

## КТО УБИЛ БЕЛИКОВА: ОБ ОХОТНИЧЬЕЙ ИНТРИГЕ МАЛЕНЬКОЙ ТРИЛОГИИ А. П. ЧЕХОВА

Иваньшина Е. А.

Воронежский государственный педагогический университет (Воронеж, Россия)  
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-7599-5231>

**А н н о т а ц и я .** Цель данной статьи – деавтоматизировать восприятие рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре», соотнеся сюжет рассказа (и всей маленькой трилогии) с близкими по смыслу чеховскими контекстами. Контекстный, нарративный и интертекстуальный анализы позволяют оценить качество чеховской иронии, объектом которой являются персонажи-рассказчики.

В первой части статьи рассматриваются чеховские произведения, связанные с охотничьей фабулой. Отталкиваясь от жанра охотничьего рассказа, который у Чехова дискредитируется (что вписывается в антиохотничью тенденцию литературы начиная с 1880-х годов), автор статьи прослеживает многозначность семантического поля охоты в произведениях писателя (охота как театр, ссора, запой или бессмысленно загубленная жизнь). Охота актуализируется как фабульный шаблон, запускающий движение сюжета, обманывающего ожидания читателя. В частности, такой обман является умышленной нарративной стратегией изображенного автора по отношению к изображенному читателю в «Драме на охоте».

Во второй части статьи речь идет о рассказах, составляющих маленькую трилогию, которые тоже объединены ситуацией охоты. Анализируя рассказ «Человек в футляре», автор статьи переносит внимание с Беликова на Буркина и, актуализируя метод «уликовой парадигмы», заостряет те противоречия, которых может не заметить в рассказанной им истории доверчивый читатель (который подобен слушателю Буркина Чимше-Гималайскому). Подобную доверчивость демонстрируют и литературоведы, что подтверждает написанное о «Человеке в футляре» за много десятилетий. Однако есть и исключения: это те ученые, которые разоблачают Буркина как недостоверного рассказчика и тем самым «обеляют» Беликова.

В статье актуализируется «зоологический» подтекст маленькой трилогии Чехова, сатирически подсвечивающий всех задействованных в ней рассказчиков, сплоченных чувством зависти против объектов их нарративной охоты, а также литературные подтексты, одним из которых является белкинский цикл Пушкина. Именно структура «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» проблематизирует рассказ персонажа как источник достоверной информации о событии, в котором рассказчик следует за литературным шаблоном либо является заинтересованным лицом.

**К л ю ч е в ы е с л о в а :** русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; охотничий рассказ; ветеринарные врачи; ирония; контекст; нарративные стратегии; недостоверные рассказчики; уликовая парадигма; подтекст

**Д л я ц и т и р о в а н и я :** Иваньшина, Е. А. Кто убил Беликова: об охотничьей интриге маленькой трилогии А. П. Чехова / Е. А. Иваньшина. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2022. – Т. 27, № 4. – С. 112–124. – DOI: 10.51762/1FK-2022-27-04-10.

## WHO KILLED BELIKOV: ABOUT THE HUNTING INTRIGUE OF A. P. CHEKHOV'S LITTLE TRILOGY

Elena A. Ivanshina

Voronezh State Pedagogical University (Voronezh, Russia)  
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-7599-5231>

**Abstract.** This article aims to deautomatize the perception of A. P. Chekhov's story "The Man in a Case", correlating the plot of the story (and the entire small trilogy) with Chekhov's contexts that are close in meaning. Contextual, narrative and intertextual analysis allow the author to assess the quality of Chekhov's irony, directed towards characters-narrators.

The first part of the article considers Chekhov's works related to the hunting plot. Starting from the genre of the hunting story, which Chekhov discredits (which fits into the anti-hunting trend of literature since the 1880s), the author of the article traces the ambiguity of the semantic field of hunting in the writer's works (hunting as

a theater, quarrel, binge or senselessly ruined life). Hunting is actualized as a typical plot scheme that triggers off the movement of a plot that deceives the reader's expectations. In particular, such deception is a deliberate narrative strategy of the depicted author in relation to the depicted reader in "Drama During a Hunt".

In the second part of the article, the author looks at the stories that make up a small trilogy, which is also united by the hunting situation. Analyzing the story "The Man in a Case", the author of the article shifts attention from Belikov to Burkin and, actualizing the method of the "evidence paradigm", hyperbolizes those contradictions that a gullible reader (who is like Burkin's listener Chimsha-Gimalayskiy) may not notice in the story. Literary critics also demonstrate similar credulity, which confirms what has been written about "The Man in a Case" for many decades. However, there are exceptions: these are the scholars who expose Burkin as an unreliable narrator and thereby "whitewash" Belikov.

The article actualizes the "zoological" subtext of Chekhov's little trilogy, satirically highlighting all the characters-narrators involved in it, united by a sense of envy against the objects of their narrative hunting as well as literary subtexts, one of which is represented by Pushkin's Belkin cycle. It is the structure of the "Stories of the Late Ivan Petrovich Belkin" that problematizes the character's story as a source of reliable information about the event in which the narrator follows a typical literary plot or is an interested person.

*Key words:* Russian writers; literary creative activity; literary genres; literary plots; literary images; literary characters; hunting story; veterinarians; irony; context; narrative strategies; unreliable narrators; evidence paradigm; subtext

*For citation:* Ivashina, E. A. (2022). Who Killed Belikov: About the Hunting Intrigue of A. P. Chekhov's Little Trilogy. In *Philological Class*. Vol. 27. No. 4, pp. 112–124. DOI: 10.51762/IFK-2022-27-04-10.

**Введение.** Среди чеховских персонажей-врачей встречаются разные типы, которые мы уже пытались классифицировать ранее [Иваньшина 2013]. Однако эта эмпирическая классификация не завершена. Сложность в том, что у Чехова типология персонажей связана не столько с их профессиональной принадлежностью, сколько с типом фабул, в которые эти персонажи «встроены» в каждом конкретном случае. Врач, безусловно, является осевой фигурой, на которой держится значительная часть чеховских фабул, направление движения которых задает жанровая «колея». Фабула – колесо, обеспечивающее движение сюжета – той смысловой динамики, которая создается в процессе развертывания и не определяется только простейшей внешней «механикой». В развертывании чеховского сюжета важная функция отводится иронии как атмосферному признаку, трудно поддающемуся мгновенной фокусировке и нуждающемуся в деконструкции. Ирония – инструмент, противодействующий инерции читательского восприятия сюжета и выводящий его за горизонт восприятия персонажей. Зачастую ирония может перформативно изменить смысл сюжета (это зависит от ее качества)<sup>1</sup>.

Между тем в литературоведении применительно к маленькой трилогии Чехова можно говорить о любопытной ситуации, свидетель-

ствующей об игнорировании основного чеховского инструмента – иронии, которая распространяется и на тех персонажей, которым доверены развернутые монологические высказывания. В результате сложилась инерционная традиция интерпретации маленькой трилогии, модальности которой заданы персонажами-рассказчиками (Буркиным в «Человеке в футляре», Чимшой-Гималайским в «Крыжовнике», Алехиным в рассказе «О любви»), а главными интерпретационными мишенями оказываются учитель Беликов, брат Чимши-Гималайского и муж Анны Луганович (см., например, [Громов 1989; Эпштейн 2015]). Параллельно существуют работы, в которых исследуется специфика коммуникации «внутри» чеховских сюжетов, и, в частности, работы, так или иначе актуализирующие проблему недостоверного рассказчика (см, например: [Степанов 2005]). На фоне инерционной интерпретации маленькой трилогии исключением является работа В. Н. Шацева [Шацев 2010] и те немногие работы, авторы которых пишут об этих рассказах в другой, неинерционной, модальности, см., например: [Тюпа 2009; Богданова 2017; Ибатуллина 2015].

В своей интерпретации маленькой трилогии мы шли от ветеринарного врача Ивана Ивановича Чимши-Гималайского. Специализация этого персонажа в контексте цикла кажется нам не случайной, так как сама ма-

<sup>1</sup> О чеховской иронии см.: [Полоцкая 2000; Афанасьев 1997; Афанасьев 2010; Каменская 2001].

ленькая трилогия, если посмотреть на нее прицельным взглядом ветеринара или зоолога, выглядит не совсем так, как мы привыкли ее видеть. Цель данной статьи – деавтоматизировать восприятие рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре», соотнеся сюжет рассказа (а вместе с ним и других рассказов маленькой трилогии) с близкими по смыслу чеховскими контекстами.

Контекстный анализ позволяет объяснить, какую функцию выполняет в трилогии охотничья фабула; нарративный анализ дает возможность оценить качество чеховской иронии, объектом которой являются персонажи-рассказчики с их обличительным пафосом; интертекстуальный анализ актуализирует литературность и пародийность сюжета трилогии.

Учитывая жанрообразующую ситуацию охоты, адогматизм и парадоксальность авторского мышления и полископичность повествования у Чехова, «текстуально завуалированное расхождение точек зрения повествователя и героя-фокализатора в плане оценки и восприятия» [Паркачёва 2005: 6], мы используем метод «уликовой парадигмы», который опирается на медицинскую семиотику и который К. Гинзбург сравнивает с охотничьим методом выслеживания зверя [Гинзбург 2004]. Этот метод соотносим с методом З. Фрейда и Ш. Холмса и позволяет соотнести читателя с детективом, цель которого – не идти на поводу ложных обвинений, объектами которых оказываются в данном случае отсутствующие персонажи трилогии.

**Семантическое поле охоты у Чехова.** Входящие в трилогию рассказы объединены ситуацией охоты: «На самом краю села Мироносицкого, в сарае старосты Прокофия расположились на ночлег запоздавшие охотники» [Чехов 1974–1982, т. 10: 42]. Эта ситуация сама по себе является жанрообразующей и позволяет отнести трилогию к охотничьим рассказам. Типологической систематизации жанра охотничьего рассказа посвящена диссертация М. Одесской [Одесская 1993]. Относя охотничий рассказ к явлениям периферийной литературы, наряду с лубком, городским романсом и авторской песней, М. Одесская рассматривает эволюцию жанра, показывая, как охотничий рассказ из

отраслевого очерка переходит в жанр художественной литературы. Говоря о таких жанровых константах, как этнографизм, натурфилософия, социальная психология и иллюзия документальности, М. Одесская показывает, как жанр охотничьего рассказа складывался на пересечениях высокой и эпигонской культур. По словам М. Одесской, в 1880-е годы сменилась модальность охотничьего рассказа, в котором возобладала антиохотничья тенденция (охота в таком случае актуализируется как публичная казнь, расправа сильного над слабым). Дискредитации жанра, его разрушению и превращению в пародию способствовал, в частности, Н. Лейкин, большинство персонажей которого – горе-охотники, стреляющие по воробьям и курам [Одесская 1998: 20]. В ту же тенденцию вписываются и рассказы Чехова, однако его охотничьи сюжеты начинают развиваться в сторону трагизма (охота показывается как бездумное истребление себе подобных). М. Одесская приводит ссылки на составителя охотничьей библиографии Н. Анофриева, который отмечает, что во многих произведениях рассматриваемого жанра «охота притянута за уши», а также на составителя охотничьего словаря С. Романова, который, представляя читателю книгу Н. Воронцова-Вельяминова, замечает, что «в дело охоты вмешивается любовь» [Одесская 1993: 14].

Если в совокупности посмотреть на чеховские рассказы, в которых речь идет об охоте, очевидно, что она показана как странный ритуал, участники которого меньше всего имеют отношение к охоте в буквальном смысле: на деле охота у Чехова является поводом для чего-то другого и обычно чем-то замещается (склокой, перебиванием костей, хвастовством собаками и ружьями, обжорством, возлияниями).

В рассказе «На волчьей садке» (1882) показана квази-охота на волков в галереях летнего конского бега. Это театр, в котором публика наблюдает за тем, как волков одного за другим выпускают из клетки, натравливают на них собак, а затем убивают. «Публике не нравится, что волка так рано зарезали... Нужно было волка погонять по арене часа два, искусать его собачьими зубами, истоптать копытами, а потом уже резать... Мало того, что он уже был разтравлен, словлен и отсидел ни за что ни про что

несколько недель в тюрьме» [Чехов 1974–1982, т. 1: 120]. Среди зрителей есть те, кто или помнит настоящую охоту, или выдумывает свои подвиги. Действо определяется как кукольная комедия, сборы с которой не окупают тех разрушений, которые производятся этим зрелищем в сердцах юных зрителей.

В рассказе «Двадцать девятое июня» (1882) вместо охоты читатель видит сопровождающий ее антураж. Сначала вся компания едет в тесной коляске: «Кто никогда не ездил и не шлялся на охоту, тому не понять этих радостей. Мы держали наши ружья и глядели на них так любовно, как маменьки глядят на своих сыночков, подающих большие надежды» [Чехов 1974–1982, т. 1: 224]. Предвкушение радостей охоты сопровождается разговорами о предстоящем маршруте и вполне охотничьими спорами о меткости выстрелов. Хвастовство Отлетаева своим ружьем приводит к ссоре и взаимным обвинениям во вранье; ситуацию усугубляет доктор, начавший без разрешения угощаться отлетаевскими припасами, после чего обидевшийся на всех Отлетаев, изначально взявший на себя в предстоящей охоте роль «старшины», демонстративно уезжает на своей коляске, а с ним и остальные. Итогом становится ссора охотников. «Слово за слово, гримаса за гримасой, сплетня за сплетней, и дело зашло черт знает куда... Мы начали рассказывать всё, что за зиму накопилось в наших душах друг против друга. Мы перещеголяли старых девок» [Чехов 1974–1982, т. 1: 228]. И далее: «Мы готовы были слопать друг друга и не слопали только потому, что не знали, с какого конца начать лопать...» [Чехов 1974–1982, т. 1: 230]. Охота, едва начавшись (производится единственный выстрел), разваливается, превращается в «минус-прием».

В рассказе «На охоте» (1884) племянник-профан, которого дядя-профессионал практически насильно втягивает в охоту, вместо зверя убивает любимую дядюшкину собаку и за это лишается содержания и наследства. Охота здесь оборачивается непреднамеренным убийством.

В одном семантическом ряду оказываются у Чехова страсть к охоте и пьянство. Охота как запой показана в рассказе «Он понял!» (1883), герой которого, Павел Хромой, убивает скворца из кустарного ружья, охотясь до Петрова

дня. Объясняя барину, почему он это сделал, Хромой твердит, что его черт попутал. Объясняя, почему он пошел на охоту, Павел говорит: «А по моему глупому предположению, как я это дело понимаю, это не баловство, а болезнь... Все одно как запой... Один шут... Ты не хочешь, а тебя за душу тянет. Рад бы не пить, перед об разом зарок даешь, а тебя подмывает: выпей! выпей! Пил, знаю...» [Чехов 1974–1982, т. 2: 175]. В рассказе «Петров день» (1881) выпитые охотниками «дозы» спиртного подобны «выпущенным в жертву пулям» [Стенина 2013: 289].

Герой рассказа «Егерь» (1885) Егор Власыч говорит о себе Пелагее как о лучшем стрелке в уезде, которого граф из зависти спойл и женил: «<...> ежели который мужик записался в охотники или в лошадики, то прощай соха. Раз сядет в человека вольный дух, то ничем его не выковыришь. Тоже вот ежели который барин пойдет в ахтеры или по другим каким художествам, то не быть ему ни в чиновниках, ни в помещиках» [Чехов 1974–1982, т. 4: 81]. В процессе разговора выясняется, что заигрывающая с Егором Пелагея – его венчаная жена, с которой он не живет, так как не считает ее ровней. Охота как воля сравнивается здесь с художеством, актерством и противопоставляется женитьбе как неволе.

В рассказе «Свирель» (1887) разговор охотника с пастухом об отсутствии птицы подводит к апокалиптическому итогу: «Пришла пора божьему миру погибать» [Чехов 1974–1982, т. 6: 323]. Пастух, словно местный Пан (играет на самодельковой свирели что-то суровое и чрезвычайно тоскливое), говорит как свидетель конца времен, выступая на правах старожилы, а охотник, приказчик Мелитон, поддается настроению старого пастуха и начинает жаловаться: «От бедности жена осатанела... сам я запоем. Человек я рассудительный, степенный, образование имею. Мне бы дома сидеть, в спокойствии, а я целый день, как собака, с ружьем, потому нет никакой моей возможности: опротивел дом!» [Чехов 1974–1982, т. 6: 327]. Охота здесь становится поводом для философских размышлений.

Н. А. Хохлова приводит выдержку из письма Чехова к брату Михаилу 1877 года («Дражайший Брат Миша! Я сейчас сделал 2 выстрела: один в забор из ружья, другой в Сашу из-под пера») и отмечает, что в этой шуточной фразе

актуализируется игровое начало мотива охоты [Хохлова 2015: 12].

Таким образом, суммируя сказанное, можно сделать следующее обобщение: охотничьи фабулы у Чехова – прием театрализации обычной жизни с целью ее самораскрытия как абсурдной; охотничьи фабулы создают «принудительные» контакты, чреватые разговорами и ссорами; сама охота оборачивается «нулевым» итогом. За охотой у Чехова всегда стоит что-то другое, и в этом смысле она сродни невротическому симптому. Другими словами, охота – фабульный шаблон, запускающий движение сюжета, обманывающего ожидания читателя.

К таким сюжетам относится и «Драма на охоте» (1884), в которой семантический потенциал охоты развернут во всей многозначности. Охотничья фабула здесь удвоена: само происшествие (драма на охоте) рассказано в повести с тем же названием. Такое удвоение охотничьего кода особенно значимо. Возможно, именно эта повесть – написанная убийцей и рассказанная для того, чтобы отвести от себя вину – и является ключом к маленькой трилогии. Охоту здесь тоже следует интерпретировать двояко: с одной стороны, это преследование женщин с целью овладения «добычей», с другой – нарративная стратегия, целью которой является обман читателя, внедрение в его сознание одних фактов и сокрытие других [Шацев 2010: 149]. О том, какими приемами пользуется автор-персонаж (Камышев) для того, чтобы пустить читателя по ложному следу и натравить его на невиновного, мы писали ранее [Иваньшина 2021]. В частности, речь шла о приманках и ловушках, расставленных в расчете на доверчивого читателя: в роли таких приманок выступают предчувствия и приметы, нагнетающие нужный эффект. Однако редактор, которому Камышев приносит свою повесть, в этот капкан не попадает и разоблачает автора, уличая его во лжи и переадресуя ему обвинение в убийстве Оленьки Урбениной (и не только).

**Зоологический подтекст маленькой трилогии.** Подобную переадресацию предполагают

и все три истории маленькой трилогии, соль которой в самих охотниках, которые «ловят слушателей в сети своих слов» [Шацев 2010: 178]<sup>1</sup>. Охота в этом случае превращается в «метатроп, связывающий автора с читателем как охотника с дичью» [Иваньшина 2021: 547].

Однако интерес к поведению животных не совсем чужд охотничьему триптиху Чехова: вместо животных в натуральную величину мы встречаем здесь ряд зоологических проекций, выполняющих сатирическое задание. Отсюда и образ ветеринарного врача, который оказывается в противоречивой позиции (ветеринар лечит животных, охотник убивает). Кроме профессиональной принадлежности охотников, сразу обращается внимание на фамилию одного из них: «Их было только двое: ветеринарный врач Иван Иванович и учитель гимназии Буркин. У Ивана Ивановича была довольно странная, двойная фамилия – Чимша-Гималайский, которая совсем не шла ему, и его во всей губернии звали просто по имени и отчеству» [Чехов 1974–1982, т. 10: 42]. Семантическое поле этой экзотической фамилии имеет отношение к далекой от села Мироносицкого географии, а вдобавок образует «естественнонаучную» конфигурацию, в которую вписываются такие, например, виды, как гималайский кедр, гималайский медведь или гималайский козел.

Уже в первом рассказе встречается целый ряд зооморфных сравнений. Они появляются в разговоре о Мавре, которую Буркин «убивает первым нарративным выстрелом» [Шацев 2010: 178]<sup>2</sup>. Резюме этого разговора звучит так: «Людей, одиноких по натуре, которые, как *рак-отшельник* или *улитка*, стараются уйти в свою скорлупу, на этом свете не мало. Быть может, тут явление *атавизма*, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще *общественным животным* и жил одиноко в своей *берлоге*, а может быть, это просто одна из разновидностей человеческого характера, – кто знает? *Я не естественник* и не мое дело касаться подобных вопросов; я только хочу сказать, что такие люди, как Мавра, явление не редкое» [Чехов 1974–1982, т. 10: 42]<sup>3</sup>. Обратим

<sup>1</sup> Идея рассматривать маленькую трилогию в контексте других охотничьих сюжетов А. П. Чехова принадлежит В. Шацеву [Шацев 2010: 21].

<sup>2</sup> Предваряющие основную рассказанную историю новеллы (присказки, прелюдии или микросюжеты), по словам В. Шацева, включают в себя «не сразу заметную ложь» [Шацев 2010: 120].

<sup>3</sup> Курсив в цитатах здесь и далее – наш.

внимание на ряд зоологических сравнений, превращающих – хотя бы и виртуально – человека в животное. Этот зооморфный ряд сформирован для того, чтобы присоединить к нему Беликова, который «карикатурен как главный персонаж любой почти басни, сплетни» [Шацев 2010: 128]: «Своими вздохами, нытьем, своими темными очками на бледном, маленьком лице, – знаете, маленьком лице, как у хорька, – он давил нас всех, и мы уступали, сбавляли Петрову и Егорову балл по поведению, сажали их под арест и в конце концов исключали и Петрова, и Егорова» [Чехов 1974–1982, т. 10: 44]. Далее Буркин приводит высказывание о Беликове Коваленко: «Он даже название дал Беликову „глитай аборж наук“. И, понятно, мы избегали говорить с ним о том, что сестра его Варенька собирается за „аборж наука“. И когда однажды директорша намекнула ему, что хорошо бы пристроить его сестру за такого солидного, всеми уважаемого человека, как Беликов, то он нахмурился и проворчал: – Не мое это дело. Пускай она выходит хоть за гадюку, а я не люблю в чужие дела мешаться» [Чехов 1974–1982, т. 10: 49].

Говорящая фамилия и у собеседника Ивана Иваныча – учителя Буркина, хотя на нее повествователь как раз не обращает внимания. Между тем по отношению к фамилии героя рассказанной новеллы она является парной. Буркин и Беликов соотношением фамилий подобны Толстому и Тонкому. Тот факт, что эти персонажи составляют карнавальную пару (один именно толстый, другой тонкий), отмечает В. И. Тюпа [Тюпа 2009: 192]. Бурый и белый – зоологическая антитеза, имеющая отношение к мимикрии как адаптации к среде обитания. Средой в данном случае является гимназия, жизнь которой в рассказе Буркина вызывает аналогию с жизнью животных. Буркин создает Беликову репутацию тирана: «Наши дамы по субботам домашних спектаклей не устраивали, боялись, как бы он не узнал; и духовенство стеснялось при нем кушать скоромное и играть в карты. Под влиянием таких людей, как Беликов, за послед-

ние десять – пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» [Чехов 1974–1982, т. 10: 44]. Если верить Буркину, Беликов имел полную власть над умами не только в гимназии, но и в городе, он тот, в ком среда находит оправдание всем своим несовершенствам. Однако эта репутация не вяжется с другими фактами буркинского рассказа. Можно предположить, что в этом морализаторском пассаже к Беликову имеет отношение только первая часть, касающаяся дам и духовенства, которое, к слову, предстает в сатирически-неприглядном виде [Богданова 2017: 16]. Остальное – обобщение, вызывающее подозрение в том, что Буркин создает словесную карикатуру на своего соседа.

Можно сказать и иначе: Буркин делает Беликова козлом отпущения, и это не просто фигура речи [Шацев 2010: 93]. Обратим внимание на то, как подается в рассказе главное событие – сбрасывание Беликова с лестницы. Оно увенчано (и тем самым как бы одобрено) «заливчатым» смехом Вареньки (в оправдание которой сказано, что она полагала, «что это он упал сам нечаянно» [Чехов 1974–1982, т. 10: 52]). Лестница – уменьшенная, пародийная версия обрыва, с которого сбрасывали козлов отпущения, а футляр, презентацией которого становится история Беликова, – аналог козлиной шкуры. Эти ассоциации позволяют связать историю учителя греческого языка с античной драмой, весь инвентарь которой, описанный О. М. Фрейденберг, присутствует в рассказе.

Гимназической среде, мнение которой вроде бы выражает Буркин, отводится в этой драме роль хора. Фрейденберг пишет, что архаический «хор с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала», является проекцией охотничьего сознания, имеет звериный характер и «состоит из животных в греческой драме, как и в римском цирке» [Фрейденберг 1997: 149]<sup>1</sup>. В контекст античной драмы вписывается и знаменитый велосипед, который становится «красной

<sup>1</sup> В чеховской трилогии действие начинается на краю села Мироносицкого. Как отмечает О. М. Фрейденберг, античные драмы назывались либо по хору, либо по производственно-культовому признаку коллектива, либо по этническому признаку, либо по имени героя, «страсти которого составляют предмет изображения» [Фрейденберг 1997: 150]. Топоним *Мироносицкое* отсылает и к таким названиям античных драм, как «Водоносицы» или «Носительницы возлияний» (их указывает Фрейденберг), и к страстной тематике сюжета (сам сюжет построен по производственному признаку).

линией» для «жениха», и гробовой ящик в финале истории. Велосипед подобен античной колеснице<sup>1</sup>.

**Тиран или жертва?** М. П. Громов отмечает, что в Беликове снижена и развенчана тема тиранической власти: «Чехов развенчал трагедийный образ, лишил его даже тени величия, ибо тиран велик лишь в глазах раба, в глазах свободного человека тиран – ничтожество» [Громов 1989: 275]. Но даже в пристрастном рассказе Буркина Беликов не тянет на тирана, и тем более сам Буркин не может быть назван свободным человеком, выдавившим из себя раба.

В рассказе Буркина есть противоречие: рассказывая о страхе, который внушает окружающим Беликов, он упоминает о том, что был дружен с ним и вхож к нему в дом: «мы часто виделись, и я знал его домашнюю жизнь» [Чехов 1974–1982, т. 10: 45]. Он знает, что ест Беликов, как он спит и о чем думает, когда засыпает [Шацев 2010: 134]. То есть Буркин знает о Беликове все, тот у него как на ладони. Если это так, то о какой закрытости Беликова идет речь? А если это фантазии самого Буркина, педалирующего футлярную тему и превращающего своего соседа в карикатуру, то вопросы возникают относительно Буркина.

История отношений этих персонажей сходна с дружбой Михаила Аверьяновича и доктора Рагина в рассказе «Палата № 6». И сама беликовская история схожа с рагинской тем, что коллеги сживают со свету того, кто по тем или иным причинам им мешает (представим себе, как бы рассказал историю Рагина Михаил Аверьянович)<sup>2</sup>.

В учительской среде Беликов – белая ворона, тогда как сам педагогический коллектив изображен Буркиным на удивление единомыслящим. Гимназическая среда в буркинском рассказе напоминает стаю, в которой предводительствует директорша: «Слушали мы, слушали, и вдруг *всех нас* осенила одна и та же мысль. – А хорошо бы их поженить, – тихо сказала мне директорша» [Чехов 1974–1982, т. 10:

46]; «*Мы все почему-то вспомнили, что наш Беликов не женат, и нам теперь казалось странным, что мы до сих пор как-то не замечали, совершенно упускали из виду такую важную подробность в его жизни*» [Чехов 1974–1982, т. 10: 46]. Такое единодушие учителей можно объяснить не только инстинктами сводничества, но и желанием угодить начальству<sup>3</sup>.

Знакомство коллектива с Коваленками происходит на именинах директора, в неформальной обстановке, и неудивительно, что именно жена директора распоряжается судьбами подчиненных мужа: с одной стороны, она не директор, но с другой – фигура, облеченная властью по праву личной близости к ней. Она ведет себя как хозяйка салона. «Одним словом, заработала машина» [Чехов 1974–1982, т. 10: 47], – будет сказано в дальнейшем, и это сравнение добавляет сходства гимназическому коллективу с салоном Шерер в «Воине и мире». Директорша попросту назначила Беликова на роль жениха<sup>4</sup>. Возможно, она опасалась, что красота Вареньки не оставит равнодушным директора, и запустила механизм сводничества для собственной безопасности, а возможно, хотела избавиться от новеньких, натравив на них «моралиста» Беликова. Для директорши объектом травли мог быть как Беликов, так и Коваленки. Так или иначе, но директорша доводит свое пожелание до общественности через Буркина. В проект женитьбы Беликова на Вареньке включается, если верить словам Буркина, весь коллектив. Хотя Буркин может и преувеличивать фактор единомыслия: вполне возможно, что он выдает желаемое за действительное.

Позволим себе усомниться в единодушии тех, кто включился в осуществление матримонильного проекта. Если бы это было так, проект не провалился бы. Однако вместо женитьбы случилась смерть. В версии, рассказанной Буркиным, Беликов – пугливый зверек, доведенный до смерти карикатурой и нашедший в гробу желаемый футляр. Но так ли уж Беликов стремился к этому окончательному футляру, или это тоже было желание коллег,

<sup>1</sup> О. В. Богданова видит в сцене на велосипеде отсылку к «Обломову» [Богданова 2016: 8].

<sup>2</sup> О корреляциях рассказа «Палата № 6» с другими чеховскими рассказами мы писали ранее [Иваньшина 2021: 548].

<sup>3</sup> «Технологически» мысль о женитьбе Беликова, как ее подает в рассказе Буркин, внедряется в общественное сознание подобно тому, как в «Горе от ума» распространяется сплетня о сумасшествии Чацкого.

<sup>4</sup> Подобным образом Софья «назначила» Чацкого сумасшедшим.

которые, если верить Беликову, радовались на его похоронах?

С коллегами точно что-то не так, ведь не могли же они одновременно желать Беликову семейного счастья и смерти, подталкивать к венцу и готовить его позор, рисуя карикатуру. Смерть учителя и те события, которые ей предшествуют, опровергают высказанное единодушие педколлектива в отношении Беликова и Вареньки. Возникают закономерные вопросы: кто все-таки выпал из общего хора и расстроил женитьбу?

**Тайный недоброжелатель Беликова.** Очевидно, что этот тайный недоброжелатель и нарисовал злобную карикатуру на Беликова. Этого рисовальщика Буркин называет уклончиво: «какой-то проказник» [Чехов 1974–1982, т. 10: 49]. Скорее всего, этим проказником был сам Буркин, потому что только тот, кто нарисовал карикатуру, мог знать, сколько было изготовлено копий с нее и почему именно столько (по количеству учителей мужской и женской гимназий и семинарии). Буркин явно хвастается сходством, которое было в рисунке. Задаваясь вопросом, какой предмет преподает в гимназии учитель Буркин, В. Шацев не исключает, что это могло быть рисование [Шацев 2010: 143]. Он же предполагает соперничество Буркина и Беликова в любви [Шацев 2010: 144]. Буркину явно симпатична Варенька, которую он описывает с едва прикрытым восторгом: «не девица, а мармелад, и такая разбитная, шумная, всё поет малороссийские романсы и хохочет» [Чехов 1974–1982, т. 10: 46]. Тогда понятно, почему Буркин хочет расстроить женитьбу и затем радуется устранению Беликова, но непонятно, что мешало ему самому начать ухаживания за Варенькой. Получается, что властной фигурой в гимназии все-таки является директорша, а не Беликов. Или же весь рассказ Буркина – ложь, история, рассказанная в собственное оправдание.

Другими словами, Буркин как рассказчик может высказывать «хоровую» точку зрения среды, которая не просто «заела», но «съела» Беликова, принеся его в жертву как козла отпущения. Но он может выражать и свое собственное мнение, прикрываясь коллективным «мы».

Из рассказа Буркина следует, что после Беликова жизнь в гимназии не изменилась. «Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше» [Чехов 1974–1982, т. 10: 53]. Но это признание приводит рассказчика не к мукам совести, а к отвлеченному морализаторству, которое в данном случае равносильно уходу от главного вопроса: как все было на самом деле? Потому что в рассказе Буркина все вроде бы и гладко, да не совсем. Получается, что в своей смерти Беликов виноват сам (умер от переживаний). Версия выглядит слишком выдуманной, «травоядной».

Вот как рассказывает Буркин об инциденте, который стал для Беликова роковым: «Коваленко схватил его сзади за воротник и пихнул, и Беликов покатился вниз по лестнице, гремя своими калошами. Лестница была высокая, крутая, но он докатился донизу благополучно; встал и потрогал себя за нос: целы ли очки? Но как раз в то время, когда он катился по лестнице, вошла Варенька и с нею две дамы; они стояли внизу и глядели – и для Беликова это было ужаснее всего. Лучше бы, кажется, сломать себе шею, обе ноги, чем стать посмешищем<sup>1</sup>; ведь теперь узнает весь город, дойдет до директора, попечителя, – ах, как бы чего не вышло! – нарисуют новую карикатуру, и кончится все это тем, что прикажут подать в отставку...» [Чехов 1974–1982, т. 10: 52]. Буркин убеждает слушателя, что Беликов умер от того, что над ним посмеялись, однако это тоже вызывает вопросы. Смерть могла быть следствием падения с лестницы, но эту версию он не развивает, настаивая на том, что учителя убил смех (сначала злой смех карикатуриста, потом Вареньки): «И этим раскатистым, залихватным „ха-ха-ха“ завершилось все: и сватовство, и земное существование Беликова. Уже он не слышал, что говорила Варенька, и ничего не видел. Вернувшись к себе домой, он прежде всего убрал со стола портрет, а потом лег и уже больше не вставал» [Чехов 1974–1982, т. 10: 52]. В этом убиении портрета есть что-то литературное. Но откуда Буркин знает об этом жесте? Читатель не может не заподозрить здесь лукавства рассказчика, ведь

<sup>1</sup> Возможно, именно здесь Буркин проговаривается: стараясь убедить слушателя, что Беликов умер от насмешек, он обмолвился об истинной причине смерти (сломанная шея).

умирают не от унижения, тем более если имел место факт падения с лестницы, да еще такого громкого (гремели, по всей видимости, не калоши, а кости бедняги). Поэтому позволительно усомниться в благополучном исходе такого падения<sup>1</sup>. Можно предположить, что здесь, как и в «Драме на охоте», истинный виновник трагедии скрыт. Неизвестно, что было между этим «лег» и похоронами, как умирал Беликов. Буркин как будто пытается внушить слушателю, что смерть его – лучший исход: «Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!» [Чехов 1974–1982, т. 10: 52]. Однако здесь напрашивается предположение, что это лучший исход для Буркина, который не скрывает своего удовольствия по поводу смерти соседа и распространяет его на всех присутствующих: «Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие. Когда мы возвращались с кладбища, то у нас были скромные постные физиономии; никому не хотелось обнаружить этого чувства удовольствия, – чувства, похожего на то, какое мы испытывали давно-давно, еще в детстве, когда старшие уезжали из дому и мы бегали по саду час-другой, наслаждаясь полною свободой. Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли? Вернулись мы с кладбища в добром расположении» [Чехов 1974–1982, т. 10: 53]. Очевидно, что свободу здесь чувствует Буркин, который, имея к смерти Беликова некоторое отношение, сложил свою, ему удобную, версию случившегося [Шацев 2010: 144].

Радости, которую вызывает у коллег смерть Беликова<sup>2</sup> и которая недопустима в любом нормальном сообществе, можно найти объяснение в контексте архаического. О. Фрейденберг отмечает, что в архаических коллективах «акты смерти-убийства царей или жрецов, или детей, или просто смертных не что иное как праздники» [Фрейденберг 1997: 148].

**Пародийность.** Сам рассказ Буркина очень напоминает пародию на «Шинель»: подобно Башмачкину, Беликов умирает вследствие того, что решился изменить свое привычное существование; пристрастие Башмачкина к буквам (которые кажутся ему живыми) транспонируется в пристрастие Беликова к мертвым языкам; беликовская попытка женитьбы соотносится с башмачкинской попыткой переодевания (новая шинель Башмачкина сравнивается с женой); обе истории объединяет мотив облачения (аналогом шинели становится многократно усиливающий ее мотив футляра). Более подробно сходство двух сюжетов прослеживает М. Эпштейн [Эпштейн 2015]. Однако не будем забывать, что Башмачкин в «Шинели» не является объектом сатиры. Его «футлярность» сакральна и образует антитезу демоническому миру Петербурга<sup>3</sup>.

Таким образом, в рассказе Буркина наличие не только карикатурное, но и пародийное задание, что выдает в нем человека, причастного литературе. О. Богданова предметом, который преподает Буркин, считает словесность [Богданова 2017: 16]; не исключает литературу и В. Шацев [Шацев 2010: 142]. Однако почему-то мы так и не узнаем, чему он учит гимназистов. Буркин – образец социальной мимикрии, герой, который полностью сливается со средой: он и в сарае невидим для зрителя («Буркин лежал внутри на сене, и его не было видно в потемках» [Чехов 1974–1982, т. 10: 42]), и в своей среде так же неразличим. Способность к мимикрии – видимо, его особенность («Учитель же гимназии Буркин каждое лето гостил у графов П. и в этой местности давно уже был своим человеком» [Чехов 1974–1982, т. 10: 42]). Буркин – лицо самой среды, его персонафикация. И эта среда совсем не безобидна. Рассказывает Буркин о Беликове так, как рассказывают об охотничьем трофее. И кто знает, сколько раз до этого случая с Коваленками Буркин становился доверенным лицом начальства и какие поручения исполнял. А может, и директорша тут упоминается как оправдание. В. Шацев отмечает, что и репута-

<sup>1</sup> Именно тему благополучного падения (не разбились даже очки Беликова) педалирует в рассказе Буркин.

<sup>2</sup> На удовольствие, с которым рассказано о похоронах Беликова, обращают внимание В. Н. Шацев [Шацев 2010: 135] и О. В. Богданова [Богданова 2017: 16].

<sup>3</sup> Об отличии (позитивном) Беликова от обитателей городка, о том, что его футлярность делает его более творческим, пишет Г. Ибатуллина [Ибатуллина 2015: 37].

ция Беликова как тирана, который пятнадцать лет держал в страхе гимназию, создавая там душливую атмосферу, конструируется самим рассказчиком для слушателя, который примет ее безоговорочно [Шацев 2010: 132–133]. Таким слушателем является Иван Иванович Чимша-Гималайский, не имеющий отношения к гимназии, и подобный ему закадровый читатель.

**Ненадежные рассказчики-резонеры.** В современном чеховедении давно и системно отмечается ненадежность чеховского рассказчика и его слова. А. Д. Степанов, анализируя особенности коммуникации в чеховских произведениях, пишет о том, что «слово героя – это „освещение предмета“, за которым может быть не виден сам предмет», оно может быть обусловлено желанием и идеологией субъекта, выдающего желаемое за действительное [Степанов 2005: 362]. Такой дискурс Степанов называет авторитарным. Еще одна особенность коммуникации заключается в том, что по-настоящему чеховский герой заинтересован только собой: он «счастлив, когда „другой“ возвращает ему его же мысли и вызывает в нем чувство собственной правоты» [Степанов 2005: 319]. Читателя, внимающего рассказу Буркина, должна насторожить его патетика. Кроме того, рассказчика дискредитирует его портрет, который читатель видит, когда герой выходит из сарая. Как верно отмечает О. В. Богданова, Буркин похож на тролля [Богданова 2017: 17]<sup>1</sup>, а тролли, как известно, враждебные человеку существа. С Иваном Ивановичем, который в первом рассказе становится слушателем истории, тоже все не просто: и он, как выяснится из второго рассказа трилогии (где он сам рассказчик), обременен завистью к собственному брату.

Но вернемся к зоологическому фону трилогии. В финале рассказа «Человек в футляре» из сарая вместе с Буркиным выходят собаки. В рассказе «Крыжовник» фоновыми животными становятся свиньи. Рассказчику Ивану Ивановичу все кажутся похожими на свиней: и собака брата, и его кухарка, и сам брат, который «того и гляди, хрюкнет в одеяло» [Чехов 1974–

1982, т. 10: 60]. Животные здесь обеспечивают басенность, нравоучительность, сатирический пафос рассказанных историй. Трилогия перегружена разоблачительным (а параллельно и саморазоблачительным) резонерством. При этом все рассказчики трилогии – не резонеры, а псевдорезонеры. Их морализаторские высказывания сродни тем морализаторским высказываниям Беликова, которые приводит Буркин в рассказанной им истории. За этим морализаторством скрывается зависть Буркина к несостоявшемуся счастью женатого (если бы проект директорши был доведен до конца) Беликова или зависть Ивана Чимши-Гималайского к исполнившемуся желанию брата Николая. «Риторическую агитационность» высказывания ветеринара, косвенно свидетельствующую о несогласии с ним автора, отмечает О. В. Богданова [Богданова 2019: 204]. Она же отмечает, что «Чехов умеет тонко дифференцировать нарративные поля автора и героя – и, как правило, они оказываются в противоречии» [Богданова 2019: 206]<sup>2</sup>. Аргументами против Ивана Ивановича О. В. Богданова называет использование общих мест, которые дискредитируют достоверность рассказа, и сценичность обличительных монологов [Богданова 2019: 207–209]. Алехин тоже завидует – Лугановичу, роман с женой которого он переживает гипотетически (и за себя, и за нее)<sup>3</sup>. Морализаторскими рассуждениями о высших смыслах жизни и любви героини-рассказчики подменяют собственные несостоявшиеся истории. Героев-рассказчиков объединяет желание выглядеть лучше за счет других, несчастье других они обращают в свою пользу.

Маленькая трилогия А. П. Чехова продолжает традицию «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина»: в обоих случаях смысл произведения не совпадает ни с одной из эксплицитированных точек зрения: в пушкинском цикле это точки зрения героев, заинтересованных в определенной подаче себя (имеются в виду Сильвио, Марья Гавриловна, Вырин и Лиза), и сочувствующих героям (и склонных к чувствительным домыслам) рассказчиков, от

<sup>1</sup> В нынешнем понимании тролль (интернет-тролль) – это как раз тот, кто намеренно провоцирует эмоциональные реакции и манипулирует восприятием.

<sup>2</sup> О несводимости авторской позиции в рассказе с той, которую вполне определенно занимают рассказчики, пишет и В. И. Тюпа [Тюпа 2009: 198].

<sup>3</sup> Толстовский подтекст рассказа «О любви», о котором пишут исследователи, тоже «работает» на Алехина, который, возможно, видит себя несостоявшимся Вронским.

которых, как следует из предисловия Издателя, услышал истории Белкин. В обоих случаях задача читателя заключается в том, «чтобы восстановить выпущенные автором элементы» происшествий и «реконструировать то, что не было отобрано» [Шмид 2013: 28], то есть заполнить зазор, намеренно созданный между происшествием и рассказом о нем. При этом субъектная структура чеховского цикла кажется устроенной не так сложно, как в пушкинских «Повестях...», где каждая история рассказана в несколько приемов, за счет чего создается иллюзия объективности. Однако в обоих случаях версии происшествий, выдвинутые участниками и поддержанные рассказчиками-посредниками (у Чехова эти инстанции совпадают), элиминируются теми версиями и мотивировками, которыми располагает имплицитный автор, рассчитывающий на активного и критичного читателя. Притчеобразные персонажи микросюжетов (вводных историй, рассказанных для «затравки») подобны картинкам в комнате станционного зрителя или эпиграфам к каждой из повестей: это предварительные «настройки» для читателя, которым он вовсе не обязан следовать.

В пушкинском цикле «мы сталкиваемся с текстом, который, предлагая себя читателю, от него удирает, который, прикидываясь исполненным искренности и добродушия, на деле расставляет ему коммуникативные ловушки, вынуждает все время переступать границы написанного и заглядывать за них» [Фаустов 2000: 167]. То же применимо и к чеховской трилогии, но разница в том, что читателю белкинских повестей внушается сочувствие к персонажам, о которых рассказывается (они окружаются героическим, как Сильвио, или сентиментальным, как Вырин, ореолом), а читатель маленькой трилогии, наоборот, «принуждается» к разоблачению, пафос которого нагнетается рассказывающими. Однако никто не заставляет читателя быть таким доверчивым и верить на слово охотникам, склонным к окарикатуриванию своих соперников, которые становятся мишенями для словесной стрельбы. Рассказанные истории подобны невротическим симптомам, которые нуждаются в дешифровке с целью проработки травмы самих рассказчиков: они хоронят своих мертвецов, оправдывая собственные

поступки (или их отсутствие, как в случае с Алахиным), но скелеты выпадают из шкафов, в которых их прячут. Это инстинктивное поведение людей, пытающихся договориться со своей совестью. Инстинкты же приближают человека к животному. Поэтому наличие в трилогии ветеринарного врача – прием социальной диагностики, в пределах которого общество охотников само наделяется зооморфными чертами.

**Заключение.** Маленькая трилогия Чехова демонстрирует системные творческие установки писателя и приемы, актуализирующие авторскую иронию по отношению к персонажам (присутствующим на сцене, а не отсутствующим, подобно Беликову).

Рассмотрев чеховские охотничьи сюжеты, мы пришли в выводу, что охота в них всегда оказывается внешним поводом для самораскрытия участников (проявляет их инстинктивное поведение), подобна театру и является фабульным шаблоном, обманывающим ожидания читателя.

Тип фабулы (принадлежность рассказов маленькой трилогии к жанру охотничьих) и нарративная структура (серия «рассказов в рассказе») являются сигналами, дающими основания для дискредитации точек зрения персонажей-рассказчиков и сомнения в правдивости рассказанных ими историй. Используя нарративные «ловушки», рассказчики внедряют в сознание слушателей (персонажей, объединенных ситуацией охоты) и читателей выгодные для себя версии жизненных сюжетов, создавая мифы, в которых третьим лицам (Беликову, брату Чимши-Гималайского и мужу Анны Луганович) отводится роль главных мишеней, а вводные микроновеллы используются для «затравки», чтобы задать рассказу нужный обличительный пафос.

Для автора, кругозор которого не совпадает с кругозором персонажей-рассказчиков, объектами иронии являются не жертвы словесной охоты, а сами рассказчики, чье инстинктивное словесное поведение подсвечено зоологическим фоном (что объясняет присутствие в числе персонажей ветеринарного врача). Беликов на этом фоне выглядит белой вороной, принесенной в жертву, подобно персонажу античной драмы.

На маленькую трилогию следует смотреть как на метасюжет, в котором главный оптический фокус переносится на рассказчиков, для которых их рассказы подобны невротическим симптомам: из того, что (а главное – как) они рассказывают, нужно понять, что они скрывают.

Ближайшим чеховским контекстом, актуализирующим смену «настроек» нарратива, является «Драма на охоте», а более широкую рамку задает иронический белкинский цикл Пушкина.

### Литература

- Афанасьев, Э. С. Творчество А. П. Чехова: Иронический модус : дис. ... д-ра филол. наук / Афанасьев Э. С. – Ярославль : [б. и.], 1997. – 301 с.
- Афанасьев, Э. С. Феномен художественности: от Пушкина до Чехова : сборник статей / Э. С. Афанасьев. – М. : МГУ, 2010. – 296 с.
- Богданова, О. В. Интертекстуальные аллюзии в рассказе А. П. Чехова «Человек в футляре» / О. В. Богданова // Научный вестник Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки. – 2016. – № 8 (333). – С. 4–9.
- Богданова, О. В. К вопросу о системе образов рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре» / О. В. Богданова // Успехи современной науки. – 2017. – Т. 3, № 3. – С. 14–17.
- Богданова, О. В. Новый «футлярный человек» рассказа А. П. Чехова «Крыжовник» / О. В. Богданова // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 23: Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия : сборник научных трудов. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2019. – С. 198–215.
- Гинзбург, К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история : сборник статей / К. Гинзбург. – М. : Новое издательство, 2004. – 348 с.
- Громов, М. П. Книга о Чехове / М. П. Громов. – М. : Современник, 1989. – 384 с.
- Ибатуллина, Г. М. Человек в параллельных мирах: рефлексия в поэтике чеховской прозы / Г. М. Ибатуллина. – М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 253 с.
- Иваньшина, Е. А. На пересечении границ: врач в русской литературе / Е. А. Иваньшина // Характерологические стратегии в русской литературе / науч. ред. А. А. Фаустов. – Воронеж : ООО ИПЦ «Научная книга», 2013. – С. 105–155.
- Иваньшина, Е. А. Колесо фабулы и движение сюжета: как работает мотивный комплекс у Чехова / Е. А. Иваньшина // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2021. – Т. 31, № 3. – С. 543–550.
- Каменская, Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук / Каменская Ю. В. – Саратов : [б. и.], 2001. – 173 с.
- Одесская, М. М. Русский охотничий рассказ второй половины XIX века (типология, традиции) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Одесская М. М. – Москва : [б. и.], 1993. – 24 с.
- Паркачёва, В. Л. Проза А. П. Чехова 1888–1904 годов: Проблема парадоксального авторского мышления : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Паркачёва В. Л. – М. : [б. и.], 2005. – 26 с.
- Полоцкая, Э. А. О поэтике Чехова / Э. А. Полоцкая. – М. : Наследие, 2000. – 238 с.
- Стенина, В. Ф. Охота в чеховском тексте: ритуал и поведенческие стратегии / В. Ф. Стенина // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 3 (40). – С. 288–290.
- Степанов, А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
- Тюпа, В. И. Анализ художественного текста : учебное пособие для студентов филол. факультетов высших учебных заведений / В. И. Тюпа. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
- Фаустов, А. А. Авторское поведение Пушкина. Очерки / А. А. Фаустов. – Воронеж : ВГУ, 2000. – 322 с.
- Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
- Хохлова, Н. А. Об особенностях концепта охоты в рассказах А. П. Чехова первой половины 1880-х гг. / Н. А. Хохлова // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 400. – С. 11–19.
- Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1982.
- Шацев, В. Н. Маленькая трилогия А. П. Чехова: литературная традиция XIX века и проблема рассказчика : дис. ... канд. филол. наук / Шацев В. Н. – СПб. : [б. и.], 2010. – 212 с.
- Шмид, В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама» / В. Шмид. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2013. – 356 с.
- Эпштейн, М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы / М. Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 384 с.

### References

- Afanasyev, E. S. (1997). *Tvorchestvo A. P. Chekhova: Ironicheskii modus* [Creativity of A. P. Chekhov: Ironic Mode]. Dis. ... d-ra filol. nauk. Yaroslavl. 301 p.
- Afanasyev, E. S. (2010). *Fenomen khudozhestvennosti: ot Pushkina do Chekhova* [The Phenomenon of Artistry: From Pushkin to Chekhov]. Moscow, MGU. 296 p.

Bogdanova, O. V. (2016). Intertekstual'nye allyuzii v rasskaze A. P. Chekhova «Chelovek v futlyare» [Intertextual Allusions in A. P. Chekhov's Short Story "The Man in a Case"]. In *Nauchnyi vestnik Vostochnoevropeiskogo natsional'nogo universiteta imeni Lesi Ukrainki*. No. 8 (333), pp. 4–9.

Bogdanova, O. V. (2017). K voprosu o sisteme obrazov rasskaza A. P. Chekhova «Chelovek v futlyare» [On the Question of the System of Images of A. P. Chekhov's Short Story "The Man in a Case"]. In *Uspekhi sovremennoi nauki*. Vol. 3. No. 3, pp. 14–17.

Bogdanova, O. V. (2019). Novyi «futlyarnyi chelovek» rasskaza A. P. Chekhova «Kryzhovnik» [The New "Case Man" of A. P. Chekhov's Short Story "Gooseberry"]. In *Chekhovskie chteniya v Yalte. Issue 23: Izuchenie chekhovskogo naslediya na rubezhe vekov: vzglyad iz XXI stoletiya: sbornik nauchnykh trudov*. Simferopol, IT «ARIAL», pp. 198–215.

Chekhov, A. P. (1974–1982). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 18 t.* [Complete Works and Letters, in 30 vols. Essays, in 18 vols]. Moscow, Nauka.

Epshteyn, M. (2015). *Ironiya ideala: paradoksy russkoi literatury* [The Irony of the Ideal: Paradoxes of Russian Literature]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 384 p.

Faustov, A. A. (2000). *Avtorskoe povedenie Pushkina. Ocherki* [The Author's Behavior of Pushkin. Essays]. Voronezh, VGU. 322 p.

Freydenberg, O. M. (1997). *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, Labirint. 448 p.

Ginzburg, K. (2004). *Mify – emblemy – primety: Morfologiya i istoriya* [Myths – Emblems – Omens: Morphology and History]. Moscow, Novoe izdatel'stvo. 348 p.

Gromov, M. P. (1989). *Kniga o Chekhove* [Book about Chekhov]. Moscow, Sovremennik. 384 p.

Ibatullina, G. M. (2015). *Chelovek v parallelnykh mirakh: refleksiya v poetike chekhovskoi prozy* [A Man in Parallel Worlds: Reflection in the Poetics of Chekhov's Prose]. Moscow, Berlin, Direkt-Media. 253 p.

Ivanshina, E. A. (2013). Na peresechenii granits: vrach v russkoi literature [At the Border Crossing: A Doctor in Russian Literature]. In Faustov, A. A. (Ed.). *Kharakterologicheskie strategii v russkoi literature*. Voronezh, OOO IPTs «Nauchnaya kniga», pp. 105–155.

Ivanshina, E. A. (2021). Koleso fabuly i dvizhenie syuzheta: kak rabotaet motivnyi kompleks u Chekhova [The Wheel of the Plot and the Movement of the Plot: How Chekhov's Motivic Complex Works]. In *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya*. Vol. 31. No. 3, pp. 543–550.

Kamenskaya, Yu. V. (2001). *Ironiya kak komponent idiositilya A. P. Chekhova* [Irony as a Component of Chekhov's Idiosyncrasy]. Dis. ... kand. filol. nauk. Saratov. 173 p.

Khohlova, N. A. (2015). Ob osobennostyakh kontsepta okhoty v rasskazakh A. P. Chekhova pervoi poloviny 1880-kh gg. [About the Peculiarities of the Concept of Hunting in the Stories of A. P. Chekhov in the First Half of the 1880s]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 400. pp. 11–19.

Odesskaya, M. M. (1993). *Russkii okhotnichii rasskaz vtoroi poloviny XIX veka (tipologiya, traditsii)* [Russian Hunting Story of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century (Typology, Traditions)]. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 24 p.

Parkacheva, V. L. (2005). *Proza A. P. Chekhova 1888–1904 godov: Problema paradoksal'nogo avtorskogo myshleniya* [A. P. Chekhov's Prose of 1888–1904: The Problem of Paradoxical Author's Thinking]. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 26 p.

Polotskaya, E. A. (2000). *O poetike Chekhova* [About Chekhov's Poetics]. Moscow, Nasledie. 238 p.

Shatsev, V. N. (2010). *Malen'kaya trilogiya A. P. Chekhova: literaturnaya traditsiya XIX veka i problema rasskazchika* [Chekhov's Little Trilogy: The Literary Tradition of the 19<sup>th</sup> Century and the Problem of the Narrator]. Dis. ... kand. filol. nauk. Saint Petersburg. 212 p.

Shmid, V. (2013). *Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii: «Povesti Belkina» i «Pikovaya dama»* [Pushkin's Prose in Poetic Reading: "Belkin's Stories" and "The Queen of Spades"]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU. 356 p.

Stenina, V. F. (2013). Okhota v chekhovskom tekste: ritual i povedencheskie strategii [Hunting in the Chekhov Text: Ritual and Behavioral Strategies]. In *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. No. 3 (40), pp. 288–290.

Stepanov, A. D. (2005). *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [Chekhov's Communication Problems]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury. 400 p.

Tyupa, V. I. (2009). *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of a Literary Text]. Moscow, Izdatel'skii tsentr «Akademiya». 336 p.

#### Данные об авторе

Иваньшина Елена Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы, Воронежский государственный педагогический университет (Воронеж, Россия).

Адрес: 394024, Россия, Воронеж, ул. Ленина, 86.

E-mail: sergiencou@yandex.ru.

#### Author's information

Ivanshina Elena Alexandrovna – Doctor of Philology, Professor of Department of Theory, History and Methodology of Teaching Russian Language and Literature, Voronezh State Pedagogical University (Voronezh, Russia).