

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/19986645/98/9

Специфика пространственной структуры в прозе А.П. Чехова второй половины 1880-х гг.

Глеб Максимович Маматов¹, Илья Викторович Матвеев²

^{1,2} *Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск, Россия*
¹ *g.m.mamatov@yandex.ru*
² *udicis@mail.ru*

Аннотация. Рассмотрены особенности восприятия пространства героями чеховских рассказов, написанных во второй половине 1880-х гг. Исследовано усложнение концепции точки зрения (термин Б. Успенского). В ранних произведениях восприятие пространства героем почти совпадает с точкой зрения повествователя. Но уже в переходных рассказах середины 1880-х гг. видение пространства полностью подчинено точке зрения персонажа, причём в некоторых произведениях создана «иллюзия» восприятия. Проанализированы наиболее трудные случаи, связанные с усложнением психологизма и мифопоэтической структуры чеховской прозы.

Ключевые слова: А.П. Чехов, рассказы 1880-х гг., точка зрения, восприятие, спациопоэтика, реализм, топос, локус, пейзаж

Для цитирования: Маматов Г.М., Матвеев И.В. Специфика пространственной структуры в прозе А.П. Чехова второй половины 1880-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 98. С. 159–179. doi: 10.17223/19986645/98/9

Original article
doi: 10.17223/19986645/98/9

The specificity of spatial structure in Anton Chekhov's prose of the second half of the 1880s

Gleb M. Mamatov¹, Ilya V. Matveev²

^{1,2} *Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation*
¹ *g.m.mamatov@yandex.ru*
² *udicis@mail.ru*

Abstract. The article examines the peculiarities of how characters perceive space in Chekhov's short stories written in the second half of the 1880s. Space as a component of a literary work's artistic world and its perception has been a subject of study within Chekhov scholarship; furthermore, concepts of narrative structure (A.P. Chudakov) and

predominant topoi (N.E. Razumova) have been built upon differences in the organization of spatial relations. Traditionally, space itself in Chekhov studies has been examined either as a chronotope (M.O. Goryacheva, I.N. Sukhikh, and others), comprising various loci: the dacha, the village, the city, etc. Also important is the consideration of space from the perspective of psychological aspects and phenomena of consciousness. Based on Boris Uspensky's theory of point of view, the increasing complexity of narrative models in the short stories of the 1880s is investigated. The selection of material for the study is justified by the "transitional" nature of the main characteristics of the poetics in Chekhov's stories of this period, noted previously by scholars, and the emergence of different artistic dominants compared to the earlier phase. In the early works, a character's perception of space almost coincides with the narrator's point of view (e.g., the story "Enemies"). There are attempts to artistically conceptualize the perception of space in the early stories, but they are isolated. However, already in the transitional stories of the mid-1880s, the vision of space becomes entirely subordinated to the character's "point of view," and in some stories, an effect of perceptual "illusion" is created. The article analyzes the most complex cases related to the increasing psychological depth and mythopoetic structure of Chekhov's prose. The analysis of spatial perception in the stories of the "mature" period shows that this perception is based on the maximal concentration of the character's psychological state. The illusions and syncretism that form the basis of the main character's perception of space in the story "Horse Thieves" correlate with a crisis worldview. In the story "Gusev," the perception of space is maximally subordinated to the character's consciousness. Even after the character's death within the story's plot, the stylistic presentation of spatial perception indicates the narrator's subservience to the hero's consciousness.

Keywords: A.P. Chekhov, stories of the 1880s, point of view, perception, spatiopoetics, realism, topos, locus, landscape, the character's consciousness

For citation: Mamatov, G.M. & Matveev, I.V. (2025) The specificity of spatial structure in Anton Chekhov's prose of the second half of the 1880s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 98. pp. 159–179. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/98/9

Специфике спациопоэтики (поэтики пространства) в творчестве А.П. Чехова посвящено немало научных трудов. Исследователи отмечают, что пространство относится к доминантным категориям художественного мира его прозы и его значение в произведении разнообразно. Содержание пространственных отношений помогает определить повествовательный уровень рассказов, а также воссоздать модель мировоззрения писателя. В чеховедении вопросы пространства анализируются в основном с двух позиций. Во-первых, это интерпретации хронотопа чеховской прозы, который разделяется в свою очередь на ряд топосов (крупное деление художественного пространства) и локусов (море, степь, деревня, дача, город) [1–3; 4. С. 97; 5. С. 440–448; 6. С. 43–44; 7. С. 3–8]. Во-вторых, литературоведов интересует «психологический» аспект восприятия локуса или топоса персонажем, связи его сознания и пространственной структуры. Наиболее крупной работой в этом контексте является монография А.П. Чудакова, где для описания эволюции повествовательной системы А.П. Чехова автор предлагает следующую периодизацию формирования художественной манеры писателя.

1. Субъективное повествование в ранних произведениях, где доминирует позиция повествователя, и все описания даются с его точки зрения. На уровне пространственной организации решающее значение имеет также его оптическая позиция, не прикрепленная к какому-либо изображенному лицу. Этот изоморфизм различных повествовательных уровней говорит о том, что общей характеристикой ранней чеховской прозы выступает субъективное повествование («Налим», «Устрицы», «Верба»). Появляются незначительные исключения из общей повествовательной тенденции, но они составляют собой, по данным А.П. Чудакова, статистически минимальное количество. Переломным годом в этом отношении становится 1887-й, когда, по подсчетам исследователя, новая формирующаяся повествовательная манера имеет уже 55% удельного веса от общего числа написанных рассказов [8. С. 71].

2. Объективное повествование (1888–1894), как характеризует данное художественную манеру А.П. Чудаков, это повествование, в котором устранена субъективность рассказчика и господствует точка зрения и слово героя («Княгиня», «Каштанка») [8. С. 71]. В данном случае преобладает несобственно-прямая речь, усиливаются голоса героев. Оптическая позиция описывающего полностью совпадает со взглядом главного персонажа, таким методом изображаются пейзаж, интерьер и портрет. Этот конструктивный принцип характеризует и внутренний мир главного героя. В данный период формируется и окончательно оформляется принцип художественного повествования, по праву называемый А.П. Чудаковым чеховским, – принцип изображения мира через конкретное воспринимающее сознание [8. С. 136].

3. Повествование 1894–1904 гг. Прием, сформировавшийся на предыдущем этапе, преобразуется под влиянием новых тенденций. Если в «объективный период» доминирующим ракурсом восприятия выступает герой, то повествование третьего периода свободно впитывает голоса других, в том числе и эпизодических персонажей, что создаёт повествовательную полифонию («Ионыч»). Размышления, будто бы принадлежащие герою, даются в форме речи повествователя («В враге»). Это явление, «говорение за другого», А.П. Чудаков предлагает называть замещенной прямой речью. Признаки такой организации повествования исследователь находит в повести «Степь». На уровне пространства тоже происходит усложнение оптической структуры повествования. Увеличиваются и сталкиваются разные позиции наблюдения. При этом позиция повествователя всегда точно указана в структуре рассказа. Эти изменения происходят и в изображении внутреннего мира героя [8. С. 136].

Стоит выделить интерпретацию Э. Полоцкой, которая отмечает, что пейзажи Чехова «большой частью основаны не на подробных описаниях, а на отдельных штрихах, попавших в поле зрения героя» [9. С. 26]. Исследователь предлагает назвать такое восприятие пространства «импрессионистическим изображением». При этом отмечается, что изобразительный характер поэтики писателя прослеживается и на уровне воспроизведения психологии, представляющего собой «изображение динамики внутренней жизни

человека в тесной связи с состоянием внешнего мира – современной писателю русской действительности» [9. С. 54]. Стоит отметить ряд работ, посвящённых соотношению пространства и сюжета рассказов «Случай из практики», «Студент» и «Попрыгунья» [10. С. 148], визуальных образов [11], провинциальной сюжетики [12. С. 173] и интертекстуальным связям спациопэтики Чехова с прозой Н.В. Гоголя и И.С. Тургенева [1. С. 6–8].

Особым вопросом представляется осмысление понятия «восприятие пространства» в рассказах Чехова второй половины 1880-х гг., когда происходит своеобразный перелом всей художественной системы писателя. Более того, для нас новизна заключается в исследовании пространственного ракурса восприятия героем окружающего мира как способа раскрытия его мировоззрения. Основопологающим термином в нашей работе является понятие «точка зрения», которая базируется на концепции Б.А. Успенского и определяется им как «словесная фиксация пространственно-временных отношений описываемого события к описываемому субъекту» [13. С. 80]. «Точка зрения» в пространстве фиксируется таким образом: совпадение/несовпадение пространственных позиций повествователя и персонажа (или совмещенная точка зрения); движущаяся позиция (последовательный обзор); общая всеохватывающая точка зрения «птичьего полёта»; удалённая позиция («немая сцена») [13. С. 81–90]. Соответственно, в одном произведении возможна множественность «точек зрения». Композиционное и сюжетное построение зависит от расположения их в произведении.

Рассмотрим специфику восприятия пространства в рассказах Чехова, написанных в переходный период его творчества (вторая половина 1880-х гг., согласно А.П. Чудакову, после 1887 г.), и выделим эволюцию данной темы от рассказов, тяготеющих к раннему творчеству, до более сложных произведений, как бы «открывающих» поздний период в прозе Чехова 1890-х гг. Материалом исследования стали рассказы «Враги» (1887), «Поцелуй» (1887), «Воры» (1890) и «Гусев» (1890).

В рассказе «Враги» позиция повествователя остаётся главенствующей, но уже происходят сдвиги, так как в пространственную структуру включается голос главного героя, что задаёт уже двухголосное повествование. Рассмотрим сюжет рассказа. У земского врача Кириллова умирает сын, и в этот момент приезжает его товарищ Абогин, с которым он познакомился «летом у Гнучева», и умоляет поехать в его усадьбу и спасти от смерти его жену. Кириллов соглашается, и они выезжают к дому Абогина, где впоследствии выясняется, что жена покинула дом с любовником. Для Абогина это потрясение, и он посвящает в свою беду Кириллова, после чего Кириллов обрушивается на Абогина упреки. После ряда взаимных обвинений персонажи становятся врагами. Е.И. Покусаев отмечает основной, центральный смысл рассказа: «Рассказ написан для того, чтобы вновь и вновь напомнить “проклятые” вопросы бытия: отчего так сравнительного легко люди становятся врагами, усваивают несправедливые, “нечеловечно жестокие” убеждения, отчего так черствеют сердца, отчего так получают, что случайные недоразумения плодят в жизни вражду и отчужденность?» [14. С. 190].

Действие рассказа «Враги» происходит в двух пространственных локусах: в доме Кириллова и в доме Абогина. Событием, которое послужило перемещением из одного пространства в другое, является предполагаемая болезнь жены. Изначально сюжетная ситуация строится вокруг приезда Абогина в дом доктора Кириллова с просьбой о помощи. В рассказе «Враги», который относится ещё к раннему периоду творчества А.П. Чехова, восприятие пространственной картины дома Кириллова содержит позицию повествователя, совпадающую с пространственной позицией действующего лица. Спокойствие, с каким Кириллов воспринимает пространство дома, сочетается с внутренним состоянием отца, у которого только что умер ребенок: «Сумерки и тишина залы, по-видимому, усилили его ошалелость» [15. Т. 6. С. 32]. Вводная конструкция указывает на позицию другого воспринимающего, которого, вслед за А.П. Чудаковым, можно назвать субъективным повествователем. Такая оптическая позиция, характерная для ранних рассказов А.П. Чехова, предполагает неопределенность пространственных координат расположения предполагаемого рассказчика. По словам А.П. Чудакова, «повествователь раннего Чехова не доверяет ограниченной пространственной (и психологической) точки зрения персонажа – всё окружающее он изображает со своей точки зрения» [8. С. 33]. Когда повествователь описывает внутренний мир главного героя, такое изображение носит предполагаемый характер. С каждым годом художественная манера А.П. Чехова эволюционировала – от объективной пространственной организации повествования до субъективного (с точки зрения персонажа) изображения пространства.

При описании перемещения Кириллова из залы в кабинет и в спальню переданы ощущения, которые можно оценить двояко: с одной стороны, пространственные представления персонажа совпадают с позицией повествователя, поэтому то, что видит повествователь, видит и Кириллов: «На кровати, у самого окна, лежал мальчик с открытыми глазами и удивленным выражением лица. Он не двигался, полуоткрытые глаза его, казалось, с каждым мгновением всё более темнели и уходили вовнутрь черепа» [15. Т. 6. С. 33]. С другой стороны, ощущение мёртвого покоя, которое имеет предметное выражение, показывает, что фрагмент повествования дан с точки зрения главного героя: «Одеяла, тряпки, тазы, лужи на полу, разбросанные повсюду кисточки и ложки, белая бутылка с известковой водой, самый воздух, удушливый и тяжелый, – всё замерло и казалось погруженным в покой» [15. Т. 6. С. 33]. Перемещение Кириллова и Абогина является ключевым эпизодом рассказа. Общая картина, складывающаяся во время движения, сопоставима с состоянием героев. Это подчеркивается неопределенностью пространственной картины, восприятием общего контура пространства через ольфакторные и звуковые мотивы: «Затем коляска въехала в густые потемки; тут пахло грибной сыростью и слышался шёпот деревьев; вороны, разбуженные шумом колес, закопошились в листве и подняли тревожный жалобный крик, как будто знали, что у доктора умер сын, а у Абогина больна жена» [15. Т. 6. С. 36]. Далее, после просьбы Кириллова о возвращении назад,

пространственная картина сосредоточивается на воспринимающем сознании доктора. И здесь Чехов использует часто встречаемый прием психологического параллелизма – отождествления природного локуса с состоянием воспринимающего его сознания [15. Т. 6. С. 37], что соотносится с состоянием физической несвободы действий, ощущаемым Кириловым. «Точка зрения» повествователя в пространстве фиксируется в следующем обобщении: «... во всей природе чувствовалось что-то безнадежное, больное; земля, как падшая женщина, которая одна сидит в тёмной комнате и старается не думать о прошлом, томилась воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидала неизбежной зимы. Куда ни взглянешь, всюду природа представлялась тёмной, безгранично глубокой и холодной ямой, откуда не выбраться ни Кирилову, ни Абогину, ни красному полумесяцу» [15. Т. 6. С. 37]. В ряду «одушевленных лиц» перечислен и полумесяц, что предполагает объемную картину общего состояния персонажей. Такая объективность пейзажа свидетельствует об отсутствии противопоставления между героями [14. С. 187]. Полемизируя с односторонней трактовкой горя персонажей, Е.И. Покусаев указывает на то, что «по Чехову, тот и другой печально уравниваются в неправоте, уравниваются в своих несправедливых, злых и жестоких выходках, продиктованных эгоизмом несчастных» [14. С. 188]. Важную роль играет контрастное противопоставление в изображении топосов домов героев. Эта оппозиция конструируется за счёт совмещения семантических полей благополучия и горя: дом Абогина предстает в роскоши, в приятных, светлых тонах, а чучело «солидного и сытого» волка, находящееся в гостиной, отождествляется в сознании Кириллова с хозяином дома, что создает комический эффект. Такая контрастность, явленная при изображении пространства, дала возможность истолковать рассказ через социальную интерпретацию, ставшей наиболее распространенной и в критике, и в чеховедении. Так, в энциклопедической статье о рассказе дана редуцированная трактовка «Врагов» как рассказа о профессионально-медицинской проблеме, о трудностях выполнения врачебного долга и как рассказа о классовом конфликте между трудовым сословием и помещиком с утверждением симпатий автора на стороне интеллигенции [16. С. 75]. Но важно, что противоположность возникает как результат сравнения двух локусов, причем сопоставление происходит после перемещения главного героя Кириллова. Комическая развязка ситуации брошенного мужа, которая представляется катастрофой для Абогина, становится важным моментом, осознаваемым, прежде всего, с позиции повествователя. Вариативность фабулы на нарративном уровне показывает, что повествователь оценивает поведение Кириллова отрицательно. Этот момент вариативности фабулы можно объяснить остатками редуцируемой позиции субъективного повествования раннего периода [8. С. 37].

Финальным локусом является дорога Кириллова домой после ссоры с Абогиным. Впечатление, оставшееся у Кириллова после посещения Абогина, не проходит, причем оно оценивается с точки зрения повествователя, имплицитно присутствующего в тексте. Мысли Кириллова «несправедливы и нечеловечно жестоки». Роль повествователя как оценочной инстанции в

данном тексте является особенностью поэтики ранних рассказов А.П. Чехова. Очевидно, что возникающая модель повествования, названная А.П. Чудаковым объективной, ещё не полностью подчинила себе речевую структуру текста в данном рассказе, где повествователь выступает как оценочная инстанция. Его точка зрения в плане идеологии позволяет транслировать читателю мысль о том, что оба персонажа неправы, но больше всего неправ Кириллов. Нельзя не согласиться и с мыслью В.Б. Катаева: «...создается впечатление, что Чехову важно предъявить именно своему брату-интеллигенту некие более высокие нравственные требования, судить его поведение по более высокому счету, нежели его врага-помещика» [17. С. 75].

Иначе концепция точки зрения решена в рассказе «Поцелуй». Рассмотрим его фабульную схему: артиллерийская бригада останавливается на постой в селе Местечки (о сюжетной ситуации «солдаты на постое» см. статью Т.И. Печерской [18. С. 108–111]). Офицеров приглашает в гости в своё поместье бывший военный. В гостях с «самым робким, самым скромным и самым бесцветным» из них, Рябовичем, происходит «маленькое приключение» – в темной комнате его случайно целует незнакомая девушка, принимая за другого. Восприятие всего происходящего с героем начинает меняться. Погружаясь в свои мечтания, он ожидает встречи с таинственной незнакомкой. Бригада уходит в летний лагерь и проводит там три месяца. Когда она снова возвращается в село, герой, не дождавшись приглашения офицеров к генералу, сам решает пойти в поместье, но, постояв у сада и не решаясь войти в дом, возвращается обратно. Такая фабульная схема, за исключением некоторых эпизодов, вполне могла быть реализована в анекдотическом сюжете – барышня назначила незнакомцу свидание в темной комнате, долго ждала, будучи нервно возбуждена, приняла случайно попавшего человека в комнату за своего героя. Но А.П. Чехов избирает иную оксюморонную сюжетную стратегию, он показывает неанекдотичного героя в анекдотических обстоятельствах. В этом случае смысловой центр рассказа смещается от случайного поцелуя девушки. В центре оказывается переживание данной ситуации главным героем. Изначально существующая анекдотическая картина мира, представленная и деталями общего фона, и портретной характеристикой офицеров, преобразуется случаем, являющимся структурным элементом жанра анекдота. Но комический эффект, явленный данным казусом – поцелуем незнакомки, сменяется напряженностью духовной жизни, случай становится импульсом, преобразующим восприятие героя. По замечанию В.И. Тюпы: «очень существенно для чеховского рассказа, что подлинная грань между анекдотическим и серьезным все отчетливей пролегает в сфере сознания, видения жизни» [19. С. 22]. В фабульной схеме рассказа поцелуй незнакомки – безусловное событие, влияющее на главного героя, на его восприятие окружающего. Изначально топос усадьбы до поцелуя представляется слитным и неопределенным: «...лица, платья, граненые графинчики с коньяком, пар от стаканов, лепные карнизы – всё это сливалось в одно общее, громадное впечатление, вселявшее в Рябовича тревогу и

желание спрятать свою голову» [15. Т. 6. С. 406]. Комические детали портрета, «психическая слепота», бесцветность – черты облика и психологического состояния главного героя, которые впоследствии меняются (Рябович ощутит цветочные ароматы, находясь в тёмной комнате). Главная их функция – создание контраста двух состояний: до поцелуя и после. Состояние «психической слепоты» после поцелуя остается, но становится иным, оно наполняется иллюзиями, по видимости похожими на прозрение. Эти иллюзии, по мнению А.А. Канашиной, формируют образ поцелуя, пронизывающий весь рассказ: акустические («грустный вальс», «торопливые шаги», «шорох платья», шепот, «звук поцелуя»), зрительные («в воображении его мелькали плечи и руки сиреневой барышни, виски и искренние глаза блондинки в черном, талии, платья, броши»), обонятельные (запах молодой листвы тополя, цветов, мягкие пахучие, несомненно, женские руки), тактильные («ощущение масла на шее и холодка около губ») [20. С. 91]. Последствием этого «маленького приключения» в доме генерала, которое Рябовичу «пришлось пережить», является переосмысление себя. Поцелуй – главная причина переоценки окружающего мира и своего места в нем. Прежде всего, появляется пространство мечтаний и грёз Рябовича, характеризующееся предметной детализацией до мельчайших подробностей: «Он захотел вообразить ее спящую. Открытое настежь окно спальни, зелёные ветки, заглядывающие в это окно, утреннюю свежесть, запах тополя, сирени и роз, кровать, стул и на нём платье, которое вчера шуршало, туфельки, чашки на столе – всё это нарисовал он себе ясно и отчетливо, но черты лица, милая сонная улыбка, именно то, что важно и характерно, ускользало от его воображения, как ртуть из-под пальца» [15. Т. 6. С. 416]. В приведенном фрагменте в воображении Рябовича предстают разрозненные детали, сами черты лица незнакомки не складываются в целостный образ: «То он воображал себя в гостиной у Раббека, рядом с девушкой, похожей на сиреневую барышню и на блондинку в чёрном; то закрывал глаза и видел себя с другою, совсем незнакомою девушкой с очень неопределёнными чертами лица, мысленно он говорил, ласкал, склонялся к плечу, представлял себе войну и разлуку, потом встречу, ужин с женой, детей» [15. Т. 6. С. 418].

Для того чтобы рассказать случай с поцелуем своим сослуживцам, герою понадобилась всего минута: «Он стал рассказывать очень подробно историю с поцелуем и через минуту умолк... В эту минуту он рассказал всё, и его страшно удивило, что для рассказа понадобилось так мало времени» [15. Т. 6. С. 420]. Выслушав Рябовича, Лобытко приводит похожую, как ему кажется, историю о том, как в купе поезда его поцеловала женщина, причём ему удалось рассмотреть её в темноте: «...черные глаза, губы красные, как хорошая семга, ноздри дышат страстью, грудь – буфера» [15. Т. 6. С. 420]. Эта параллель связана с обнажением анекдотической сути произошедшего с главным героем. Фабула истории о случайном поцелуе, рассказанной Рябовичем, равна анекдоту. Мечтания Рябовича относительно будущего с поцеловавшей его незнакомкой можно назвать псевдопоэтическими, навеянными тургеневской прозой: «...на глаза ему попала длинная, прямая, как

линейка, аллея, посыпанная желтым песком и обсаженная молодыми берёзками... С жадностью размечтавшегося человека он представил себе маленькие женские ноги, идущие по желтому песку, и совсем неожиданно в его воображении ясно вырисовалась та, которая целовала его и которую он сумел представить себе вчера за ужином» [15. Т. 6. С. 418]. Прозаическим контрастом с эпизодом поцелуя выглядят будни повседневной жизни бригады, идущей в лагерь: «Для Рябовича же всё понятно, а потому крайне неинтересно. Он давно уже знает, для чего впереди каждой батареи рядом с офицером едет солидный фейерверкер и почему он называется уносным; вслед за спиной этого фейерверкера видны ездовые первого, потом среднего выноса» [15. Т. 6. С. 417].

По мнению И.А. Тарасовой, «несовпадение внешнего и внутреннего подчеркивается сюжетным повтором» [21. С. 197]. Рябович хочет повторения истории с поцелуем, причём в том же порядке, как всё случилось: увидеть странную лошадь, церковь, неискреннюю семью Раббеков, тёмную комнату. Эта схема, с точки зрения героя, должна закономерно повториться снова. Но дело в том, что случай – событие, повторение которого априори невозможно. Если случай повторяется, то он уже не является событием, а становится элементом обыденности. По мысли В. Шмида, событийность должна обладать несколькими признаками, важными из которых является реальность изменения и его результативность [22. С. 268]. Данным признакам всецело соответствует рассказ «Поцелуй».

В этом произведении, как в других поздних рассказах, Чехов не изображает ментального события (когнитивного, душевного или нравственного «сдвига»), который случился с Рябовичем, а проблематизирует его. Прежде всего, эта проблематизация касается таких важных свойств события в тексте, как релевантность (под релевантностью события понимается изменение в тексте, которое должно быть существенным по масштабам фиктивного мира. Изменения, являющиеся тривиальными по внутритекстовой аксиологии, события не основывают [22. С. 268]). С точки зрения фиктивного мира, поцелуй нерелевантен происходящему, о нём никто не узнает до того момента, пока Рябович не рассказывает об этом сослуживцам. С точки зрения героя, поцелуй существен, его эффект проявляется в изменении первоначального, «бесцветного» состояния Рябовича. Разочарование, постигшее Рябовича, происходит при попытке вернуться в усадьбу, во время прогулки до садовой калитки. История с поцелуем теперь предстает в ясном свете, а вообразаемые мечты / планы рушатся на глазах. В данном случае пространство, а точнее пейзажные детали, созвучны психологическому состоянию Рябовича: «...взглянув на небо, он опять вспомнил, как судьба в лице незнакомой женщины нечаянно обласкала его, вспомнил свои летние мечты и образы, и его жизнь показалась ему необыкновенно скудной, убогой и бесцветной» [15. Т. 6. С. 423]. Центральное значение в рассказе занимает путь из Местечек к лагерю, который метафорически соотнесен с рекой. Как и путь, река является метафорой скудной, убогой и бесцельной жизни:

Описание пути

...длинная, тяжелая вереница, какую представляется движущаяся бригада, кажется мудреной и мало понятной кашей; непонятно, почему около одного орудия столько людей и почему его везут столько лошадей, опутанных странной сбруей, точно оно и в самом деле так страшно и тяжело [15. Т. 6. С. 417].

Описание реки

Вода бежала неизвестно куда и зачем. Бежала она таким же образом и в мае; из речки в мае месяце она влилась в большую реку, из реки в море, потом испарилась, обратилась в дождь, и, быть может, она, та же самая вода, опять бежит теперь перед глазами Рябовича [15. Т. 6. С. 423].

В данном эпизоде П. Бицилли усматривает аллюзию на гераклитовский образ бегущей воды, в которую нельзя войти дважды [23]: «Гераклит говорит где-то: “всё движется и ничто не остаётся на месте”, а ещё уподобляя всё сущее течению реки <...>, он говорит, что “дважды тебе не войти в одну и ту же реку”» [24. Т. 1. С. 636]. А. Собенников связывает размышления героя с парафразами Екклесиаста (Все реки текут в море, но море не переполняется: к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь) [25]. Сильная позиция конца текста подчеркивает невозможность подчинить обстоятельства воле человека. Круговорот воды рифмуется с психологическим состоянием Рябовича: как и вода, которая «быть может та же самая вода», жизнь снова возвращается в своё «убогое и бесцветное» болото, к первоначальному бессмысленному существованию. В фабульном смысле случай с поцелуем – событие анекдота, представляющее собой внешнюю оболочку, «раму» сюжета прозрения, связанного с изменением жизни и себя. Но поцелуй как случайное внешнее событие не меняет дальнейшую жизнь главного героя. Метафорическим ключом к пониманию сюжета прозрения в данном рассказе является образ круговорота – движения по кругу, возвращения к истоку.

Особый случай восприятия пространства героем представлен в рассказе «Воры». Сюжет начинается с возвращения фельдшера Ергунова из местечка Репино домой с покупками для больницы. По дороге назад фельдшер сбивается с пути из-за сильной метели. Как известно, метель в русской литературе обладает определенным семантическим значением («Метель», «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Страшное гадание» А.А. Бестужева-Марлинского, «Светлана» В.А. Жуковского, «Метель» Л.Н. Толстого). По верному замечанию В.И. Камянова, в отношении данного рассказа «символика пурги, метели (к тому времени широко основанная русской художественной традицией) специально не акцентирована, но исподволь корректирует наше восприятие сюжета» [26. С. 330]. В «Ворах» сильная метель выступает ключевым моментом сюжета. Ветер сбивает с пути Ергунова и приводит на постоялый двор. Данный локус традиционно связан с семантикой случайных встреч, которые могут повлечь за собой судьбоносные решения и перемены. В рассказе метель начинается внезапно, неожиданно: «Сначала погода стояла ничего себе, тихая, но часам к восьми поднялась сильная метель и когда до дому оставалось всего верст семь, фельдшер совершенно сбился с пути» [15. Т. 7. С. 311]. Время действия рассказа – святки, наделяет мотив метели

дополнительными коннотациями. Как отмечает А.С. Собенников, «по народным представлениям внезапно разыгравшаяся метель предписывалась действиям нечистой силы» [27. С. 143]. Данное восприятие метели восходит к славянской мифологии: «...и до сих пор поселяне наши убеждены, что зимние вьюги и метели посылаются нечистою силою; появление и исчезание чертей сопровождаются бурей и треском ломающихся деревьев» [28. Т. 3. С. 4]. Соответственно, внезапно разыгравшаяся метель актуализирует семантику святочного мотивного комплекса, имплицитно присутствующего в рассказе (разгул демонов) [29. С. 140–183]. Метель мешает пространственному восприятию героя. Сквозь пургу он воспринимает окружающий мир измененно: звуковые (сильный собачий лай) и оптические (красное мутное пятно) образы вначале видятся как силуэты и постепенно приобретают видимое очертание. В ходе поэтапного проявления пространства детализируется и восприятие Ергунова: «...мало-помалу обозначились высокие ворота и длинный забор, на котором остриями вверх торчали гвозди, потом из-за забора вытянулся кривой колодезный журавль <...> вырос небольшой, приземистый домик с высокой камышовой крышей» [15. Т. 7. С. 311]. В итоге фельдшер догадывается, что это постоялый двор по дороге к больнице. Пространство в тексте названо «нечистым местом»: очевидно, так воспринимает его Ергунов. Здесь пространственные точки зрения повествователя и персонажа слиты. Но искаженное восприятие пространства на этом не заканчивается. Ергунову искаженно видятся и постоялый двор, и люди, находящиеся там. Важно, что он принимает девушку Любку за хозяйку, тем самым спутав её с настоящей владелицей, бабкой. Сам постоялый двор как пространственный локус изнутри предстает иным, нежели открытое пространство вокруг. Если снаружи дом, с точки зрения Ергунова, выглядит необычно и известен как «нечистое место», то интерьер предстает разомкнутым «чистым» пространством: «В первой комнате, куда он вошел, было просторно, жарко натоплено и пахло недавно вымытыми полами» [15. Т. 7. С. 312].

Ещё одним топосом, отраженным в восприятии Ергунова, является деревня Богалевка, о посещении которой он вспоминает. Она изображена через противопоставление символических оппозиций: «низ» (овраг) и «верх» (небо), «дорога» (движение) и «конец света» (тупик): «Деревня большая, и лежит она в глубоком овраге, так что, когда едешь в лунную ночь по большой дороге и взглянешь вниз, в тёмный овраг, а потом вверх на небо, то кажется, что луна висит над бездонной пропастью и что тут конец света» [15. Т. 7. С. 313]. Жизнь, которую ведут жители Боголевки, предваряет будущий идеал вольности, который захочет воплотить Ергунов: «Мужики богалёвские слынут за хороших садоводов и конокрадов; сады у них богатые: весною вся деревня тонет в белых вишневых цветах, а летом вишни продаются по три копейки за ведро. Заплати три копейки и рви. Бабы у мужиков красивые и сытые и любят наряжаться, и даже в будни ничего не делают, а всё сидят на завалинках и ищут в головах друг у друга» [15. Т. 7. С. 314].

Поводом к истории о встрече с «чёртом»¹ становится необычный звуковой эффект, изображенный с разных точек зрения:

Точка зрения повествователя и Ергунова	Точка зрения Любки	Точка зрения Калашникова
«В печке гудел ветер; что-то зарычало и пискнуло, точно большая собака задушила крысу» [15. Т. 7. С. 314].	«– Ишь, нечистые расходились! – проговорила Любка» [15. Т. 7. С. 314].	«Это ветер, – сказал Калашников» [15. Т. 7. С. 314].

Такой ракурс восприятия с разных точек зрения мог быть дан с целью последующего понижения роли одного из святочных мотивов, а именно рассказа о нечистой силе. Попытка Ергунова рассказать святочную быличку о встрече с нечистой силой оборачивается провалом: второй постоялец-конокрад оказывается тем «невиданным», которого он встретил на Змеиной балочке. Рассказ о нечистой силе является характерным мотивом святочного рассказа. Известно, что одной из функций святочного рассказа была просветительская – обучение правильному поведению в ситуациях, с которыми человек сталкивается во время празднования. Случай, описанный в быличке, должен иметь статус подлинного («истинного происшествия»). Когда история разоблачается – это явный признак позднего разрушения святочного канона, его реинтерпретация.

По словам Е.В. Душечкиной, использование «антирождественских» мотивов (в данном случае имеет смысл говорить и об антисвяточных. – Г.М., И.М.) в русской литературе имело целью показать несоответствие сути праздника безжалостной реальности жизни [30. С. 225]. Четко обрисованные «этнографические» сцены святок в данном случае выступают лишь фоном, который предназначен для поддержания праздничного настроения героев. Атмосфера праздника определенным образом воздействует на персонажей, побуждает к желанию перемен. Но перемены не происходят либо выступают в профанированном варианте.

Таким образом, рассказ о встрече с нечистой силой выступает в данном случае вспомогательным мотивом, связанным с магистральным экзистенциальным сюжетом – о месте человека во вселенной. В рассказе о встрече с «чёртом» появляется третий локус, имеющий определенное сюжетное значение – «Змеиная балочка». В данном месте Ергунов примет за «нечистую силу» Мерику. Это «псевдосвяточное» пространство, воспринятое иллюзорно, семантически близко к той же ситуации неузнавания, которая произошла с Ергуновым во время приезда на постоянный двор в начале рассказа. Л.А. Полякевич отмечает синкретизм восприятия атмосферы чеховского рассказа, родственной «чувственному феномену» «Тамани» М.Ю. Лермон-

¹ Примечательно, что изначально рассказ был опубликован в «Новом времени» под заголовком «Черти», что подтверждает наличие семантики святочных рассказов.

това [31. С. 378]. Синкретическими компонентами в рассказе выступают музыка и пляска Любки и Мерики¹. Кроме того, музыка и пляска – это ещё определенное средство показать взаимопонимание между Любкой, Мериком и Калашниковым, средство, создающее барьер между ними и Ергуновым: «Калашников настроил балалайку и заиграл, и фельдшер никак не мог понять, какую он песню играет, веселую или грустную, потому что было то очень грустно, даже плакать хотелось, то становилось весело» [15. Т. 7. С. 319]. Синкретизм восприятия в рассказе сочетается с иллюзиями, возникающими в кульминационные моменты: «Порвалась нитка, и бусы рассыпались по всему полу, свалился с головы зелёный платок, и вместо Любки мелькало только одно красное облако, да сверкали тёмные глаза, а у Мерики, того и гляди, сейчас оторвутся руки и ноги» [15. Т. 7. С. 320].

Иллюзорное восприятие пространства и того, что в нём происходит, проявляется в дальнейшем поведении героя. Важным объектом восприятия пространства Ергуновым является внешнее, открытое пространство. Именно Ергунов «прочитывает» его состояние, а проецирует на него свои мысли: «Голые берёзки и вишни, не вынося его [ветра] грубых ласок, низкогнулись к земле и плакали: “Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь на волю?”» [15. Т. 7. С. 320]. Художественной «рамой» в рассказе «Воры» выступает постоялый двор. В самом начале рассказа в восприятии героя постоялый двор предстает как «красное, мутное пятно», который по мере приближения преобразуется в отчетливо видимый небольшой домик. В эпилоге дом предстает как «красивое багровое зарево». Иллюзии и синкретизм восприятия художественного пространства в рассказе создают картину путанного, кризисного миропонимания. Внутренний монолог персонажа в конце рассказа изобилует вопросами. По мнению А.П. Чудакова, в этом монологе точка зрения персонажа близка точке зрения автора [8. С. 71]. С данной позицией можно согласиться лишь частично, так как мысли фельдшера во внутреннем монологе выражены в пародийном ключе и отсылают к тексту Евангелия: «Почему кто не служит и не получает жалованья, тот непременно должен быть голоден, раздет, не обут? Кто это выдумал? Почему же птицы и лесные звери не служат и не получают жалованья, а живут в своё удовольствие?» («Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?») [15. Т. 7. С. 325]. Искаженное восприятие простран-

¹ А.Н. Афанасьев выделяет, что музыка была одним из главных атрибутов духовоздушной стихии у славян: «Все духи, в которых фантазия олицетворила грозу, вихри, метель, непогоду, все эти сатиры, фавны, нимфы, сладкогласные сирены, эльфы, никсы, вилы, русалки и ведьмы любят песни, музыку и пляски; музы, в первоначальном своем значении, были не более как облачные певички и танцовщицы. Волнение рек и моря русское предание объясняет пляскою водяных. По мнению украинцев, когда заиграет, взбучается море, из его бездн выступают морские духи и поют песни; а люди приходят к берегам, слушают их и сами научаются песням. Словаки догадываются, что человека научили песням небесные вихри и шумящие дубравы» [28. Т. 1. С. 104].

ства отражает иллюзорность миропонимания героя. Во внутренней речи Ергунова эта иллюзорность восприятия мира усиливается благодаря комическим аллюзиям и риторическим вопросам, разрешить которые герою невозможно.

Завершить анализ специфики восприятия пространства нам бы хотелось интерпретацией данной темы в рассказе «Гусев». Содержание рассказа составляют переживания, ведения и мысли умирающего главного героя, его главенствующее значение фиксирует название текста. Исследователи рассказов Чехова не раз отмечали, что писатель углубил представление о внутреннем мире личности, изменяя привычную систему пространственных координат. Данное изменение было связано с тем, что писательское мастерство Чехова связано с изображением «всегда кем-то описанного мира» [32. С. 138]. Из этого замечания А.П. Чудакова можно констатировать, что в рассказе «Гусев» основные локусы будут подчинены восприятию одноименного персонажа. Но «неотразимая достоверность описания», по словам Ю.Н. Чумакова, «такова, что картина как-то не вписывается в привычные границы чеховского мира» [33. С. 191].

Такой принцип изображения пространства, который максимально сконцентрирован на восприятии главного героя, будет подвергнут изменению, вводя дополнительные точки зрения. Б.А. Успенский отмечает, что «точка зрения повествователя может быть фиксирована в пространстве. В частности, место рассказчика может совпадать с местом определенного персонажа в произведении, т.е. автор в этом случае как бы ведет репортаж с места нахождения данного персонажа» [13. С. 80]. Б. Катаев подчеркивает мысль о неразрывности восприятия повествователя, его «перевоплощении» в персонажа, которым назван данный рассказ: «В кругозор рассказчика попадает только то, что дано видеть, слышать и сознавать Гусеву, ставятся вопросы, которые могли возникнуть в сознании Гусева» [34. С. 251].

Говоря о структуре пространства, явленной в рассказе, отметим прием контраста локусов [35. С. 34]. Главными оппозициями выступают макро- и микрокосмосы, соответствующие локусам палубы, тесной и душевной каюты, где происходит основное действие, и «Космосу» Индийского океана в конце рассказа. Другую оппозицию, тесно связанную с мифологической картиной мира, выделяет Ю.В. Доманский, это «верх», имеющий свою аналогию с палубой и небом, и «низ», сопоставимый с душевной каютой и страшным океаном [36. С. 16]. Способы описания пространства определили в дальнейшем момент интерпретации: контраст микро- и макромира позволяет, по словам А.Ю. Антоневиц, сконструировать реалистическую картину повествования [35. С. 32]. Важно и замечание Ю.В. Доманского: «Картина мира Гусева, по сути, тождественна мифологической, где явления природы одушевляются (анимизм), а стихийные бедствия объясняются вмешательством высших сил (фатализм), часто персонифицированных в образах чудовищ. Заданная в самом начале повествования картина мира определяет не только поведение и характер центрального персонажа, но и всю создаваемую в рассказе модель бытия» [36. С. 22]. Это связано с тем, что в мифологической картине мира архетип «низа» (в рассказе это морское дно, трюм, где солдаты страдают от

духоты) содержит негативный смысл, а «верх» (это небо, появляющееся в четвертой главе («Наверху глубокое небо, ясные звёзды, покой и тишина – точь-в-точь как дома в деревне» [15. Т. 7. С. 337] и в финале рассказа, а так же палуба, которую посещает в последний раз Гусев) – позитивный.

Отметим, что основные пространственные картины корабля даны через восприятие Гусева. «Желая изобразить локальный микромир лазарета максимально реально, Чехов старается донести до читателя ощущения человека, находящегося на корабле» [35. С. 32]. Лиминальным локусом между тесным и душным трюмом и палубой является «синий кружок – маленькое окошечко». Неслучайно Гусев во время разговора с Павлом Ивановичем обращает свой взгляд на это окошечко, где «на прозрачной, нежно-бирюзовой воде, вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка» [15. Т. 7. С. 334]. Реальное пространство впервые обретает объем, расширяется, предвещая будущее желание Гусева выйти на палубу. Но предвестники будущего расширения пространства уже содержатся в онейрическом пространстве – во снах Гусева. Проникновение в сознание героя, вплоть до описания сна – одни из главных признаков того, что точка зрения героя отождествляется с точкой зрения повествователя. Во снах Гусев видит разные картины, обладающие пространственной конкретностью: «Рисуется ему громадный пруд, занесенный снегом... На одной стороне пруда фарфоровый завод кирпичного цвета, с высокой трубой и с облаками чёрного дыма; на другой стороне – деревня» [15. Т. 7. С. 328]. Не менее важен образ бычьей головы без глаз во втором видении Гусева [15. Т. 7. С. 331]. Исследователи, предпринимая попытку толковать сон, не раз отмечали, что мысли Гусева обрываются этим символом смерти [36. С. 32; 37. С. 78–100]. Ментальное пространство, существующее только в сознании персонажа, впоследствии становится предчувствием финала. В последней главе видения, вызванные вполне реальными причинами, не покидают Гусева и приобретают свой особый смысл: «Снится ему, что в казарме только что вынули хлеб из печи, а он залез в печь и парится в ней берёзовым веником» [15. Т. 7. С. 338]. Этот образ можно трактовать с точки зрения мифопоэтики: в славянском фольклоре «пространство печи» имеет особую символическую значимость: «В обрядовом контексте печь символизирует одновременно и могилу, смерть, и рождающее женское лоно, причем засовывание ребенка в печь призвано убить болезнь и самого ребенка, чтобы возродить его уже здорового» [35. С. 36]. Мифопоэтическая трактовка данного образа позволяет предположить не только будущую участь Гусева, но и возможность его возрождения.

Данный сон фиксирует сближение точек зрения повествователя и Гусева в идеологическом плане. В дальнейшем время рассказа сгущается (два дня перед смертью повествователь не фиксирует), и после тело Гусева выносят из лазарета и начинаются похороны по морскому обычаю¹. Если до этого

¹ Ср. воспоминание А.П. Чехова о возвращении с Сахалина через Индийский океан в письме от 09.12.1890: «По пути в Сингапур бросили в море двух покойников. Когда глядишь, как мертвый человек, завороченный в парусину, летит, кувыркаясь, в воду, и когда

пространственная точка зрения представлена была только Гусевым, то после смерти повествователь отделяется и становится самостоятельной фигурой со своим голосом. Когда Гусева отпускают в океан, повествователь и здесь не покидает его, находясь как будто рядом с героем, следуя за ним. Это тоже одна из разновидностей совпадения пространственных позиций повествователя и персонажа, когда автор следует за персонажем, но не перевоплощается в него, при этом описание характеризуется как «надличностное» [13. С. 102]. Эта тесная сомкнутость персонажа и повествователя не позволяет отделить слово одного от слова другого. Можно предположить, что такая помеха как раз создает эффект продления жизни, «мёртвый Гусев как бы вовсе не умер или что граница как бы между жизнью и смертью как бы стирается» [33. С. 193].

Последние три абзаца данного рассказа позволяют повествователю занять независимую позицию и освободиться от «сцепления с героем». В финальном абзаце между главными оппозициями рассказа «верхний» (небо) и «нижний» (океан) миром наступает гармония. Океан оживает, приобретает человеческие черты: он смотрит на небо, хмурится. Появляется разница эпитетов, используемых в описании неба и океана: «А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, скучиваются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зелёный луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» [15. Т. 7. С. 339]. Тайна смерти – одна из самых непостижимых для человека. Поэтому так трудно выразить словами то состояние океана, наступающее после ухода во тьму пучины Гусева. Но нельзя не выделить один важный нюанс в описании погружения трупа Гусева на дно океана: «Вахтенный приподнимает конец доски, Гусев сползает с неё, летит вниз головой, потом перевёртывается в воздухе и – бултых! Пена покрывает его, и мгновение кажется он окутанным в кружева, но прошло это мгновение – и он исчезает в волнах» [15. Т. 7. С. 338]. Важен образ морской пены, которая, согласно Г. Башляру, символизирует материнское молоко, выходящее из глубин, связанных в мифах с темой порождающего всё материнского лона [38. С. 221]. Таким образом, Гусев переходит грань между мирами, он уходит из реальности, через пограничное пространство океана (мир мёртвых, подводное царство), после чего его душа возрождается и обретает бессмертие.

Подводя итоги, отметим, что повествовательная структура «Гусева» характеризуется возрастающей ролью восприятия пространства героем. Это восприятие изображено с помощью несобственно-прямой речи повествова-

вспоминаешь, что до дна несколько верст, то становится страшно и почему-то начинает казаться, что сам умрешь и будешь брошен в море» [15. Т. 22. С. 140].

теля, и проявлении существенной роли ойнерического пространства, повторяющегося на композиционном уровне несколько раз. Такое восприятие пространства усугублено особенностями использования несобственно-прямой речи повествователя и укрупнением роли ойнерического пространства.

Как показал анализ прозы А.П. Чехова, восприятие пространства «объективного» периода подчинено субъективности героя. Пространственные реалии представляют собой репрезентацию сознания героя, отражают внутренний мир персонажа и его мировосприятие. Анализируя концепции пространства в чеховедении, можно говорить о том, что творчество А.П. Чехова в аспекте пространства позволяет проследить эволюцию художественной манеры писателя. Характеристика пространства и «точка зрения» в пространственно-временном отношении отражают периодизацию творчества писателя. Во многих исследованиях отмечено, что уровень пространства и его восприятие изоморфны другим уровням художественной системы произведения. Кроме того, концептуальные локусы и пространственные модели связаны напрямую с миропониманием как персонажа, так и автора. Исследование восприятия пространства в ранних рассказах А.П. Чехова показало, что отражение реалий в сознании героя пока еще подчинено оценочной характеристике повествователя. Роль восприятия реальности героя всё еще минимальна, но в рассказах, традиционно считающихся «переходными» (начиная с 1887 г.), роль восприятия пространства героем возрастает. В рассказе «Поцелуй» образы пространства подчиняются фабульной конструкции «случая», восприятие реалий является составляющей сюжет прозрения, который связан с изменением психологического состояния героя. Здесь «случай» выступает ключевым событием анекдота, но в сюжетном смысле «случай» выступает моментом прозрения. Характерно, что «случай» как прозрение воспринимается именно героем. Возрастает роль восприятия пространства, позволяющего сделать вывод о возможности / невозможности сюжета прозрения в рассказе. Изучение восприятия пространства в рассказах зрелого периода позволило сделать вывод о том, что восприятие сдвигается в сторону максимальной концентрации психологического состояния героя. В рассказе «Воры» иллюзии и синкретизм восприятия художественного пространства создают картину путанного и кризисного миропонимания. Искажения визуального восприятия создают негативные изменения в картине мира героя. Такое восприятие пространства отражает иллюзорность миропонимания героя. Внутренний монолог Ергунова эту иллюзорность восприятия мира усиливает благодаря комическим аллюзиям и риторическим вопросам, разрешить которые ему невозможно. Рассказ «Гусев», начавший, по мнению многих чеховедов, новый период творчества Чехова, характеризуется возрастающей ролью восприятия пространства персонажем. В рассказе от третьего лица восприятие пространства изображено с помощью несобственно-прямой речи повествователя и проявления ключевой роли ментальных пространств (сны и ведение с детализацией пространственных картин). Даже после смерти персонажа в сюжете рассказа восприятие пространства стилистически указывает на подчиненность повествователя сознанию героя.

Список источников

1. *Горячева М.О.* Проблема пространства в художественном мире А.П. Чехова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. 16 с.
2. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. 184 с.
3. *Разумова Н.Е.* Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск : Изд-во ТГУ, 2001. 522 с.
4. *Пыхтина Ю.Г.* К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении // Вестник Оренбургского университета. 2013. № 11. С. 29–36.
5. *Печерская Т.И.* Сюжетика дачного локуса в рассказах А.П. Чехова // Универсалии русской литературы. Воронеж : Издательский дом Алейниковых, 2009. С. 440–448.
6. *Кубасов А.В.* Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск : Изд-во Свердл. гос. пед. ин-та, 1990. 72 с.
7. *Жеребцова Е.Е.* Хронотоп прозы А.П. Чехова как явление поэтики и онтологии : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2003. 22 с.
8. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971. 290 с.
9. *Полоцкая Э.А.* А.П. Чехов. Движение художественной мысли. М. : Сов. писатель, 1979. 340 с.
10. *Цилевич Л.М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига : Звайгзне, 1976. 238 с.
11. *Сузрюкова Е.Л.* Визуальные образы в творчестве А.П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2010. 178 с.
12. *Козлов А.Е.* Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века. Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2014. 196 с.
13. *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М. : Языки русской культуры, 1995. 360 с.
14. *Покусаев Е.И.* Об идейно-художественной концепции рассказа А.П. Чехова «Враги» // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого дона» : сб. науч. ст. Л. : Наука, 1969. С. 183–190.
15. *Чехов А.П.* Собр. соч. : в 30 т. Т. 6: Рассказы, повести, статьи 1887–1888 годов. М. : Наука, 1985. 739 с.; Т. 7: Рассказы, повести, статьи 1888–1891 годов. М. : Наука, 1985. 739 с.; Т. 22: Письма 1890–1892. М. : Наука, 1976. 656 с.
16. А.П. Чехов. Энциклопедия / под науч. ред. В.Б. Катаева. М. : Просвещение, 2011. 696 с.
17. *Катаев В.Б.* «Враги»: интерпретация эпохи перестройки // Театр. 1991. № 1. С. 114–119.
18. *Печерская Т.И.* Сюжетная ситуация «военные на постое» в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры – 100 лет». М. : Наука, 2001. С. 108–111.
19. *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа : учеб. пособие. М. : Высш. шк., 1989. 135 с.
20. *Канашина А.А.* История одного превращения (рассказ А.П. Чехова «Поцелуй») // А.П. Чехов: байкальские встречи : сб. науч. тр. Иркутск : РИО ИГУ, 2003. С. 89–97.
21. *Тарасова И.А.* «Интерпретатор не бесконтролен»: имплицитный читатель в структуре художественного произведения (на материале рассказа А.П. Чехова «Поцелуй») // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов : Изд-во Саратов. гос. ун-та, 2010. С. 194–200.
22. *Шмид В.* Проза как поэзия Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб. : ИНАПРЕСС, 1998. 354 с.
23. *Биццли П.М.* Чехов // Русское зарубежье о Чехове: Критика, литературоведение, воспоминания: Антология. М. : Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2010. URL: http://az.lib.ru/-c/chehow_a_p/text_1930_bitzilli_chehov.shtml
24. *Платон.* Собрание сочинений : В 4 т. Т. 1. М. : Мысль, 1990. 860 с.

25. Собенников А.С. Чехов и христианство : учеб. пособие. Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2016. URL http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/chehov/_sobennikov/
26. Камянов В.И. Время против безвременья: Чехов и современность. М. : Советский писатель, 1989. 384 с.
27. Собенников А.С. Судьба и случай в русской литературе: от «Метели» А.С. Пушкина к рассказу А.П. Чехова «На пути» // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М. : Наука, 1998. С. 13–144.
28. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : В 3 т. Т. 1. 258 с.; Т. 3. 300 с. М. : Современный писатель, 1995.
29. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск : Изд. СО РАН, 2006. Вып. 2. С. 140–183.
30. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1995. 256 с.
31. Полякевич Л.А. «Тамань» Лермонтова, «Воры» Чехова и интертекстуальность // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М. : Наука, 2007. С. 374–386.
32. Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М. : Сов. писатель, 1986. 384 с.
33. Чумаков Ю.Н. Акула и Гусев (о финале чеховского рассказа) // Поэтика финала : сб. науч. тр. Новосибирск, 2009. С. 191–194.
34. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд-во МГУ, 1979. 327 с.
35. Антонец А.Ю. Деформации художественного пространства в рассказе А.П. Чехова «Гусев» (к вопросу о психологизме чеховской прозы) // Филологические штудии. Вып. 3. Иваново, 1999. С. 31–39.
36. Доманский Ю.В. Статьи о Чехове. Тверь : Изд-во Твер. гос. ун-та, 2001. 95 с.
37. Хаас Д. «Гусев» светлый рассказ о мрачной истории // Чеховский сборник. М., 1999. С. 78–100.
38. Башиляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 376 с.

References

1. Goryacheva, M.O. (1992) *Problema prostranstva v khudozhestvennom mire A.P. Chekhova* [The problem of space in the artistic world of A.P. Chekhov]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
2. Sukhikh, I.N. (1987) *Problemy poetiki A.P. Chekhova* [Problems of A.P. Chekhov's Poetics]. Leningrad: Leningrad State University.
3. Razumova, N.E. (2001) *Tvorchestvo A.P. Chekhova v aspekte prostranstva* [Anton Chekhov's Works in the Aspect of Space]. Tomsk: Tomsk State University.
4. Pykhtina, Yu.G. (2013) К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении [On the problem of using spatial terminology in modern literary studies]. *Vestnik Orenburgskogo universiteta*. 11. pp. 29–36.
5. Pecherskaya, T.I. (2009) Siuzhetika dachnogo lokusa v rasskazakh A.P. Chekhova [Plot structure of the dacha locus in Anton Chekhov's stories]. In: *Universalii russkoy literatury* [Universals of Russian Literature]. Voronezh: Izdatel'skiy dom Aleynikovykh. pp. 440–448.
6. Kubasov, A.V. (1990) *Rasskazy A.P. Chekhova: poetika zhanra* [Anton Chekhov's Stories: Poetics of Genre]. Sverdlovsk: Sverdlovsk State Pedagogical University.
7. Zherebtsova, E.E. (2003) *Khronotop prozy A.P. Chekhova kak yavlenie poetiki i ontologii* [Chronotope of Anton Chekhov's prose as a phenomenon of poetics and ontology]. Abstract of Philology Cand. Diss. Chelyabinsk.
8. Chudakov, A.P. (1971) *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow: Nauka.
9. Polotskaya, E.A. (1979) *A.P. Chekhov. Dvizhenie khudozhestvennoy mysli* [Anton Chekhov. Movement of Artistic Thought]. Moscow: Sovetskiiy pisatel'.

10. Tsilevich, L.M. (1976) *Syuzhet chekhovskogo rasskaza* [Plot of the Chekhov Story]. Riga: Zvaigzne.
11. Suzrukova, E.L. (2010) *Vizual'nye obrazy v tvorchestve A.P. Chekhova* [Visual images in the works of Anton Chekhov]. Philology Cand. Diss. Novosibirsk.
12. Kozlov, A.E. (2014) *Provintsial'nye siuzhety russkoy literatury XIX veka* [Provincial Plots of 19th-Century Russian Literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University.
13. Uspenskiy, B.A. (1995) *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
14. Pokusaev, E.I. (1969) Ob ideyno-khudozhestvennoy kontseptsii rasskaza A.P. Chekhova "Vragi" [On the ideological and artistic concept of Anton Chekhov's story Enemies]. In: *Ot "Slova o polku Igoreve" do "Tikhogo Dona"* [From The Tale of Igor's Campaign to Quiet Flows the Don]. Leningrad: Nauka. pp. 183–190.
15. Chekhov, A.P. (1976–1985) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vols 6, 7, 22. Moscow: Nauka.
16. Kataev, V.B. (ed.) (2011) *A.P. Chekhov. Entsiklopediya* [Anton Chekhov. Encyclopedia]. Moscow: Prosveshchenie.
17. Kataev, V.B. (1991) "Vragi": interpretatsiya epokhi perestroyki [Enemies: interpretation of the Perestroika era]. *Teatr*. 1. pp. 114–119.
18. Pecherskaya, T.I. (2001) Syuzhetskaya situatsiya "voennye na postoe" v p'ese A.P. Chekhova "Tri sestry" [Plot situation "military men on quarters" in Anton Chekhov's play Three Sisters]. In: *Chekhoviana. "Tri sestry – 100 let"* [Chekhoviana. "Three Sisters – 100 Years"]. Moscow: Nauka. pp. 108–111.
19. Tyupa, V.I. (1989) *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [Artistry of the Chekhov's Story]. Moscow: Vysshaya shkola.
20. Kanashina, A.A. (2003) Istoriya odnogo prevrashcheniya (rasskaz A.P. Chekhova "Potseluy") [The story of one transformation (Anton Chekhov's story The Kiss)]. In: *A.P. Chekhov: baikal'skie vstrechi* [Anton Chekhov: Baikal Meetings]. Irkutsk: Irkutsk State University. pp. 89–97.
21. Tarasova, I.A. (2010) "Interpretator ne beskontrolen": implitsitnyy chitatel' v strukture khudozhestvennogo proizvedeniya (na materiale rasskaza A.P. Chekhova "Potseluy") ["The interpreter is not uncontrolled": the implicit reader in the structure of a literary work (based on Anton Chekhov's story The Kiss)]. In: *Aleksandr Pavlovich Skaftymov v russkoy literaturnoy nauke i kul'ture* [Alexander Pavlovich Skaftymov in Russian Literary Science and Culture]. Saratov: Saratov State University. pp. 194–200.
22. Schmid, V. (1998) *Proza kak poeziya Pushkin, Dostoevskiy, Chekhov, avangard* [Prose as Poetry Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avant-Garde]. Saint Petersburg: INAPRESS.
23. Bitsilli, P.M. (2010) Chekhov. In: *Russkoe zarubezh'e o Chekhove: Kritika, literaturovedenie, vospominaniya* [Russian Emigration on Chekhov: Criticism, Literary Studies, Memoirs]. Moscow: Dom Russkogo Zarubezh'ya im. Aleksandra Solzhenitsyna. [Online] Available from: http://az.lib.ru/-c/chehov_a_p/text_1930_bitzilli_chehov.shtml.
24. Plato. (1990) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Translated from Ancient Greek. Vol. 1. Moscow: Mysl'.
25. Sobennikov, A.S. (2016) *Chekhov i khristianstvo* [Chekhov and Christianity]. Irkutsk: Irkutsk State University. [Online] Available from: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/chehov_/sobennikov/.
26. Kamyanov, V.I. (1989) *Vremya protiv bezzvetch'ya: Chekhov i sovremennost'* [Time Against Timelessness: Chekhov and Modernity]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
27. Sobennikov, A.S. (1998) Sud'ba i sluchay v russkoy literature: ot "Meteli" A.S. Pushkina k rasskazu A.P. Chekhova "Na puti" [Fate and chance in Russian literature: from Alexander Pushkin's The Blizzard to Anton Chekhov's story On the Way]. In: *Chekhoviana: Chekhov i Pushkin* [Chekhoviana: Chekhov and Pushkin]. Moscow: Nauka. pp. 13–144.

28. Afanas'ev, A.N. (1995) *Poeticheskie vozrozheniya slavyan na prirodu: opyt sravnitel'nogo izucheniya slavyanskikh predaniy i verovaniy v svyazi s mificheskimi skazanyami drugikh rodstvennykh narodov* [Poetic Views of the Slavs on Nature: An Attempt at Comparative Study of Slavic Legends and Beliefs in Connection with Mythical Tales of Other Related Peoples]. Vols 1, 3. Moscow: Sovremennyy pisatel'.

29. Romodanovskaya, E.K. (ed.) (2006) *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury: Eksperimental'noe izdanie* [Dictionary-Index of Plots and Motifs of Russian Literature: Experimental Edition]. Vol. 2. Novosibirsk: SB RAS. pp. 140–183.

30. Dushchikina, E.V. (1995) *Russkiy svyatochnyy rasskaz: Stanovlenie zhanra* [Russian Christmas Story: Formation of the Genre]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University.

31. Polyakov, L.A. (2007) "Taman" Lermontova, "Vory" Chekhova i intertekstual'nost' [Lermontov's Taman, Chekhov's Thieves and intertextuality]. In: *Chekhoviana. Iz veka XX v XXI: itogi i ozhidaniya* [Chekhoviana. From the 20th to the 21st Century: Results and Expectations]. Moscow: Nauka. pp. 374–386.

32. Chudakov, A.P. (1986) *Mir Chekhova: vznik i utverzhdenie* [Chekhov's World: Emergence and Establishment]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

33. Chumakov, Yu.N. (2009) Akula i Gusev (o finale chekhovskogo rasskaza) [The shark and Gusev (on the ending of a Chekhov's story)]. In: Pecherskaya, T.I. (ed.) *Poetika finala* [Poetics of the Ending]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University. pp. 191–194.

34. Kataev, V.B. (1979) *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [Chekhov's Prose: Problems of Interpretation]. Moscow: Moscow State University.

35. Antonovich, A.Yu. (1999) Deformatsii khudozhestvennogo prostranstva v rasskaze A.P. Chekhova "Gusev" (k voprosu o psikhologizme chekhovskoy prozy) [Deformations of Artistic Space in A.P. Chekhov's Story "Gusev" (On the Question of Psychological Realism in Chekhov's Prose)]. *Filologicheskie shtudii*. 3. pp. 31–39.

36. Domanskiy, Yu.V. (2001) *Stat'i o Chekhove* [Articles on Chekhov]. Tver: Tver State University.

37. Haas, D. (1999) "Gusev" svetlyy rasskaz o mrachnoy istorii [Gusev – a bright story of a dark occurrence]. In: *Chekhovskii sbornik* [Chekhov Collection]. Moscow: Maxim Gorky Literature Institute. pp. 78–100.

38. Bachelard, G. (2004) *Izbrannoe: Poetika prostranstva* [Selected Works: Poetics of Space]. Translated from French. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN).

Информация об авторах:

Маматов Г.М. – канд. филол. наук, преподаватель кафедры филологии Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: g.m.mamatov@yandex.ru

Матвеев И.В. – старший преподаватель кафедры правоведения Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: udicis@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

G.M. Mamatov, Cand. Sci. (Philology), lecturer, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: g.m.mamatov@yandex.ru

I.V. Matveev, senior lecturer, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: udicis@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 18.08.2024;
одобрена после рецензирования 08.12.2024; принята к публикации 05.12.2025.*

*The article was submitted 18.08.2024;
approved after reviewing 08.12.2024; accepted for publication 05.12.2025.*