

Научная статья
УДК 821.161.1-32
DOI: 10.20323/2658-7866-2022-4-14-53-70
EDN NZDDVZ

О чеховских докторгах (системные оппозиции и сюжетные функции)

Елена Александровна Иваньшина

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет», г. Воронеж
sergiencou@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7599-5231>

Аннотация. Цель данной статьи – определить матричный состав мотивов, которые характеризуют чеховских докторгов, и функции персонажа-врача в чеховском сюжете. В статье фигура чеховского врача рассматривается в контексте традиционных медицинских топосов, из которых складывается врачебный миф. Эти топосы определяются особым, пограничным положением врача между миром живых и миром мёртвых, приобщенностью к знанию и властными полномочиями. Следуя сложившейся мифологии, Чехов иронически переосмысливает традиционные представления о докторгах, встраивая персонажей-докторгов в разные жанровые схемы. В сюжетах с участием врачей одни и те же мотивы, перераспределяясь, дают разные результаты от раннего творчества к позднему.

В ходе анализа чеховских текстов актуализируется набор базовых оппозиций, составляющих семантический потенциал, развёрнутый в чеховских сюжетах с участием врача: «толстый – тонкий», «богатство – бедность», «жизнь – смерть». Эти оппозиции создают «силовое поле», в котором доктор оказывается карнавальным, амбивалентным, «осевым» персонажем, сюжетную функцию которого можно обозначить как функцию переворачивания исходной ситуации. Автор статьи показывает, как оппозиция «жизнь – смерть» преобразуется у Чехова в оппозицию «жизнь – театр», в рамках которой осмысливается взаимодействие врача со средой. Сюжеты с участием докторгов у Чехова, как правило, остроумны, симметричны и актуализируют тему превратностей судьбы. При этом основная тенденция – превращение доктора из агента судьбы, из внешнего «триггера» сюжета, которым он является в романической парадигме, в актёра, играющего навязанную роль в заряженном театральностью социуме. Особое внимание в статье уделяется внутреннему конфликту чеховского врача и его склонности к резонёрству.

Ключевые слова: врач; топос; смерть; деньги; коммуникация; театр; среда; резонёр

Для цитирования: Иваньшина Е. А. О чеховских докторах (системные оппозиции и сюжетные функции) // Мир русскоговорящих стран. 2022. № 4 (14). С. 53-70. <http://dx.doi.org/10.20323/2658-7866-2022-4-14-53-70>. <https://elibrary.ru/nzddvz>.

PHILOLOGY

Original article

On Chekhov's doctors (system oppositions and plot functions)

Elena A. Ivanshina

Doctor of philological sciences, associate professor, professor at the department of theory, history and methodology of teaching russian and literature, Voronezh state pedagogical university, Voronezh
sergiencou@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7599-5231>

Abstract. The purpose of this article is to determine the matrix set of motifs that characterize Chekhov's doctors and the functions of the doctor character in Chekhov's plot. The article examines the figure of Chekhov's doctor in the context of traditional medical topoi, which make up the medical myth. These topoi are defined by the doctor's unique, boundary position between the world of the living and the world of the dead, by their knowledgeable ability and authority. Following the established mythology, Chekhov gives new ironic interpretations of traditional ideas about doctors, integrating the characters of doctors into different genre schemes. The same motives, redistributed in plots involving doctors, produce different results from Chekhov's early to his later work.

The analysis of Chekhov's texts actualizes a set of basic oppositions that make up the semantic potential in Chekhov's stories involving a doctor: "fat – thin", "wealth – poverty", "life – death". These oppositions create a "power field", in which the doctor turns out to be a carnival, ambivalent, "axial" character, whose plot function can be described as that of overturning the original situation. The author shows how Chekhov transforms the opposition "life – death" into the opposition "life – theater", in which the doctor's interaction with the environment is considered. Chekhov's plots involving doctors are usually witty, symmetrical and actualize the theme of fate's vicissitudes. The main tendency is to transform the doctor from the agent of fate, from the external "trigger" of the plot, which he is in the narrative paradigm, into an actor playing an imposed role in a society charged with theatricality. The article pays special attention to the Chekhov's doctor's inner conflict and his tendency to reasoning.

Keywords: doctor; topos; death; money; communication; theater; environment; reasoner

For citation: Ivanshina E. A. On Chekhov's doctors (systemic oppositions and plot functions). *World of Russian-speaking countries*. 2022; 4(14):53-70. (In Russ). <http://dx.doi.org/10.20323/2658-7866-2022-4-14-53-70>. <https://elibrary.ru/nzddvz>.

Введение

Фигура врача всегда воспринималась неоднозначно, о чём свидетельствует обширная культурная

традиция [Иваньшина, 2013]. Литературные репрезентации врачей можно представить как набор общих мест, из которых складывается

социальная мифология, шлейф которой тянется за представителями древней и благородной профессии сотни лет. Будучи необходимым спутником умирающего, доктор воспринимается как вестник или пособник смерти, её подручный, соотносимый, с одной стороны, с палачом (подробней о враче как пособнике смерти и, в частности, палаче, см.: [Иваньшина, 2013]), а с другой – со священником (о корреляции профессий врача и священника см.: [Лотман, 2002]; [Богданов, 2005]). В средневековой комике образ врача связан с материально-телесным низом. В роль святочного доктора входит насмешка над старостью и смертью. В романтической повести доктор выступает зримым агентом неведомой судьбы. В эпоху Просвещения литература берет на себя функцию диагностики, что будет характерно позднее для натуральной школы. Центральное место при этом занимает критический анализ общества, которое представляется пораженным болезнью организмом. Социум относится к представителям медицинской профессии с «опасливым уважением», так как «получение знания традиционно воспринимается как приобщение к потустороннему миру» [Лотман, 2002, с. 223]. Профессия врача предполагает и дар красноречия, что объясняется реализацией медициной риторических стратегий власти (стратегии произвола и принуждения, согласия и подчинения), непредставимых вне словесности [Богданов, 2005].

А. П. Чехов относится к числу писателей, чутких и одновременно ироничных по отношению к традиции: наследуя от предшествующей литературы (не только русской), он, с одной стороны, как будто продолжает заданные модусы, а с другой – пародирует традицию [Назиров, 2005]. В чеховском репертуаре есть разные доктора, чьи образы вырастают из реального или литературного материала (см., например, рассмотрение рассказа «Попрыгунья» в контексте романа «Госпожа Бовари» [Кибальник, 2015], или повести «Дуэль» в контексте дуэльных сюжетов русской литературы [Иваньшина, 2020]).

Рассмотрению образа врача у Чехова посвящён целый ряд работ, авторы которых чаще всего обращаются к рассказу «Ионыч» ([Ларионова, 2010; Щеглов, 2012; Богданова, 2016]) или «Попрыгунья» ([Кондратьева, 2016; Ярмонов, 2018]). Встречаются и работы сопоставительного характера ([Ивлева, 2001; Стенина, 2007; Гедзюк, 2018; Фёдорова, 2020; Дин, 2022]), авторы которых чаще всего или актуализируют архетипические схемы, реализованные писателем, или заостряют внимание на его ценностных ориентирах. На данный момент нам представляются актуальными интегральные исследования, сделанные на материале широкого корпуса текстов, на основании которых можно было бы составить представление о системных характеристиках чеховских докторов.

Результаты исследования

Сама докторская среда у Чехова неоднородна: это и сельские эскулапы, и рефлексирующие разночинные интеллигенты, и фанатики науки, и святочные доктора, и омещавшиеся врачи, сосредоточенные на наживе. Писатель использует весь имеющийся в культуре потенциал докторской мифологии, разворачивая топосы с учётом современного ему контекста. В творчестве Чехова врач – осевая фигура, вокруг которой складываются сюжеты, в которых одни и те же мотивы перераспределяясь, дают разные результаты от раннего творчества к позднему. Цель данной статьи – определить матричный состав мотивов, которые характеризуют чеховских докторов, и функции персонажа-врача в чеховском сюжете.

С общего места начинается рассказ «Разговор» (1883): «Особы обоего пола сидели в мягких креслах, кушали фрукты и, от нечего делать, бранили докторов. Порешили так, что если бы на этом свете вовсе не существовало докторов, то было бы прекрасно; по крайней мере люди не так бы часто болели и умирали» [Чехов, 1974-1982, т. 2, с. 96]. Это общее место опровергает блондинка, которая, путаясь и краснея, приводит женский аргумент в пользу докторов: «Представьте себе, что жена <...> не может <...> любить мужа <...> Она отправляется к доктору и просит его, чтобы он... нашел причины... Доктор приходит к мужу и во имя

здоровья жены приказывает ему отказаться от своих супружеских обязанностей...» [Чехов, 1974-1982, т. 2, с. 96]. Старичок-чиновник рассказывает о докторе, который всякий раз по просьбе подчинённых, замечающих, что в генерале начинается «переворот», отправляет его лечиться за границу и тем самым пресекает его реформаторскую деятельность, обеспечивая покой подчинённым. Ещё одна функция врача – освобождать от службы в армии – угадывается в «свёрнутом» рассказе третьей собеседницы. В результате разговора первоначальное общее мнение меняется на противоположное: «И докторов стали хвалить; говорили, что без них никак нельзя, что если бы на этом свете не было докторов, то было бы ужасно. И решили в конце концов так, что если бы не было докторов, то люди болели бы и умирали гораздо чаще» [Чехов, 1974-1982, т. 2, с. 98].

Риторическим топосом русского XVIII века является алчность лекарей. Расхожее представление о враче-шарлатане, главное искусство которого – вытягивать деньги из пациентов – высказано устами помещика Силвана уже в первой оригинальной сатире Кантемира. У Чехова корыстолюбие врачей находит выражение в такой лапидарной вывеске («**Контора объявлений Антоши Ч.**», 1881): «Доктор Чертолов. Специалист по женским, мужским, детским, грудным, спинным, шейным, затылочным и многим

другим болезням. Принимает ежедневно с 7 ч. утра до 12 ч. ночи. Бедных лечит 30-го февраля, 31-го апреля и 31-го июня бесплатно и 29-го февраля с большой уступкой. Молчановка, Гавриков пер., собственный дом» [Чехов, 1974-1982, т. 1, с. 100]. В рассказе «**На магнетическом сеансе**» (1883) специфический докторский навык – умение одним осязанием распознавать достоинство денежной купюры – актуализируется как передающийся по наследству. Действие происходит на магнетическом сеансе, на котором гипнотизёр демонстрирует чудеса, о которых свидетельствует журналист-рассказчик: «Одного усыпил, другого околочил, третьего положил затылком на один стул, а пятками на другой... Одного тонкого и высокого журналиста согнул в спираль. Делал, одним словом, чёрт знает что <...>» [Чехов, 1974-1982, т. 2, с. 30]. Когда гипнотизёр выбирает объектом опыта рассказчика и просит его уснуть, тот старается, но не отвечает ожиданиям магнетизёра и публики. Магнетизёр вот-вот потерпит фиаско. Но тут происходит ожидаемый эффект: «И вот, в то время, когда я, вняв голосу приятеля, сделал движение, чтобы подняться, моя рука нащупала на своей ладони посторонний предмет... Пустив в ход осязание, я узнал в этом предмете бумажку. *Мой папаша был доктором, а доктора одним осязанием узнают качество бумажки. По теории Дарвина я со многими другими способностями*

унаследовал от папаша и эту милую способность. В бумажке узнал я пятирублевку. Узнав, я моментально уснул [здесь и далее курсив мой – Е. И.]» [Чехов, 1974-1982, т. 2, с. 31]. Интересно, как ведут себя доктора, которые должны освидетельствовать результат гипноза: «Доктора, бывшие в зале, подошли ко мне, повернулись, понюхали и сказали: – Н-да... Усыплен...» [Чехов, 1974-1982, т. 2, с. 31]. Вопрос, сколько и кто запластил им, а также другим подопытным, остаётся открытым. Относительно же рассказчика-журналиста становится известно, что пятирублёвками его «стимулировал» начальник, проверяя на честность.

Примером переворачивания этого общего места является рассказ «**Месть женщины**» (1884), в котором корыстолюбие врача, приехавшего на вызов и не заставшего пациента, получает неожиданный поворот. Жена сначала извиняется перед доктором за отсутствие мужа, оправдывается, что муж ушёл из дома, захватив все деньги, потом посылает за деньгами к лавочнику, получает рубль и отдаёт доктору. Тот возмущён такой унижительной платой и требует увеличить вознаграждение. Чувствуя себя униженной и ненавидя настырного визитёра, женщина меняет тактику: начинает жаловаться на невежду мужа, на тяжёлую среду, а доктора называет образованным человеком, затем разыгрывает обморок, падает ему на руки и увлекает к камину.

Далее следует фигура умолчания. «Через час доктор выходил из квартиры Челобитьевых. Ему было и досадно, и совестно, и приятно...» «Чёрт возьми... – думал он, садясь в свои сани. – Никогда не следует брать с собой из дому много денег! Того и гляди, что нарвешься!» [Чехов, 1974-1982, т. 2, с. 332]. Исходная ситуация оказывается перевёрнутой, а остроумность женской расплаты актуализирует пословицу «Долг платежом красен».

В рассказе «**Общее образование (последние выводы зубо-врачебной науки)**» (1885) встречаются два представителя медицинской профессии: один, «маленький поджарый человек в потускневшем пальто, лаганных сапогах и с серыми, словно оципантыми, усами», глядит «с подобострастием на своего коллегу, жирного, толстого немца в новом дорогом пальто и с гаванкой в зубах» [Чехов, 1974-1982, т. 4, с. 150]. Это медицинская версия сюжета о толстом и тонком. Тонкий спрашивает толстого, отчего он беден; толстый видит причину в отсутствии у врачей *общего образования*. Оказывается, под общим образованием он подразумевает приличную обстановку и одежду, шикарную вывеску и рекламу. Немец учит своего коллегу, как надо обращаться с пациентами, то есть как придать себе значимости в их глазах. Речь идёт о шарлатанском рекевизите: «<...> А на столе перед барыней челюсти, черепа, кости раз-

ные, всевозможные инструменты, банки с адамовыми головами – всё страшное, таинственное. Сам я в черном балахоне, словно инквизитор какой. Тут же около кресла стоит машина для веселящего газа. Машину-то я никогда не употребляю, но все-таки страшно! зуб рву я огромнейшим ключом. Вообще, чем крупнее и страшнее инструмент, тем лучше <...> Рви здоровые зубы, до больного доберешься <...> держи себя как доктор» [Чехов, 1974-1982, т. 4, с. 152]. В риторике Осипа Францевича врач предстаёт артистом. Его коллега-неудачник в ответ признаётся, что не может жить по правилам своего приятеля: приличная обстановка у него не прижилась, а во время врачебных манипуляций его не оставляют сомнения в правильности своих действий, от которых дрожит рука.

Оппозиция «толстый – тонкий» даёт в чеховском тексте две ветви: одна – история карьерного успеха и обогащения («Цветы запоздалые» 1882, «Моя жизнь» 1896, «Ионьч» 1898), другая – история служения людям и профессии, тяжёлый беспросветный труд («Враги» 1887, «Неприятность» 1888, «Попрыгунья» 1892). При этом одно не исключает другого: принципиальная разница между чеховскими докторами не в количестве накопленных денег (которые являются, в числе прочего, и показателем профессиональной востребованности), а в целеполагании и в наличии или отсутствии внутренней рефлексии по

поводу ценностных ориентиров, в том, как – извне или изнутри – показан персонаж докторского амплуа.

«Толстый» и «тонкий» типажи у Чехова могут меняться местами, как, например, в повести «Дуэль» (1891): «толстым» здесь является доктор Самойленко, чей образ восходит к образу лермонтовского доктора Вернера [Иваньшина, 2020], но при этом более «плотен»: он любит выпить и поесть, однако легко относится к деньгам и, будучи человеком добрым, всем даёт займы. Самойленко – примиритель, миротворец; с профессией врача согласуется и его поварское хобби (повар как ритуальная фигура сродни жрецу): он держит у себя подобие столовой и сам готовит для своих «нахлебников».

На дуэли Лаевского с фон Кореном в качестве доктора присутствует не Самойленко, а Устимович. Лаевскому неприятен этот доктор, он называет его про себя ростовщиком: при этом «Лаевский был раньше знаком с этим человеком, но только теперь в первый раз отчетливо увидел его тусклые глаза, жесткие усы и тощую, чахоточную шею: ростовщик, а не доктор!»; «видно было, что ему вовсе не нужны были деньги, а спрашивал он их просто из ненависти» [Чехов, 1974-1982, т. 7, с. 444].

Однако собственно «доктором» – не по профессии, а по сюжетной функции – здесь становится зоолог фон Корен, который высказывается о своём желании уничто-

жить *вредную микробу* Лаевского, чтобы он не заражал всё вокруг, но по воле случая излечивает его дуэльным выстрелом, тем самым переворачивая изначальную ситуацию и исчерпывая конфликт.

Среди персонажей повести «Драма на охоте» (1884) тоже есть доктор, приятель и наперник главного героя, судебного следователя Зиновьева. *Очень хороший мальчик*, Павел Иванович Вознесенский своей добротой, готовностью дать займы и наивной верой в людей похож на доктора Самойленко, хотя, в отличие от него, «тонкий»: «Я люблю его высокую, тонкую, узкоплечую фигуру <...> ему некогда хлопотать о своей наружности, да и не умеет он... Он молод, честен, не суетен, любит свою медицину, вечно в разъездах, – этого достаточно, чтобы объяснить в его пользу все промахи его незатейливого туалета. Он, как артист, не знает цены деньгам и невозмутимо жертвует своим комфортом и благами жизни кое-каким своим страстишкам, и оттого-то он дает впечатление человека неимущего, еле сводящего концы с концами... Он не курит, не пьет, не платит женщинам, но, тем не менее, две тысячи, которые вырабатывает он службой и практикой, уходят от него так же быстро, как уходят у меня мои деньги, когда я переживаю период кутежа. <...> Займы дает он всякому просящему, не говоря ни слова и не заикаясь об обратной получке» [Чехов, 1974-1982, т. 3, с. 291-292].

Важной характеристикой чеховских докторов является их разночинская биография. Если в мифопоэтических координатах врач связан с потусторонним миром, то у Чехова всегда даёт о себе знать принадлежность врача к «нижнему» миру социума, из которого он поднимается вверх благодаря профессии. В герое рассказа «**Цветы запоздалые**» (1882) докторе Топоркове угадывается будущий Дмитрий Старцев. Этот врач – настоящий социальный парадокс для представителей «верхнего» мира, разорившихся князей Приклонских: будучи сыном крепостного, плебеем, он «живет барином, в чертовски большом доме, ездит на паре, как бы в “пику” Приклонским, которые ходят пешком и долго торгуются при найме экипажа» [Чехов, 1974-1982, т. 1, с. 392]; «плебейского в нем, кроме сильно развитой мускулатуры, почти ничего нет. Всё – барское и даже джентльменское» [Чехов, 1974-1982, т. 1, с. 397]; «ремесло его... не особенно чистое. Вечно в разной разности копается... Фи!» [Чехов, 1974-1982, т. 1, с. 402]. Учёность Топоркова становится компенсацией за его происхождение, а профессионализм даёт возможность внешне (шуба, дом, коляска) возвыситься над разорившимися аристократами Приклонскими. Топорков похож на доктора Старцева в тот период, когда он имеет большую практику.

Важное место в рассказе отводится деньгам. Мотив денег спле-

тается здесь с мотивом стыда. Сначала стыд – привилегия Приклонских, чьё поведение демонстрирует неловкое отношение к деньгам; деньги, а уж тем более их мелочные подсчёты, составляют для них изнаночную сторону жизни, которую они привыкли отделять от стороны романтической (благородство, игра на пианино, любовь). Для Топоркова же пересчитывать деньги – часть профессии, которая не только кормит, но и возвышает его, в том числе над Приклонскими; для сына крепостного они не являются низкой стороной жизни, наоборот, превращаются в инструмент вытеснения памяти о низком прошлом.

Топорков вроде бы богат, по крайней мере так кажется Марусе, но заработанных им денег не хватает на тот уровень роскоши, на который он замахнулся, поэтому и жениться он хочет на богатой и просит через сваху в качестве приданого за невесту шестьдесят тысяч. «К своему браку, в котором он почувствовал необходимость, он относился безразлично: для него было решительно всё одно, куда бы ни пошла сваха... Ему нужны были... шестьдесят тысяч. Шестьдесят тысяч, не менее! Дом, который он собирался купить, не уступали ему дешевле этой суммы. Занять же эту сумму ему было негде, на рассрочку платежа не соглашались. Оставалось только одно: жениться на деньгах, что он и делал» [Чехов, 1974-1982, т. 1, с. 414]. После первого приёма у Топоркова в качестве пациентки, вручив доктору

трёхрублёвку, Маруся стыдится собственного поведения: «Зачем я держала эти подлые деньги в руках, точно напоказ? Деньги – это такая щекотливая вещь... Храни бог! Обидеть можно человека! Нужно платить так, чтоб незаметно это было» [Чехов, 1974-1982, т. 1, с. 422]. После второго визита Маруся думает, что благородный доктор и подлые деньги существуют параллельно, что Топорков обирает бедных больных неосознанно, так как не понимает жизни. Пытаясь отделить героическую фигуру от низкого фона, княжна заблуждается: именно пятирублёвки составляют смысл коммуникации между доктором и пациентками. Когда во время третьего визита Маруся признаётся доктору в любви, эта память просыпается в нём вместе с беспокойно заворочавшимся сердцем и разгорячённой головой. Воспоминания о бедности оказываются радостными, а победа над ней вдруг начинает выглядеть бессмысленной. «Наконец он победил, лбом своим пробил туннель к жизни, прошел этот туннель и... что же? Он знает превосходно свое дело, много читает, много работает и готов работать день и ночь... Топорков искося поглядел на десяти- и пятирублевки, которые валялись у него на столе, вспомнил барынь, от которых только что взял эти деньги, и покраснел... Неужели только для пятирублевок и барынь он прошел ту трудовую дорогу? Да, только для них...» [Чехов, 1974-1982, т. 1, с. 429]. Теперь уже не Маруся, а доктор стыдится своих

денег, как будто её стыд перешёл к нему. Вытесненное прошлое вдруг видится счастливым, а нынешняя комфортная жизнь – *страшной, невылазной грязью*.

Как только пациентка лишается чувств, доктор начинает их испытывать. Стыд Маруси тоже как будто переходит к доктору. Такая передача жизненной энергии напоминает магнетическое воздействие, которое обычно встречается в романтических повестях. Возвращению доктора в человеческое состояние, то есть в состояние рефлексии, способствует болезнь Маруси, которая сначала является поводом для её визитов к доктору, а затем оказывается лекарством для самого доктора, который в запоздалой любви к безнадежно больной пациентке заново обретает смысл существования. Именно болезнь обесценивает деньги как единственный смысл коммуникации доктора с Марусей: эта коммуникация приобретает возвышенный, благородный смысл, обесценивающий деньги постольку, поскольку они уже не могут дать желаемое – жизнь любимой пациентки. Как только доктор открывает в себе чувство стыда, заканчивается профессиональный театр ради денег. Теперь не Маруся отделяет своего героя от низкого фона, а он поднимает её над грязью собственной жизни.

Ни в «Цветах запоздалых», ни в рассказе «Ионыч» (1898) доктор-разночинец, несмотря на успешную карьеру и бытовую антураж, не становится частью «верхнего мира».

Как и в «Цветах...», в «Ионыче» между двумя мирами – верхним и нижним – происходит обмен, получающий символическое выражение в деньгах. Но если для Топорков деньги обесцениваются любовью к смертельно больной Марусе, то Старцева, наоборот, деньги вылечивают от конфуза с неудавшимся сватовством. Но и мысль о сватовстве связана у Старцева с деньгами, как и у Топоркова: он тоже думает о приданом. При этом здравый смысл предостерегает его от женитьбы: «"Остановись, пока не поздно! Парали она тебе? Она избалована, капризна, спит до двух часов, а ты дьячковский сын, земский врач..."» [Чехов, 1974-1982, т. 10, с. 32]. Вместо неудавшейся женитьбы Старцев погружается в работу, результатом которой становится привязанность к деньгам. Как и в истории Топоркова, бумажки, полученные от пациентов, вытесняют память Старцева. Когда через четыре года происходит новая встреча с Екатериной Ивановной, память о прошлом романе возвращается к нему, доктор как будто просыпается, но затеплившийся огонёк жизни нейтрализуется испытанным лекарством: «Старцев вспомнил про бумажки, которые он по вечерам вынимал из карманов с таким удовольствием, и огонек в душе погас» [Чехов, 1974-1982, т. 10, с. 30]. Память о чувствах перекрывается воспоминанием о деньгах. То есть в истории Топоркова деньги пробуждают рефлексию, а в истории Стар-

цева, наоборот, гасят. Старцев женился на профессии, которая стала его «бронёй» во враждебном мире. Он внутренне деревенеет, обратив свой душевный капитал в бумажки, а бумажки – в недвижимость.

В этом позднем чеховском рассказе оппозиция «жизнь – смерть» переформатируется в оппозицию «жизнь – театр», которая была намечена уже в «Цветах...»: к театральности склонны и Приклонские, которые ведут себя напыщенно (по словам Калерии, «ломаются»); профессиональное поведение Топоркова тоже театрально, только он играет в своём амплуа – дорогого доктора, давая понять, что его время – деньги. Профессия как способ социального самоутверждения героев-врачей по отношению к той среде, с которой они коммуницируют, работает как роль, что делает докторов похожими на артистов.

В рассказе «Ионыч» театральность присуща семейству Туркиных, для которых характерно демонстративно-ритуальное поведение. Дело даже не в том, что Туркины не талантливы, но при этом воображают себя артистами, а в том, что они навязывают себя городу в качестве несменяемого репертуара. Туркины символизируют «перерождение невинных привычек в механические позы и маски» [Щеглов, 2012, с. 208], «дурную завершенность» реальности, застывшей в разыгрывании готового сценария. Доктор сначала попадает в этот любительский театр как зри-

тель, но незаметно становится частью ритуала, «имитирующего спонтанную жизнь, активность и веселье» [Щеглов, 2012, с. 209]. Актуализации параллели «доктор – артист» способствует сцена на кладбище, которая является пародийной моделью сюжета, событийная доминанта которого, как бы банально это ни звучало, – взаимодействие «живого» (доктор) и «мертвого» (среда). Свидание назначено Катериной Ивановной у памятника Деметти, актрисе итальянской оперы, которая умерла в городе С. во время гастролей. Эта конкретизация и проецирует на происходящее атмосферу театральности, превращая кладбище в театр (где и умерла актриса), и даёт основание для соотнесения Старцева с Деметти (он тоже заживо похоронит себя в работе).

Средой в данном эпизоде является кладбище, которое поглощает воображение живого доктора: сначала Старцев, проникшись кладбищенским покоем, воображает себя мёртвым, потом, во второй части сцены, в его воображении оживают мёртвые женщины: «<...> прошелся по боковым аллеям, со шляпой в руке, поджидая и думая о том, сколько здесь, в этих могилах, зарыто женщин и девушек, которые были красивы, очаровательны, которые любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке» [Чехов, 1974-1982, т. 10, с. 31-32]. В кладбищенской «декорации», освещаемый софитом луны, он представля-

ет себя героем-любовником («перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным» [Чехов, 1974-1982, т. 10, с. 32]). Эта часть кладбищенской сцены – пик чувственного горения и жажды жизни, которые потом уже, увы, не вернутся. В том, что «беспрецедентный чувственный пафос этого пассажа вырастает на хтонической основе», что доктор «не остаётся глух к голосу земли», Ю. К. Щеглов видит проявление живого начала его природы, идущего от мужичьих корней, а сам мотив «любви на кладбище» возводит к культурной традиции [Щеглов, 2012, с. 225]. Если в первой части сцены Старцев понимает, что его приезд на кладбище некстати, то во второй части мысли доктора становятся такими же не соответствующими месту, как и само свидание.

Персонаж повести «Три года» (1895) доктор Белавин, как и Старцев, покупает дома, а по вечерам уходит играть в винт. Сергей Борисыч и внешне походит на Старцева: «полный, красный, в длинном, ниже колен, сюртуке и, казалось, коротконогий» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 8]. Дочь Белавина, Юлия, принимает предложение влюблённого в неё богатого купца Лаптева, который воспринимает свой брак с Юлией как сделку с её стороны. Когда Лаптев сидит в гостиной докторского дома, комната производит

на него негативное впечатление: «Дом доктора был ему противен своею мещанскою обстановкой, сам доктор представлялся жалким, жирным скрягой, каким-то опереточным Гаспаром из *Корневильских колоколов*» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 27]. Однако этот скряга не богат: «да и у самого доктора едва ли были деньги, несмотря даже на хорошую практику. Каждый вечер он играл в клубе в карты и всегда проигрывал» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 28]. Что касается домов, то покупает он их в обществе взаимного кредита с переводом долга и отдаёт внаймы: «жильцы платили ему не исправно, но он уверял, что эти операции с домами очень выгодны. Свой дом, в котором он жил с дочерью, он заложил и на эти деньги купил пустошь и уже начал строить на ней большой двухэтажный дом, чтобы заложить его» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 28]. То, что в истории Старцева выглядит богатством, в истории Белавина развеивается как миф. Возможно, тут дело в точке зрения: одно дело взгляд богатого купца, и другое дело – взгляд пациентов доктора, к числу которых относится муж сестры Лаптева, Панауров, жена которого больна раком и лечится у Белавина. Панауров так говорит Лаптеву о Белавине: «Вы не можете себе представить, что это за нечистоплотная, бездарная и неуклюжая скотина! <...> Возьмите вы здешних жрецов науки, здешнюю, так сказать, интеллигенцию. <...> здесь в городе

двадцать восемь докторов, все они нажили себе состояния и живут в собственных домах, а население между тем по-прежнему находится в самом беспомощном положении» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 13-14].

Неприятнь чеховских врачей к «верхнему миру» системна. В рассказе «**Враги**» (1887) худой, плохо одетый, угрюмый доктор, поехавший по просьбе богатого клиента к его больной жене и не заставший её дома (сбежала с любовником), обвиняет клиента в том, что его заставляют играть роль бутафорской вещи в какой-то пошлой комедии. Чем больше извиняется клиент, тем больше оскорбляется доктор, воспринимая извинения как издевательство над своим собственным горем (у него только что умер от дифтерита шестилетний сын). Неприятнь доктора из рассказа «**Княгиня**» (1889) тоже имеет причину: доктор некогда был уволен княгиней без объяснения причин, а теперь, встретившись с ней в монастыре, называет её благотворительную деятельность кукольной комедией.

С точки зрения сумасшедшего Громова («**Палата №6**», 1892), врач – одна из функций машины насилия. Однако насилие плохо вяжется с обликом Андрея Ефимыча Рагина, который внешне напоминает Старцева: «Наружность у него тяжелая, грубая, мужицкая; своим лицом, бородой, плоскими волосами и крепкам, неуклюжим сложением напоминает он трактирщика на большой дороге, разьевшегося,

невоздержанного и крутого» [Чехов, 1974-1982, т. 8, с. 82]. Но он не дьячковский сын, а потомственный врач, пришедший в медицину не по призванию, а по настоянию отца. В отличие от Старцева, который защищается от мира профессиональной бронёй, Рагин уклоняется от профессиональных обязанностей, и деньги его тоже не интересуют, хотя Михаил Аверьяныч подозревает, что у Рагина есть капитал (деньги «спрятаны» в фамилию доктора; *рага* у Даля – деньги [Даль, 1935, т. 4, с. 3]). Мотив денег в «Палате № 6» связан не с темой стыда, как в «Цветах запоздалых», не с темой жизненного горения / угасания, как в «Ионыче», а с темой профессионального долга, который Рагин перестал выполнять. Все накопления доктора тают при содействии Михаила Аверьяныча, который везёт Рагина развезаться и, пользуясь случаем, берёт у него займы без отдачи. Подобным образом Никита обирает «богатого» Мойсейку. Палата №6 в структуре рассказа эквивалентна кладбищу в «Ионыче»: она является не только локусом смерти, но и моделью социума [Молнар, 2018]. Применительно к Рагину как будто бы можно говорить о детеатрализации жизни как об отказе от ролевого поведения. Может показаться, что в сравнении со Старцевым Рагин – настоящий интеллигент, которого интересуют *высшие духовные проявления человеческого ума*. Однако это не так. Театром для доктора становится

палата для душевнобольных, где он получает удовольствие от прекрасных рассуждений Громова, который не интересуется его как больной. При том, что это – чеховская версия *горя от ума*, не Громов здесь является мнимым сумасшедшим, а Рагин – мнимым доктором, изо дня в день осознанно нарушающим профессиональную этику. Громов – совесть Рагина, к голосу которой он остаётся глух. Рагин любит читать и резонёрствовать в присутствии почтмейстера. Это пустое резонёрство можно рассматривать как вариант самолюбования, ценой которого становится жизнь не только пациентов, но и самого доктора. Другая – плутовская – версия мнимого доктора представлена в рассказе «**Ночь перед судом**» (1886). Героини рассказов «**Симулянты**» (1885) и «**Скука жизни**» (1886) воображают себя врачами, находя в этом новый смысл жизни.

Ещё один резонёрствующий врач встречается в повести А. Чехова «**Моя жизнь**» (1896). Это доктор Благово, который появляется на горизонте главного героя, Мисаила Полознева, как гость, принесённый неведомым ветром. В начале повести Благово – полковой врач, собирающийся держать экзамен на доктора медицины. Познакомившись с Мисаилом во время пикника, во второй раз доктор является к нему, чтобы поговорить по душам: «В городе страшная скука, нет ни одной живой души, не с кем слово сказать» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 219]. Миса-

ил для него – как Громов для Рагина: Благово называет Мисаила благородной душой, размышляет о физическом труде, прогрессе, цивилизации и внушает своему собеседнику, что надо думать не о равноправии, а «о том великом иксе, который ожидает всё человечество в отдалённом будущем» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 221]. Мисаилу кажется, что знакомство с доктором поднимает его нравственно и, хотя на многие свои вопросы он не находит ответа ни в разговорах с ним, ни в книгах, которые тот ему даёт, он считает Благово «самым образованным и лучшим человеком в городе» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 231]. В то же время наблюдательный Мисаил замечает в поведении доктора что-то грубоватое, семинарское: «когда он снимал сюртук и оставался в одной шёлковой рубахе или бросал в трактире лакею на чай, то мне казалось всякий раз, что культура – культурой, а татарин всё ещё бродит в нём» [Чехов, 1974-1982, т. 9, с. 232]. Доктор Благово ближе к финалу повести имеет докторскую степень, носит просторные шевиотовые пиджаки, очень широкие брюки и превосходные галстуки. Он понимает, что погубил Клеопатру, что та скоро умрёт, но не раскаивается в том, что произошло. А в финале мы узнаём, что доктор уже живёт за границей. Он как будто не живёт, а играет, как и Мария Должикова, на какое-то время ставшая женой Мисаила. Неслучайно важное место в жизни Маши и доктора занимают переодевания: переходя от роли к роли, они переодеваются

из одного костюма в другой. Попутно они соблазняют и губят тех, кто оказался рядом. Ажогины в городе выполняют ту же функцию, что и Туркины, то есть являются очагом местной культуры. У них устраиваются любительские спектакли, которые любит Мисаил. При этом сам Мисаил не играет в ажогинском театре, а участвует в спектаклях как подсобный рабочий. Ни Мисаил, ни его сестра Клеопатра органически не могут играть, так как полностью отдают себя жизни, несут её тяжёлый груз; их можно отнести к персонажам «нижнего» мира, наделённым земной тягой. Интересно, что кладбище, куда приходит Мария Викторовна, чтобы посмотреть на *настоящую трудовую жизнь*, которую ведёт Мисаил (он трудится в кладбищенской церкви), в повести становится альтернативой именно театру (ср. с соотносённостью кладбища и театра в «Ионыче»).

В рассказе «**Скучная история**» (1889) безнадежно больной доктор, знающий свой диагноз и отпущенный срок, приближаясь к неизбежному финалу, продолжает доигрывать те роли, которых требует его положение. Эти роли вступают в конфликт с физическим естеством человека, которое всё меньше соответствует исполняемому амплу. Драматизм несоответствия внешней (социальной) и внутренней жизни здесь проявлен наиболее остро.

В рассказе «**Попрыгунья**» (1892) оппозиции «жизнь – театр» и «жизнь – смерть» соотносятся друг с другом как Ольга Ивановна и Дымов:

Ольга Ивановна превращает семейную жизнь в театр, где Дымову отводится роль обыкновенного человека, окруженного гениями. Только смертельная болезнь Дымова перестраивает оптику его жены, как болезнь Маруси перестраивает оптику Топоркова. Умиравший Дымов выходит из тени своей жены и вырастает в фигуру первого плана.

В каждом конкретном рассказе отношения доктора и среды находятся в разных фазах взаимодействия: жизнь и театр конфликтуют («Попрыгунья», «Моя жизнь»), сливаются до полного неразличения («Ионыч», «Палата № 6») или отделяются друг от друга («Цветы запоздалые», «Скучная история»). Степень сопротивления жизни театру повышается в переходной «зоне болезни». При этом доктор оказывается либо вне театрального поля, либо на его периферии, либо в центре.

На примере нескольких текстов («Perpetuum mobile», «По делам службы», «Следователь», «Палата №6») можно проследить, как варьируется один чеховский шаблон, в котором задействованы парные персонажи – доктор и следователь. Общими для рассматриваемого ситуативного шаблона являются мотивы предчувствия и заколдованного круга, которые заряжены неоднозначной модальностью и пересекаются с мотивом театральности, который, в свою очередь, связан с профессиональной рефлексией, объединяющей фигуры врача и следователя [Иваньшина, 2021].

Заключение

В ходе анализа чеховских текстов мы актуализировали набор базовых оппозиций, составляющих семантический потенциал, развёрнутый в чеховских сюжетах с участием врача: «толстый – тонкий», «богатство – бедность», «жизнь – смерть». Эти оппозиции создают «силовое поле», в котором доктор оказывается карнавальным, амбивалентным, «осевым» персонажем, на котором вращается колесо фабулы. Сюжетную функцию докторского персонажа можно обозначить как функцию переворачивания исходной ситуации. Оппозиция «жизнь – смерть» преобразуется у Чехова в оппозицию «жизнь – театр», в рамках которой осмысливается взаимодействие врача со средой.

Находясь в силу своей профессии на границе, разделяющей живых и мёртвых (больных и здоровых), доктор традиционно занимает ироническую позицию по отношению к обеим сторонам. Вертикальная и горизонтальная мобильность обеспечивают доктору оптические преимущества, создающие предпосылки для резонёрства.

Сюжеты с участием докторов у Чехова, как правило, остроумны, часто пародийны и актуализируют тему превратностей судьбы (подробней о пародийности врачебных сюжетов у Чехова мы писали ранее применительно к паре «доктор – следователь» [Иваньшина, 2021]). И сам врач как персонаж, внешняя жизнь которого не совпадает с внутренней, создаёт вокруг себя

сюжетное напряжение, в поле которого актуализируются оппозиции «накопление – растрата», «самодовольство – самоотдача». «субъект игры – объект игры»,

Библиографический список

1. Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII – XIX веков. Москва : ОГИ, 2005. 504 с.
2. Богданова О. В. Образ доктора Старцева в рассказе А. П. Чехова «Ионыч» // Вестник Брянского университета. 2016 (2). С. 124-127.
3. Гедзюк Е. А. Характер врача в рассказах А. П. Чехова «Цветы запоздалые» и «Ионыч»: постоянное и переменное в сюжетно-фабульных акцентах // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2018. № 3 (31). С. 106-112.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Москва : Художественная литература, 1935.
5. Дин И. Негативные трансформации образа врача в произведениях А. П. Чехова // Litera. 2022. № 6. С. 141-150.
6. Иваньшина Е. А. Колесо фабулы и движение сюжета: Как работает мотивный комплекс у А. П. Чехова // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2021. Т. 31, №3. С. 543-550.
7. Иваньшина Е. А. Об интертекстах повести А. П. Чехова «Дуэль» // Эпистемологические основания современного образования: Актуальные вопросы продвижения фундаментального знания в учебный процесс. Материалы Международной научно-практической конференции 2020 Борисоглебского филиала ФГБОУ ВО «ВГУ». Москва : Перо, 2020. С. 98-104.
8. Иваньшина Е. А. На пересечении границ: врач в русской литературе // Характерологические стратегии в русской литературе. Воронеж : Научная книга, 2013. С. 46-155.
9. Ивлева Т. Г. Доктор в драматургии А. П. Чехова // Драматургия и театр. Тверь : Тверской государственный университет, 2001. Вып. 2. С. 65-71.
10. Кибальник С. А. Чехов и русская классика: Проблемы интертекста. Санкт-Петербург : ИД Петрополис, 2015. 314 с.
11. Кондратьева В. В. Дымов в рассказе А. П. Чехова «Попрыгунья»: к вопросу о типологии образа врача // Вестник Таганрогского института им. А. П. Чехова. 2016. №2. С. 7-10.
12. Ларионова М. Ч. Рассказ А. П. Чехова «Ионыч» в свете русской традиционной культуры // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. № 4 (30). С. 164-173.
13. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. Санкт-Петербург : Искусство - СПб, 2002. 769 с.
14. Молнар А. Система персонажей повести А. П. Чехова «Палата №6» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. Т.3 (1). С. 83-94.

15. Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет : сборник статей. Уфа : РИО БашГУ, 2005. 208 с.

16. Стенина В. Ф. «Больничный» текст в чеховской прозе // А. П. Чехов: варианты интерпретации: сборник науч. статей. Вып.1 / под ред. Г. П. Козубовской и В. Ф. Стениной. Барнаул, 2007. С. 101-102.

17. Федорова В. Г. Диалектика образа врача в творчестве А. П. Чехова / В. Г. Федорова, О. В. Горопчина // Автор – текст – читатель: теория и практика анализа: Материалы VII Международных научных чтений. Калуга : КГУ, 2020. С. 653-661.

18. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Москва : Наука, 1974-1982.

19. Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. Москва : Новое литературное обозрение, 2012. С. 207-240.

20. Ярмонов Ю. М. Жизнь и театр в рассказе А. П. Чехова «Попрыгунья» // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2018. №2 (279). С. 197-200.

Reference list

1. Bogdanov K. A. Vrachy, pacienty, chitateli: Patograficheskie teksty russkoj kul'tury XVIII – XIX vekov = Doctors, patients, and readers: Pathographic texts of Russian culture in XVIII - XIX centuries. Moskva : OGI, 2005. 504 s.

2. Bogdanova O. V. Obraz doktora Starceva v rasskaze A. P. Chehova «Ionych» = Dr. Startsev's image in Chekhov's story "Ionych" // Vestnik Brjanskogo universiteta. 2016 (2). S. 124-127.

3. Gedzjuk E. A. Harakter vracha v rasskazah A.P. Chehova «Cvety zapozdalye» i «Ionych»: postojannoe i peremennoe v sjuzhetno-fabul'nyh akcentah = The doctor's character in Chekhov's stories "The Belated Flowers" and "Ionych": constant and variable plot accents // Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Serija: Filologija. Teorija jazyka. Jazykovoe obrazovanie. 2018. № 3 (31). S. 106-112.

4. Dal' V. I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo jazyka = Explanatory dictionary of the great living Russian language. V 4 t. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1935.

5. Din I. Negativnye transformacii obraza vracha v proizvedenijah A. P. Chehova = Negative transformations of the doctor's image in A. P. Chekhov's works // Litera. 2022. № 6. S. 141-150.

6. Ivan'shina E. A. Koleso fabuly i dvizhenie sjuzheta: Kak rabotaet motivnyj kompleks u A. P. Chehova = The wheel of the narrative and the movement of the plot: How Chekhov's motif complex works // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija Istorija i filologija. 2021. T. 31. №3. S. 543-550.

7. Ivan'shina E. A. Ob intertekstah povesti A. P. Chehova «Dujel» = On the intertexts of Chekhov's story "The Duel" // Jepistemologicheskie osnovanija sovremennogo obrazovanija: Aktual'nye voprosy prodvizhenija fundamental'nogo znanija v uchebnyj process. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii 2020 Borisoglebskogo filiala FGBOU VO «VGU». Moskva : Pero, 2020. S. 98-104.

8. Ivan'shina E. A. Na presechenii granic: vrach v russskoj literature = At the crossroads of borders: the doctor in Russian literature // *Harakterologicheskie strategii v russskoj literature*. Voronezh : Nauchnaja kniga, 2013. S. 46-155.
9. Ivleva T. G. Doktor v dramaturgii A. P. Chehova = The doctor in A.P. Chekhov's plays // *Dramaturgija i teatr*. Tver' : Tverskoj gosudarstvennyj universitet, 2001. Vyp. 2. S. 65-71.
10. Kibal'nik S. A. Chehov i russkaja klassika: Problemy interteksta. = Chekhov and Russian classics: Intertext issues. Sankt-Peterburg : ID Petropolis, 2015. 314 s.
11. Kondrat'eva V. V. Dymov v rasskaze A. P. Chehova «Poprygun'ja»: k voprosu o tipologii obraza vracha = Dymov in A. P. Chekhov's story "The Hopper": On the doctor's image typology // *Vestnik Taganrofskogo instituta im. A. P. Chehova*. 2016. №2. S. 7-10.
12. Larionova M.Ch. Rasskaz A. P. Chehova «Ionych» v svete russskoj tradicionnoj kul'tury = Chekhov's story "Ionych" in terms of Russian traditional culture // *Problemy istorii, filologii, kul'tury*. 2010. № 4 (30). S. 164-173.
13. Lotman Ju. M. Istorija i tipologija russskoj kul'tury = History and typology of Russian culture. Sankt-Peterburg : Iskusstvo - SPB, 2002. 769 s.
14. Molnar A. Sistema personazhej povesti A. P. Chehova «Palata №6» = The character system in Chekhov's story "Ward No. 6" // *Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij*. 2018. T.3 (1). S. 83-94.
15. Nazirov R. G. Russkaja klassicheskaja literatura: sravnitel'no-istoricheskij podhod. Issledovanija raznyh let = Russian classical literature: a comparative-historical approach. Studies of different years: Sbornik statej. Ufa : RIO BashGU, 2005. 208 s.
16. Stenina V. F. «Bol'nichnyj» tekst v chehovskoj proze = "Hospital" text in Chekhov's prose // A. P. Chehov: varianty interpretacii: sbornik nauch. statej. Vyp.1 / pod red. G. P. Kozubovskoj i V. F. Steninoj. Barnaul, 2007. S. 101-102.
17. Fedorova V. G. Dialektika obraza vracha v tvorcestve A. P. Chehova = Dialectics of the doctor's image in A. P. Chekhov's works / V. G. Fedorova, O. V. Toropchina // *Avtor – tekst – chitalel': teorija i praktika analiza: Materialy VII Mezhdunarodnyh nauchnyh chtenij*. Kaluga : KGU, 2020. S. 653-661.
18. Chehov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Sochinenija: = Complete collection of works and letters: in 30 vols. Works: V 18 t. Moskva : «Nauka», 1974-1982.
19. Shheglov Ju. K. Molodoj chelovek v drjahlejushhem mire (Chehov, «Ionych») = A young man in a withering world (Chekhov, "Ionych") // Shheglov Ju. K. Proza. Pojezija. Pojetika. Izbrannye raboty. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. S. 207-240.
20. Jarmonov Ju. M. Zhizn' i teatr v rasskaze A. P. Chehova «Poprygun'ja» = Life and theater in A. P. Chekhov's story "The Hopper" // *Izvestija Voronezhskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2018. №2 (279). S. 197-200.

Статья поступила в редакцию 05.10.2022; одобрена после рецензирования 02.11.2022; принята к публикации 28.11.2022.
The article was submitted on 05.10.2022; approved after reviewing 02.11.2022; accepted for publication on 28.11.2022