

Внутренние связи в творчестве Чехова:  
от текстов к контексту  
(«Драма», «Ионыч», «Спать хочется»)

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье рассматривается контекст, создаваемый тремя рассказами А.П. Чехова («Драма», «Ионыч», «Спать хочется»). Основанием для контекстуализации являются переключки между текстами, способствующие экспликации авторского отношения к женскому художественному творчеству и ситуации убийства, причиной которого стало желание спать. Показывается, что контексты, формируемые отдельными чеховскими текстами, пересечения между которыми возможны по тем или иным параметрам, позволяют объемнее представить смыслы, кои во взятых по отдельности текстах не всегда должным образом заметны.

*Ключевые слова:* текст, контекст, внутренние связи, А.П. Чехов, «Драма», «Ионыч», «Спать хочется»

*Для цитирования:* Доманский Ю.В. Внутренние связи в творчестве Чехова: от текстов к контексту («Драма», «Ионыч», «Спать хочется») // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 334–346. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-334-346

Internal links in Chekhov. From Texts to Contexts  
("A Drama," "Ionych," and "Sleepy")

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
domanskii@yandex.ru*

*Abstract.* This article considers the context created by three of Anton Chekhov's stories ("A Drama," "Ionych," and "Sleepy"). This contextualization is based on the resonances between the texts that reveal the author's attitude towards women's artistic creation and the situation of a murder caused by the

desire to sleep. Analysis shows that the contexts formed by Chekhov's separate texts, the parallels between which can be seen over different parameters, give depth to meanings that in the texts taken separately are not always perceptible.

*Keywords:* text, context, internal links, Anton Chekhov, "A Drama," "Ionych," "Sleepy"

*For citation:* Domanskii, Yu.V. (2023), "Internal links in Chekhov. From Texts to Contexts ('A Drama', 'Ionych', and 'Sleepy')", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 334–346, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-334-346

Многие тексты Чехова – и эпические, и драматургические – связываются друг с другом через схожие мотивы, характеры, сюжетные ситуации. Тем самым формируются контексты, включающие в себя чеховские произведения, соотносимые друг с другом на различных уровнях. Рассмотрим один такой пример межтекстовых связей, выбрав в качестве хронологически исходного рассказ «Драма» (1887). Мы обратимся к важным для «Драмы» мотивам – мотиву женского литературного творчества и мотиву непреодолимого желания спать. Оба эти мотива встречались в чеховских рассказах и после «Драмы»; так, например, первый из них (мотив женского литературного творчества) в близком к «Драме» значении присутствует в рассказе «Ионыч» (1898), второй (мотив непреодолимого желания спать) – в рассказе «Спать хочется» (1888), в финале которого, как и в финале «Драмы», тот, кто хотел спать, совершает убийство. То есть можно говорить о том, что три рассказа формируют контекст, в котором сегменты-рассказы за счет пересекающихся мотивов взаимообогащаются относительно друг друга в смысловом плане.

Начнем с мотива женского творчества. Подробно рассмотрев целый ряд чеховских произведений, где так или иначе затронута тема творчества, исследователи пришли к выводу, что

...в своих произведениях А.П. Чехов в образе героя-творца, с одной стороны, аккумулирует библейские ценности, христианское служение как действенный путь к созиданию, с другой – отмечает способность художника поступать вопреки логике, вопреки разуму ради сохранения чистоты и мощи своего искусства [Токтубаева, Сидихменова 2017, с. 33].

Между тем далеко не все творцы у Чехова показаны в такого рода логике; дело в том, что некоторые из них представлены откровенно карикатурно, даже пародийно. Такова и героиня рассказа

«Драма» Мурашкина. В.П. Ходус относит этот рассказ к антидрамам, подмечая их простую родовую природу и определяя их следующим образом:

Это не пьесы, но и не рассказы в чистом виде. Эти тексты представляют опыт написания «антидрамы» – факт вытеснения неправильных, «пошлых» текстов из сознания автора... это тексты, которые структурно близки к драматургическим, не предназначавшиеся автором для постановки и представляющие пародийный текст на современные А.П. Чехову театральные тексты; характеризуются алогичностью структуры и содержания, усиленным вниманием автора к театральным штампам и внешним эффектам [Ходус 2008, с. 48].

Исследователь называет 11 таких «антидрам» («Вынужденное заявление», «Господа обыватели», «Дура, или Капитан в отставке», «Драма» и др.). Применительно к рассказу «Драма» обращается внимание на заглавие – «Метапоэтическое название рассказа “Драма” указывает на осмысление общедраматургических сторон антидрамы» [Ходус 2008, с. 50]; а также на то, что

*Сюжет драмы показательно тривиален... Структуру* отличает обилие сценических *штампов*... *Ремарки* представляются функционально незначимыми в плане сценической интерпретации и связаны лишь с эмоциональной характеристикой реплик... *Восприятие* драмы читателем, зрителем, слушателем, как правило, стилистически не выделено из потока обыденных впечатлений героев... [Ходус 2008, с. 51]<sup>1</sup>.

Таким образом,

Общие посылки к самоинтерпретации антидрамы структурируются по следующим параметрам: тривиальный сюжет, отсутствие конфликта; штампованная структура, длинные монологи, неоригинальность их построения и содержания, монотонность; десемантизованность ремарок; отсутствие восприятия драмы у слушателей [Ходус 2008, с. 51].

В результате «антидрамы» Чехова (и «Драма» в их числе)

...отражают структуру творчества: «создатель – произведение – воспринимающий», и, следовательно, можно говорить о модели «антидрамы» в системе: «драматург – антидрама – зритель» [Ходус 2008, с. 53].

---

<sup>1</sup> Курсив везде принадлежит В.П. Ходусу.

И, конечно, особая роль в смысловом наполнении рассказа «Драма» отводится заглавию, которое как в проекции на текст, так и относительно внетекстового ряда, то есть относительно того предпонимания, что формируется еще до знакомства с самим текстом, включает в себя значения и литературного произведения, принадлежащего к *драматургическому* литературному роду и/или жанру, и *драматическую* житейскую ситуацию, созданную в рассказе. Оба значения соотносятся с текстом рассказа, где драма – и предметный объект повествования<sup>2</sup>, и характеристика изображаемого в рассказе события<sup>3</sup>, прежде всего – гибели героини в финале, но и тех переживаний, что по ходу авторского чтения драмы вслух испытывает слушающий ее критик, мечтающий о том, чтобы эта пытка поскорее завершилась. Все это формирует комический эффект.

Между тем природа художественности Чехова гораздо сложнее, чем только трагическое или только комическое. В.И. Тюпа приводит несколько мнений авторитетных исследователей прошлого относительно специфики чеховской художественности в данном плане:

...З.С. Паперный отмечает «сложный – при внешней простоте – сплав смеха и серьезности» (Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. С. 490) в творениях Чехова. «Фарс наполняется у него патетикой, – писал Джон Пристли, – комическое переходит в трагическое, в трагедии обнаруживаются отблески иронии» (*Pristley J.B. Anton Chekhov*. L. 1970. P. 74). Ингрид Длугош усматривает оригинальность чеховской художественности в «одновременности элементов комических и трагических» (*Dlugosch I. Anton Pavlovic Cechov und das Theater des Absurden*. Miindien, 1977. P. 215)<sup>4</sup>.

И даже

---

<sup>2</sup> Мурашкина написала драматургический текст, фрагменты этого текста в авторском исполнении и в пересказе повествователя входят в текст рассказа; «А.П. Чехов использует эксперименты, транспонирует драму в области прозаического искусства и наоборот» [Ходус 2008, с. 253]; под прозаическим искусством в данном случае понимается эпос как литературный род.

<sup>3</sup> «Многие номинации драмы в рассказах и эпистолярной А.П. Чехова относятся к драматизму жизни в ее серьезном и одновременно ироничном понимании» [Ходус 2008, с. 254].

<sup>4</sup> Цит. по: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа: Учеб. пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2018. С. 10.

...фабульная гибель персонажа только один из путей художественного завершения, способный произвести различный эстетический эффект: не только трагический, но и героический, сентиментальный или даже комический (в «Смерти чиновника», например)<sup>5</sup>.

Согласимся, что данная мысль проецируется и на «Драму», где гибель Мурашкиной в финале воспринимается комически, хотя случись подобное в физической реальности, можно бы было говорить о житейской драме, даже трагедии (если использовать названия драматургических жанров в так называемом «жизненном» значении).

Но мы для начала сосредоточимся только на одном аспекте рассказа «Драма», а именно на специфике того текста, что написала Мурашкина, сразу оговорив, что нередко «А.П. Чехов иронизирует над современной драмой, часто изображает ее в сатирическом зеркале» [Ходус 2008, с. 263]. И сразу отметим, что тут как раз пример такого плана, который поддается соотнесению с аналогичным примером из рассказа «Ионыч», что и формирует особого рода контекст, эксплицирующий авторское отношение к такому явлению, как женское творчество.

В чеховской «Драме» фрагменты из созданной Мурашкиной пьесы звучат в авторском исполнении, но примечательно, что экспозиция сочиненной персонажем драмы дается в речи повествователя – в виде пересказа, даже конспекта:

Сначала она прочла о том, как лакей и горничная, убирая роскошную гостиную, длинно говорили о барышне Анне Сергеевне, которая построила в селе школу и больницу. Горничная, когда лакей вышел, произнесла монолог о том, что ученье – свет, а неученье – тьма; потом Мурашкина вернула лакея в гостиную и заставила его сказать длинный монолог о барине-генерале, который не терпит убеждений дочери, собирается выдать ее за богатого камер-юнкера и находит, что спасение народа заключается в круглом невежестве. Затем, когда прислуга вышла, явилась сама барышня и заявила зрителю, что она не спала всю ночь и думала о Валентине Ивановиче, сыне бедного учителя, безвозмездно помогающем своему больному отцу. Валентин прошел все науки, но не верует ни в дружбу, ни в любовь, не знает цели в жизни и жаждет смерти, а потому ей, барышне, нужно спасти его (6; 226–227)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Там же. С. 15.

<sup>6</sup> Здесь и далее тексты Чехова приводятся по изданию: *Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1975. Номера тома и страницы указаны в круглых скобках в тексте.*

Далее пьеса Мурашкиной возникает уже в виде звучащих цитат, где есть и реплики, и ремарки; при этом текст, читаемый Мурашкиной, дается в кавычках даже относительно ее прямой речи, когда текст пьесы не цитируется, а номинации персонажей перед репликами даются курсивом:

– «*Анна*. Вас заел анализ. Вы слишком рано перестали жить сердцем и доверились уму. – *Валентин*. Что такое сердце? Это понятие анатомическое. Как условный термин того, что называется чувствами, я не признаю его. – *Анна* (смутившись). А любовь? Неужели и она есть продукт ассоциации идей? Скажите откровенно: вы любили когда-нибудь? – *Валентин* (с горечью). Не будем трогать старых, еще не заживших ран (пауза). О чем вы задумались? – *Анна*. Мне кажется, что вы несчастливы» (6; 228);

«Занавес» (6; 228);

«– Действие второе. Сцена представляет сельскую улицу. Направо школа, налево больница. На ступенях последней сидят поселяне и поселанки... Из окна школы глядит Валентин. Видно, как в глубине сцены поселяне носят свои пожитки в кабак» (6; 228);

«– *Валентин*. Нет, позвольте мне уехать... – *Анна* (испуганно). Зачем? – *Валентин* (в сторону). Она побледнела! (Ей). Не заставляйте меня объяснять причин. Скорее я умру, но вы не узнаете этих причин. – *Анна* (после паузы). Вы не можете уехать...» (6; 229);

«– *Валентин* (держа Анну в объятиях). Ты воскресила меня, указала цель жизни! Ты обновила меня, как весенний дождь обновляет пробужденную землю! Но... поздно, поздно! Грудь мою точит неизлечимый недуг...» (6; 229);

«– Явление XI. Те же, барон и становой с понятиями... *Валентин*. Берите меня! – *Анна*. Я его! Берите и меня! Да, берите и меня! Я люблю его, люблю больше жизни! – *Барон*. Анна Сергеевна, вы забываете, что губите этим своего отца...» (6; 229).

При этом композиция рассказа такова, что чтение Мурашкиной перемежается и с ее прямой речью, обращенной к Павлу Васильевичу, и с прямой речью Павла Васильевича (чаще всего это речь внутренняя), и особенно с передачей в речи его состояния. В результате в тексте чеховского рассказа пересекаются два мира: художественный мир пьесы Мурашкиной и реальный мир, где находятся Мурашкина и Павел Васильевич; и оба эти мира оказываются относительно друг друга в состоянии конфронтации. Сама же пьеса Мурашкиной (по крайней мере – в тех фрагментах, что известны читателю) строится на обилии штампов – как речевых, так и событийных – в репликах, в ремарках, в пересказанной в начале экспози-

зиции; описываемые страсти и проблемы носят нарочито книжный характер; в результате мир пьесы преподносится как предельно искусственный, а сама пьеса выступает вторичной по отношению к драматургии талантливой; состояние же слушателя (Павла Васильевича) по ходу чтения призвано показать, что пьеса еще и скучна. И так, как уже отмечалось выше, «цитируемое» и пересказываемое в «Драме» творчество Мурашкиной, ее пьеса, является чеховской пародией на плохую драматургию. И отнюдь не случайно относительно авторской концепции мира то, что автором оной выступает женщина.

В рассказе «Ионыч» тоже, как и в «Драме», есть женский персонаж, занимающийся литературным творчеством. Сразу обратим внимание, что в «Ионыче» презентация текста романа, который написала Вера Иосифовна Туркина, производится похожим образом относительно «Драмы»: есть и цитирование, и пересказ, и передача реакции воспринимающего; только в плане объема роман Веры Иосифовны представлен гораздо меньше, чем пьеса Мурашкиной. Цитата вообще приводится только одна и очень маленькая; зато – из сильной позиции текста, из самого начала: «Потом все сидели в гостиной, с очень серьезными лицами, и Вера Иосифовна читала свой роман. Она начала так: “Мороз крепчал...”» (10, 26). Чехову достаточно уже этого штампа, давно и прочно стертой метафоры, и указания на ее расположение в тексте романа Веры Иосифовны (самое начало), чтобы показать бездарность писательницы, а заодно и продемонстрировать свое отношение к женскому творчеству как таковому. Данная оценка усугубляется и кратким пересказом событийного ряда романа, написанного героиней «Ионыча»; к тому же важно, что этот пересказ дается в контексте описания мира реального, мира, в котором находятся слушатели; и прямо подчеркивается несоответствие художественного и реального мира относительно друг друга:

Окна были отворены настежь, слышно было, как на кухне стучали ножами, и доносился запах жареного лука... В мягких, глубоких креслах было покойно, огни мигали так ласково в сумерках гостиной; и теперь, в летний вечер, когда долетали с улицы голоса, смех и потягивало со двора сиренью, трудно было понять, как это крепчал мороз и как заходившее солнце освещало своими холодными лучами снежную равнину и путника, одиноко шедшего по дороге; Вера Иосифовна читала о том, как молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника, – читала о том, чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли, – не хотелось вставать.

– Недурственно... – тихо проговорил Иван Петрович.

А один из гостей, слушая и уносясь мыслями куда-то очень, очень далеко, сказал едва слышно:

– Да... действительно...

Прошел час, другой. В городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали «Лучинушку», которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни (10; 26).

Конечно, обращает на себя внимание событийное сходство между пьесой Мурашкиной и романом Туркиной. В «Драме», напомним, барышня Анна Сергеевна «построила в селе школу и больницу» (6; 227); в «Ионыче» «красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки» (10; 26). И обе героини – и Анна Сергеевна, и графиня – разумеется, влюблены: Анна Сергеевна в Валентина – «сына бедного учителя, безвозмездно помогающего своему больному отцу» (6; 227), графиня – в странствующего художника. А самое главное – оба произведения о том, «чего никогда не бывает в жизни», а это, похоже, важный показатель репрезентативности и состоятельности художественной литературы с авторской позиции<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Разумеется, речь не идет о фотографичности искусства относительно действительности как о показателе его, этого искусства, качества; речь скорее идет о таком взаимодействии искусства и действительности, о котором применительно к драматургии пишет в преамбуле к «Стеклянному зверинцу» Теннесси Уильямс: «Экспрессионизм и другая условная техника в драме преследует одну-единственную цель – как можно ближе подойти к правде. Когда драматург использует условную технику, он отнюдь не пытается, во всяком случае, не должен этого делать – снять с себя обязанность иметь дело с реальностью, объяснять человеческий опыт; напротив, он стремится или должен стремиться найти способ как можно правдивее, проникновеннее и ярче выразить жизнь как она есть. Традиционная реалистическая пьеса с настоящим холодильником и кусочками льда, с персонажами, которые изъясняются так же, как изъясняется зритель, – это то же самое, что и пейзаж в академической живописи, и обладает тем же сомнительным достоинством – фотографическим сходством. Сейчас, пожалуй, все уже знают, что фотографическое сходство не играет важной роли в искусстве, что правда, жизнь – словом, реальность – представляют собой единое целое, и поэтическое воображение может показать эту реальность или уловить ее существенные черты не иначе, как трансформируя внешний облик вещей» (Теннесси У. Кошка на раскаленной крыше. Стеклянный зверинец. Пьесы. М.: АСТ, 2020. С. 173–174. (Эксклюзивная классика)).

В «Ионыче» есть и еще один эпизод, где Вера Иосифовна читает свой роман – по прошествии четырех лет Старцев вновь в гостях у Туркиных:

Пили чай со сладким пирогом. Потом Вера Иосифовна читала вслух роман, читала о том, чего никогда не бывает в жизни, а Старцев слушал, глядел на ее седую, красивую голову и ждал, когда она кончит.

«Бездарен, – думал он, – не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого» (10; 37).

Вновь, как и четыре года назад, Вера Иосифовна, как видим, «читала о том, чего никогда не бывает в жизни», оценка же слушателя, данная через его внутреннюю речь, в данном случае оказывается куда как более категоричной и прямо соотносится с той оценкой, что представлена в рассказе «Драма» касательно пьесы Мурашкиной.

Таким образом, два текста – пьеса Мурашкиной и роман Веры Иосифовны (вернее, романы, ведь спустя четыре года Вера Иосифовна читает уже другой роман) – из двух чеховских рассказов формируют контекст, на основе которого можно увидеть авторские представления о современном Чехову женском литературном творчестве; эти представления уместно передать словами «штампованно», «вторично», «бездарно», «скучно», «искусственно», «далеко от жизни»... В «Драме» для передачи такой оценки явления понадобился «конспект с цитатами» и реакция слушателя, в «Ионыче» помимо реакции слушателя хватило одной цитаты из сильной позиции и краткого пересказа событийного ряда.

И данный контекст может быть пополнен еще одним рассказом Чехова, это «Спать хочется». Особенно у этого рассказа тесная связь с «Драмой»: и герой «Драмы» Павел Васильевич, и Варька из «Спать хочется» борются с непреодолимым желанием уснуть. И оба персонажа – и критик, и девочка – в итоге находят один и тот же выход из сложившегося положения – физическое устранение того, кто мешает сну: в «Драме» «Павел Васильевич приподнялся, вскрикнул грудным, неестественным голосом, схватил со стола тяжелое пресс-папье и, не помня себя, со всего размаха ударил им по голове Мурашкиной...» (6; 229); в «Спать хочется» «Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задувив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» (7; 12). Правда, есть разница, и она не только в том, что Павел Иванович вовсе не ложится спать, а велит вбежавшей прислуге вязать его и признается в убийстве, а Варька немедленно засыпает; разница прежде

всего в том, что Варька хочет спать, что называется, сама по себе, от долгого недосыпания, ребенок же мешает этому естественному физиологическому желанию, Павел Васильевич же хочет спать в большей степени из-за длинного и скучного текста драмы, которую он вынужден слушать. То есть перед нами различия в причинно-следственных связях: чтение Мурашкиной способствует желанию поспать; плач ребенка, укачиваемого Варькой, – помеха сну. Весь рассказ «Спать хочется» является по сути развертыванием описания состояния, вынесенного в заглавие, то есть «в рассказе происходит редукция внешнего события при доминировании длящегося состояния»<sup>8</sup>, а «границы между сном и реальностью оказываются размыты»<sup>9</sup>. В «Драме» желание спать дается более фрагментарно, но по ходу рассказа оно нарастает. Сначала «Павел Васильевич слушал и с тоской вспоминал о своем диване» (6; 227); потом «зевнул и нечаянно издал зубами звук, какой издают собаки, когда ловят мух. Он испугался этого неприличного звука и, чтобы замаскировать его, придал своему лицу выражение умильного внимания» (6; 228); затем «старался, чтобы его глаза не слипались и чтобы с лица не сходило выражение внимания» (6; 228). Однако чем ближе к развязке, тем сильнее желание героя спать; и мы видим тут передачу состояния человека, находящегося на границе сна и реальности; и состояние это очень похоже на состояние Варьки из «Спать хочется»:

Павел Васильевич сделал усилие, чтобы разомкнуть напряженные, слипающиеся веки, зевнул, не раскрывая рта, и поглядел на Мурашкину. Та затуманилась, закачалась в его глазах, стала трехголовой и уперлась головой в потолок... (6; 229);

Мурашкина стала пухнуть, распухла в громадину и слилась с серым воздухом кабинета; виден был только один еедвигающийся рот; потом она вдруг стала маленькой, как бутылка, закачалась и вместе со столом ушла в глубину комнаты... (6; 229);

Павел Васильевич вздрогнул и уставился посоловелыми, мутными глазами на Мурашкину; минуту глядел он неподвижно, как будто ничего не понимая... (6; 229).

Даже убивает Мурашкину Павел Васильевич в состоянии, близком к полусну:

---

<sup>8</sup> Семенова Н.В. Анализ рассказа А.П. Чехова «Спать хочется»: Пособие по курсу «Практическая поэтика». Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. С. 23.

<sup>9</sup> Там же. С. 16.

Мурашкина опять стала пухнуть... Дико осматриваясь, Павел Васильевич приподнялся, вскрикнул грудным, неестественным голосом, схватил со стола тяжелое пресс-папье и, не помня себя, со всего размаха ударил им по голове Мурашкиной... (6; 229).

Описания состояния Павла Васильевича перемежаются с отрывками мурашкинской пьесы, что, конечно, усиливает комический эффект, но и вместе с этим создает контраст между физической реальностью, где есть место погружению в сон, и бесталанным художественным миром. Но вернемся к разнице между ситуациями желания спать в двух рассказах. В «Спать хочется» плач ребенка – помеха сну; в «Драме» чтение пьесы Мурашкиной – и помеха сну, и (парадокс!) причина желания спать: Павел Васильевич не только и не просто хочет спать, не только и не просто засыпает – он хочет спать и засыпает, *потому что* вынужден слушать длинный, бездарный, штампованный текст. Однако даже при такой очевидной причинно-следственной разнице двух рассказов формируемый ими контекст предельно укрепляется тождеством развязок, декларативно подчеркивающих примат физиологии (желание спать) над общепринятыми этическими установками (не убий). И контекст показывает две грани этого процесса: в одном случае (в «Драме») трагичность случившегося авторски направлена на достижение комического эффекта; в другом (в «Спать хочется») перед нами то, что можно назвать бытовым трагизмом. Впрочем, как уже было сказано выше, природа чеховской художественности сложнее, нежели только трагическое или только комическое; границы между трагическим и комическим у Чехова зачастую размыты до предела; в системе же, возникающей в контексте, формируемом рассказами «Драма» и «Спать хочется», можно увидеть многоплановость бытия, где одинаковые события, вызванные близкими причинами, способны эстетически истолковываться совсем различно, но при этом парадоксально сближаться.

Итак, связь «Драмы» с рассказом «Спать хочется» через мотив непреодолимого желания спать, как и связь «Драмы» и «Ионыча» через мотив женского творчества, очевидна. В обеих парах происходит взаимное смысловое обогащение текстов, существенно способствуя усилению того, что в каждом из рассказов представлено отдельно. Но можно ли говорить не просто о межтекстовых связях двух пар рассказов, а о контексте, состоящем из трех рассказов? Как представляется, такой разговор тоже возможен, поскольку в «Драме» два обозначенных мотива тесно связаны друг с другом и оба они создают комический эффект. Этот эффект допустим и в двух других рассказах относительно тех элементов, что проецируются на «Драму». В «Ионыче» сама клишированная фраза «Мороз

крепчал» в сильной позиции текста – в самом начале романа Веры Иосифовны – уже способна вызвать смех, а в «Спать хочется» присутствует «трагическая развязка, которая конструируется на основе комического по своей природе пуанта»<sup>10</sup>. Если же смотреть на оба рассказа через контекст «Драмы», то присущий им комизм еще более усиливается. Комизм, следовательно, может считаться стержнем контекста из трех названных рассказов. Только не стоит забывать, что это комизм особого рода – комизм чеховский.

Подведем итог: контекст, формируемый тремя рассказами («Драма», «Ионыч», «Спать хочется»), создает многогранную систему, способную презентовать авторское мироощущение в многоплановом единстве этических и эстетических установок, где своеобразно переплетаются отношение к конкретным видам художественного творчества и углубленный художественный анализ физиологических процессов в сочетании с представлениями об этических нормах. Таким образом, контексты, формируемые отдельными чеховскими текстами, пересечения между которыми возможны по тем или иным параметрам, позволяют объемнее представить смыслы, кои во взятых по отдельности текстах не всегда должным образом заметны, а на основе этого увидеть определенные грани авторского мироощущения.

## Литература

---

- Токтубаева, Сидихменова 2017 – Токтубаева А.Ж., Сидихменова Т.И. Концепция творческой личности в произведениях А.П. Чехова // Русская литература в иностранной аудитории: Сб. науч. ст. Вып. 6. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. С. 27–34.
- Ходус 2008 – Ходус В.П. Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова: Монография. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. 416 с.

## References

---

- Khodus, V.P., (2008), *Metapoetika dramaticheskogo teksta A.P. Chekhova*: Monografiya [Metapoetics of a dramatic text by A.P. Chekhov, Monograph], Izd. SGU, Stavropol', Russia.
- Toktubaeva, A.Zh. and Sidikhmenova, T.I. (2017), "The concept of a creative personality in the works of A.P. Chekhov", *Russkaya literatura v inostrannoi auditorii: Sbornik nauchnykh statei* [Russian literature in a foreign audience, Collection of scientific articles], iss. 6, Saint Petersburg, Russia, pp. 103–114.

---

<sup>10</sup> Семенова Н.В. Указ. соч. С. 29.

*Информация об авторе*

*Юрий В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет. Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

*Information about the author*

*Yurii V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; domanskii@yandex.ru