров персонажей и также служит указанием на закреплённость за Дорном сократического начала. «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах», – сообщает Треплев, таким образом давая понять, что ему близки идеи платонизма: как и Платон, он возвышает идеи и мечты над вещной реальностью (т. XII, с. 11). Известно, что Платон считал искусство лишь образом, «тенью тени», так как оно подражало вещам, уже являвшимся тенями недостижимых идей. Именно к изображению мечты, то есть к созданию особого, более живого искусства, стремится Треплев, решивший представлять в произведениях идеальное, а не вещное. О платонизме героя также свидетельствует и его обращение в сочиненной пьесе к образу мировой души, которая, хоть и несколько в ином виде, фигурирует в трудах Платона: «Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивячки. Во мне все сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь» (т. XIII, с. 13). Близость идей, провозглашаемых сократимом и платонизмом, несомненна. Известно, что Платон был учеником Сократа и изобразил учителя практически во всех произведениях. Именно эта идейная близость и формирует доброжелательное, участливое отношение Дорна к Треплеву. «Движешься потом в толпе без всякой цели... сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная», – говорит врач, рассказывая о причинах своей любви к Генуи, в которой он недавно побывал, что позволяет понять: Дорн, как и Треплев, искренне стремится к идеальному (т. XIII, с. 49). Неслучайно он порождает этот образ, где идея и материя соединяются.

Неприятие дионисических порядков Дорном проявляется в его негативном отношении к самому явлению опьянения: «Вино и табак обезличивают» (т. XIII, с. 23). Борьба с враждебным началом ведётся врачом жёстко, бескомпромиссно. Так, Дорн выкидывает табакерку Маши со словами: «Это гадко!» (т. XIII, с. 19).

Показательно также стремление героя повлиять на окружающих его носителей дионисического начала призывами к свойственному аполлонизму покою, таким образом вытеснить дионисизм. «Успокойтесь, мой друг», – обращается он к Треплеву, раздосадованному отъездом Заречной (т. XIII, с. 19). С той же целью герой неоднократно предлагает беспокойным коммуникантам принять валериановые капли, считая излишнюю эмоциональность главной причиной их болезненного состояния.

Ещё одним ключом к идентификации Дорна как сократического героя становится его склонность постоянно что-то напевать: из его уст звучат отрывки из романсов «Не говори, что молодость сгубила...», «Я вновь перед тобою...»,

«Тигрёнок» и романса «Расскажите вы ей, цветы мои» из оперы «Фауст» (т. XIII, с. 11, 48, 21). Данный конструктор отсылает к оперному искусству в сопряжении с романсом как элементом городской массовой культуры России. Именно оперу Ницше в «Рождении трагедии...» обозначил видом искусства, наиболее полно реализующим сократические тенденции [Ницше, 2022, с. 287–288].

Чужеродность для Дорна аполлонизма и дионисизма демонстрируется и эмблематически. «За тридцать лет практики, мой друг, беспокойной практики, когда я не принадлежал себе ни днем, ни ночью...», – сообщает доктор (т. XIII, с. 47). На уровне мифопоэтического истолкования понятно, что ему чужда как аполлоническая среда (день), так и дионисическая (ночь), которые заменены практикой – постоянным взаимодействием с наличной действительностью.

Программна также и периферийная позиция персонажа в пьесе: ему, как носителю сократических идей, не достаётся значимой роли в конфликте эстетических воззрений; в «семейные», любовные конфликты он тоже почти не вовлечён, хотя попытки сделать это со стороны других персонажей очевидны.

Бессемейность врача также может считаться особенностью носителя сократического начала: рассудительный, жаждущий познания, теоретический человек скорее посвятит жизнь науке, общественно полезной деятельности (в случае Дорна – медицине), чем созданию семьи, построению долгосрочного романтического союза.

Поставленный в позицию наблюдателя, Дорн функционально как бы сближается с античным корифеем, проявляя упомянутую ранее склонность к резонёрству, и принимается комментировать происходящее на сцене. «Тихий ангел пролетел», – произносит он, когда остальные действующие лица замолкают (т. XIII, с. 17). Подобно корифею, герой подводит итог увиденного зрителем в первом действии: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!» (т. XIII, с. 20). Особую роль его замечаний подтверждает и то, что некоторые из них значимы для сюжета: так, например, замечания Дорна о плачевной судьбе Треплева в итоге становятся пророческими: «... если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас» (т. XIII, с. 19).

Функционально сблизившись с корифеем, сократический герой получает традиционно дионисическую роль (хор и корифей – дионисический элемент), но ценностно видоизменяет её, вытесняет чуждое ему начало: оставаясь способным, как и глава античного хора, оценивать и подытоживать происходящее на сцене, Дорн транслирует сократические ценности, характеризует увиденное иронически, предугадывает дальнейший ход сюжета.

Таким образом, можно с уверенностью говорить не только о наличии в поздних пьесах Чехова типа сократического героя, вызванном диалогом драматурга с философией Ницше, но и об особой функциональной наполненности данного типа: оказавшись на периферии основных конфликтов и сблизившись с корифеем, сократический герой оказывается как бы над происходящим – получает возможность оценивать увиденное и предсказывать грядущее.

Будучи неспособным изменить происходящее, сократический герой вынужден ограничиться попытками вербально повлиять на других героев, вразумить их. Такая позиция типа в сюжете и мифопоэтической организации мотивирована ницшевскими построениями: сократизм, как единственное неэстетическое начало, находится в стороне от столкновения двух эстетических начал, но при этом остаётся заинтересован искусством, старается переломить ход разворачивающегося конфликта эстетических позиций.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Берковский, Н. Я.** Чехов: от рассказов и повестей к драматургии / Н. Я. Берковский // Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. – Москва: Искусство, 1969. – С. 48–182.
2. **Бялый, Г. А.** «Пути, мною предложенные...» А. П. Чехов / Г. А. Бялый // Бялый Г. А. Чехов и русский реализм: Очерки. – Ленинград: Советский писатель, 1981. – С. 6101.
3. **Зингерман, Б. И.** Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – Москва: Наука, 1988. – 384 с.
4. **Катаев, В. Б.** Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. – Москва: Изд-во МГУ, 1989. – 261 с.
5. **Кубасов, А. В.** Проза А. П. Чехова: искусство стилизации / А. В. Кубасов. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 1998. – 399 с.
6. **Комаров, С. А.** А. Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX века / С. А. Комаров. – Тюмень: Изд-во ТГУ, 2002. – 248 с.
7. **Комаров, С. А.** «Рождение трагедии» Ф. Ницше как один из источников мифопоэтики комедии А. П. Чехова «Чайка» / С. А. Комаров // Вестник Тюменского государственного университета. – 2000. – № 4. – С. 34–40.
8. **Маслова, Е. А.** «Дядя Ваня» и «Три сестры»: мифопоэтика постсибирских драм А. П. Чехова / Е. А. Маслова // Извне и изнутри сибиря: А. Чехов – А. Вампилов – В. Шукшин: коллективная монография. – Ишим: Изд-во ИГПИ им П. П. Ершова, 2014. – С. 189–216.
9. **Маслова, Е. А.** Ницшевский слой в пьесах А. П. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры»: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Русская литература / Е. А. Маслова. – Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2008. – 20 с.
10. **Ницше, Ф. В.** Так говорил Заратустра. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. В. Ницше; переводчик Ю. М. Антоновский. – Москва: Юрайт, 2022. – 314 с.
11. **Паперный, З. С.** «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова / З. С. Паперный. – Москва: Искусство, 1982. – 286 с.
12. **Рейфилд, Д.** Жизнь Антона Чехова / Д. Рейфилд; переводчик О. Макарова. – Москва: Б. С. Г. – Пресс, 2007. – 783 с.



**13. Толстая, Е. Д.** Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов / Е. Д. Толстая. – Москва: Изд-во РГГУ, 1994. – 366 с.

**14. Чехов, А. П.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 частях / А. П. Чехов. – Москва: Наука, 1986. – 525 с.

#### REFERENCES

**1. Berkovskij, N. Ya.** Chekhov: ot rasskazov i povestej k dramaturgii / N. Ya. Berkovskij // Berkovskij N. Ya. Literatura i teatr. Stat'i raznyh let. – Moskva: Iskusstvo, 1969. – S. 48–182.

**2. Byalyj, G. A.** «Puti, mnoyu predlozhennye...» A. P. Chekhov / G. A. Byalyj // Byalyj G. A. Chekhov i russkij realizm: Oчерki. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1981. – S. 6–101.

**3. Chekhov, A. P.** Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 chastyah / A. P. Chekhov. – Moskva: Nauka, 1986. 525 s.

**4. Kataev, V. B.** Literaturnye svyazi Chekhova / V. B. Kataev. – Moskva: Izd-vo MGU, 1989. – 261 s.

**5. Kubasov, A. V.** Proza A. P. Chekhova: iskusstvo stilizacii / A. V. Kubasov. – Ekaterinburg: Izd-vo UrGPU, 1998. – 399 s.

**6. Komarov, S. A.** A. Chekhov – V. Mayakovskij: komediograf v dialoge s russkoj kul'turoj konca XIXpervoj treti XX veka / S. A. Komarov. – Tyumen': Izd-vo TGU, 2002. – 248 s.

**7. Komarov, S. A.** «Rozhdenie tragedii» F. Nietzsche kak odin iz istochnikov mifopoetiki komedii A. P. Chekhova «Chajka» / S. A. Komarov // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2000. – № 4. – S. 34–40.

**8. Maslova, E. A.** «Dyadya Vanya» i «Tri sestry»: mifopoetika postsibirskih dram A. P. Chekhova / E. A. Maslova // Izvne i iznutri sibiri: A. Chekhov – A. Vampilov – V. Shukshin: kollektivnaya monografiya. – Ishim: Izd-vo IGPI im P. P. Ershova, 2014. – S. 189–216.

**9. Maslova, E. A.** Nieteshevskij sloj v p'esah A. P. Chekhova «Dyadya Vanya» i «Tri sestry»: avtoreferat / E. A. Maslova. – Tyumen': Izd-vo TyumGU, 2008. – 20 s.

**10. Nietzsche, F. V.** Tak govoril Zaratustra. Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pesimizm / F. V. Nietzsche; perevodchik Yu. M. Antonovskij. – Moskva: Yurajt, 2022. – 314 s.

**11. Papernyj, Z. S.** «Vopreki vsem pravilam...» P'esy i vodevili Chekhova / Z. S. Papernyj. – Moskva: Iskusstvo, 1982. – 286 s.

**12. Rejfeld, D.** Zhizn' Antona Chekhova / D. Rejfeld; perevodchik O. Makarova. – Moskva: B. S. G. – Press, 2007. – 783 s.

**13. Tolstaya, E. D.** Poetika razdrzheniya: Chekhov v konce 1880 – nachale 1890-h godov / E. D. Tolstaya. – Moskva: Izd-vo RGGU, 1994. – 366 s.

**14. Zingerman, B. I.** Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie / B. I. Zingerman. – Moskva: Izd-vo Nauka, 1988. – 384 s.