

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

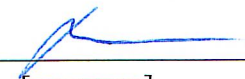
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Особенности комического в пьесах А.П. Чехова

Исполнитель Бардина Олеся Витальевна
[фамилия, имя, отчество]

Руководитель доктор филологических наук, профессор
[ученая степень, ученое звание]
Ерофеева Наталья Евгеньевна
[фамилия, имя, отчество]

«К защите допускаю»

Исполняющий обязанности заведующего кафедрой 
[подпись]

кандидат педагогических наук,
[ученая степень, ученое звание]

Виноградова Марина Владимировна
[фамилия, имя, отчество]

28» июня 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2026

Аннотация

В работе исследуются особенности комического в одноактных пьесах-шутках А. П. Чехова, рассматривается генезис этого жанра в контексте русской комедийной традиции XIX века и обосновывается его принципиальное отличие от классического водевиля. Анализ строится на системе четырех уровней создания комического эффекта – языковом, конфликтном, поведенческом и ремарочном – и впервые рассматривает пьесы-шутки А. П. Чехова как самостоятельную художественную систему, а не как вспомогательный материал к его большим пьесам. Прослеживается, как отработанные в малой форме приемы (перенос источника комического с обстоятельств на характер, смысловая самостоятельность ремарки, иронически окрашенный счастливый финал, переход от амплуа к живому характеру) получают развитие в поэтике «новой драмы». Особое внимание уделено новаторству Чехова-драматурга, которое рассматривается на материале пьес «Медведь» (1888), «Предложение» (1888), «Трагик поневоле» (1889) и «Юбилей» (1891) в сопоставлении с «Чайкой» (1896), «Дядей Ваней» (1897), «Тремя сестрами» (1901) и «Вишневым садом» (1903).

Содержание

Введение.....	4
ГЛАВА I. КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.....	17
1.1. Пути развития русского комического театра в XIX веке	17
1.2. А. П. Чехов и «новая драма» в русской литературе 1880-90-х годов.....	26
1.3. Комическое в больших пьесах А. П. Чехова: от «Чайки» к «Вишневому саду»	44
Выводы по первой главе.....	47
ГЛАВА II. ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО И СМЕШНОГО В ОДНОАКТНЫХ ПЬЕСАХ-ШУТКАХ А. П. ЧЕХОВА	48
2.1. Комическое и элементы шутки в пьесах «Медведь» и «Предложение»	48
2.2. Сатирическое и элементы фарса в пьесах «Трагик поневоле» и «Юбилей»	53
2.3. Новаторство Чехова-драматурга: от пьес-шуток к «новой драме»	57
Выводы по второй главе.....	59
Заключение	62
Список литературы	66

Введение

Антон Павлович Чехов (1860–1904) – русский писатель, прозаик, публицист и драматург. Его творчество стоит особняком, когда речь идет о «новой драме», зародившейся во многом именно благодаря пьесам Чехова, определившим путь развития драматического театра на рубеже XIX–XX веков. С драматургии начинается творческий путь писателя, и ею же завершаются его жизненные искания. Среди ранних опытов выделяется «Безотцовщина» – пьеса конца 1870-х годов, ставшая подлинной сокровищницей будущих чеховских сюжетов и образов. Самыми широко известными же пьесами по праву можно назвать «Вишневый сад», «Чайку», «Дядю Ваню», «Три сестры» и другие.

Литературоведы, в частности Н. Д. Тамарченко, отмечают, что окончательное утверждение новых драматических форм на русском театральном поприще связано именно с драматургией А. П. Чехова.

Под «новой драмой» в настоящей работе понимается тип драматургии, сложившийся в последней трети XIX – начале XX века и противопоставивший себя классической, хорошо сделанной пьесе с ее четкой причинно-следственной интригой, однозначными характерами и прямолинейной авторской позицией. В отличие от традиционной драмы, где конфликт строился на столкновении волей, а финал разрешал нравственную коллизию, новая драма переносит центр тяжести во внутреннее состояние персонажей: за внешним бездействием скрывается напряженная жизнь чувств и осознания. Как указывает Н. Д. Тамарченко, в новой драме авторская позиция не задается изначально, а формируется в самом ходе действия – или, точнее, в пространстве между репликами, в паузах, в том, что остается произнесенным [Тамарченко, 2004, с. 409]. В. Е. Хализев обращает внимание на особую речевую организацию такой драмы: высказывания персонажей избыточны, декламационны, они как бы превышают жизненную норму – и в этом несоответствии слова и ситуации рождается специфическое для А. П. Чехова комическое напряжение

[Хализев, 1978, с. 8, 10–13]. А. П. Скафтымов, в свою очередь, показал, что чеховская новая драма – это семиотическая система с неочевидной связью означающих и означаемых: привычные сценические знаки (ситуация, реплика, жест) у А. П. Чехова означают нечто иное, чем у его предшественников, и именно это рождает у зрителя эффект одновременного узнавания и остранения – основу особого чеховского смеха [Скафтымов, 1972, с. 446–447]. Принципиально важно, что смешение комического и трагического в чеховской драматургии не является изобретением А. П. Чехова в историческом смысле. Как убедительно показала Т. К. Шах-Азизова, «сложное смешение драматических и комических красок открыто в русском искусстве не А. П. Чеховым. Это исконно русская традиция «смеха сквозь слезы». И, с другой стороны, это столь же исконная русская полнота восприятия жизни в нераздельности грустного и смешного, высокого и обыкновенного» [Шах-Азизова, 93]. А. П. Чехов, таким образом, не нарушил традицию – он довел ее до высшего художественного воплощения. Таким образом, новая драма А. П. Чехова – это не просто обновление техники, но принципиально иной способ видеть человека и мир, и именно с этой оптикой неразрывно связана специфика комического в его пьесах.

Долгое время считалось, что А. П. Чехов был исключением в русской культурной традиции, он выделялся и шел вразрез с принятыми формами. На деле А. П. Чехов был не исключением, он активно использовал канонические приемы, но при этом шел собственным путем, создавая то, что вскоре будет именоваться «новой драмой». Видя свою художественную задачу в изображении обыденных и массовых явлений, житейской «пошлости», А. П. Чехов не ограничивается этим. Еще более важная задача, – раскрыть то, что прячется за маской повседневности. Это движение стало основой его драматургии, а затем потребовало для себя особого театра А. П. Чехова.

В отличие от традиционной драмы XIX века, где авторская позиция предстает как уже готовая и не претерпевающая изменений по ходу действия, в драматургии А. П. Чехова ситуация принципиально иная. Здесь нет

резонеров, а авторский голос сливается с голосами героев, что современниками воспринималось как «неопределенность» писательской позиции, но на деле это пространство для зрителя и интерпретаций.

Среди драматургического наследия А. П. Чехова его одноактные пьесы, а точнее пьесы-шутки, занимают особое место. Прежде чем обратиться к их изучению, необходимо уточнить сам термин и жанровую природу этих произведений. Пьеса-шутка у А. П. Чехова – это не водевиль в традиционном смысле слова. Водевиль как жанр предполагал куплеты, легкую несерьезную интригу и беззаботных героев, приходящих к счастливой развязке без внутренних потрясений. Куплет при этом выполнял в водевильном спектакле сразу несколько функций: характеризовал персонажа, подчеркивал эмоциональные узлы действия и обеспечивал живой контакт актера с публикой – от вступительной самохарактеристики героя до финального нравоучения [Сариева, 2025, с. 49–52]. А. П. Чехов сознательно дистанцировался от этой формулы: его шутки лишены куплетов, герои в них не беззаботны, а обременены раздражением, обидами и мелочными претензиями – и именно из этого несоответствия между водевильной формой и по-чеховски сложными характерами рождается особый комический эффект. Как отмечает Г. П. Бердников, А. П. Чехов принципиально переосмыслил жанровые критерии водевиля, выработав собственное представление о драматической миниатюре [Бердников, 1981, с. 45]. В этих миниатюрах смешное строится не на забавных положениях, а на комизме характеров: герои смешны потому, что в пустяковой ситуации ведут себя с нелепой серьезностью, – и в этом зерно той поэтики несоответствия, которая станет основой всей чеховской драматургии.

Б. И. Зингерман точно определил место шуток в творческой системе А. П. Чехова: «Помимо их собственного самостоятельного значения, водевили А. П. Чехова – шуточный пролог и комментарий к главным его пьесам. Некоторые черты драматургии XX в. проступают здесь впервые с поразительной и острой наглядностью» [Зингерман, 1988, с. 171]. Однако

прежде чем обратиться к самим шуткам, необходимо проследить, как складывалась традиция изучения чеховской драматургии в целом – ибо именно этот историографический контекст позволяет понять, почему малые комические формы писателя долгое время оставались в тени его больших пьес и чем оборачивается их изучение сегодня.

Первые критические отклики на чеховскую драматургию возникают еще при жизни автора. Е. А. Соловьев в своем критическом очерке начала 1900-х годов одним из первых попытался осмыслить А. П. Чехова как явление целостное: он видел в нем прежде всего сатирика особого рода – сатирика не по адресу отдельного человека, а по адресу «всей жизни вообще», в которой люди играют «странную и обидную для их самомнения роль» [Соловьев, 1900, с. 36, 47]. Это наблюдение оказалось принципиальным: чеховский смех неотделим от русской темы «пошлости» – той бытовой, духовной приземленности, которую писатель изображал не с негодованием моралиста, а с холодноватой точностью диагноста. Видя свою художественную задачу в изображении обыденных и массовых явлений, А. П. Чехов при этом не останавливался на простой фиксации пошлости – за маской повседневности он раскрывал глубинные противоречия человеческого существования.

Первым систематическим исследованием поэтики чеховских пьес стала работа С. Д. Балухатого «Проблемы драматургического анализа. А. П. Чехов» (1927). Ученый сосредоточился на речевой организации чеховской драмы, показав, как прямая речь персонажей одновременно выступает средством характеристики говорящего, способом развертывания темы и носителем «силовых драматических моментов» [Балухатый, 1927, с. 8]. С. Д. Балухатый первым обратил внимание на то, что комизм у А. П. Чехова рождается прежде всего из несоответствия слова ситуации – из того, что герои говорят «не о том» и «не тогда». Это наблюдение легло в основу позднейших трактовок чеховского подтекста.

В 1940–1960-е годы в чеховедении утверждается подход, связанный с анализом поэтики больших пьес. А. П. Скафтымов в работе «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» показал, что драматически-конфликтные положения у А. П. Чехова «состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна» [Скафтымов, 1972, с. 450]. На материале «Чайки», «Трех сестер», «Вишневого сада» и «Дяди Вани» А. П. Скафтымов описал то, что впоследствии получит название «подводного течения»: за внешне нейтральным, бытовым поведением героев скрывается неизменно присутствующая внутренняя сосредоточенность – и именно в соединении этих двух планов рождается особое двойное звучание, неотделимое от чеховского комизма [Скафтымов, 1972, с. 463].

Принципиально важным для понимания жанровой природы чеховского комизма стал труд З. С. Паперного «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова» (1982). Паперный одним из первых рассмотрел большие и малые пьесы А. П. Чехова как единую художественную систему. Он показал, что образное мышление А. П. Чехова отталкивается от анекдота: «большинство поздних чеховских сюжетов первоначально появлялись в анекдотической форме», причем со временем анекдот перестает определять общее построение произведения и присутствует в нем скрыто – «в разобранном, расщепленном виде» [Паперный, 1982, с. 25, 263]. Именно эта связь с анекдотом объясняет особый тип комического у А. П. Чехова: смех не разряжает напряжение, а создает его.

В том же русле работал Б. И. Зингерман, чья книга «Театр Чехова и его мировое значение» (1988) стала одним из наиболее авторитетных исследований чеховской драматургии. Он анализировал «Вишневый сад», «Чайку», «Три сестры» как воплощение особого хронотопа: герои этих пьес живут в разных временных измерениях, не способны к контакту, и именно это взаимное непроникновение создает ситуацию хронического комизма –

люди смешны потому, что живут «вопреки» обстоятельствам и не замечают этого. В специальной главе о водевилях Б. И. Зингерман показал, что шутки являются ключом ко всей системе чеховского театра: «Через водевили мы получаем доступ к главным чеховским пьесам, к пошлой среде, которая окружает Треплева, Астрова, трех сестер» [Зингерман, 1988, с. 168]. Он также установил принципиальное отличие чеховского водевильного героя от традиционного: «Традиционный водевильный герой, баловень судьбы, легко и энергично, подпевая и пританцовывая, устраивающий свои дела, становится у Чехова неудачником – ему не до куплетов; ни предложение, ни юбилей – ничего ему не дается» [Зингерман, 1988, с. 173]. Наконец, Б. И. Зингерман уточнил жанровое самоопределение шуток: «Чеховские водевили – комическая сага о житейской пошлости – исполнены не одних сарказмов, но и веселости», а слово «шутка» в авторских подзаголовках указывает на то, что А. П. Чехов «видит пошлость обывательщины, но не хандрит, не впадает из-за этого в отчаяние» [Зингерман, 1988, с. 198–199].

И. Н. Сухих в монографии «Проблемы поэтики Чехова» (1987) рассматривал большие пьесы – прежде всего «Чайку» и «Вишневый сад» – как развитие принципов, намеченных еще в ранней прозе и малых пьесах. Он детально описал систему пауз как инструмент комического и драматического: в крупных пьесах пауз может быть больше ста – в них «молчится» самое главное; в водевилях же одна-две паузы, и герои живут в совершенно ином – лихорадочном, суетливом – ритме [Сухих, 1987, с. 16–17]. Это жанровое разграничение принципиально: ритм водевиля противоположен ритму большой драмы, однако, по И. Н. Сухих, именно в водевилях А. П. Чехов начинает отрабатывать сам принцип несоответствия внутреннего и внешнего – тот принцип, который затем разовьется в его лучших пьесах [Сухих, 1987, с. 54–56].

Г. П. Бердников в монографии «Чехов-драматург» (1981) обратил внимание на специфику чеховских пьес-шуток как самостоятельного жанрового образования: «Отвергая окостеневшую, омертвевшую жанровую

условность, отторгавшую водевиль от реальной действительности, Чехов вырабатывает свои жанровые критерии, свое представление о характерных особенностях построения драматической миниатюры» [Бердников, 1981, с. 45]. Г. П. Бердников показал, что чеховские герои шуток – люди страдающие и жалующиеся, живущие «вопреки» неурядицам, – принципиально отличаются от типичных водевильных персонажей: те беззаботны и «легки», тогда как у А. П. Чехова даже счастливый финал оставляет вопрос: «А будут ли они счастливы?» Вместе с тем, Г. П. Бердников подчеркивает, что счастливые герои у А. П. Чехова все же есть – и именно в пьесах-шутках. Смирившись со смешными обстоятельствами, пережив бурный абсурдный конфликт, персонажи «Медведя» и «Предложения» приходят к финалу, в котором возможно примирение и даже радость – пусть и не лишенная иронии. Это резко отличает шутки от больших пьес, где счастье лишь грезится.

В новейшее время интерес к чеховским одноактным пьесам заметно вырос. В. Н. Иванова в статье «Синергия музыкальных форм и литературного жанра в одноактной драматургии А. П. Чехова» (2016) показала, что все четыре пьесы-шутки – «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле» и «Юбилей» – «объединены темами семьи, взаимного непонимания, всех их пронизывает бытовленность, сниженность образов героев, речь, граничащая с пошлостью» [Иванова, 2016, с. 24]. Шутка у А. П. Чехова вбирает в себя одновременно развлекательность и обличительность, а ее конечная цель – «вызвать смех, комично указать на житейскую пошлость и бытовленность героев, временами даже на абсурдность жизни обывателя» [Иванова, 2016, с. 36].

В. Г. Одинокоев в работе «Одноактные пьесы А. П. Чехова “Медведь”, “Предложение”, “Свадьба”»: динамика действия и структура диалога» проанализировал механизм абсурдистской поэтики в шутках: по его наблюдению, А. П. Чехов «реализовал, по сути, гоголевскую поэтическую концепцию», «построив произведение на основе абсурдистской гоголевской

поэтики» и обнаружив в ней «не просто средство воспроизведения смешных моментов, но и способ драматизации фактов обыденной жизни» [Одинокое, 2008, с. 53].

А. В. Кубасов исследовал амплуа комика и трагика в одноактных пьесах А. П. Чехова (используя слово «водевиль» в широком, жанрово не дифференцированном смысле – как принято в ряде работ по истории театра), показав, что жанровая гибридность шуток не случайна: она воспроизводит саму логику русской театральной традиции, в которой смешное и серьезное никогда не были строго разграничены [Кубасов, 2026, с. 34–46].

О. Жаркинова рассмотрела одноактные пьесы А. П. Чехова как художественный «микрокосмос», указав на особенности их композиции и сюжета [Жаркинова, 2024, с. 41–48].

Е. Г. Кабакова в специальном анализе «Юбилея» показала, что А. П. Чехов «переносит акцент из сферы внешнего комизма в область внутренней мотивации поступков персонажей» [Кабакова, 2004, с. 97], что является важнейшей чертой, отличающей шутку от традиционного водевиля. А исследователь И Су Не в работе «Чеховский водевиль: проблема жанра» рассмотрела шутки А. П. Чехова в соотношении с театром абсурда, представил принципиальную многозначность их жанровой природы [И Су Не, с. 7–33].

Среди более ранних специальных работ о пьесах-шутках выделяются работы В. Н. Невердиновой о природе и характере конфликта в одноактных комедиях А. П. Чехова [Невердинова, 1966, с. 134–140], диссертационное исследование Ю. В. Калининой, установившей, что «типологическая связь между русским водевилем XIX века и одноактной драматургией писателя – достаточно сложное явление», свидетельствующее «не только о схождениях, но чаще о различиях, о противостоянии, творческой самостоятельности, независимости, дерзком новаторстве художника» [Калинина, 1999, с. 103]; а также работа И. В. Милостного о жанровом своеобразии водевилей А. П. Чехова [Милостной, 1973, с. 76].

Таким образом, в науке сложилось устойчивое понимание того, что пьесы-шутки А. П. Чехова – это не просто развлекательные миниатюры, а лаборатория его большой драматургии: именно в «Медведе», «Предложении», «Трагике поневоле» и «Юбилее» А. П. Чехов впервые в полную силу пробует те приемы комического, которые затем разовьет в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саде». При этом А. В. Кубасов уточняет характер этой связи: между водевилями и крупными пьесами нет прямого наследования, а имело место «глубинное отталкивание» – через отказ от амплуа и «готового психического содержания персонажей» [Кубасов, 2026, с. 43]. Вместе с тем, исследователь подчеркивает, что «новаторство Чехова-драматурга было основано на фундаменте освоенных им театральных традиций, а затем на их преодолении» [Кубасов, 2026, с. 43]. Новаторство это носит принципиальный характер: как указывает Е. А. Позднякова, главным открытием А. П. Чехова как драматурга стало «обращение драматургии к жизни», при котором «источником несчастья оказывается повседневность» [Позднякова, 2012, с. 297], – то самое, что в шутках реализуется через комический абсурд бытовых конфликтов. Этот принцип глубоко исследован А. П. Чудаковым, который отметил, что у А. П. Чехова «фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был «вырезан» из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохранены, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой» [Чудаков, 2016, с. 242] – и именно это делает открытые финалы шуток не незрелостью, а сознательной художественной стратегией.

Проблемы комического в творчестве А. П. Чехова были рассмотрены в диссертациях И. В. Косолобовой (2006), Н. А. Кадировой (2022).

В диссертациях С. С. Васильевой (2002), Л. В. Кулькиной (2010) и А. В. Бурмистровой (2013) специально была рассмотрена чеховская традиция в русской драматургии XX века.

Анализ источников показал, что исследователи традиционно обращались к большим пьесам – и лишь через них приходили к шуткам. В настоящей работе предпринята попытка обратного движения: через анализ комического в малых формах выйти на понимание того, как формировалась поэтика одного из самых оригинальных русских драматургов.

Актуальность данного исследования вытекает из приведенного выше обзора научной литературы. Как показывает история изучения чеховской драматургии, исследовательское внимание на протяжении всего XX века было сосредоточено прежде всего на больших пьесах – «Чайке», «Трех сестрах», «Дяде Ване» и «Вишневом саде». С. Д. Балухатый анализировал речевую организацию прежде всего зрелых пьес [Балухатый, 1927, с. 8]; А. П. Скафтымов строил свою концепцию «подводного течения» на материале четырех больших пьес [Скафтымов, 1972, 450, 463]; З. С. Паперный, обратившись к водевилям, рассматривал их как «пролог» к главным произведениям, не делая их самостоятельным предметом исследования [Паперный, 1982, с. 25, 263]; Б. И. Зингерман упоминал шутки в контексте анализа театра А. П. Чехова в целом [Зингерман, 1988, с. 171]; И. Н. Сухих описывал водевильный ритм лишь в сравнении с ритмом большой драмы [Сухих, 187, с. 16–17]. Таким образом, ни в одном из классических трудов пьесы-шутки не рассмотрены как самостоятельная художественная система с присущей ей поэтикой комического. Между тем именно эти малые формы стали лабораторией, в которой А. П. Чехов впервые опробовал те принципы смешного – комизм несоответствия, абсурдный конфликт, речевую маску, особую роль авторской ремарки, – которые затем составят фундамент его новаторской драматургии. Изучение поэтики комического в пьесах-шутках как целостного явления остается актуальной задачей современного литературоведения.

Объектом исследования является одноактная драматургия А. П. Чехова, а именно пьесы-шутки как особый жанровый феномен в его творчестве.

Предметом исследования являются особенности комического в одноактных пьесах-шутках А. П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле» и «Юбилей»: система приемов создания комического эффекта, жанровая природа комизма, а также роль речевых характеристик персонажей и авторских ремарок в его формировании.

Цель работы – проанализировать особенности комического в одноактных пьесах-шутках А. П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле» и «Юбилей».

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- Рассмотреть генезис жанра пьесы-шутки в контексте русской комедийной традиции XIX века и определить место одноактных шуток А. П. Чехова в его драматургическом творчестве в целом.

- Выявить жанровое своеобразие чеховской пьесы-шутки в сравнении с традиционным водевилем: установить, в чем А. П. Чехов следует жанровому канону, а в чем принципиально отступает от него.

- Рассмотреть приемы создания комического в пьесах-шутках на следующих уровнях: языковом (речевые характеристики персонажей, комизм несоответствия слова и ситуации), конфликтном (абсурдная логика споров, подмена главной темы второстепенной), поведенческом (комизм поступков и жестов, физиологические детали) и ремарочном (роль авторских ремарок в создании комического эффекта).

- Охарактеризовать главных персонажей каждой из четырех пьес-шуток с точки зрения способов создания комического характера; выявить специфику счастливого финала в шутках и его принципиальное отличие от открытых финалов больших пьес А. П. Чехова.

- Определить функцию пьес-шуток в творческой эволюции Чехова-драматурга: показать, как приемы комического, отработанные в шутках, развиваются в его больших пьесах.

Научная новизна данной работы состоит в следующем. Четыре одноактные пьесы-шутки А. П. Чехова – «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле» и «Юбилей» – впервые рассматриваются как единая художественная система с самостоятельной поэтикой комического, а не как вспомогательный материал к большим пьесам: в классических исследованиях (С. Балухатый [Балухатый, 1927, с. 8; 32]; Б. И. Зингерман [Зингерман, 1988, с. 171]; И. Н. Сухих [Сухих, 1987, с. 16–17]) они анализируются лишь в связи с большими пьесами. Также в работе разграничиваются понятия «водевиль» и «пьеса-шутка»: в опоре на Г. П. Бердникова [Бердников, 1981, с. 45] и А. В. Кубасова [Кубасов, 2023, с. 43] показано, что шутки А. П. Чехова представляют собой особый жанровый феномен, не тождественный традиционному водевилю и не сводимый к нему. Помимо этого, предпринят систематический анализ уровней, на которых строится комическое в этих пьесах: языкового, конфликтного, поведенческого и ремарочного [Одинокое, 2008, с. 52–55; Кубасов, 2023, с. 36], – что позволяет описать поэтику смешного у А. П. Чехова не в общих чертах, а инструментально и конкретно. Установлена функция шуток в творческой эволюции Чехова-драматурга: в развитие идеи Б. И. Зингермана о шутках как «прологе к главным пьесам» [Зингерман, 1988, с. 171] и наблюдений А. В. Кубасова о «глубинном отталкивании» [Кубасов, 2023, с. 43] показано, что шутки являются не просто ранними опытами, а целенаправленной лабораторией приемов комического, которые затем составят основу новаторской «новой драмы» А. П. Чехова.

Теоретическая значимость работы состоит в обосновании специфики комического в малых драматических формах как самостоятельного художественного явления. Анализ пьес-шуток А. П. Чехова позволяет уточнить механизмы функционирования комического на уровне жанра одноактной драматической миниатюры: показать, каким образом ограниченный объем и одноактная структура определяют особый тип конфликта, речевой характеристики и финального разрешения. Результаты

исследования вносят вклад в теорию драматического комизма и могут служить основой для сравнительного изучения малых комических форм в русской литературе.

Методологическая основа исследования. Методологическую основу исследования составляют работы по теории литературы и теории драмы М. М. Бахтина, Ю. Б. Борева, С. Н. Бройтмана, В. М. Волькенштейна, Н. Д. Тмарченко, Б. В. Томашевского, В. И. Тюпы, В. Е. Хализева, труды по истории русской комедии и поэтике комического Э. П. Берга, С. Д. Балухатого, А. И. Журавлевой, З. С. Паперного и исследования поэтики А. П. Чехова, в том числе посвященные непосредственно одноактным пьесам-шуткам писателя в работах Г. П. Бердникова, Н. Я. Берковского, А. В. Бурмистровой, С. С. Васильевой, О. Жаркиновой, Б. И. Зингермана, В. Н. Ивановой Н. А. Кадировой, Ю. В. Калининой, И. В. Косолобовой, А. В. Кубасова, В. Г. Одинокова, А. П. Скафтымова, И. Н. Сухих, И. А. Щербаковой и других.

Методы исследования. В работе применяется комплекс следующих методов: аспектный на основе историко-культурного подхода, а также сравнительный.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в практике изучения творчества А. П. Чехова в вузовских и школьных курсах.

Материалом исследования послужили одноактные пьесы-шутки А. П. Чехова: «Медведь» (1888), «Предложение» (1888), «Трагик поневоле» (1889) и «Юбилей» (1891). В качестве сравнительного контекста привлекаются большие пьесы А. П. Чехова: «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1903).

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА I. КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1.1. Пути развития русского комического театра в XIX веке

С незапамятных времен народные обряды имели драматический характер. Со временем, утрачивая свое изначальное религиозное значение и превращаясь в предмет увеселения, они постепенно обретали все больше комических элементов. Юмористический оттенок прослеживается в масленичных гуляниях, свадебных обрядах и прочих подобных действиях. Комическая составляющая усилилась, когда к этим забавам присоединились скоморохи, выступающие в представлениях так называемой кукольной комедии, отличавшейся преимущественно грубым, нередко циничным нравом. Долгое время такие представления оставались одним из самых популярных народных развлечений [Берг, 1912, с. 10–15].

В силу обстоятельств исторического характера вплоть до XVII века национальная драма как самостоятельное явление отсутствовала. Лишь с наступлением XVIII века постепенно начинает развиваться драма, в том числе и комедийный жанр. На первоначальном этапе происходит адаптация западноевропейских сюжетов, то есть их перевод и переработка. С течением времени в комедии усиливаются национальные черты, органично соединяясь с заимствованными элементами.

Подлинная история русского профессионального театра начинается в первой половине XVIII века. В 1672 году при дворе царя Алексея Михайловича была предпринята первая попытка создания придворного театра, однако это начинание не переросло в устойчивую традицию. Решающий перелом произошел в петровскую эпоху: реформы Петра I, открывшие Россию западным влияниям, создали почву для рецепции европейской театральной культуры. В 1702 году в Москве был выстроен общедоступный «комедияльный храм», где играла немецкая труппа Иоганна Кунста, – это событие принято считать точкой отсчета русского публичного

театра. Репертуар был преимущественно переводным, однако уже тогда обозначился интерес к комедийному, развлекательному началу, которое отвечало духу петровских «ассамблей» и маскарадных торжеств [Берг, 1912, с. 23].

Важной вехой в становлении отечественной театральной культуры стало царствование Елизаветы Петровны. В 1756 году был учрежден первый постоянный русский придворный театр – «Российский театр» под руководством Александра Петровича Сумарокова, ставший колыбелью классицистической драматургии. Сумарокова принято называть «отцом русского театра»: его комедии 1750-х годов – «Тресотиниус», «Пустая ссора», «Чудовищи» – строились по французскому классицистическому образцу, осмеивая пороки (педантизм, галломанию, невежество) с неизменной дидактической нравоучительностью. Исследователь П. Н. Берков, посвятивший ряд фундаментальных работ истории русской комедии XVIII века, отмечал, что сумароковские пьесы, при всей механистичности интриги, заложили важнейший принцип отечественной комической традиции – прямую связь смеха с социальной критикой [Берг, 1912, с. 36].

В эпоху Екатерины II русский театр переживает качественный скачок. Императрица лично занималась драматургией, создавая пьесы сатирического и дидактического свойства, и тем самым задавала тон всей театральной жизни. Именно в екатерининское время возникают публичные театры в провинции, расширяется крепостной театр, а русская сцена постепенно перестает быть сугубо придворной привилегией. Параллельно разворачивается творчество Якова Борисовича Княжнина, продолжавшего традиции классицизма, но все настойчивее вводившего в комедию живые бытовые наблюдения над русскими нравами. Комедии Княжнина – «Хвастун» и «Чудаки» – отличались более живым диалогом и психологической наблюдательностью, отходя от жесткой схематики ранней классицистической пьесы. Как отмечает А. И. Журавлева, именно в этот

период отечественная комедия начинает обретать тот бытовой реализм, без которого невозможно было бы дальнейшее движение к национальной самобытности [Журавлева, 1988, с. 9].

Подлинной вершиной и итогом русской комедии XVIII века стало творчество Д. И. Фонвизина. Его «Бригадир» (1769) принято считать первой оригинальной русской комедией нравов: здесь уже нет безликих воплощений пороков, а есть живые, узнаваемые характеры, речь которых точно воспроизводит манеру разных социальных слоев. Вершиной же стал «Недоросль» (1782) – манифест русской просветительской комедии, соединивший острую социальную сатиру с жанровой экспрессией и языковой достоверностью. Именно здесь русская комедия впервые вышла за пределы поучительной схемы и потребовала от театра умения говорить о жизни конкретно и по-русски – тем самым задав вектор, по которому отечественная драматургия будет развиваться вплоть до А. П. Чехова [Берг, 1912, с. 42].

Таким образом, к рубежу XVIII–XIX веков русский театр прошел путь от скоморошских забав и придворных зрелищ к полноценной национальной драматургии с выраженной сатирической традицией. Именно в недрах этой традиции – с ее тягой к социальному обличению, к психологическому портрету и к живому народному слову – вызреют те комедийные принципы, которые получат развитие в XIX веке и достигнут своей вершины в пьесах А. П. Чехова.

Прежде чем продолжить рассмотрение эволюции жанра, необходимо уточнить само понятие «комедия», которым оперирует данное исследование. Вслед за Б. В. Томашевским под комедией мы понимаем драматический жанр, инсценирующий современную тематику, и использующий «низкие», то есть возбуждавшие смех, эпизоды, а также имеющий счастливую развязку, типично – свадьбу. В комедии преобладал диалог, также была насыщенная игровая канва, требовавшая большого движения персонажей [Томашевский, 1925, с. 171].

Русская комедия XVIII – начала XIX веков, как стихотворная, так и прозаическая, по своей основной направленности была сатирической с открытой сатирико-дидактической направленностью. Такой вид комедии предполагал четкую авторскую позицию, которая задавала способы построения «главенствующего» характера, объединяющего шаблонность и поучительность и нарушающего театральность пьесы. Комедия нередко превращалась в цепь диалогов и речей, в которых с помощью сатирических обличений или патетических заявлений изобличался порок или прославлялась добродетель.

В создании иной жанровой модели русской комедии значительную роль сыграла французская комедийная традиция. Здесь важен драматический опыт И. А. Крылова, рекомендовавшего брать сюжетно-композиционную схему французского оригинала и наполнять ее русским содержанием. Но итоговые произведения производили впечатление эклектичное и искусственное. Вот что об этом писал В. Г. Белинский: «Это какие-то космополиты, без отечества и языка, какие-то тени без образа, клетушки и сарайчики (замками грешно их называть), построенные из ничего на воздухе... Место действия всегда в России, действующие лица помечены русскими именами; но ни русской жизни, ни русского общества, ни русских людей вы тут не узнаете и не увидите.» [Белинский, 1948, с. 182].

Так, развитие национальной комедии первых десятилетий XIX века протекало в обстановке взаимодействия различных литературных традиций. Российская комедиография, хотя и ориентировалась на европейские классицистические традиции, все же постепенно формировала самобытные драматургические приемы и методы.

В творческих опытах российских комедиографов первой трети XIX века классицистические традиции несколько трансформируются, приобретая философско-социальное звучание, отражая основные морально-нравственные проблемы российской действительности [Кучигина, 2012, с. 77].

Русские драматурги, создавая светскую комедию, она же «благородная», «салонная», «легкая», шли именно этим путем. Французская салонная комедия, к которой они обращались, обладала ценными качествами для формирования новой комедийной структуры [Сербул, Соровегина, 2013, с. 65].

Направленность французской салонной комедии в область светского быта оказывалась весьма актуальной для русского комедийного театра первой трети XIX века. Нарочитый уход от общественно-социальной тематики в сторону семейно-бытовой придавал светской комедии своеобразную политическую оппозиционность, хорошо принимаемую радикально настроенной молодежью. С другой стороны, отказ от прямого дидактизма и назидания позволил «завуалировать» прямолинейную авторскую установку в легкой иронии и сделать, объектом насмешки забавные человеческие слабости и психологические изъяны. Характеры, четко противопоставленные в сатирической комедии по признаку «добродетели» и «порока», в салонной комедии сближаются, соединенные степенью жизненной и художественной достоверности. Легкая насмешка и ориентация на развлекательность дали возможность создателям светских комедий сосредоточить основное внимание на интриге, при которой эффектные сценические положения и случай приобретают ключевое значение [Сербул, Соровегина, 2013, с. 65].

Рядом с легкой комедией все большую популярность на русской сцене обретает водевиль – разновидность салонной комедии. Особенность водевиля 1810–1820-х – это его способность соединяться с самыми разными жанрами: комической оперой, интермедией, мелодрамой, сатирической и благородной комедией, что обуславливает его многообразные жанровые формы. В этой жанровой разновидности, определяющей является стихия водевильного комизма, основанного на забавных неожиданностях, необычайных происшествиях, житейских парадоксах. Комизм этот легкий и не обремененный непосредственно серьезным содержанием. Неотъемлемой

частью водевиля был куплет – музыкально-речевой номер, связывавший воедино комедийные ситуации, характеристику персонажей и живое общение актера с залом; по меткому определению исследователей, именно куплет являлся «нервом водевиля, его философией, его моралью» [Сариева, 2025, с. 50].

Для легкой комедии и близкого к ней водевиля характерны внимание к светской тематике, ориентация на салонные вкусы, а также общие принципы построения сюжета: незамысловатая, изящная интрига, развитие которой укладывается обычно в одно действие, анекдотичный, неглубокий конфликт, шутливая веселость сценических положений. Первостепенное значение придается языку и стиху, которым авторы стремятся придать разговорную легкость, непринужденность, изящество светской «болтовни» [Сербул, Соровегина, 2013, с. 112].

Важнейшую роль играет генезис этих жанров легкой комедии и водевиля, определяющий разный характер сценичности. Благородная комедия первой трети XIX века, используя современный светский материал, имеет все же существенную связь с поэтикой «высокой» комедии классицизма. Так, благородная комедия представляет собой не только театральное явление, но и, в равной степени, литературное. В благородной комедии, как в «высоком», литературном жанре, комизм положений уступает место комизму словесному, «интеллектуальному». Диалог довлеет над внешним действием, на передний план выдвигается психологический портрет персонажей, внешние сценические эффекты, как правило, отпадают [Сербул, Соровегина, 2013, с. 113].

Комедия-водевиль, перенимая ряд важных черт благородной комедии, не превращается в одну из ее жанровых разновидностей – обозначение подобной пьесы «вариантом салонной комедии» достаточно приблизительно и справедливо лишь в некоторой степени. Традиции «низового», зрелищного театра задают жанровое своеобразие комедии-водевиля, характер ее сценичности, тип интриги, основные принципы построения сюжета, тогда

как благородная комедия – это «высокий», «литературный» жанр, где сценическая интрига подчинена психологическим коллизиям и, соответственно, словесный комизм чаще всего является преобладающим по отношению к комизму положений. Прозаический, весьма негладкий язык водевиля противостоит стихотворной эпохе первой трети XIX века своей приземленностью, просторечностью, подчеркнутой направленностью в сферу быта [Сербул, Соровегина, 2013, с. 115].

В целом же русские авторы первой половины XIX века неукоснительно соблюдали классические триединства: действия, места и времени. Сюжетно-композиционное построение комедий соответствовало классицистическим принципам, основываясь на параллельном развитии двух интриг, одна из которых является стереотипной, любовной, а другая несет на себе идеологически заданную дополнительную смысловую нагрузку. Обе эти интриги не только дополняют друг друга, но и зависят одна от другой. Кроме того, в комедиях традиционно присутствует мотив разоблачения, при помощи которого и осуществляется идейно-художественный замысел автора, завершающийся развязкой [Кучигина, 2012, с. 80].

С середины 1850-х началась эпоха общественного подъема, что отражалось и в культурной жизни и потребностях. Зритель желал, чтобы на сцене ставились и обсуждались вопросы общественно-политического развития России. Так, идеологические дискуссии и обличительные мотивы стали непременным элементом в постановках [История русской драматургии, 1977, с. 17].

Общая эволюция комедийного жанра прослеживается на конкретных произведениях.

Примером классической высокой комедии можно назвать пьесу «Недоросль» Д. И. Фонвизина, написанную еще в 1782 году. В ней драматург следует канонам классицизма (четкое деление персонажей на положительных и отрицательных, использование «говорящих» фамилий, соблюдение единства времени, места и действия), но привносит нечто свое,

что делает комедию двигателем в развитии жанра в русской литературе. Д. И. Фонвизин являет объектом сатиры не общечеловеческие, а общественные пороки: «злонравие» и невежество провинциального дворянства, жестокость помещиков к крепостным крестьянам. Пьеса написана прозой, а не стихами, как было принято, а персонажи носят русские имена, что также было нетипично для русской драматургии XVIII века.

В 1828 году на свет появляется другая комедия, ставшая вечной классикой и также сумевшая совершить эволюцию в жанре. Речь идет о комедии в стихах «Горе от ума» авторства поэта и драматурга А. С. Грибоедова. Здесь соблюдаются лишь два классицистических единства: места и времени. А. С. Грибоедов не пишет «высоким» языком, наоборот, его текст максимально приближен к живой русской речи, а также используется афористический стиль, благодаря чему пьеса быстро разошлась в народ на цитаты.

Приближаясь к середине XIX века, как говорилось выше, сцену заполняют водевили и незамысловатые драмы в большинстве своем. Среди них особенно проявляется драматургический талант Н. В. Гоголя. Практически в одно время писатель заканчивает работу над комедиями «Ревизор», «Женитьба» и «Игроки». Все они обладают социально-сатирическим характером, а среди прочих их отличает филигранная прорисовка характеров персонажей, диалогов и ситуаций. Все они живые, в них можно узнать типичные русские нравы, обыденную жизнь с ее недостатками и комическими ситуациями. Это особенно выделяло комедии Н. В. Гоголя на фоне водевилей, где типично французские реалии и характеры искусственно «натягиваются» на русских героев. Гротескность, укрупненная типизация, символические потенции гоголевской образности и совершенно своеобразный сатирический лиризм гоголевской драмы дадут всходы в русской литературе гораздо позже в творчестве других драматургов [Журавлева, 1988, с. 196].

Следующим новатором становится А. Н. Островский. На первый план для него выходят характеры героев, а не сама интрига. Действующими лицами А. Н. Островский впервые делает персонажей низкого социального статуса, например, нищего пьяницу Любима Торцова из комедии «Бедность не порок». Для драматурга принципиально важно противопоставить светской развращенности столицы добропорядочную мораль патриархальной провинции. Так, через комизм, А. Н. Островский показывает картины быта разных сословий, сложные характеры и отражает социальные проблемы своего времени.

В 1870-х драматург пишет несколько сатирических комедий, впоследствии составивших своего рода «антидворянскую тетralогию»: «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес» и «Волки и овцы». Объектом критики этой группы комедий становится пореформенное дворянство, в частности, и русская пореформенная жизнь в целом, здесь А. Н. Островский полностью отказывается от поэтизации усадебной дворянской жизни [Бороздина, 2018, с. 109].

В целом в тот период тема злодеяний чиновников освещалась преимущественно в сатирических комедиях: «Подкопы», «Бойцы и выжидатели» А. Ф. Писемского, «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина, в пьесах А. В. Сухово-Кобылина. При этом чем глубже видел автор укорененность зла в почве русской жизни, тем неотвратимее тема «взрывала» комедийную форму, сгущая драматические краски [Журавлева, 1988, с. 152].

Здесь же стоит отметить пьесы И. С. Тургенева, которые, как показало дальнейшее развитие русского и европейского литературно-театрального процесса, оказались ранним предвестием «новой драмы» и в этом смысле были в России действительно преждевременными, так как «перескакивали» эпоху создания национальной драмы классической формы. Связь драматургии И. С. Тургенева с «драмой настроения» стала ясна русским исследователям лишь в начале XX века. Со всей определенностью на нее указал Б. В. Варнеке: «Мы видим, что по своей технике пьесы

И. С. Тургенева совершенно не вкладываются в рамки современного ему репертуара, но зато отличаются всеми теми признаками, которые присущи «новой» драме, а у нас – пьесам Чехова» [Журавлева, 1988, с.115].

Таким образом, именно драматургия А. П. Чехова является логическим продолжением сложившейся картины. Его «новая драма» развила возможности драматургии, усилив роль подтекста и атмосферы. Тому, как именно А. П. Чехов трансформировал унаследованные принципы и что именно составляет поэтическую суть его «новой драмы», посвящен следующий раздел.

1.2. А. П. Чехов и «новая драма» в русской литературе 1880-90-х годов

Принято считать, что драма в своем историческом развитии проходит два этапа, поэтому противопоставляют драму классическую и неклассическую, или новую. Н. Д. Тамарченко отмечает, что окончательное утверждение новых драматических форм относят к концу XIX – первой четверти XX в., связывая этот поворот с драматургией Г. Ибсена, М. Метерлинка, А. П. Чехова, Б. Шоу и несколько позднее Б. Брехта [Тамарченко, 2004, с. 409].

В целом этот период двух последних десятилетий XIX века чрезвычайно важен для русской сцены. Уже зарождается многое из того, чем будет определяться русский театр и новая драма XX века.

Авторская позиция в традиционной драме XIX века предстает как уже «готовая», не претерпевающая изменений по ходу драматического действия, на что чаще всего указывает афиша или, как в случае с Н. В. Гоголем, например, «Замечания для господ актеров». В них осуществляется такое уточнение образа персонажа, в котором проставлены значимые для драматурга смысловые акценты, заданы необходимые углы восприятия и очерчены особенности героя. Они позволяют говорить о некоем «каркасе» образа, часто перекрываемом разнородными психическими и физическими реакциями персонажа в различных сценических ситуациях, но, в конечном

счете, проявляющемся в решающий момент развития действия. А поскольку афиша и «Замечания» предшествуют действию, то можно утверждать, что авторская позиция оказывается сформированной с самого начала.

Другая ситуация возникает в «новой драме». Искусству последних десятилетий века становится все важнее диалог с аудиторией, чувствуется острая потребность в публичности, реализации.

Доминантой литературы этого периода является критический реализм, представленный прежде всего творчеством писателей, особо важных для русской культуры и русской жизни 80-90 годов, определивших многое и в «новом» театре, творчеством Л. Н. Толстого и А. П. Чехова [История русского драматического театра, 1999, с. 17].

Толстой основной задачей искусства видел объединение людей путем «заражения» их общими чувствами. Из всех искусств ближе всего к этой цели театр. У Л. Н. Толстого он был вдохновлен авторской жизненной философией, основанной на «мысли народной». В драматургии и прозе Л. Н. Толстого, при этом есть нечто, не рассчитанное на восприятие любого читателя из народа: выбор сложных интеллигентских проблем, исследование изнанки общества или скрытых глубин души со стороны профессионального современного аналитика. А. П. Чехов в свою очередь вырастает из традиций Л. Н. Толстого, но при этом их взгляды различаются [История русского драматического театра, 1999, с. 16].

Было трудно воспринимать чеховские сюжеты современникам, привыкшим к более четкому разделению добра и зла, к более четкой морали. Нравственное отношение к предмету у А. П. Чехова прочитывается не сразу, в его пьесах нет резонеров, а в прозе авторский голос сливается с голосами героев [История русского драматического театра, 1999, с. 19-21].

А. П. Чехов не пишет послесловия и комментарии с целью сделать окончательный «идейный» вывод из своих произведений, прелесть которых как раз в неокончателности, «в затаенном мерцании смыслов». Творчество А. П. Чехова – открытая система. Принцип разомкнутости действует и в

построении фабулы: коллизии не разрешаются, а переливаются в другие, в концовках чувствуется начало какого-то нового процесса, где неизвестно, что будет. Это особенно замечалось современниками А. П. Чехова, которым были близки другие способы сюжетосложения [Дмитриева, 2007, с. 10].

В целом А. П. Чехов в своих воззрениях был относительно нейтрален, может, именно поэтому, он оставлял место для личных раздумий читателя в своих произведениях. Писатель делился своим мировоззрением в письме к А. Н. Плещееву: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником – и только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах. <...> Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Потому я одинако не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком» [Дмитриева, 2007, с. 4].

Своеобразие пьес А. П. Чехова замечалось его современниками при первых постановках. Сначала это своеобразие воспринималось как неумение А. П. Чехова справиться с задачей последовательного и живого драматического движения. А. П. Чехова упрекали в том, что он «сам не знает, чего хочет», что он «не знает законов драмы», не выполняет «самых элементарных требований сцены», пишет какие-то «протоколы», дает картинки со всеми случайностями фотографии, без всякой мысли, без выражения своего отношения. [Скафтымов, 1972, с. 404].

А. П. Чехов на деле был не исключением в русской культурной традиции, а являлся тем, кто мог осуществить в ней связь времен. Видя в изображении обыденных и массовых явлений, житейской «пошлости» свою художественную задачу, А. П. Чехов не ограничивается этим. Еще более важный долг по его же задумке – раскрыть то, что прячется за маской повседневности. Это движение стало основой его драматургии, а затем

потребовало для себя особого театра А. П. Чехова [История русского драматического театра, 1999, с. 17].

Современники также отмечали у него так называемую «неопределенность» писательской позиции, возникающую из-за изменения статуса авторского субъекта как участника художественного акта.

Свой образ А. П. Чехов искал в русской, общенациональной комедии. Он создавал комедийное целое, ориентируясь на определенный индивидуально маркированный пласт отечественной культуры. Соловьев отмечает, что ««историчность» произведений А. П. Чехова, его поразительная, близость к думам и исканиям своего времени – одна из самых драгоценных сторон его дарования и одна из самых больших его заслуг перед русской литературой [Соловьев, 1900, с. 3].

Уже в «Иванове», одной из ранних пьес, было намечено «отслоение» финального события и даже последнего действия от предыдущего хода пьесы: поворот в судьбе, свадьба. Эта особенность чеховских комедий закрепится в «Лешем». Хотя этот же ход практикуется А. П. Чеховым и в предшествующих пьесах, именуемых им шутками в одном действии: в «Медведе» и в «Предложении». За счет этого приема достигается особая комичность положения [Комаров, 2002, с. 16].

Еще одна отличительная черта неклассической чеховской драмы заключается в сочетании признаков комедийного и драматического жанров. Ярким подтверждением этого служит «Вишневый сад». По факту, основным событием пьесы становится продажа имения, что является точкой высшего напряжения. Каждый герой переживает это событие по-своему, и каждый меняет свое восприятие происходящего. Однако эта перемена представляет собой лишь одну из граней всеобщего жизненного перелома: необходимости расставания с прошлым, обретении какого-либо иного направления. И именно этот аспект придает пьесе драматическое звучание: проясняется изначальная ситуация [Тамарченко, 2004, с. 303].

Однако, как уточняет Н. Д. Тамарченко, в развертывании художественного мира есть и другая сторона: та же ситуация перепутья, ожидания катастрофы и напряжение раскрываются как взаимное непонимание и внутреннее несогласие с собой, персонажи постоянно наталкиваются на препятствия, которые сами же и создают. Отсюда не только поступки и жесты, имеющие традиционно-комический характер, но и комические моменты в самом ходе и характере обычного общения. И этот аспект спроецирован на историю. В этом отношении пьеса близка классической комедии, с традиционными для нее мотивами взаимного намеренного или невольного непонимания. Ожидание перемен связано также и с этой стороной жизни героев [Тамарченко, 2004, с. 415-417].

В чеховской драме с ее общепризнанным преобладанием «внутреннего действия» диалоги и тем более отдельные составляющие их реплики, как представляется, не могут обладать сюжетным значением. Однако дело обстоит сложнее. Здесь сюжет образуют вовсе не «словесные действия», то есть не последовательность слов-поступков, а именно непрерывное, не связанное с поступком, осмысление, размышление над общим устройством жизни, которое и становится предметом авторского изображения. [Тамарченко, 2004, с. 430].

У А. П. Чехова, по словам Тамарченко, этот вариант отличается тем, что в его персонажах переживание собственного и общего жизненного неустройства и постоянные попытки осознать это положение дел ни в каких интеллектуально отстоявшихся и риторически оформленных высказываниях не выражаются. Все риторические монологи – всегда не о том, а потому и некстати. Обычно в тексте драмы автор выражает устойчивые, часто неизменные позиции персонажей, а не только их мгновенные реакции на то или иное обстоятельство. Но у А. П. Чехова намеренно избранные позиции, как правило, надуманны, фальшивы: основное и истинное высказывается произвольно [Тамарченко, 2004, с. 327-328].

Потому в чеховских пьесах неожиданно велика роль подчеркнуто театральных риторических монологов, а естественный для повседневного жизненного диалога «двойкий смысловой контекст» разрушается, так что общение превращается в тот же «обмен монологами», только редуцированными до объема реплик [Тамарченко, 2004, с. 324].

Такие подчеркнуто театральные монологи в обычной жизни героев помогают перейти границы «театральной» и «нетеатральной» действительностей и внутри сцены, когда создается «двойная перспектива». На такие особенности указывал и В. Е. Хализев: «Своеобразие речевой организации драматических произведений определяется особой активностью этих речевых действий, «часто превышающей ту, которая присуща поведению людей в первичной реальности» (обилие и пространность высказываний; информативные функции, не оправданные обстоятельствами; декламационность произнесения, связанная с форсированием, утрированием)» [Хализев, 1978, с. 8, 10-13].

Но реформу драмы нельзя объяснить упрощением всех компонентов художественного целого (действия, сюжета, героя, жанра), а тем более упрощением такого родового первоэлемента, как слово. Напротив, внутренние возможности слова, расширение сферы его влияния позволили компенсировать несоответствие внутреннего и внешнего и внедрить новые принципы моделирования мира и коммуникации в жанр, осуществить переход от классической к неклассической комедии. Эта опора на потенциал слова называется, вслед за самим А. П. Чеховым, литературностью [Комаров, 2002, с. 17].

Непонимание чеховских пьес современниками объясняется, прежде всего, тем, что они были написаны на неизвестном драматургическом языке. А. Скафтымов делал попытки реконструкции этого языка, его грамматики, морфологии, синтаксиса. Исследователь рассматривает «новую драму» как семиотическую систему со сложной, неочевидной связью означающих и означаемых. А. Скафтымов убежден, что ее язык возникает не из стремления

к оригинальности, а из потребности выразить новые смыслы: «Чехов открыл какие-то новые стороны действительности», которые потребовали «новых форм для своего выражения» [Скафтымов, 1972, с. 446-447].

По С. Балухатому, в драме прямая речь присутствует «и как средство характеристики лица говорящего, и как прием наглядного развертывания речевой темы, и как носитель силовых драматических моментов. Драма к тому же работает с произносительным словом и на этом строится ее расчет на большую выразительную силу слова» [Балухатый, 8].

То, как А. П. Чехов использует слова в комедии «Чайка» говорит о созвучии с концептуальными взглядами на язык отечественных ученых, об осознанной и последовательной ориентации художника на их этнолингвистические труды. При этом драматург открыто показывает читателю эту динамическую природу слова, соединяя на равных основаниях ее с другими знаками – источниками событийности [Комаров, 2002, с. 23].

Описанные принципы чеховской поэтики – принципиальная открытость текста, ориентация на подтекст, опора на живое слово – в равной степени характеризуют как поздние большие пьесы, так и ранние одноактные шутки. Этим объясняется и особая структура действия в чеховских пьесах: она не вырастает из традиционного драматического конфликта, а следует логике, которая ближе к эпическому повествованию.

Вообще, формы «новой драмы», возникли как продолжение традиций эпического театра, а также эпизированной драмы. У А. П. Чехова главной движущей силой действия могут оказаться не традиционные драматические противоречия, а вовлеченность персонажа, как и в эпосе, в общий жизненный поток, движение которого от воли отдельной личности не зависит. Поэтому на сцену выходят герои с разными сложно соотнесенными между собой и лишь случайно пересекающимися интересами. Сами же сцены являются отдельными картинами жизни людей, выделенными из общего потока сторонним наблюдателем, в роли которого выступает драматург, представленный точкой зрения в первую очередь ремарочного субъекта,

организующего восприятие того, что должно происходить на сцене. Это и есть вариант пьес новой драмы А. П. Чехова [Тютелова, 2011, с. 112–117].

Их герои – личности, не способные на традиционный драматический поступок, создающий определенность их характера, открывающий за «маской» «лицо». Они не только осознают несовпадение их облика «для-других» и «для-себя», но и, будучи вовлеченными в поток постоянно меняющихся жизненных форм, приводящих к смене «масок», открывают и подвижность собственного «я». Эта «подвижность» не позволяет героям решить проблему внутреннего существования. Отсюда неудовлетворенность тем, что есть в жизни. Они, не зная себя, не могут сказать, что соответствует их внутреннему «я» во внешнем мире. По-настоящему герой предстает перед зрителем в тот момент, когда, подобно эпическому персонажу, рассказывающему слушателям историю своей жизни, получает возможность посмотреть на себя как на «другого» [Тютелова, 2011, с. 112–117].

Герои оказываются не вовлеченными в жизненный водоворот, а как бы выключенными из него. Поэтому они не столько активные драматические персонажи, сколько участники события встречи с собой как с «другим». Это позволяет им, оставаясь в границах сценической ситуации, пытаться понять происходящее с ними в масштабе не события, протекающего в ритме и границах представляемого сценического времени, а события жизни как таковой. Герой обнаруживает несовпадение того, чем он казался себе, и того, чем оказывается для себя как «другой» [Тютелова, 2011, с. 115].

Соловьев отмечает, что чеховские герои «подлинные документы» своего времени, к тому же в них выражаются не самодовольство и самоудовлетворение, а тоскливые искания. Но при этом, А. П. Чехов именно сатирик. Пессимизм его чисто умственный, корень которого в мышлении, а не в настроении, в своеобразном понимании рода человеческой жизни и тех то насмешливых, то трагических каверз, которые устраивает с ней судьба. Но там же и источник его сатиры, – сатиры не по адресу отдельного человека, а

по адресу всей жизни вообще, в которой люди играют какую-то странную и обидную для их самомнения роль [Соловьев, 1900, с. 36, 47].

И опять же, А. П. Чехов оставляет место для рассуждений над героями и их поступками. Он не делает в своих пьесах «ангелов» и «злодеев», никого не обвиняет и не оправдывает, просто старается показать действительность максимально близко к правде жизни.

Это не значит, что у А. П. Чехова совсем нет суда над людьми, нет различения людских достоинств и недостатков, нет указания на человеческое поведение как на источник дурного. Все это есть. Но зло у него действует без прямой волевой активности, а лишь как некий произвольный плод жизни (но оно все же зло). Даже в самых отрицательных действующих лицах у него на первый план выступает не их воля, а характер их чувств, какие им свойственны. Не их волей создается действие пьесы. Дурные люди здесь только ухудшают положение, плохое уже само по себе. А лучшие оказываются бессильными. [Скафтымов, 1972, с. 451].

Анализируя, И. Н. Сухих делает вывод, что мире А. П. Чехова нет героев, посторонних главному конфликту. На узкой площадке коротких произведений он просто не может этого себе позволить. При всей видимой естественности, иллюзии «подсмотренной жизни», чеховское повествование жестко концептуально, системно на всех уровнях в гораздо большей степени, чем любой из предшествующих классических романов или даже рассказов [Сухих, 1987, с. 122-123]. Эта системность проявляется в том числе на уровне ритма и темпа – особенностях, принципиально различных в больших пьесах и в водевилях.

Глубже погружаясь в разговор о чеховской поэтике, стоит поднять тему «внутренних ритмических нюансировок», о которых пишет И. Н. Сухих. Эта черта чеховского типа сформировалась еще в первой пьесе, «Безотцовщине». Все большие чеховские пьесы четырехактны. В первых действие членится на явления, начиная с «Чайки» такое членение исчезает, каждое действие разворачивается сплошным потоком. Такова общая схема, метрическая

структура пьесы. Ритмическое же движение создается обычно системой пауз, передающей эмоциональную динамику действия. В «серьезной драме» и водевилях ритмическое движение абсолютно разное. В крупных драмах пауз может быть больше ста, тогда как в водевилях одна-две. Герои чеховской драмы живут в ином ритме и времени, чем персонажи водевильные с их лихорадочной суетой, движением, выяснением отношений. Самое главное в драмах как раз не произносится, а «молчится», накапливается и концентрируется в паузах. С системы пауз, вероятно, и начинается формирование чеховского подтекста [Сухих, 1987, с. 16-17].

Нельзя игнорировать и анекдотическое начало в творчестве А. П. Чехова. Анекдот – это небольшой устный шуточный рассказ самого различного содержания с неожиданной и остроумной концовкой. [Краткая литературная энциклопедия, 1962, с. 233].

Работая в малой прессе, А. П. Чехов писал немало анекдотов в чистом виде, к концу 80-х эта форма исчезает в первоначальном понимании, но остается нечто более важное: связанные с жанром принципы видения человека и мира. Внешняя фабульная анекдотичность превращается в психологическую парадоксальность, прорастает в глубину чеховского творчества. Так, фабула многих его пьес анекдотична [Сухих, 1987, с. 54].

Дело в том, что анекдотичность, «философия анекдота» оказалась близка творческому видению А. П. Чехова. Анекдот был одним из немногих живых жанров именно городского фольклора, жанром наиболее подвижным и непритязательным. Он оказывается едва ли не универсальным по богатству охвата проблем современной действительности (быт, политика, психология, разные социальные слои и группы). Персонажей же анекдота объединяет то, что они поданы через быт, в столкновении с бытом, «домашним образом», способом их изображения становится прежде всего ситуация, а «ситуационное» мышление – это и есть признак анекдота. Эксцентрическая фабула анекдота, его неожиданная концовка вырастает на почве повседневности [Сухих, 1987, с. 52-56].

В драматических исканиях для А. П. Чехова воспроизведение сферы быта было неперенным условием; от этого он не мог и не хотел отказаться. Иначе для него терялся смысл всего замысла. Престний принцип нравоописательных бытовых сценических характеристик для целей А. П. Чехова оказался неприменимым. Надо было во что бы то ни стало осуществить драматическую пьесу именно на материале каких-то бытовых «подробностей». [Скафтымов, 1972, с. 445].

Именно эта потребность воспроизвести быт во всей его непосредственности отражена в известном высказывании А. П. Чехова. «Сам он объяснял эту потребность в детализации быта так: «Требуют», – говорил А. П. Чехов, – чтобы были герой, героиня сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни» [Городецкий, 1904, с.16]

Паперный указывает, что большинство поздних чеховских сюжетов первоначально появлялись в анекдотической форме: «Образное мышление А. П. Чехова начинается с некоего исходного момента, первоотлчка – с анекдота. «...» В ранний период писатель создает рассказы, которые как будто вышли из анекдота и сохранили на себе печать его характерной структуры. . . В 90-е годы складывается иной тип рассказа: он тоже восходит к анекдоту, к первоначальным записям анекдотически смешным, забавным, парадоксальным. Но, входя в состав произведения, они остаются в тексте своеобразными «осколками». Анекдот уже не определяет общего построения рассказа, а присутствует в нем скрыто, как бы в разобранном, расщепленном виде». Все вышесказанное справедливо и для чеховских пьес [Паперный, 1982, с. 25, 263].

Важную роль в чеховской поэтике играет категория хронотопа. Как известно, данное понятие ввел М. М. Бахтин и определил его так: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом «...» В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [Бахтин, 1975, с. 234-235].

И. Н. Сухих рассуждает над пониманием хронотопа в чеховском творчестве и пишет о том, что доминантный хронотоп в нем строится на разомкнутости, неограниченности мира вместо его замкнутости и структурности, психологической неоднородности вместо прежней однородности и контакта полюсов. Обычно чеховские герои живут рядом (гостиная, театр – классические, по М. М. Бахтину, места общения), однако не могут сломать социальные и психологические перегородки, вступить в полноценный контакт. У А. П. Чехова персонажи изначально говорят на разных языках, у них не одна, а две логики, понимание здесь невозможно принципиально. Разомкнутость и неоднородность чеховского мира принципиально противостоят замкнутости и однородности хронотопов его предшественников. Можно утверждать, что на смену эпическому, «деревенскому» образу мира в творчестве А. П. Чехова приходит хронотоп «большого города», ибо разомкнутость и неоднородность, несовпадение географического пространства с психологическим полем общения – признаки городского социума. Специфика изображенного хронотопа является, вероятно, существенной причиной, в силу которой последний классик XIX в. оказался едва ли не самой влиятельной фигурой века

двадцатого. Так, точкой отсчета для самых разных художественных систем будут характеристики образа, обозначенные А. П. Чеховым. В них предугаданы некоторые важные параметры нынешнего бытия, существования человека в рамках нового городского социума. [Сухих, 1987, с. 130-146].

Исходное состояние чеховского мира – власть мелочей, пустяков, паутина действительности, в которой вязнут герои; беспощадное изображение тупиковых 80-х годов. Яркое, принципиальное своеобразие А. П. Чехова обнаруживается отчетливее не в самих героях, а в их художественном соотношении, в авторском взгляде на них, взгляде, который не приемлет самой категории «заурядности» [Сухих, 1987, с. 151].

В комедиях А. П. Чехова несколько культурных кодов, каждый из которых сегментирован, обладает внутренней логикой, относительно замкнут и сосредоточен вокруг определенного персонажа. При этом данный персонаж в границах собственной субъективности способен распространять семантику «своего» кода на окружение, попадающее в сферу его воздействия. В итоге среда, событийный ряд, персонаж обретают четвертое измерение. Исходным пунктом для понимания пьесы становится «встреча» героя с этим четвертым измерением, поскольку оно обуславливает жизнетворческий замысел, реализуемый каждым из персонажей. А если читатель или зритель не владеет данным кодом, не расшифровывает его для себя, то он останется «глухим» ко всему происходящему, а значит, и к авторскому посланию. А. П. Чехов тем самым делает мир пьесы прерывистым, многообразным, не сводимым к единому, допускающим методологический плюрализм – а это важнейшие характеристики неклассического мышления [Комаров, 2002, с. 18].

Мир любого русского классика «дочеховского» периода устроен иерархически, имеет свои «уровни человечности» (термин В. М. Марковича). Иерархия может быть открыто социальной, культурно-исторической, идеологической – варианты здесь бесконечно разнообразны. Эта иерархия

персонажей в любом произведении определяется нравственно-эстетическим идеалом писателя, его представлением о «норме». Она формируется на уровне художественной системы, авторского «кода». И. Н. Сухих пишет: «Чехов, даже самый ранний, никому еще не известный, в юмористических «пустяках», начинает прямо не объявленную, но принципиальную борьбу с этой, не только литературной, традицией. Он отрывает, отдирает сросшиеся с изображением того или иного героя идеологические и ценностные характеристики». Выходит, что привычная для русской литературы тема «униженных и оскорбленных» подвергнута самому принципиальному переосмыслению. Чеховский персонаж вызывает не сочувствие, а откровенное презрение. То есть, привычная оценочная шкала для писателя не абсолютна, не имеет статуса общеобязательной нормы. То же касается и иных оценочных «ярлыков»: идеологических, социальных, психологических – любых. Беспощадное их исследование – и преследование – фундаментальная черта мировоззрения писателя [Сухих, 1987, с. 150-155].

Драматически-конфликтные положения у А. П. Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна [Скафтымов, 1972, с. 450].

В общей пестроте событий пьес внутренняя сосредоточенность каждого лица раскрывается в репликах и признаниях, как случайное и частное проявление его давнего и привычного самочувствия. Вырвавшийся лиризм снова обрывается чем-либо внешним (бытовым, обычным) и уходит внутрь. При новом появлении данного лица его внешне нейтральное, обычно-бытовое поведение зритель воспринимает уже вместе с прежде узнанной внутренней стороной, видит в нем эту скрытую сторону и легко предполагает ее даже в незначительных, внешне посторонних словах. Так создается двойное звучание каждого лица, что в общем эмоциональном сложении пьесы дает «подводное течение» [Скафтымов, 1972, с. 463]. Именно через это «подводное течение» – систему скрытых смыслов под

внешне нейтральным бытовым текстом – реализуется специфически чеховский комизм, одинаково действующий в больших пьесах и в шутках. Необходимо остановиться непосредственно на комедиях А. П. Чехова.

Необходимо остановиться непосредственно на комедиях А. П. Чехова. Вершинами творчества А. П. Чехова являются пьесы, четыре из которых – «Иванов» (1887), «Леший» (1889), «Чайка» (1895) и «Вишневый сад» (1903) – писатель определяет комедиями. Особенности жанра этих пьес неоднократно становились предметом интереса критиков и литературоведов, это один из самых обсуждаемых и по-разному трактуемых вопросов в чеховедении. Для драматургического творчества А. П. Чехова в целом характерно отступление от классического жанрового деления. Часто у него встречается необычный жанровый подзаголовок, например: «Драматический этюд в одном действии» («На большой дороге»), «Шутка в одном действии» («Медведь»), «Сцены из деревенской жизни в четырех действиях» («Дядя Ваня») и др. Как точно формулирует А. Ю. Карпова, А. П. Чехов «создавал пьесы не чисто драматического или комедийного, а весьма сложного характера. В них драматическое осуществляется в органическом смешении с комическим, а комическое проявляется в органическом сплетении с драматическим» [Карпова, 2010, с. 12]. Убедительным примером тому служит «Вишневый сад». Можно сказать, что все пьесы А. П. Чехова характеризуются активностью комического начала в его специфическом философском осмыслении, свойственном А. П. Чехову. Те пьесы, что получили авторское обозначение «комедия», реализуют эту черту чеховской драматургии наиболее полно и отчетливо [Карпова, 2010, с. 12].

Если фокусироваться именно на одноактных пьесах-шутках А. П. Чехова, то стоит сказать, что в его творчестве они имеют особое значение, хотя на первый взгляд и не выходят на первый план. По определению В. Н. Ивановой, «шутка – это не собственно драматический жанр, это небольшой текст или фраза юмористического содержания, причем шутка, как и другие комические жанры, не входит в число ‘высоких’ жанров

литературы. У А. П. Чехова шутка становится драматической миниатюрой» и «вбирает в себя одновременно развлекательность и обличительность» [Иванова, 2016, с. 24].

Важной жанровой особенностью является матричность персонажей. На это указывает А. В. Кубасов, в условиях одноактной формы «характер персонажа должен был опознаваться с первых фраз», что обуславливало устойчивость типажей и тяготение к амплу [Кубасов, 2026, с. 36]. При этом особенности смешного в чеховских шутках принципиально отличаются от водевильного комизма. З. С. Паперный точно охарактеризовал эту разницу: в традиционном водевиле действие, ради которого герои собрались, рано или поздно осуществляется, тогда как у А. П. Чехова сюжет движут именно препятствия – «комизм в большей степени достигается не самим действием, а, если можно так сказать, его “драматическим неразвитием”» [Паперный, 1982, с. 195]. Б. И. Зингерман конкретизировал этот механизм через понятие торжественного ритуала, разрушаемого обыденщиной: «Замышляется предложение, свадьба, юбилей, а получается недоразумение, непристойность, скандал» [Зингерман, 1988, с. 174]. Герои действуют наперекор собственным намерениям: «Чем упорнее водевильные герои хотят освободиться от унижительной власти обывательщины, тем скандальнее она заявляет о себе» [Зингерман, 1988, с. 173].

Смешное у А. П. Чехова рождается из несоответствия: между масштабом претензий персонажа и ничтожностью повода, между торжественностью речи и пустячностью предмета, между видимым конфликтом и его неожиданным счастливым разрешением. В. Г. Одинокоев, детально анализируя поэтику «Медведя» и «Предложения», показал, что А. П. Чехов в шутках «использует прием соединения разнородных смысловых планов в единой диалогической структуре, что создает впечатление абсурда и провоцирует соответствующий эмоциональный эффект»: герои говорят «на разных языках», и именно эта несовместимость уровней – делового и любовного, практического и лирического – порождает

специфически чеховское смешное [Одинокое, 2008, с. 53–55]. Принципиально важно, что при всей укорененности в традиции чеховские шутки создают принципиально иное впечатление, нежели канонический водевиль. По словам В. И. Немировича-Данченко, «прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей» [Немирович-Данченко, 1954, с. 282]. Примечательно, что сам А. П. Чехов, по свидетельству В. И. Немировича-Данченко, неоднократно советовал коллегам-драматургам писать водевили, предвещая им большой успех у публики, – что косвенно свидетельствует о высокой оценке автором собственных опытов в малой комической форме. Именно эти черты – комизм несоответствия, абсурдный конфликт, счастливый финал, не снимающий вопроса о будущем счастье героев, живость характеров – определяют место шутки в творческой системе А. П. Чехова как своеобразной лаборатории его большой драматургии.

Б. И. Зингерман, употребляя слово «водевили» как широкий собирательный термин для одноактных комических пьес А. П. Чехова, показал, что они занимают в его творческой системе особое место: «Через водевили мы получаем доступ к главным чеховским пьесам, к пошлой среде, которая окружает Треплева, Астрова, трех сестер» [Зингерман, 1988, с. 168]. Таким образом, пьесы-шутки – это не просто ранние эксперименты, а ключ к пониманию всей чеховской драматургии. Среди поэтических принципов, связывающих шутки с большими пьесами, особого внимания заслуживает абсурдистская поэтика.

Одной из таких черт является использование приемов «поэтики абсурда». Это, прежде всего, нарушение причинно-следственных связей и соединение понятий и представлений, которые принадлежат совершенно различным семантическим сферам. А. П. Чехов создает тем самым напряженное сюжетное поле, внутри которого разворачиваются диалоги,

провоцирующие, как правило, неожиданные и парадоксальные действия и поступки [Одинокое, 2008, с. 52].

В пьесе «Медведь», которую А. П. Чехов сам назвал «шуткой», шутка состояла не только в мелких смешных ситуациях и положениях, в которых оказываются персонажи, но и в создании особого художественного мира, в котором господствует абсурдное начало. Именно в этой абсурдистской поэтике А. П. Чехов обнаружил не просто средство воспроизведения смешных моментов, но и способ драматизации фактов обыденной жизни [Одинокое, 2008, с. 53].

Все четыре шутки объединяет общая черта: бытовая обытовленность и взаимное непонимание персонажей служат не самоцелью, а инструментом комического – фоном, на котором разворачивается абсурдная логика действия. С одной стороны, если это заведомо пошлые герои, зачем они на сцене?, с другой, если таковые есть в жизни, то и театр, как самый показательный из видов искусств, должен отразить их [Иванова, 2016, с. 22].

Г. П. Бердников показал, что чеховские шутки принципиально отличаются от традиционного водевиля по типу героя и характеру финала. Помимо общего особого характера развития драматического действия этих одноактных пьес-шутков, их сближают и типы главных героев [Бердников, 1981, с. 45].

Дело в том, что типичные герои водевилей XIX века – это достаточно веселые, успешные, «легкие» люди, которые с задором приходят к счастливому финалу. В то время как чеховские герои шуток – люди страдающие, жалующиеся, живущие «вопреки» жизненным неурядицам, но всегда с особым вниманием их отмечающие. Конечно, они тоже приходят к счастливому финалу, как принято в жанре комической пьесы, но их реплики и предшествующее действие заставляют невольно задуматься: «а будут ли они счастливы?». Именно здесь и пролегает принципиальная граница между традиционным водевилем и чеховской шуткой: в водевиле счастливый финал органичен и не вызывает сомнений, в шутке же он иронически окрашен и

оставляет вопрос открытым. Герои А. П. Чехова при всей своей комической природе куда сложнее и ближе к реальному человеку, чем безликие маски водевильного театра. Дело в их репликах, благодаря мастерству А. П. Чехова читающихся как реальный диалог. Дело в их характерах и типично «нетипичных» ситуациях, в которые легко можно поверить. Таким образом, итогом развития русской комедии XIX века стала ситуация, в которой водевиль как жанр исчерпал себя, а А. П. Чехов, опираясь на сложившуюся традицию, создал принципиально новую форму комического – пьесу-шутку.

1.3. Комическое в больших пьесах А. П. Чехова: от «Чайки» к «Вишневому саду»

Прежде чем перейти к анализу пьес-шуток, необходимо обозначить ту точку отсчета, от которой отталкивается чеховский комизм в малых формах, – а именно поэтику комического в его больших пьесах. Именно сопоставление дает возможность увидеть, в чем шутки являются лабораторией «новой драмы», а в чем – самостоятельным художественным явлением.

В больших пьесах А. П. Чехова комическое существует как неотъемлемое измерение трагического – оно не снимает драматизм, а усиливает его. Этот принцип особенно ярко проявляется в «Чайке» (1896), которую сам автор обозначил как комедию, чем вызвал недоумение у первых зрителей. Комедийное в «Чайке» рождается не из смешных положений, а из несоответствия: каждый персонаж живет в собственной системе ценностей, говорит на своем языке – и диалог между ними в принципе невозможен. Тригорин не слышит Нину, Нина не слышит Треплева, Аркадина не слышит никого. Эта «психологическая глухота», о которой писал А. П. Скафтымов [Скафтымов, 1972, с. 450], создает парадоксальный эффект: люди говорят много, но не сообщают главного. В сцене, когда Шамраев подносит Тригорину чучело чайки – его собственный «заказ» – и тот отвечает «Не

помню!», А. П. Чехов в двух репликах передает всю трагикомедию отношений: забытый поэтический порыв, ставший музейным экспонатом. Репарка здесь не менее значима, чем слово: «Подумав. Не помню» – пауза, в которой сосредоточена вся ирония.

В «Дяде Ване» (1897) комическое сконцентрировано в образе Войницкого. Он сам создает миф о профессоре Серебрякове – и сам же его разрушает. Его монологи-исповеди построены по принципу самообнажения: чем пространнее говорит Войницкий о своей загубленной жизни, тем явственнее становится, что он сам в немалой мере виновник собственного несчастья. Его несостоявшийся выстрел – кульминация трагикомедии: «Промалхнул! Опять промахнул!» – реплика, в которой смешное и горькое нераздельны. Как верно указывает Б. И. Зингерман, чеховские герои «хотят освободиться от унижительной власти обывательщины, но сами принадлежат ей» [Зингерман, 1988, с. 173] – и Войницкий здесь, пожалуй, самый наглядный тому пример. Комизм его поведения – это комизм человека, претендующего на исключительность и ведущего себя как персонаж водевиля.

«Три сестры» (1901) дают наиболее развернутую картину того, как комическое работает через речь. Лейтмотив «В Москву! В Москву!» – формула, произносимая с нарастающей интенсивностью – постепенно теряет содержание и превращается в ритуальное заклинание. Как показывает И. Н. Сухих, фабула чеховских пьес восходит к анекдоту – исходной ситуации, которая анекдотично смешна и парадоксальна, но не разрешается, а переливается в следующую [Сухих, 1987, с. 54–56]. К финалу пьесы Москва не стала ближе ни на шаг, и это «недвижение» – и есть источник особого горького комизма. Андрей, мечтавший стать профессором, стал секретарем земской управы; Чебутыкин, военный врач, признается, что ничего не помнит и ничего не знает. Разрыв между претензией и результатом – неизменная основа чеховского комизма в больших пьесах. В. Е. Хализев точно описал речевой механизм этого комизма: персонажи произносят слова,

«избыточные» по отношению к ситуации, их «декламационность» превышает норму, и именно в этом превышении рождается ирония [Хализев, 1978, с. 8; 10–13].

«Вишневый сад» (1903) – последняя и наиболее сложная чеховская «комедия» – доводит принцип комического несоответствия до предела. Лопахин объясняет практическое решение проблемы имения снова и снова, но его не слышат. Раневская плачет и смеется в одних и тех же сценах. Гаев произносит речь перед книжным шкафом. Симеонов-Пищик теряет деньги и немедленно находит новую надежду. Весь этот калейдоскоп несоответствий – между тем, что герои говорят, и тем, что они делают, между их самооценкой и реальным положением – и есть структура чеховской комедии. А. Ю. Карпова точно формулирует: в «Вишневом саде» «драматическое осуществляется в органическом смешении с комическим, а комическое проявляется в органическом сплетении с драматическим» [Карпова, 2010, с. 12]. Характерно, что счастливого финала нет: сад вырублен, герои разъезжаются, Фирс забыт. В этом принципиальное отличие больших пьес от шуток – и в этом отличии, как будет показано ниже, заключается ключ к пониманию новаторства чеховской малой формы.

Таким образом, в больших пьесах комическое у А. П. Чехова строится на четырех устойчивых механизмах: психологическая глухота персонажей – герои говорят, не слыша друг друга; речевое несоответствие – слово избыточно по отношению к ситуации; разрыв между претензией и результатом – замысел всегда не осуществляется так, как задумывалось; отсутствие разрешения – финал открыт, счастье недостижимо. Именно эти механизмы А. П. Чехов впервые отрабатывает в пьесах-шутках – но в принципиально иных жанровых условиях. Там, где большая пьеса оставляет конфликт неразрешенным, шутка дает разрядку; там, где большая пьеса работает паузами и умолчаниями, шутка – темпом и репликой. Рассмотрим, как это реализуется в каждом из четырех произведений.

Выводы по первой главе

В первой главе изучен историко-литературный контекст, в котором складывалась чеховская комедийная традиция, подробно рассматривается эволюция русской комедии от скоморошских забав и классицистической дидактики XVIII века – через Д. И. Фонвизина, А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя – к реалистической сатире А. Н. Островского и эклектике водевиля 1850–1870-х годов. Было установлено, что водевиль к концу XIX века как жанр исчерпал свои художественные возможности: его беззаботные герои, незамысловатые куплеты и безусловно счастливые финалы перестали соответствовать потребности сцены в психологической достоверности. Именно на фоне этого исчерпания А. П. Чехов создает принципиально иную малую комическую форму – пьесу-шутку.

Особое внимание были рассмотрены главные черты чеховской «новой драмы»: перенос драматического конфликта во внутреннее состояние персонажей, замена открытой авторской позиции системой подтекста, особая роль паузы и ремарки, речевая избыточность как источник комического напряжения. В результате анализа был сделан вывод, что «новая драма» А. П. Чехова органически вырастает из русской традиции «смеха сквозь слезы», но доводит ее до принципиально иного художественного воплощения. Принципиальное значение имеет и то, что шутки занимают в этой системе особое место: через них А. П. Чехов впервые вырабатывает те приемы комического, которые затем лягут в основу его больших пьес.

Без понимания того, что предшествовало шуткам в истории русской комедии и какова природа чеховского новаторства в целом, невозможно понять, в чем именно состоит новаторство драматурга в развитии комического в одноактных комедиях-шутках «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле» и «Юбилей», которые будут рассмотрены во второй главе.

ГЛАВА II. ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО И СМЕШНОГО В ОДНОАКТНЫХ ПЬЕСАХ-ШУТКАХ А. П. ЧЕХОВА

2.1. Комическое и элементы шутки в пьесах «Медведь» и «Предложение»

«Медведь» (1888) – первая из чеховских шуток, в которой все ключевые механизмы комического уже работают в полную силу. Конфликт строится на столкновении двух несовместимых языков: язык Смирнова – денежный, деловой, требовательный; язык Поповой – траурный, романтический, демонстративный. Ни тот ни другой не слышит собеседника – и в этой взаимной глухоте зарождается абсурд. А. В. Кубасов точно охарактеризовал внутреннюю пружину этого конфликта: интригу «Медведя» можно описать как утрату героями своей самоидентификации, оказавшейся мнимой, – Смирнов был убежденным холостяком, Попова – безутешной вдовой, однако «натура побеждает» и обнаруживает несостоятельность обоих самообразов [Кубасов, 2023, с. 69].

На языковом уровне комизм создается прежде всего через речевую характеристику Смирнова. Его монолог о женщинах – образец «избыточной» речи по В. Е. Хализеву: «Сударыня, на своем веку я видел женщин гораздо больше, чем вы воробьев! Три раза я стрелялся на дуэли из-за женщин, двенадцать женщин я бросил, девять бросили меня!» Детали – «двенадцать», «девять», «воробьев» – создают эффект комической гиперболы: человек, который ведет строгий учет своим любовным неудачам, смешон уже самим фактом такого подсчета. Как верно замечает В. Г. Одинокоев, А. П. Чехов «осложняет психологическую партитуру сцены, заставляя зрителя улавливать не только общий смысл высказывания, но и скрытую подоплеку произносимых слов» [Одинокоев, 2008, с. 53].

На конфликтном уровне пьеса строится по механизму, точно описанному Б. И. Зингерманом: «Натура побеждает – и ритуал летит ко всем

чертям» [Зингерман, 1988, с. 173]. Смирнов приехал за деньгами – и забыл о деньгах. Попова хотела оставаться верной вдовой – и влюбилась. Оба персонажа «предали» собственные намерения, и это предательство само по себе комично. Конфликт проходит три фазы: финансовый спор → спор о природе женщин → вызов на дуэль, – и при этом каждая следующая фаза все дальше уводит от исходной темы. Деньги, ради которых все началось, в финале не упоминаются вовсе.

На поведенческом уровне особую роль играют физиологические детали. Смирнов – «весь в пыли, сапоги грязные, неумыт, нечесан, на жилетке солома» – осознает свой непрезентабельный вид и тут же думает, не принимают ли его за разбойника. Как показывает Зингерман, чеховский водевильный герой принципиально неудачлив: ни одно намерение не осуществляется так, как задумано, и даже простейшее желание выглядеть прилично оборачивается конфузом. В. Я. Пропп, анализируя именно эту шутку, показал, что ее комизм строится на «наигранной мизантропии» героини: «вся эта мизантропия наиграна, что за ней не кроется никакого настоящего чувства» [Пропп, 1976, с. 131–132], – и именно это несоответствие между демонстративным горем и подлинными чувствами Поповой составляет источник смеха. Эта внутренняя оценка собственной внешности Смирновым и наигранность Поповой – детали, полностью отсутствующие в классическом водевиле, где героини всегда искренни в своих побуждениях. Здесь же комизм рождается из рефлексии персонажей над самими собой – черта, роднящая шутку с большими пьесами.

На ремарочном уровне А. П. Чехов применяет прием, который В. Г. Одинокоев называет «говорящей деталью»: в начале пьесы Попова приказывает дать лошади «лишнюю осьмушку овса», в финале – после «продолжительного поцелуя» – приказывает «Тоби вовсе не давать овса». Этот симметричный жест, оформленный ремарками, завершает пьесу иронически: вдова, только что клявшаяся быть верной «до могилы», уже забыла о лошади покойного мужа [Одинокоев, 2008, с. 55]. Именно ремарка, а

не реплика, несет смысловую нагрузку финала – и в этом принципиальное новаторство А. П. Чехова по сравнению с традиционным водевилем, где ремарка лишь фиксирует мизансцену.

Счастливый финал «Медведя» – «продолжительный поцелуй» – принципиально отличается от финала больших пьес. Здесь А. П. Чехов, в отличие от «Трех сестер» или «Вишневого сада», допускает разрешение конфликта. Однако, как указывает Г. П. Бердников, это разрешение «иронически окрашено»: герои счастливы, но зритель знает, что «медведь» и романтическая вдова – люди из разных миров, и их союз в реальной жизни был бы невозможен или крайне труден [Бердников, 1981, с. 45]. Именно это сочетание веселья и скрытой грусти характеризует природу чеховского смеха в целом: Ю. Б. Боров точно определил его как «душевный, грустный, лирический юмор Чехова» [Боров, 1970, с. 82] – юмор, в котором смех никогда не бывает безоблачным. Таким образом, шутка дает то, чего лишены большие пьесы, – счастливый финал, – но при этом не снимает иронии: она лишь переводит ее в комедийный регистр.

«Предложение» (1888) строится на более сложном абсурдистском механизме, чем «Медведь». Здесь подмена темы происходит дважды, и оба раза – с нарастанием. Ломов приходит делать предложение – и вместо объяснения в любви развязывает спор о Волосьих Лужках. Когда Наталья Степановна узнает о цели визита и Ломова возвращают, он вновь не успевает сделать предложения – и теперь уже спор разгорается о собаках. В. Г. Одинокоев точно описал этот принцип: А. П. Чехов «использует прием соединения разнородных смысловых планов в единой диалогической структуре, что создает впечатление абсурда» [Одинокоев, 2008, с. 53–55].

На языковом уровне в «Предложении» особую роль играет физиологическая речевая характеристика Ломова. Его монолог перед визитом – «я весь дрожу, как перед экзаменом», «шум в ушах», «порок сердца», «губы дрожат», «на правом веке живчик прыгает» – создает образ человека, физически не способного на решительный поступок. Речь здесь не

передает мысль, а раскрывает тело. З. С. Паперный показал, что именно в «Предложении» «исходная коллизия» чеховской драматургии «обнаружена и карикатурно заострена» [Паперный, 1982, с. 263]: герой, который должен действовать, парализован собственным характером. В водевиле герой-жених ловок и весел; чеховский жених болен, нервен и смешон своей болезненностью.

На конфликтном уровне «Предложение» демонстрирует принцип «синусоидального» развития действия: спор разгорается, Ломов уходит, его возвращают, спор возобновляется с новой силой. Б. И. Зингерман описывает этот механизм как «торжество натуры над ритуалом»: «Замышляется предложение, свадьба, юбилей, а получается недоразумение, непристойность, скандал» [Зингерман, 1988, с. 174]. Принципиально то, что виновник каждого срыва – сам герой: не внешние обстоятельства мешают Ломову сделать предложение, а его собственный характер, его ипохондрия и мелочность. В этом – принципиальное отличие от водевиля, где препятствия всегда внешние.

Финал «Предложения» строится на той же иронической двойственности, что и финал «Медведя». Чубуков соединяет руки молодых словами: «Женитесь вы поскорей и – ну вас к лешему!» – и это благословение вполне отражает качество будущего союза. Ломов в ответ произносит: «Я счастлив, Наталья Степановна... Нога отнялась» – и в этой реплике счастье и физиологическое недомогание стоят рядом, что является квинтэссенцией чеховского трагикомизма. Финал формально счастлив (свадьба состоится), но иронически окрашен: мы знаем, что эта пара будет ссориться вечно.

Сопоставление «Медведя» и «Предложения» позволяет выделить общие черты двух шуток первой группы. Оба произведения строятся на любовно-брачной теме, реализуемой через цепочку препятствий, созданных самими персонажами. В обоих пьесах конфликт движется от внешнего (деловой спор, земельный спор) к внутреннему (признание в чувствах), и именно это движение – из мира денег и собственности в мир любви – создает

специфически чеховский комический эффект. Г. П. Бердников подчеркивал, что в этом и состоит жанровое своеобразие чеховской шутки: не традиционный водевильный герой, легко достигающий цели, а персонаж, который «вопреки» всему приходит к счастью – и в этом «вопреки» скрыта авторская ирония [Бердников, 1981, с. 45]. В обеих пьесах ремарка играет самостоятельную смысловую роль, а счастливый финал иронически окрашен. Это и есть те черты, которые А. П. Чехов впоследствии разовьет – но уже без счастливого финала – в своих больших пьесах.

2.2. Сатирическое и элементы фарса в пьесах «Трагик поневоле» и «Юбилей»

«Трагик поневоле» (1889) принципиально отличается от первых двух шуток по жанровой структуре: это фактически монолог, замаскированный под диалог. Мурашкин, второй персонаж, выполняет функцию суфлера – он подает реплики-стимулы, на которые Толкачов отвечает. А. В. Кубасов точно заметил эту особенность: функция Мурашкина похожа на функцию зеркала, которое отражает Толкачова и показывает, как именно он взаимодействует с миром [Кубасов, 2026, с. 42]. Тот же исследователь обратил внимание на значимую деталь речевой характеристики героя: Толкачов семикратно именуется своей женой «супругой» (и ни разу «женой»), что в художественной системе А. П. Чехова маркирует его положение «дачного мужа», обреченного быть «трагиком поневоле» – по той же архетипической модели, что восходит к традиции мольеровской комедии [Кубасов, 2023, с. 71–72].

На языковом уровне комизм «Трагика поневоле» строится на несоответствии между претензией на трагическое и реальностью бытовой. Толкачов употребляет слова высокого стиля – «мученик», «непрерывный ряд нравственных и физических страданий», «крови жажду!» – применительно к абсолютно бытовым несчастьям: комарам, театральным визитам, беготне по поручениям. Это и есть классический прием снижения: высокое слово применяется к низкому предмету. В. Я. Пропп точно определил природу подобного комизма: «комична будет неудача в мелких, житейских человеческих делах, вызванная столь же мелкими обстоятельствами» [Пропп, 1976, с. 71], – и именно это происходит с Толкачовым. А. П. Чехов использует здесь тот же механизм, что описывает В. Е. Хализев: речь «превышает ту меру, которая присуща поведению людей в первичной реальности» [Хализев, 1978, с. 8], и в этом превышении рождается комический эффект.

На конфликтном уровне пьеса лишена традиционного водевильного конфликта двух персонажей: конфликт здесь между Толкачевым и «жизнью» как таковой – это абстрактный, диффузный противник, которого невозможно победить. А. П. Скафтымов точно описал природу этого конфликта применительно ко всей чеховской драматургии: конфликтные положения у А. П. Чехова состоят «не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна» [Скафтымов, 1972, с. 450]. «Трагик поневоле» – ранний опыт именно этого типа конфликта: воля Толкачова бессильна не потому, что кто-то ей противостоит, а потому что такова устроена сама жизнь. Это сближает «Трагика поневоле» с поэтикой больших пьес: Войницкий в «Дяде Ване» так же бьется против «жизни», так же произносит монологи о загубленных годах – и так же бессилен. Разница в том, что в шутке это бессилие оформлено комически (кульминация – погоня за Мурашкиным с криком «Крови жажду!»), тогда как в большой пьесе – трагически (выстрел, промах, признание «Все было хорошо... и хорошо не стало»).

На поведенческом уровне ключевую роль играют жесты и движения. Толкачев в кульминации гоняется за Мурашкиным по комнате – это сцена чистого фарса, физического комизма. Но А. П. Чехов вводит эту фарсовую кульминацию с психологической точностью: мы знаем, откуда эта ярость, мы видели, как она накапливалась. Это принципиальное отличие от фарса как такового, где физическое действие самодостаточно: здесь оно служит психологической характеристике.

Финал «Трагика поневоле» – единственный из четырех шуток, в котором нет ни счастливой развязки, ни примирения. Толкачев гонится за Мурашкиным – и на этом все. Это сближает «Трагика поневоле» с большими пьесами: жизнь продолжается, конфликт не разрешен, облегчения нет. В этом смысле данная шутка наиболее близка к поэтике «Дяди Вани» и «Трех сестер» – хотя выражена она в комическом регистре.

«Юбилей» (1891) – наиболее сложная из четырех шуток по своей структуре. Если в «Медведе» и «Предложении» два персонажа, а в «Трагике поневоле» – фактически один, то в «Юбилее» четыре полноправных действующих лица, каждое из которых тянет в собственную сторону. В. Н. Иванова точно определила эту особенность: «Юбилей» – «полифоническое пересечение голосов разных персонажей, контрапунктирующих друг с другом» [Иванова, 2016, с. 24]. Именно эта полифоничность позволяет говорить о связи «Юбилея» с поэтикой больших пьес.

На языковом уровне комизм «Юбилея» строится на столкновении четырех речевых стратегий. Шипучин говорит языком торжественного самолюбования: каждая его реплика – это скрытая самореклама. Хири́н говорит языком усталого цинизма: он называет начальника «кривлякой» и добавляет, что ему «на счетах щелкать». Татьяна Алексеевна говорит языком светской болтовни: ее рассказ о поездке не имеет ни конца ни смысла, но она не может остановиться. Мерчуткина говорит языком абсурдной настойчивости: она пришла не по адресу, это очевидно всем, но только не ей. Это четыре параллельных монолога, которые звучат одновременно, не пересекаясь, – точно так же, как реплики персонажей «Трех сестер» или «Вишневого сада».

На конфликтном уровне «Юбилей» строится на принципе «цепочки зеркал»: каждый персонаж мешает другому осуществить его намерение. Хи́рину мешают писать Шипучин, его жена и Мерчуткина; Шипучину мешает жена и Мерчуткина; жена Шипучина не может рассказать историю из-за Мерчуткиной. Как точно показывает В. Н. Иванова, раздражители для Хи́рина поступают с постепенным усилением: сначала он не отвлекался, а в конце вынужден бросить работу вовсе [Иванова, 2016, с. 24]. При этом, по замечанию Е. Г. Кабаковой, А. П. Чехов «переносит акцент из сферы внешнего комизма в область внутренней мотивации поступков персонажей» [Кабакова, 2004, с. 97] – каждый герой ведет себя так, будто тяжело болен

или стар, и именно из этой внутренней мотивации рождается комический эффект, а не из внешних нелепых ситуаций. Это – тот самый принцип нагнетания, который А. П. Чехов применяет в «Трех сестрах», где жизнь героев постепенно становится все более невыносимой, – только здесь он реализован в комическом ключе.

Сатирическое начало «Юбилея» направлено, прежде всего, против Шипучина – человека, озабоченного исключительно репутацией банка и собственным образом. Юбилейная торжественность, к которой он так тщательно готовился, в финале оборачивается полным крахом: поздравительная делегация застаёт двух мужчин «доведенными до белого каления» и двух женщин в «обмороках». Все, ради чего готовился этот день, уничтожено. Это – чеховская «комическая сага о житейской пошлости», как точно определил ее Б. И. Зингерман [Зингерман, 1988, с. 198–199]: торжество замышлялось, а получился скандал. При этом важно, что «Юбилей» – единственная из четырех шуток, в которой присутствует именно сатирическое, а не только юмористическое начало. Ю. Б. Боров разграничивал эти два типа смеха: «юмор – смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый», тогда как сатира – это «смех бичующий, изобличающий» [Боров, 1970, с. 87]. В «Медведе» и «Предложении» преобладает юмор; в «Юбилее» к нему добавляется сатирическое обличение пошлости и самодовольства – через образ Шипучина, «сатирически заостренной фигуры», по формулировке самого Борева применительно к чеховским типам [Боров, 1970, с. 83].

На ремарочном уровне «Юбилей» демонстрирует максимальное среди четырех шуток использование авторских ремарок как смысловых единиц. Финальная ремарка – делегация ретируется со словами «Мы лучше после...» – является ироническим комментарием ко всему действию: торжественный момент, который так долго готовился, оказался невозможен. Все, что произошло, поместилось в пространство «между ремарками» – и в этом высшее мастерство А. П. Чехова.

2.3. Новаторство Чехова-драматурга: от пьес-шуток к «новой драме»

Анализ четырех шуток в сопоставлении с большими пьесами позволяет теперь сформулировать новаторство А. П. Чехова как драматурга – выявить те принципы комического, которые он впервые выработал в малой форме и которые затем стали основой его большой драматургии.

А. П. Чехов переносит источник комического с внешнего на внутреннее. В традиционном водевиле смешны обстоятельства; в чеховской шутке смешны характеры. Смирнов смешон не потому, что попал в нелепую ситуацию, а потому что его характер делает нелепость неизбежной. Ломов смешон потому, что его ипохондрия – часть его личности, а не случайный эпизод. Толкачов смешон потому, что его «трагедия» создана им самим.

В. Я. Пропп сформулировал общий закон этого типа комизма: «характер становится смешным тогда, когда он проявляет себя вовне» и когда «ожидания не сбываются» – когда за предполагаемым высшим выступает низшее [Пропп, 1976, с. 146–147]. Именно этот механизм – несоответствие между тем, чем герой себя считает, и тем, чем он оказывается в действии – и является двигателем комизма в шутках. Ю. Б. Боров особо выделил эту черту чеховской поэтики: А. П. Чехов «показывал комедийный характер во всей сложности жизненных связей, во всей многогранности его черт» и «раскрывает и добрые, прекрасные и отрицательные стороны героев» [Боров, 1970, с. 203] – именно поэтому его персонажи не превращаются в карикатуры, а остаются живыми людьми. Как писал И. Н. Сухих, в мире А. П. Чехова «исходное состояние – власть мелочей, пустяков, паутина действительности, в которой вязнут герои» [Сухих, 1987, с. 151] – и это наблюдение, сформулированное применительно к большим пьесам, в полной мере приложимо уже к шуткам. Это принцип, который в больших пьесах реализован на трагическом материале: Войницкий, Раневская, три сестры – все они жертвы прежде всего собственных характеров, а не внешних обстоятельств.

Далее А. П. Чехов делает ремарку полноправным художественным инструментом. В классическом водевиле ремарка – технический указатель мизансцены. В чеховских шутках ремарка несет смысловую нагрузку, равную или превышающую реплику: «Тоби вовсе не давать овса», «Нога отнялась», «Крови жажду!», «Мы лучше после...» – в каждом из этих случаев ремарка или сопровождающий ее контекст является истинным финалом пьесы, ее смысловым итогом. Как указывает Е. А. Позднякова, А. П. Чехов «намеренно избегает внешних эффектов, тем самым акцентируя внимание на внутренней, душевной стороне действия» [Позднякова, 2012, с. 297] – и ремарка становится главным инструментом этого смещения.

Также А. П. Чехов вводит иронически окрашенный счастливый финал – явление, полностью отсутствующее в его больших пьесах. В водевиле финал безусловно счастлив; в больших пьесах финал безусловно открыт и невесел. В шутках финал формально счастлив (свадьба, поцелуй, примирение), но иронически окрашен: мы знаем, что Ломов и Наталья Степановна будут ссориться вечно, что «медведь» и романтическая вдова – несовместимы в жизни. А. В. Кубасов показал, что именно это «объективирование» финала – попытка А. П. Чехова «сделать канон условным, утрированно каноничным, а потому окрашенным авторской иронией» [Кубасов, 2023, с. 43] – отличает шутки от всего предшествующего водевильного театра. Примечательно, что именно эта двойственность шуток давала повод рассматривать их лишь как «этюды» к большим произведениям: Б. Ромашов утверждал, что «бессмертные комедии-шутки Чехова... являются только в своем роде этюдами к крупным его бессмертным комедиям...» [Борев, 1970, с. 111]. Однако, как возражает Ю. Б. Борев, стоит ли «Медведя» и «Свадьбу» рассматривать как «только в своем роде этюды» к «Трем сестрам» и «Вишневому саду»? Шутки – самостоятельный художественный феномен, не сводимый к подготовительному материалу. Их иронически окрашенный финал – не незрелый вариант открытого финала больших пьес, а принципиально иное художественное решение. Как точно резюмирует

Х. С. Шагбанова, А. П. Чехов «переключил акцент в комедии с внешних особенностей (смех, выживание, случайность) на внутренние (размышления персонажей)», при этом «трагический подтекст несбывшихся желаний соседствует с комическим текстом» [Шагбанова, 2024, с. 30]. Н. Я. Берковский, анализируя природу чеховского юмора в целом, точно определил его суть: «более чем зрелый мир – он сказывается в шутках Чехова, ему одному свойственных», и при этом А. П. Чехов «способен к шуткам и юмору по поводу закрытого горизонта, ибо горизонт для Чехова исчерпан не навеки» [Берковский, 1969, с. 54, 57]. В этой способности сочетать ощущение исчерпанности мира с верой в его обновление – и есть то, что отличает чеховские шутки от мрачного безнадёжного юмора его западных современников. Именно здесь, в малой форме, писатель нащупал тот трагикомический регистр, который стал основой его художественного мира.

Чеховские шутки обнаруживают переход от амплуа к живому характеру. Как показал А. В. Кубасов, в водевиле «характер персонажа должен был опознаваться с первых фраз» [Кубасов, 2026, с. 36] – матричность была нормой. У А. П. Чехова амплуа присутствует (медведь, вдова, жених-ипохондрик, «дачный муж»), но оно разрушается изнутри: каждый персонаж оказывается сложнее своего амплуа. Смирнов – не просто медведь, он человек, способный влюбиться. Попова – не просто вдова, она женщина, способная обмануть собственный траур. Именно этот сдвиг от типа к характеру и будет определять большие пьесы А. П. Чехова, где амплуа полностью исчезнет из числа главных героев, сохранившись лишь у второстепенных персонажей.

Выводы по второй главе

Анализ четырех пьес-шутков А. П. Чехова – «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле» и «Юбилей» – позволил выявить систему приемов комического, которая отличает эти произведения как от

традиционного водевиля, так и от самих больших пьес автора. Установлено, что во всех четырех шутках комическое строится на единой системе четырех уровней – языковом, конфликтном, поведенческом и ремарочном, при этом конкретное содержание каждого уровня в каждой пьесе различно, что и позволяет говорить не о случайном наборе комических приемов, а о целостной поэтике этой малой драматической формы.

Отмечается, что «Медведь» и «Предложение» строятся на механизме утраты самоидентификации: герои приходят к финалу, полностью опровергнув свои исходные намерения и самообразы. Комическое в обеих шутках создается на четырех уровнях: языковом (речевая гипербола, избыточность слова), конфликтном (подмена темы, абсурдная логика спора), поведенческом (физиологические детали, рефлексия над собственной внешностью) и ремарочном (ремарка как самостоятельный смысловой итог). Счастливый финал обеих пьес иронически окрашен: зритель понимает, что впереди у этих пар – вечные споры.

В процессе анализа установлено, что «Трагик поневоле» и «Юбилей» представляют более сложные варианты той же поэтики. «Трагик поневоле» – фактически монолог, где конфликт ведется не с конкретным персонажем, а с безличной «жизнью»; это сближает шутку с поэтикой больших пьес, где воля героя бессильна перед обстоятельствами. «Юбилей» вводит полифоническую структуру – четыре речевые стратегии, работающие одновременно и не пересекаясь, – и добавляет сатирическое начало, направленное против самодовольства и пошлости. Оба произведения лишены безусловно счастливого финала, что принципиально отличает их от первых двух шуток.

В результате исследования были сформулированы четыре ключевых новаторских приема Чехова-драматурга, отработанных в шутках: перенос источника комического с внешних обстоятельств на характер персонажа; ремарка как полноправный художественный инструмент, равный по значимости реплике; иронически окрашенный счастливый финал, отличный

как от безусловно веселого водевильного, так и от открытого финала больших пьес; переход от амплуа к живому характеру. Все четыре принципа получают дальнейшее развитие в «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде» – уже в трагикомическом, а не комедийном регистре. Тем самым малая форма оказывается не периферийным эпизодом творчества, а лабораторией, в которой А. П. Чехов впервые нашел инструменты для своего нового театра.

Заключение

Настоящее исследование было посвящено особенностям комического в одноактных пьесах-шутках А. П. Чехова – «Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле» и «Юбилей» – и месту этих произведений в творческой эволюции драматурга. Проведенный анализ позволяет сформулировать итоговые результаты не как перечень решенных задач, а как целостную картину того, из чего складывается чеховское новаторство в малой комической форме и как оно подготавливает поэтику его «новой драмы».

Прежде всего, исследование уточняет место пьес-шутки в истории жанра. К концу XIX века водевиль как тип комедии исчерпал свои художественные возможности: его герои были взяты готовыми, в куплете воплощалась прямая мораль, а финал, обязательная свадьба, не оставлял зрителю пространства для сомнения. А. П. Чехов, отталкиваясь от этого канона, не подражает ему и не разрушает его декларативно, а перерабатывает изнутри: он убирает куплет, лишает героев водевильной беззаботности и делает счастливый финал внутренне сомнительным. Тем самым шутка перестает быть облегченной разновидностью комедии и становится самостоятельной малой формой со своей художественной задачей – показать обиденного человека таким, каков он есть, без прикрас амплуа.

Главный результат работы – описание комического как системы, организованной на четырех уровнях, которые в одинаковой мере работают во всех четырех пьесах, хотя и с разным содержанием.

На языковом уровне комизм строится на несоответствии слова и предмета речи: персонаж говорит о пустяке тоном, достойным трагедии, или ведет дотошный счет собственным неудачам там, где это давно перестало быть уместным. Так, в «Медведе» монолог Смирнова о женщинах строится на нарочитой бухгалтерии чувств – точном подсчете романов, дуэлей и измен, – а в «Трагике поневоле» Толкачев описывает бытовые неудобства дачной жизни словами, уместными разве что в развязке высокой трагедии.

На конфликтном уровне движущей силой действия оказывается не воля персонажей, а подмена темы: разговор о деньгах оборачивается спором о женской природе и дуэлью, предложение руки и сердца тонет в споре о собаках и землях, торжественная подготовка к юбилею завершается скандалом. Сама структура спора – уход от исходного предмета и нарастающее раздражение сторон – и есть источник смешного.

На поведенческом уровне комизм рождается из физиологии и из того, как герой смотрит на себя со стороны: неопрятный вид Смирнова, дрожь и сердцебиение Ломова, погоня Толкачова за собеседником – все это телесные проявления, которые обнажают несоответствие между претензией персонажа на значительность и его реальным, сниженным положением.

На ремарочном уровне ремарка перестает быть техническим указанием для постановщика и берет на себя смысловую функцию, иногда более весомую, чем реплика: распоряжение об овсе для лошади в финале «Медведя», внезапная немота ноги в финале «Предложения», реплика делегации «Мы лучше после...» в финале «Юбилея» – в каждом случае именно ремарка или сопровождающий ее жест подводит итог происходящему, а слова героев в этот момент уже ничего не объясняют.

В «Юбилее», единственной из четырех пьес, к этой системе уровней добавляется сатирическое начало: если в «Медведе», «Предложении» и «Трагике поневоле» смех остается дружелюбным, не разоблачающим, то в истории Шипучина, готового банкира-юбиляра, чья торжественность оборачивается публичным крахом, смех направлен против самодовольства и заботы о репутации как таковых. Кроме того, именно «Юбилей» вводит полифоническую конструкцию: четыре персонажа говорят на четырех непересекающихся языках – самолюбования, усталого цинизма, светской болтовни и абсурдной настойчивости, – и именно это взаимное неслышание, а не один центральный конфликт, организует действие. Этот прием предвосхищает построение реплик в больших пьесах, где герои точно так же говорят, не слыша друг друга.

Анализ персонажей показывает, что во всех четырех шутках комическое держится на одном и том же механизме – утрате героем собственного исходного образа себя. Смирнов называет себя убежденным холостяком и тут же влюбляется; Попова клянется хранить верность покойному мужу и забывает о ней после поцелуя; Ломов и Наталья Степановна, разругавшись из-за межи и охотничьих собак, идут под венец, так и не примирившись по существу; Толкачов, мнящий себя великим страдальцем, опровергает собственную трагедию самым тоном жалобы. Счастливый финал в этих пьесах не снимает иронии, а лишь переводит ее в комедийный регистр: зритель понимает, что перед ним не разрешение конфликта, а его временная маскировка. В «Трагике поневоле» и «Юбилее» даже эта видимость примирения отсутствует – пьесы заканчиваются открытым раздражением и скандалом, что приближает их по структуре финала к большим пьесам, где облегчения не наступает вовсе.

Сопоставление шуток с большими пьесами А. П. Чехова позволяет утверждать, что малая форма не была для драматурга подготовительным упражнением, а стала лабораторией, в которой он впервые опробовал приемы, определившие его новаторство. Перенос источника комического (а затем и драматического) с внешних обстоятельств на характер персонажа, превращение ремарки в самостоятельный смысловой инструмент, отказ от готового амплуа в пользу живого, противоречивого характера, ослабление прямой авторской позиции в пользу подтекста – все это заявлено уже в шутках и получает развитие в «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде», где те же механизмы работают уже не в комедийном, а в трагикомическом регистре: психологическая глухота персонажей, речевая избыточность по отношению к ситуации, разрыв между замыслом героя и результатом его действий, открытый, ничем не разрешенный финал.

Таким образом, результаты исследования позволяют уточнить место А. П. Чехова в истории русской комедии: он принимает водевильный канон не как чужую форму, которую нужно либо строго соблюдать, либо

отвергнуть, а как материал, который поддается внутреннему усложнению. Новаторство драматурга состоит именно в этом усложнении изнутри – в переносе смыслового центра с внешнего положения на внутренний характер, с реплики на ремарку, с безусловного веселья на веселье, окрашенное иронией. Эта особенность чеховской поэтики комического объясняет, почему его пьесы остаются интересны не только современникам, заставшим первые, нередко недоуменные постановки, но и сегодняшнему зрителю и читателю: чеховский смех строится не на ситуации, которая со временем устаревает, а на свойствах человеческой природы – самообмане, несовпадении слова и дела, неготовности услышать другого, – которые не зависят от эпохи. Именно из этого сплава смешного и серьезного, отработанного на малом материале пьес-шуток, вырастает чеховский «новый театр» – театр, в котором комическое и драматическое перестают быть противоположностями и существуют как два неразделимых измерения одной и той же повседневности.

Список литературы

Тексты

1. Чехов, А. П. Вишневый сад : комедия в четырех действиях // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 13 : Пьесы. 1895–1904. – Москва : Наука, 1978. – С. 195–254.
2. Чехов, А. П. Медведь : шутка в одном действии // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 11 : Пьесы. 1878–1888. – Москва : Наука, 1978. – С. 329–358.
3. Чехов, А. П. Предложение : шутка в одном действии // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 11 : Пьесы. 1878–1888. – Москва : Наука, 1978. – С. 359–383.
4. Чехов, А. П. Трагик поневоле : шутка в одном действии // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 12 : Пьесы. 1889–1891. – Москва : Наука, 1978. – С. 177–189.
5. Чехов, А. П. Юбилей : шутка в одном действии // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 12 : Пьесы. 1889–1891. – Москва : Наука, 1978. – С. 215–235.

Основные источники

6. Балухатый, С. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С. Балухатый. – Ленинград : Academia, 1927. – 186 с.
7. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
8. Белинский, В. Г. О драме и театре : избранные статьи и высказывания В. Г. Белинский. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1948. – 540 с.
9. Берг, Э. П. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского / Э. П. Берг. – Варшава : Тип. Варшавского учебного округа, 1912. – 399 с.

10. Бердников, Г. П. Чехов-драматург : Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова / Г. П. Бердников. – Москва : Искусство, 1981. – 356 с.
11. Берковский, Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр. – Москва : Искусство, 1969. – С. 48–184.
12. Боров, Ю. Б. Комическое / Ю. Б. Боров. – Москва : Искусство, 1970. – 272 с.
13. Бороздина, М. А. Н. А. Чаев – тень А. Н. Островского или соперник? / М. А. Бороздина // Litera. – 2018. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/n-a-chaev-ten-a-n-ostrovskogo-ili-sopernik> (дата обращения: 08.03.2026).
14. Бурмистрова, А. В. А. П Чехов и русская драматургия 1920-х годов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Бурмистрова Алина Валентиновна; [Место защиты: Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН]. – Москва, 2013. – 21 с.
15. Васильева, С. С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века : Поэтика сюжета : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Светлана Сергеевна Васильева. – Волгоград, 2002. – 208 с.
16. Волькенштейн, В. М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений / В. М. Волькенштейн. – Москва : Федерация, 1929. – 272 с.
15. Гаспаров, М. Л. Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917 : Антология. – Москва, 1993. – С. 42.
16. Городецкий, Д. Между «Медведем» и «Лешим». Из воспоминаний о Чехове / Д. Городецкий // Биржевые ведомости. – 1904. – 18 июля (№ 364).
17. Дмитриева, Н. А. Послание Чехова / Н. А. Дмитриева. – Москва : Прогресс-Традиция, 2007. – 365 с.

18. Жаркинова, О. Чеховский водевиль как микрокосмос: особенности композиции и сюжета / О. Жаркинова // Иностранная филология: язык, литература, образование. – 2024. – № 4/S. – URL: <https://inlibrary.uz/index.php/foreign-linguistics/article/view/89065> (дата обращения: 23.03.2026).

19. Журавлева, А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века: от Гоголя до Чехова / А. И. Журавлева. – Москва : Издательство МГУ, 1988. – 198 с.

20. Зингерман, Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – Москва : Наука, 1988. – 382 с.

21. Иванова, В. Н. Синергия музыкальных форм и литературного жанра в одноактной драматургии А. П. Чехова / В. Г. Иванова // Человек. Культура. Образование. – 2016. – № 4 (22). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergiya-muzykalnyh-form-i-literaturnogo-zhanra-v-odnoaktnoy-dramaturgii-a-p-chehova> (дата обращения: 04.04.2026).

22. И. Су Не. Чеховский водевиль: проблема жанра / И. Су Не // Чеховский сборник. – Москва, 1999. – 240 с. – С. 7–33. – (Материалы литературных чтений).

23. История русского драматического театра [Текст] : в 7 т. / [Ин-т истории искусств] ; редкол.:... Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др.]. – Москва : Искусство, 1977-1987. Т. 2: 1801-1825. Т. 2 / [Т. М. Родина, Т. М. Ельницкая, Н. Г. Литвиненко и др.]. – 1977. – 555 с.

24. История русской драматургии : вторая половина XIX – начало XX в. до 1917 / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) ; редкол.: Л. М. Лотман (отв. ред.) [и др.]. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1987. – 658 с.

25. Кабакова, Е. Г. Игры со смертью: еще раз о своеобразии чеховского юмора («Юбилей») / Е. Г. Кабакова // Дергачевские чтения – 2002: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург, 2004. – С. 94–104.

26. Кадилова, Н. А. Ироническая деталь в художественная система А.П. Чехова : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Кадилова Нигора Абдурашидовна; [Место защиты: ГОУ ВО МО Московский государственный областной университет]. – Мытищи, 2022. – 25 с.

27. Калинина, Ю. В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук / Калинина Юлия Владиславовна. – Ульяновск, 1999. – 172 с.

28. Карпова, А. Ю. Комедиография А. П. Чехова в контексте «Новой драмы» / А. Ю. Карпова // Вестник ТГПУ. – 2010. – № 8 (98). – С. 11–15. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/komediografiya-a-p-chehova-v-kontekste-novoy-dramy> (дата обращения: 04.04.2026).

28. Комаров, С. А. А. Чехов – В. Маяковский: Комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX века / С. А. Комаров. – Екатеринбург, 2002. – 38 с.

29. Косолобова, И. В. Лингвокогнитивные механизмы создания комического в ранней прозе А.П. Чехова : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Косолобова Ирина Владимировна / Белгород. гос. ун-т. – Белгород, 2006. – 22 с.

30. Кубасов, А. В. Амплуа комика и трагика в водевилях А. П. Чехова и И. Л. Щеглова / А. В. Кубасов // Научная мысль Кавказа. – 2026. – № 1. – URL: <https://philol-journal.sfedu.ru/index.php/sfuphilol/ru/article/view/2168> (дата обращения: 04.04.2026).

31. Кубасов, А. В. Традиции комедии Ж.-Б. Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж» в драматургии А. П. Чехова / А. В. Кубасов // Культура и текст. – 2023. – № 1 (52). – С. 63–78. – DOI 10.37386/2305-4077-2023-1-63-78.

32. Кулькина, Л. В. Чеховские интенции в русской драматургии второй трети XX века : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Кулькина Луиза Викторовна; [Место защиты: Астрахан. гос. ун-т]. – Астрахань, 2010. – 22 с.

33. Кучигина, С. К. Специфика российской комедиографии первой трети XIX века: некоторые аспекты / С. К. Кучигина // Филология и человек. – 2012. – № 2. – С. 77–85. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-rossiyskoy-komediografii-pervoy-treti-xix-veka-nekotorye-aspekty> (дата обращения: 23.03.2026).

34. Милостной, И. В. О жанровом своеобразии водевилей Чехова / И. В. Милостной // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. – Свердловск, 1973. – С. 75–83.

35. Невердинова, В. Н. Природа и характер конфликта в одноактной комедии А. П. Чехова / В. Н. Невердинова // Ученые записки Тартуского университета. – 1966. – Вып. 184. – С. 134–140.

36. Немирович-Данченко, Вл. И. Чехов // Чехов в воспоминаниях современников / сост. А. К. Котов. – Москва : Художественная литература, 1954. – С. 195–233. – URL: <https://chehov-lit.ru/chehov/vospominaniya/nemirovich-danchenko.htm> (дата обращения: 13.06.2026).

37. Одинокое, В. Г. Одноактные пьесы А. П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Свадьба»: динамика действия и структура диалога / В. Г. Одинокое // Сибирский филологический журнал. – 2008. – № 3. – С. 52–59.

38. Паперный, З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова / З. С. Паперный. – Москва : Искусство, 1982. – 285 с.

39. Позднякова, Е. А. Генезис «новой драмы» А. П. Чехова / Е. А. Позднякова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2012. – № 1. – С. 296–300.

40. Позднякова, Е. А. О жанровом своеобразии пьес А. П. Чехова / Е. А. Позднякова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2014. – Т. 20. – № 1. – С. 142–145.

41. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – Москва : Искусство, 1976. – 183 с.
42. Сариева, Е. А. Роль водевильного куплета и особенности его исполнения Е. А. Сариева // Культурное наследие России. – 2025. – № 2 (49). – С. 49–56. – DOI 10.34685/НН.2025.49.2.007. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-vodevilnogo-kupleta-i-osobennosti-ego-ispolneniya> (дата обращения: 12.06.2026).
43. Сербул, М. Н., Соровегина М. Н. Легкая комедия и водевиль 1810-1820-х гг. : проблема генезиса жанра и героя / М. Н. Сербул, М. Н. Соровегина // Научный журнал КубГАУ. 2013. №90. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-i-vodevil-1810-1820-h-gg-problema-genezisa-zhanra-i-geroya1> (дата обращения: 19.05.2026).
44. Скафтымов, А. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. – Москва, 1972. – С. 339–381.
45. Соловьев, Е. А. Антон Павлович Чехов. Критический очерк / Е. А. Соловьев. – [б. м.], 1900-е.
46. Степанов, А. Д. Чехов и Флобер (к вопросу об эволюции «объективного» повествования) / А. Д. Степанов // Новый филологический вестник. – 2021. – № 1 (56). – С. 266–277. – DOI 10.24411/2072-9316-2021-00021.
47. Сухих, И. Н. Проблемы поэтики Чехова / И. Н. Сухих. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1987. – 184 с.
48. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – Москва ; Ленинград : Государственное издательство, 1925. – 232 с.
49. Тютелова, Л. Г. «Человек, который доволен» в художественном мире А. П. Чехова: от «Смерти чиновника» до «Новой драмы» / Л. Г. Тютелова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2011. – № 7. – С. 112–117.

50. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – Москва, 1978. – С. 8, 10–13.

51. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова : возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – Санкт-Петербург : Азбука, 2016. – 704 с.

52. Шагбанова, Х. С. Жанровое разнообразие творчества А. П. Чехова и его видение реальности / Х. С. Шагбанова // Litera. – 2024. – № 3. – С. 1–18. – DOI 10.25136/2409-8698.2024.3.69903.

53. Щербакова, И. А. Своеобразие драматического действия в водевилях А. П. Чехова / И. А. Щербакова // Вестник ТГПУ. 2011. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-dramaticheskogo-deystviya-v-vodevilyah-a-p-chehova> (дата обращения: 24.06.2026).

54. Шах-Азизова, Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – Москва : Наука, 1966. – 150 с.

Справочная литература

55. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 1. – Москва : Советская энциклопедия, 1962. – 1088 с.

56. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004 – Т. I. – 512 с.