

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-238-254>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)53

Научная статья / Research Article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2022 г. Г. Ю. Завгородняя
г. Москва, Россия

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА: РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация: В статье рассмотрен частный случай взаимодействия А. П. Чехова с предшествующей литературной традицией, а именно — с романтическим мотивом союза героя и женщины, имеющей мифическую, иномирную природу. Согласно эстетике романтизма, герой в этом случае стремится через любовь приобщиться к идеальному миру, однако такой союз всегда обречен, более того, губителен либо для одного, либо для обоих. Один из вариантов развития подобного сюжета таков: героиня вводит героя в заблуждение (иногда — будучи просто заложницей своей сущности) красотой, пением и пр., впоследствии обнаруживая свою хтоническую или инфернальную природу. Анализ ряда рассказов А. П. Чехова показал, что на внешне-сюжетном уровне романтическая стилистика и образность подвергается снижению и пародированию. Однако на уровне внутреннем, подспудном Чехов неоднократно задействует именно этот романтический сюжет — разоблачения идеальной возлюбленной. Сюжет формируется за счет аллюзийных отсылок к мифологии и фольклору; это прежде всего портретные и пейзажные описания, имена, детали, повторы. Неочевидность этого подспудного сюжета в том, что все вышеупомянутое может быть прочитано и сугубо реалистически. Однако указанные элементы содержат возможность также и мифопоэтической интерпретации; кроме того, повторяемость в ряде произведений позволяет сделать вывод об их неслучайности и смыслообразующей функции в чеховских рассказах. За счет подобной формы диалога с романтизмом частные «истории из жизни» приобретают высокий уровень обобщения и символизации.

Ключевые слова: Чехов, рассказы, женские образы, традиция романтизма, мифопоэтика.

Информация об авторе: Галина Юрьевна Завгородняя — доктор филологических наук, профессор, Литературный институт им. А. М. Горького, Тверской б-р, д. 25, 123104 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4830-4797>

E-mail: galina-yuz@yandex.ru

Дата поступления статьи: 05.03.2021

Дата одобрения рецензентами: 16.04.2021

Дата публикации: 28.12.2022

Для цитирования: Завгородняя Г. Ю. Женские образы в рассказах А. П. Чехова: романтическая традиция и мифопоэтический аспект // Вестник славянских культур. 2022. Т. 66. С. 238–254. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-238-254>

Вопрос о взаимодействии А. П. Чехова с предшествующей литературной традицией, пожалуй, один из ключевых в чеховедении, и на то, несомненно, есть причины. Не будет преувеличением сказать, что Чехову в истории русской литературы выпадает поистине уникальная миссия — соединить два века, две эпохи (или, напротив, обозначить их водораздел). И дело здесь далеко не только в годах жизни, дело в совершенно особом включении предшествующей традиции в свой художественный арсенал: тончайшая балансировка на грани иронического переосмысления драматизации, казалось бы, узнаваемых мотивов и образов; не сразу очевидная сдвигка привычного ракурса. В. Б. Катаев в этой связи писал «об особом типе отношения к прошлой культуре, особом типе “литературности”. Для этого типа характерно: ощущение исчерпанности прежней культуры, нередко отрицание этой культуры, отказ от выработанных ею эстетических решений, активное новаторство, пародийное отношение к прежней литературе...» [8].

Цель настоящей работы — выявить специфику взаимодействия Чехова с традицией романтизма при создании женских образов.

Разнообразные формы общения Чехова с предшествующей литературой неоднократно становились предметом исследовательского внимания [7; 10; 12]. Однако именно романтические традиции не столь часто оказывались в поле зрения литературоведов. Взаимоотношения Чехова с конкретными авторами, чье творчество на определенных этапах пребывало в русле романтизма, рассматривались неоднократно [4; 13; 14], чего нельзя сказать о комплексном анализе восприятия Чеховым романтической поэтики [18].

Чеховские женские образы привлекали критиков и ученых еще при жизни писателя и продолжают привлекать до сих пор. Причин тому множество: это и интерес к характерологии писателя в целом, и стремление спроецировать на художественную практику Чехова его заинтересованность актуальным женским вопросом. Но главное, пожалуй, в том, что именно в женских образах наиболее очевидно обнаруживается предельная концентрация противоречивых, казалось бы, несовместимых черт, мыслей и устремлений; та самая мастерская чеховская балансировка на тончайшем смысловом пограничье. Думается, что взгляд на художественное «устройство» этой балансировки сквозь призму традиции романтизма поможет приблизиться к пониманию соотношения внешнего и внутреннего, подспудного плана изображаемого у Чехова. Как справедливо отметил В. В. Полонский, «попыток ухватить ее <чеховской литературной модели. — Г. З.> нерв было сделано множество. Но наиболее убедительные из них те, что стремятся осознать природу ценностных ориентиров писателя, для которых центральным становится *средостение между явным и скрытым, подлежащим выявлению, смыслами реальности*» [19, с. 187, выделено мной. — Г. З.].

Итак, внимание в настоящей работе будет сосредоточено на обращении Чехова с поэтикой романтизма, точнее — с одним значимым его сюжетом.

Союз с иномирной возлюбленной как путь в идеальный мир: один из центральных сюжетов романтизма

Речь идет о приобщении романтического героя к идеальному / иному / умонепостигаемому миру через любовь к женщине. Именно этот сюжет пребывал в центре внимания немецких романтиков, традиция которых была впоследствии, в первые десятилетия XIX в., активно воспринята отечественными авторами.

В известном исследовании «Немецкий романтизм и современная мистика» В. Жирмунский подробно освещает эту тему; в частности, в разделе «Мистическая

любовь» указывается на амбивалентный характер любви в трактовке романтиков: «Чувственность играет в романтической любви очень большую, может быть даже основную роль — но чувственность является как нечто святое и божественное, как откровение мистического переживания» [6, с. 80]. Можно вспомнить и «Люцинду» Фр. Шлегеля, и «Генриха фон Офтердингена» Новалиса (герой обращается к возлюбленной Матильде со словами: «...твоя любовь посвящает меня в таинство жизни, и мне открывается в глубине души святая святых; какие вдохновения сулишь ты мне! Кто знает, не окрылит ли нас наша любовь пламенем, чтобы нам вознестись в нашу горнюю обитель, пока старость и смерть еще неведомы нам» [16, с. 73]).

Характерно, что в романтической эстетике мистический ореол сообщается и самому образу возлюбленной — она становится как бы причастной двум мирам, этому и иному, и, соответственно, проводницей в иномирное пространство. У Новалиса «мотивировка» подобной возможности связана со смертью Матильды («“Я облюбовала это местопребыванье; <...> Не сокрушайся, я тебя не покидаю. Поживи еще немного на земле, утешен девой, пока твоя кончина не сподобила тебя нашей отрады”. — Это говорила Матильда, — вскричал пилигрим и в молитве преклонил колени» [16, с. 96]). Этот мотив отзовется, например, в повести М. Погодина «Адель».

Еще один вариант подобного сюжета — возлюбленная изначально принадлежит двум мирам, т. е. имеет некую «не-совсем-человеческую» природу. Таковы, например, Эльвира (дева-облако) из повести С. Аксакова «Облако» или дева-музыка из сказки И. Киреевского «Опал» (в обоих случаях речь идет о небесном «доме» — облаке или звезде, а образы возлюбленных несомненно идеальны).

Героиня, имеющая потустороннюю природу, занимает в романтизме особое место, и именно с ним связывается широкий спектр мифологических и фольклорных мотивов, столь дорогих сердцу романтиков. При этом важным оказывается сам характер иномирности — это далеко не всегда мир идеальный (божественный, небесный). Это может быть и мир природных стихий: едва ли не самый частотный романтический образ иномирной возлюбленной — морская дева (русалка, ундины), но можно вспомнить и Серпентину Гофмана, и Сильфиду и Саламандру из одноименных повестей русского последователя Гофмана — В. Ф. Одоевского (воспринявшего от своего немецкого предшественника, в числе прочего, интерес к алхимической символической, что нашло отражение в названных произведениях).

Но в пределе героиня может быть и представительницей мира инфернального, существом низшей демонологии и, соответственно, нести герою ущерб, а то и гибель. Как бы то ни было, вначале героиня являет герою свою лучшую ипостась — он должен узнать в ней идеальную возлюбленную, причастную тайнам иного (идеального) мира, но и, разумеется, в лучших традициях романтизма, обладающую внешней красотой. Впоследствии может обнаружиться обман: героиня причастна не идеальному, а, напротив, инфернальному миру; ее красота — иллюзия, она безобразна. Подобный двойственный образ (прекрасная волшебница и безобразная лесная ведьма) присутствует, например, в сказке Людвиг Тика «Руенберг»; в ориентированной на немецкую романтическую традицию повести Аксакова «Вальтер Эйзенберг» есть образ Цецилии, в определенный момент из нежной возлюбленной превращающейся в злую фурию, обладающую к тому же некими магическими свойствами.

Однако героиня может быть таковой как изначально (и тогда причинение вреда герою — это ее свободное волеизъявление), так и стать таковой в результате околдования, оказываясь в определенном смысле заложницей своей сущности. И, как следствие, она обречена не только причинять страдания, но и страдать сама. Этот сюжет, в центре

которого — сложный, пограничный, мерцающий образ «страдающей губительницы» с двуприродной сущностью, окажется едва ли не наиболее стойким и востребованным в русской литературе эпохи романизма («Русалка» Пушкина, «Киевские ведьмы» Сомова, «Вий» Гоголя), но и позже (например, смутно отзовется в «Призраках» Тургенева).

Романтическая поэтика как объект иронии в рассказах А. П. Чехова

Возвращаясь к Чехову, следует отметить следующее. В его рассказах нередко присутствуют узнаваемые, внешние, если не сказать, клишированные, элементы романтической поэтики. Как правило, это повторяющиеся элементы пейзажа — лунный свет, водоем, отражающаяся в водоеме луна, звуки музыки; портрет героя, классические романтические постулаты. В подобном использовании присутствует ироничная тональность, однако спектр приемов воплощения иронии у Чехова более чем широк¹. Обратимся к конкретике.

В рассказе «Огни» (1888) полемика с романтизмом заявлена непосредственным образом — один из героев, некто Ананьев, в частности, говорит о «болезненности» юношеских мыслей «о ничтожестве и бренности видимого мира». Именно его глазами дается пейзаж, обладающий узнаваемо-романтическими чертами («небольшая каменная беседка», стоящая «на краю берега, над самой кручей», «море <...> величавое, бесконечное и неприветливое» [25, т. 7, с. 123]. В то же время несомненно присутствие снижающих образ замечаний, например, такое: «круглая, **тяжелая** беседка на **неуклюжих** колоннах, соединявшая в себе **лиризм старого могильного памятника с топорностью Собакевича**» [25, т. 7, с. 123] (здесь и далее в цитируемых текстах выделено мной. — Г. З.).

Далее следует еще более недвусмысленная ирония в адрес условного «романтического» героя: «Вы знаете, когда грустно настроенный человек остается один на один с морем или вообще с ландшафтом, **который кажется ему грандиозным**, то почему-то к его грусти всегда примешивается уверенность, что он проживет и погибнет в неизвестности, и он **рефлективно хватается за карандаш** и спешит *записать на чем попало свое имя* <...>. Тут же рядом с Корольковым расписался **какой-то местный мечтатель** и еще добавил: “На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн”. И **почерк у него был мечтательный, вялый, как мокрый шелк**» [25, т. 7, с. 123–124]. Эта пушкинская цитата из «Медного всадника» невольно воскрешает в памяти еще и живописный символ романтизма — картину К. Д. Фридриха «Странник над морем тумана». Контраст фридриховского «странника» и «местного мечтателя», способного лишь вялым почерком «записать на чем попало свое имя», слишком очевиден... Примеров снижения романтической эстетики в рассказе достаточно — вот реакция собеседника Ананьева на его рассказ о свидании со старой знакомой: «Чудеса в решетке! — вздохнул фон Штенберг. — Черная ночь, шум моря, страдающая она, он с ощущением вселенского одиночества... черт знает что! Недостает только черкесов с кинжалами» [25, т. 7, с. 126]. По сути, здесь перед нами «краткий пересказ» центрального сюжета, поданный в пародийном ключе, именно за счет акцентировки романтического.

В рассказе «Попрыгунья» (1891) Ольга Ивановна размышляет о том, «что она бессмертна и никогда не умрет» [25, т. 8, с. 15], а в созерцаемом ею пейзаже, в сугубо

¹ Изучение чеховской иронии (начало которому было положено в работе Э. А. Полоцкой «Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова» [21]) на сегодняшний день по праву представляет собой целое направление в чеховедении — см., например: [2; 11; 19; 23].

романтическом духе, прозревается образ иного, лучшего мира: «...где-то там за далью, за лунной ночью, в бесконечном пространстве ожидают ее успех, слава, любовь народа... Когда она, не мигая, долго смотрела вдаль, ей чудились толпы людей, огни, торжественные звуки музыки, крики восторга...» [25, т. 8, с. 15].

В не менее романтическом ореоле предстает и ее спутник («рядом с нею, облокотившись о борт, стоит настоящий великий человек, гений, божий избранник...» [25, т. 8, с. 15]), который лишь укрепляет ее в идеализированном восприятии мира: «Рябовский <...> говорил ей, что черные тени на воде — не тени, а сон, что в виду этой колдовской воды с фантастическим блеском, в виду бездонного неба и грустных, задумчивых берегов, говорящих о суете нашей жизни и о существовании чего-то высшего, вечного, блаженного...» [25, т. 8, с. 15]. Очевидно, что подобная интенсификация романтических постулатов, да еще с учетом ситуации происходящего (банальный адюльтер) и слишком уж явного несовпадения реальности и того, как она воспринимается, создает ироничные смыслы, которые, впрочем, здесь не столь очевидны, как в «Огнях».

В рассказе «Анна на шее» (1895) присутствуют аналогичные пейзажные элементы (и Анна пребывает в сходном с Ольгой Ивановной настроении — в предчувствии благих перемен): «...а из-за высоких берез и тополей, из-за дач, залитых лунным светом, доносились звуки военного оркестра» [25, т. 9, с. 163]; и далее: «...слышалась музыка и луна отражалась в пруде» [25, т. 9, с. 164]. Кроме того, здесь также появляется образ «романтического героя», однако в его портрете прослеживается очевидная фарсовость, *поддельность*: «Был тут и Артынов, владелец всего этого дачного места, богач, высокий, полный брюнет, похожий лицом на армянина, с глазами навывкате и в странном костюме. На нем была рубаха, расстегнутая на груди, и высокие сапоги со шпорами, и с плеч спускался черный плащ, тащившийся по земле, как шлейф» [25, т. 9, с. 163–164].

Еще более акцентированное снижение романтического обнаруживается в рассказе «Душечка» (1898): «...по вечерам и по ночам ей слышно было, как в саду играла музыка, как лопались с треском ракеты, и ей казалось, что это Кукин воюет со своей судьбой и берет приступом своего главного врага — равнодушную публику; сердце у нее сладко замирало, спать совсем не хотелось» [25, т. 10, с. 103]. И далее: «...она без него не могла спать, все сидела у окна и смотрела на звезды. И в это время она сравнивала себя с курами, которые тоже всю ночь не спят и испытывают беспокойство, когда в курятнике нет петуха» [25, т. 10, с. 104]. Вновь повторяются мотивы ночи, музыки, небесных светил; присутствует и «романтический герой» в классическом противостоянии судьбе, и героиня, вззирающая на звезды, однако пародийное развенчание (сравнение с курами) здесь явлено, пожалуй, с наибольшей силой.

В рассказе «Ариадна» (1895) пародийного снижения образа романтического героя нет — речь может идти скорее о легкой иронии, создаваемой подчеркнутым нагромождением «романтических ситуаций»: «После этого разговора я не спал всю ночь, хотел застрелиться. Утром я написал пять писем и все изорвал в клочки, потом рыдал в риге, потом взял у отца денег и уехал на Кавказ не простившись» [25, т. 9, с. 127]. Усугубляет эффект очевидный контраст между главным героем-повествователем и его соперником Лубковым, который придерживается противоположных романтическим воззрений (впрочем, воссоздан он едва ли не с большей иронией): «Поэзия сама по себе, а любовник сам по себе. Все равно, как в сельском хозяйстве: красота природы сама по себе, а доход с лесов и полей сам по себе» [25, т. 9, с. 124].

Иными словами, при всей широте пародийно-иронического спектра в осмыслении романтической поэтики и эстетики неизменным остается одно: романтизм, кажется, для Чехова всегда под сомнением...

Героини Чехова: идеальная ипостась сквозь призму мифопоэтики

Однако на более глубоких, не сразу открывающихся уровнях текста удивительным образом обнаруживается присутствие именно романтических мотивов и образов. Более того, в целом ряде рассказов они становятся смыслоопределяющими. Рискнем предположить, что это как раз случай с женскими образами, и вышеназванные рассказы («Огни», «Попрыгунья», «Ариадна», «Анна на шее», «Душечка») — яркие тому примеры. Период их написания (в течение десяти лет, с 1888 по 1898) подтверждает, пусть и косвенно, вполне стойкую приверженность Чехова подобному пути воссоздания женских образов. Итак, рассмотрим внимательнее.

Во всех пяти произведениях женщины изначально представлены обладающими той самой романтической иномирной, возвышенной природой, причем в лучших традициях романтизма иномирность эта открывается через отсылку к фольклорным и мифологическим образам.

Мифологические аллюзии у Чехова уже попадали в исследовательское поле зрения. Так, В. Б. Катаев посвящает данной теме уже цитированную выше работу «Чехов и мифология нового времени», в которой, в частности, комментирует результаты наблюдений Томаса Виннера (*Winner T. Chekhov and his Prose. N. Y., 1966*). Американский чеховед соотносит некоторые мотивы и образы чеховских рассказов с античными мифами. В. Б. Катаев в свою очередь осторожно высказывается об «использовании мифологических моделей и мотивов в произведениях Чехова», отмечая, что оно «не имеет столь явно выраженного характера, как в произведениях его предшественников» [9]. Безусловно, нельзя не согласиться с тем, что мифологические аллюзии у Чехова неочевидны и обнаруживают себя подчас в деталях, которые могут быть прочитаны и с реалистической точки зрения. Однако, как будет показано далее, есть все основания и для их мифопоэтического прочтения. Подобный подход позволяет обнаружить в рассказах не только ироничное обыгрывание традиции, но и глубокий, подспудный сюжет.

Вот как описана в рассказе «Огни» героиня Кисочка в юности: «Что за прелесть девочка! Бледненькая, хрупкая, легкая, — кажется, дуньте на нее, и она улетит, как пух, под самые небеса — лицо кроткое, недоумевающее, ручки маленькие, волосы длинные до пояса, мягкие, талия тонкая, как у осы, — в общем нечто эфирное, прозрачное, похожее на лунный свет...» [25, т. 7, с. 127]. Портретные детали, возможность полета под небеса, сходство с лунным светом — все это создает образ существа неземного — эльфа, феи, ангела — и вызывает ассоциации и с портретами романтических героинь (ср. Матильда у Новалиса: «Темные звезды нежно лучились в светлой небесной голубизне. Лоб и нос оттеняли сияние своей благородной хрупкостью. Лилия клонится поутру навстречу солнцу; такой лилией был ее лик; тонкая шейка в своей белизне являла голубые жилки, прелестно вьющиеся возле милых ланит» [16, с. 59]).

Ольга Ивановна в рассказе «Попрыгунья» также до определенного момента окружена ореолом чистоты, невинности и света, что явлено в своеобразном портрете-мифопоэтическом уподоблении²: «...она очень похожа на стройное вишневое дерево,

² Украшенное дерево было важным атрибутом русского (но и — шире — славянского) свадебного обряда. Украшения (ленты, цветы) символизировали чистоту невесты, а само дерево — Мировое Древо, которому после совершения обряда надлежало быть уничтоженным [5, с. 254–270].

когда весною оно сплошь бывает покрыто нежными белыми цветами» [25, т. 8, с. 8]. И это не единственный случай, когда белый цвет и цветы сопутствуют героине — см. ее мечты о себе в «идеальном мире»: «...сама она в белом платье и цветы, которые сыпались на нее со всех сторон» [265, т. 8, с. 15]. Вообще, цветы и/или свет, свечение, сияние — это, помимо мифопоэтических ассоциаций, то общее, что обнаруживается в портретах героинь едва ли не всех разбираемых рассказах, о чем еще будет сказано.

В «Ариадне» само за себя говорит имя героини, воскрешающее в памяти известный древнегреческий сюжет. Т. Виннер, как отмечает В. Б. Катаев, уделил теме пародийного снижения мифа об Ариадне и Тесее в этом рассказе особое внимание [9]; в современных исследованиях эта тема в означенном аспекте также затрагивалась [27]. Действительно, правомерно говорить о помещении мифологического сюжета в современные отечественные реалии и о возникающем комическом эффекте (впрочем, таком ли уж комическом?). Но дело не только в этом. Более важно то, что Чехов переосмысливает миф, расставляя иные акценты. Брат Ариадны, «прогоревший барин Котлович», сколь безвреден, столь не приспособлен к жизни («ничего не делал, ничего не умел, был какой-то кволий, точно сделанный из пареной репы» [25, т. 9, с. 120]) и уж точно не имеет ничего общего с критским чудовищем. Герой-повествователь, влюбленный в Ариадну, терпит ее вероломство, но никак не наоборот, и тем самым не уподоблен Тесею (хотя Ариадна «отыгрывает сюжет», подписывая письма из-за границы — условного Наксоса — «покинутая вами Ариадна»).

Таким образом, главное состоит в том, что в центре сюжета оказывается не страдающая Ариадна, а, напротив, Ариадна-искусительница и губительница, что, впрочем, обнаруживается не сразу. Поначалу явлен, как в прочих рассказах, образ романтически-непричастный к обыденности. Именно эта «надмирность» всячески подчеркивается героем: «...мне все еще хочется думать, что у природы, когда она творила эту девушку, был какой-то широкий, изумительный замысел» [25, т. 9, с. 120]. Тема божества звучит неоднократно: «...ей в конце концов все прощалось и все позволялось, как богине или жене Цезаря»; «мне казалось, будто я, прикасаясь к ней, обжигал себе руки» [25, т. 9, с. 121]. И, как и в «Попрыгунье», появляется тема цветов — вот так звучит шутивная угроза Ариадны: «...я сейчас же разденусь и голая лягу вот на эти цветы!» [25, т. 9, с. 128]. Возникает невольная аналогия с многочисленными изображениями Флоры, которая живописалась именно так — в виде полу/обнаженной молодой женщины, окруженной цветами. Впрочем, не лежащей, а стоящей или сидящей, возлежит же тициановская Венера Урбинская, с которой также ассоциации не могут не возникнуть. Иными словами, красота, юность, чувственность, подсвечиваясь мифологическими и живописными ассоциациями и соположениями, обретают некий высокий, почти сакральный смысл.

И, наконец, с образом Ольги Семеновны Племянниковой из рассказа «Душечка» также связаны античные ассоциации, пусть и опосредованные. Опять же исследователями обращалось внимание на отсылку к образу Психеи, через аналогию с «Душенькой» И. Ф. Богдановича [24; 27]. Нельзя не согласиться, что, как и в случае с Ариадной, перед нами отсылка к образу античного мифа, но и переосмысление этого образа в свете художественной задачи — создания сюжета ошибки, подмены идеального надмирного существа кем-то совсем иным. И да, безусловно, как в «Ариадне» явлен образ в ряде моментов демонстративно-противоположный мифологическому, так и Оленька внешне отнюдь не эфемерная бабочка-Психея, напротив, всячески подчеркивается ее телесность. Более того, не случайно оперетты, которые ставит ее первый супруг Кукин, —

«Орфей в аду», «Фауст наизнанку» — не что иное, как пародии на античный миф (!) и, соответственно, на трагедию Гете. В обеих вещах подчеркнута снижены женские образы — неверная Эвридика, далеко не непорочная Маргарита... Это, несомненно, с самого начала дает аллюзийные ключи к сюжету в целом и к образу главной героини, в частности. Вместе с тем акцентированная телесность Оленьки поначалу отнюдь не препятствует ее иррационально-благому воздействию на окружающих. Значима и портретная деталь, повторяющаяся неоднократно, — «похожая на сияние улыбка». Этот небольшой, но семантически важный нюанс в контексте заявленной темы весьма интересен. Использование не привычного эпитета «сияющая улыбка», а не вполне привычного сравнения — улыбки с сиянием — как бы подразумевает существование некоего сияния, которому уподоблена улыбка Оленьки и к которому она, соответственно, сама причастна.

Таким образом, героини всех рассмотренных рассказов поначалу являют собой как будто бы романтические идеалы возлюбленных. В подтексте, в именах, в деталях, в описаниях дается отсылка к иномирной природе героинь посредством использования мифологических и живописных аллюзий — в узнаваемых традициях романтической эстетики.

Ситуация развоплощения иномирной возлюбленной

Но на определенном этапе в сюжетных линиях героинь происходит поворот: на реалистическом уровне повествования это, как правило, нравственное падение, адюльтер, предательство близкого человека. Но этому, как будет показано далее, предшествует небольшое событие, так или иначе отсылающее к мифологической или фольклорной традиции. Условно определим его как ситуацию «околдования» или, наоборот, «снятие чар», которые до этого мешали увидеть подлинную (нелицеприятную) суть героини. Отметим особо: в этом процессе так или иначе присутствует предмет (а в одном случае — живое существо), который на уровне реалистического повествования, разумеется, может быть бытовой деталью, элементом пейзажа или интерьера, даже метафорой, а вот на уровне интересующего нас подспудного, мифопоэтического сюжета его можно условно определить как волшебный, магический.

После этого события черты божества, иномирного идеала исчезают, и обнаруживаются черты хтонические (животных³, в частности, рептилий, насекомых) или даже существ низшей демонологии.

В рассказе «Огни» Кисочка, сбежав ночью от мужа и сетуя на свою судьбу, восклицает: «Господи, да я же как **в яме!**» [25, т. 7, с. 129] (вспомним: в юности она — «кажется <...> улетит, как пух, под самые небеса»), ее отчаяние достигает высшей точки (и опять-таки отметим: это душевное расположение будет свойственно всем героиням непосредственно перед их «развоплощением»). А дальше ее путь под руку с сопровождающим героем-рассказчиком описан следующим образом:

³ Исследователи не раз обращали внимание на частое уподобление людей животным в произведениях Чехова. Впервые подобное наблюдение было сделано еще при жизни писателя В. П. Альбовым [1]. В. И. Мильдон связывал «анималистические» аналогии с идеей деградации человека, отмечая, что «сначала исчезают люди, превращаясь в собак, овец, лошадей, а потом и эти формы вырождаются, вымирают — такова жизненная динамика, воссозданная прозой Чехова» [15]. Л. П. Гроссман писал именно о сравнении женщин (причем как отрицательных героинь, так и положительных) с животными: «Даже кроткая и восхищенная девушка, благоговейно следящая за работой любимого человека, милая и умная Вера Лядовская представляется Чехову больным животным, греющимся на солнце» [3].

Пройдя версты полторы от мукомольни, нужно поворачивать к городу влево мимо кладбища. У поворота на углу кладбища стоит каменная ветряная мельница, а возле нее небольшая хатка, в которой живет мельник. Миновали мы мельницу и хатку, повернули влево и дошли до ворот кладбища. Тут Кисочка остановилась и сказала:

— **Я вернусь**, Николай Анастасьич! Вы идите себе с Богом, а я сама вернусь. Мне не страшно.

— Ну вот еще! — испугался я. — **Коли идти — так идти...**

— Я напрасно погорячилась... <...> **Надо вернуться... А впрочем... пойдете!** — сказала Кисочка и **засмеялась**. — Все равно! [25, т. 7, с. 129].

На сюжетном уровне Кисочка колеблется между возвращением домой к мужу и уходом к матери, выбирая в итоге второе. Но все, как мы помним, заканчивается супружеской изменой. На момент, описанный выше, она, кажется, еще не отдает себе отчета в возможности подобного развития событий (в отличие от героя), но роковой выбор делается ею именно тогда, на что указывает ряд деталей, отсылающих, заметим, к фольклорно-мифологической сфере.

Герои идут по ночной дороге и в итоге оказываются между мельницей и кладбищем. Оба места в мифологии обладают inferнальной аурой. В частности, в славянской мифологии «мельница — объект и локус, наделяемые в народных верованиях демоническими свойствами. Сочетание в мельнице природного и культурного начал, производимое ею превращение одного вещества в другое, использование силы стихий (воды, ветра), а также постоянный шум — все это определяет отношение к мельнице как к дьявольскому изобретению. Мельница, особенно водяная, а также заброшенная, разоренная — это место обитания мифологических персонажей» [22, с. 297]. Обратим внимание: перед нами даже некое умножение образа, так как герои сначала проходят мимо бывшей (т. е. заброшенной) паровой мукомольни («Оттого, что оно <здание. — Г. З.> заброшено и что в нем никто не живет, и оттого, что в нем сидит эхо и отчетливо повторяет шаги и голоса прохожих, оно кажется таинственным» [25, т. 7, с. 128]) и лишь затем оказываются у мельницы и жилища мельника (которому также приписывались inferнальные черты). Кладбище — «место <...> где, по поверьям, пребывают души умерших и демоны; «святое» место, где совершаются поминальные обряды. Как часть мифологизированного пространства кладбище противопоставлено селу, т. е. миру живых» [22, с. 228]. И именно у ворот кладбища Кисочка останавливается, чтобы сделать выбор между «продолжить путь» или «вернуться». И, понимая, что «надо вернуться», путь она все же продолжает.

В «Попрыгунье», как мы помним, образ героини подсвечен скорее фольклорно-сказочными ассоциациями (цитированное выше сравнение с вишневым деревцем; ее рассказ о знакомстве с Дымовым: «Я тоже не спала ночи и сидела около отца, и вдруг — здравствуйте, победила добра молодца!» [25, т. 8, с. 8]). В соответствии с подобным контекстом примечательны два эпизода, которые также можно определить как поворотные.

Первый эпизод таков: Ольга Ивановна, желая предпринять очередную попытку вернуть расположение своего любовника Рябовского, делает следующее: «... подошла к нему, молча поцеловала и провела гребенкой по его белокурым волосам. Ей захотелось причесать его» [25, т. 8, с. 19]. Гребень в мифологии, в частности, славянской, считался «женским символом», сильным оберегом, ключевым предметом в гаданиях на суженого. Кроме того, «гребень — характерный атрибут многих мифологических персонажей: богинки, русалки, женского водяного духа и др., которые в быличках расчесывали свои длинные волосы» [25, с. 126–127]. Не случайно в портрете Ольги Ива-

новны присутствует повторяющаяся деталь — прекрасные льняные волосы. Желание причесать Рябовского можно расценить как попытку применить к нему свои чары, но успехом это не увенчивается: «Что такое? — спросил он, вздрогнув, **точно к нему прикоснулись чем-то холодным**, и открыл глаза. — Что такое? Оставьте меня в покое, прошу вас» [25, т. 8, с. 19]. Разумеется, уместно и вполне реалистическое, бытовое объяснение происходящего, но важны и эти символические детали, формирующие подспудные мифопоэтические смыслы — в данном случае это утративший свою силу «волшебный» атрибут.

Во втором эпизоде Ольга последний раз приходит к Рябовскому, принося ему свою картину и называя ее «nature morte». Французское словосочетание (которое Рябовский еще и повторяет) акцентирует внутреннюю форму именованного живописного жанра и создает символическую двусмысленность — Ольга Ивановна, в начале повествования похожая на цветущее вишневое деревце, в итоге приносит запечатленную ею «мертвую природу». И следующий закономерный этап — «превращение» и появление первых *хтонических* черт: «...и чувствовала себя уж не Ольгой Ивановной и **не художницей, а маленькою козьявкой**» [25, т. 8, с. 25].

Интересно, что в «Ариадне» поворотный момент связан с восприятием происходящего героем — именно в нем, тонко чувствующем и любящем, в отличие от не способной на это героини, отзываются первые признаки ее развоплощения. Вот его реакция на открывшуюся переписку Ариадны с женатым Лубковым: «**Я похолодел, руки и ноги у меня онемели, и я почувствовал в груди боль, как будто положили туда трехугольный камень**» [25, т. 9, с. 126]. («Острый камень» *повернется* в его груди и когда он убедится в том, что Ариадна и Лубков — любовники.) Характерно, что ранее герой ведет себя весьма странно («наивно, как гимназист»), объясняя для себя причину: «не из ревности, а из предчувствия **чего-то страшного, необычайного...**» [25, т. 9, с. 126]. Иными словами, мы вновь наблюдаем двуплановость повествования: с одной стороны, описывается психологическое состояние героя, с другой — перед нами вновь некий аналог «колдовства». Здесь и предчувствие «страшного» (а не ревность), и появление (хоть и метафорическое) магического предмета («треугольный камень»), и ощущение холода (вспомним ощущение Рябовского от прикосновения гребня Ольги Ивановны).

В «Анне на шее» момент поворотного события особенно примечателен своей фольклорно-сказочной аллюзийностью. На балу его сиятельство подводит Анну к своей жене; описано это следующим образом: «Он привел **ее в избушку, к пожилой даме, у которой нижняя часть лица была несоразмерно велика**, так что казалось, будто она **во рту держала большой камень**» [25, т. 9, с. 170]. И опять-таки — есть конкретно-реалистический план повествования (в бутафорских избушках сидят женщины, участвующие в благотворительном базаре), но очевиден и план мифопоэтический: избушка и находящаяся в ней пожилая дама с пугающе-асимметричными, гипертрофированными чертами — все это вызывает вполне определенные ассоциации («На печке лежит баба-яга, костяная нога, из угла в угол, нос в потолок врос»; цит. по: [21, с. 52]). Избушка, как отмечает В. Я. Пропп, — «сторожевая застава» [21, с. 42], расположенная на границе между миром живых и миром мертвых [21, с. 45]. И далее: «Посвящаемый <имеется в виду связь бабы яги с обрядом инициации. — Г. З.> **уводился в лес, вводился в избушку, представал перед чудовищным существом, властителем смерти и властителем над царством животных. Он спускался в область смерти**, чтобы оттуда снова вернуться “на верхний свет”» [21, с. 55]. Вот только «возвращения “на верхний

свет”» для Анны не случается, случается иное: «Она <пожилая дама. — Г. 3.> ушла, и **Аня заняла ее место...**» [25, с. 170].

И, наконец, рассказ «Душечка», пожалуй, самый спорный в свете рассматриваемой проблемы. Как известно, с момента своего появления и позднее «Душечка» воспринималась неоднозначно как коллегами Чехова по перу (можно вспомнить противоположные суждения Толстого и Горького), так и читателями. Действительно, чеховское произведение дает основания для самых разных трактовок — эта неоднозначность и составляет его смысловой стержень (творческая история рассказа, важнейшая для понимания замысла и движения авторской мысли, подробно рассмотрена в книге З. С. Паперного [17]). Попробуем показать, что ряд текстовых деталей все же позволяет встроить образ Ольги Семеновны Племянниковой в череду рассмотренных выше героинь.

В ее сюжетной линии также есть знаковый момент — вернее, их два, — после которых возникают сомнения в ее благом, бескорыстно-любящем способе взаимодействия с миром. Подобными знаковыми событиями являются смерти обоих супругов Ольги Семеновны, точнее, нюансы их описания. Именно они (нюансы) и приоткрывают суть «сияющей» героини, которая оказывается отнюдь не «проводницей в идеальный мир», а кем-то совсем иным — забирающим у людей силы и даже саму жизнь.

В случае с Кукиным значимо упоминание о его развивающейся болезни: «Оленька полнела и вся сияла от удовольствия, а Кукин **худел и желтел** и жаловался на **страшные убытки, хотя** всю зиму дела **шли недурно**» [25, т. 10, с. 104]. О смерти второго супруга, Пустовалова, сказано так: «Его лечили **лучшие доктора, но болезнь взяла свое...**» [25, т. 10, с. 108]. Союзы «хотя» и «но» указывают на едва заметное нарушение причинно-следственных связей, на присутствие как будто бы некоего иррационального, фатального воздействия: плохое (болезни, страшные убытки, смерть) случается *несмотря на* недурно идущие дела и лечение лучших докторов. Кстати, картину дополняет еще один *бывший* объект любви Оленьки, ныне пребывающий в плачевном состоянии: «**Раньше она любила** своего папашу, который **теперь сидел больной**, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал» [25, т. 10, с. 103]. Упоминание о *бывшей* любви к еще живому, больному отцу выглядит по меньшей мере странно. И, конечно, обращает на себя внимание противоположность состояния Оленьки (полнеющей и сияющей) и объектов ее любви.

Смещение изображаемого относительно реалистической плоскости практически незаметны, более того, как и все вышеназванные поворотные события в прочих рассказах, и эти могут быть восприняты в непосредственно-бытовом ключе. Но повторяемость сходных мотивов из рассказа в рассказ, и сам строй, и символика каждого из рассказов — все это возвращает к мысли о сюжете мифопоэтическом, подспудном.

Как же именно происходит обнаружение *оборотной сущности* героинь и как в каждом из рассказов воссоздано это обнаружение?

Теневая сущность героинь: хтонические и инфернальные черты

Возвратимся к рассказу «Огни». Кисочка, после измены мужу с героем-рассказчиком, пребывает в уверенности, что теперь-то у нее и началась настоящая, счастливая жизнь, не подозревая, что Ананьев не планирует продолжать с ней отношения. Вот как он комментирует внезапно возникшую любовь Кисочки: «Женщины, когда любят, климатизируются и привыкают к людям быстро, как кошки» [25, т. 7, с. 131]. Так, кокетливое прозвище героини получает конкретно-анималистическую трактовку, а ее любовь низводится до инстинкта животного.

В рассказе «Попрыгунья» наиболее яркое уподобление, на сей раз насекомому, возникает, после того, как Ольга Ивановна узнает о смертельной болезни мужа. Она «нечаянно» видит свое отражение в трюме: «С бледным, испуганным лицом, в **жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке**, она показалась себе **страшной и гадкой**» [25, т. 8, с. 27]. И в расцветке, и в силуэте этого странного костюма, с нарушением пропорций и гармонии, узнается... стрекоза. Визуальный образ оказывается зарифмованным с названием, недвусмысленно отсылающим к началу басни Крылова «Стрекоза и муравей». Иными словами, перед нами вновь роковое превращение — в «страшное и гадкое» насекомое. Крыловский образ как будто вырастает, гипертрофируется, становится пугающим, когда осознается точка невозврата: «...она из пустой прихоти, из баловства, вся, с руками и с ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего **никогда уж не отмоешься...**» [25, т. 8, с. 28].

В портрете Ариадны с самого начала подчеркиваются змееподобные черты: «очень худая, очень тонкая, гибкая» [25, т. 9, с. 110], но в начале эти определения все же находятся в одном ряду с эпитетами с положительной коннотацией: «стройная, чрезвычайно грациозная», «с изящными, в высшей степени благородными чертами лица» [25, т. 9, с. 110]. В период пребывания героев в Италии (Ариадна уже — любовница Лубкова) появляется более конкретное именование: «Мы, как **сытые удавы**, обращали внимание только на блестящие предметы» [25, т. 9, с. 122]. Когда же Ариадна становится любовницей Шамохина, в ее описании возникают детали, которые указывают уже на гиперболизированную, даже неестественную *ненасытность* героини: «За обедом она съедала суп, лангуста, рыбу, мясо, спаржу, дичь, и потом, когда легла, я подавал ей в постель чего-нибудь, например, ростбифа...» [25, т. 9, с. 126]. И наконец, когда происходит окончательное «разоблачение» героини, появляется ее уподобление птице и насекомому: «Она хитрила постоянно, каждую минуту, по-видимому, без всякой надобности, а как бы **по инстинкту**, по тем же побуждениям, по каким **воробей чирикает** или **таракан шевелит усами**» [25, т. 9, с. 126–127].

В «Анне на шее», как и в «Душечке», динамика развития образа несколько отличается, кроме того, героини в финале обретают черты не столько хтонических существ, сколько существ низшей демонологии.

Анна на внешне-сюжетном уровне получает свободу и счастье, но мифопоэтический план «поворотного события» свидетельствует об ином — о фатальном *превращении*. Кроме того, на это же указывают частица «еще» и наречие «по-прежнему» до этого события («но все же любили они <отец и братья. — Г. 3.> ее **по-прежнему** и **еще** не привыкли обедать без нее» [25, т. 9, с. 165]) и многократное повторение наречия «уже» **после** него.

После того, как Анна занимает место пожилой женщины в избушке, она оказывается в другой реальности. Внешне она как будто становится тем самым иномирным (надмирным) созданием, способным благим образом воздействовать на мир («...уже глубоко убежденная, что ее улыбки и взгляды не доставляют этим людям ничего, кроме большого удовольствия» [25, т. 9, с. 171]), но превращение уже случилось, подмена очевидна, и две стороны героини — внешний, ложный блеск и внутренняя мертвенность (вспомним мифопоэтическую основу сказочного сюжета: ведьма вводит в мир мертвых) в данном сюжете предстают не последовательно, а одновременно.

По сути, вместо благого воздействия на мир она взаимодействует с ним разрушительно; значимые маркеры — утрата охранительного, благого стыда («...уже уве-

ренная, что ей за это ничего не будет» [25, т. 9, с. 172]) и приобретение стыда дурного, предательского («...ей **уже** было стыдно, что у нее такой бедный, такой обыкновенный отец» [25, т. 9, с. 171]). Показательно, что в перечислительном ряду последствий «преображения» Анны — с повторяющимся наречием «уже» — названы и такие, относящиеся ее к семье: «Они <отец и братья. — Г. З.> обедали **уже** одни...»; «...фисгармонию давно **уже** продали за долг» [25, т. 9, с. 173]. Подобный контекст очевидно способствует иному взгляду даже на кажущиеся благими изменения в жизни героини.

Весьма показательны и два замечания — самой героини и ее мужа, в которых также обнаруживается символический подтекст, формирующий подспудный сюжет. Первое звучит из уст самой Анны — она рассказывает об «издержках» своей популярности: «Возвращалась она домой каждый день под утро и ложилась в гостиной на полу, и потом рассказывала всем трогательно, как **она спит под цветами**» [25, т. 9, с. 172]. Здесь вновь обнаруживается двойственность. Можно вспомнить, что образ женщины, лежащей в цветах, возникает и в «Ариадне», о чем шла речь ранее. Но если Ариадна хотела обнаженной *лежать на цветах*, то Анна *спит под цветами*. Выражение «*сон под цветами*» может трактоваться и как метафора смерти; этот смысл актуален для мифопоэтического сюжета рассказа, потому что именно в «царство смерти» попадает Анна после встречи с условной ведьмой в избушке. И еще один значимый образ, обыгрываемый в названии (кстати, как видно, названия всех произведений так или иначе обнаруживают именно мифопоэтическую сущность героинь) — это образ обузы, тяжести и даже *камня* (ср. выражение «камень на шее»), в связи с чем возникает интересная корреляция с портретом пожилой женщины («с камнем во рту»), «функции» которой берет на себя Анна.

Теневая сторона образа Оленьки Племянниковой, ее вампирическая природа, лишь поначалу кажущаяся иной — отдающей, вдохновляющей — обнаруживается, как было показано, в деталях описания болезни и смертей обоих ее супругов. В дальнейшем, когда Оленька остается одна, без внешней подпитки, она не тоскует по конкретному умершему человеку, она не жаждет *отдать* любовь, она хочет именно *получить*: «Ей бы такую любовь, которая **захватила бы все ее существо**, всю душу, разум, **дала бы ей** мысли, направление жизни, **согрела бы ее** стареющую кровь» [25, т. 10, с. 110]. Именно в этот момент появляется ее магический / инфернальный атрибут. В данном случае это черная кошка — достаточно красноречивый образ, имеющий определенный спектр ассоциаций, укорененных в народные поверья.

Характерно, что одинокая, утратившая силы Оленька отгоняет черную кошку («Черная кошечка Брыска ласкается и мягко мурлычет, но не трогают Оленьку эти кошачьи ласки. <...> И она стряхивает с подола черную Брыску и говорит ей с досадой: — Поди, поди... Нечего тут!» [25, т. 10, с. 110]). Когда же появляется мальчик Саша, будущий новый источник Оленькиной жизненной энергии, он первым делом опознает кошку как принадлежащую Ольге: «И едва мальчик вошел во двор, как побежал за кошкой, и тотчас же послышался его веселый, радостный смех. — Тетенька, это ваша кошка? — спросил он у Оленьки» [25, т. 10, с. 111]. И впоследствии, когда Ольга Семеновна вновь обретает привычную для нее форму взаимодействия с миром, все становится на свои места: «И черная кошечка лежит у нее под боком и мурлычет» [25, т. 10, с. 113].

Таким образом, предпринятый анализ дает основания говорить об особой форме взаимодействия Чехова с традицией, точнее, с определенным мотивом, восходящим к эстетике романтизма. Интерес представляет именно двойственность, антиномич-

ность подобного взаимодействия, когда, с одной стороны (на внешнем уровне), обнаруживается ироническое снижение романтического, а с другой (на уровне внутреннего, подспудного сюжета) — являет себя включение этой традиции в писательский инструментарий. При этом антиномичность усугубляется введением в реалистическое повествование именно мифопоэтических элементов. При таком взгляде анималистические (или даже inferнальные) уподобления женщин-героинь обогащаются особыми смысловыми обертонами. Рассмотренный мифопоэтический сюжет, востребованный в свое время романтизмом, призван акцентировать идею невозможности для человека обрести идеал, перейти на иной, высший уровень жизни и сознания, выйти за пределы бытового и посюстороннего. Явленный поначалу идеальный образ оказывается обманчивым и, более того, губительным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Альбов В. П.* Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова (Критический очерк) // Мир божий. 1903. № 1. С. 103–104.
- 2 *Афанасьев Э. С.* Творчество А. П. Чехова: Иронический модус. Ярославль: Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 1997. 236 с.
- 3 *Гроссман Л. П.* Литературные биографии. М.: АСТ, 2012. 918 с. URL: <https://clck.ru/32nGkK> (дата обращения: 26.11.2022).
- 4 *Грудкина Т. В.* Феномен двойничества в русской литературе XIX века (В. Ф. Одоевский, А. П. Чехов): дис. ... канд. филол. наук. Шуя, 2004. 194 с.
- 5 *Гура А. В.* Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика. М.: Индрик, 2011. 936 с.
- 6 *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аxiома, 1996. 230 с.
- 7 *Капустин Н. В.* «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2003. 262 с.
- 8 *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 1989. 261 с. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000017/index.shtml> (дата обращения: 27.02.2021).
- 9 *Катаев В. Б.* Чехов и мифология нового времени // Филологические науки. 1976. № 5. С. 71–77. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20151028-chehov-i-mifologiya-novogo-vremeni> (дата обращения: 27.02.2021).
- 10 *Катаев В. Б.* Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. 480 с.
- 11 *Кройчик Л. Е.* Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1986. 276 с.
- 12 *Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1998. 399 с.
- 13 *Лебедев А. А.* Персонаж ранней прозы А. П. Чехова и традиция Н. В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 176 с.
- 14 *Литовченко М. В.* Пушкинская традиция в прозе А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2007. 246 с.
- 15 *Мильдон В. И.* Чехов сегодня и вчера: («Другой человек»). М.: Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 1996. 174 с.
- 16 *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. М.: Ладомир; Наука, 2003. 280 с. («Литературные памятники»)

- 17 *Паперный З. С.* Записные книжки Чехова. М.: Сов. писатель, 1976. 391 с.
- 18 *Парфенов А. И.* Традиции русского романтизма в прозе А. П. Чехова 1888–1903 гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 210 с.
- 19 *Полонский В. В.* Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.
- 20 *Полоцкая Э. А.* Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков: сборник. М.: Сов. писатель, 1969. С. 438–493.
- 21 *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
- 22 *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* 2-е изд. М.: Международные отношения, 2002. 512 с.
- 23 *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 1987. 180 с.
- 24 *Хайнади З.* Русская Психея. Чехов «Душечка» // Литература (приложение к газете «Первое сентября»). 2005. № 16. С. 18–23.
- 25 *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М.: Наука, 1977. Т. 7: 1888–1891. 733 с. М.: Наука, 1977. Т. 8: 1892–1894. 525 с. М.: Наука, 1977. Т. 9: 1894–1897. 541 с. М.: Наука, 1977. Т. 10: 1898–1903. 491 с.
- 26 *Чудаков А. П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 379 с.
- 27 *Шишко Е. С.* Мифологическое пространство в рассказах А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2006. 200 с.

© 2022. Galina Yu. Zavgorodnyaya
Moscow, Russia

FEMALE IMAGES IN STORIES BY A. P. CHEKHOV: ROMANTIC TRADITION AND MYTHOPOETIC ASPECT

Abstract: The paper considers a particular case of interaction between A. P. Chekhov with a previous literary tradition, namely, with the romantic motif of the union of a hero and a woman, which has a mythical, otherworldly nature. According to the aesthetics of romanticism, the hero in this case seeks to join the ideal world through love, but such a union is always doomed, moreover, it is destructive either for one or for both. One of the options for the development of such a plot is that the heroine misleads the hero (sometimes, being just a hostage of her essence) with her beauty, singing, etc., subsequently revealing her chthonic or infernal nature. Analysis of a number of A. P. Chekhov's stories showed that on the external plot level, romantic stylistics and imagery are subject to reduction and parody. However, at the inner, latent level, Chekhov repeatedly uses this very romantic plot — the exposure of the ideal lover. The plot is shaped by allusions to mythology and folklore; these are primarily portrait and landscape descriptions, names, details, repetitions. The non-obviousness of this underlying plot is that all of the above may be read and from purely realistic standpoint.

Keywords: Chekhov, Stories, Female Images, the Tradition of Romanticism, Mythopoeitics.

Information about the author: Galina Yu. Zavgorodnyaya — DSc in Philology, Professor, The Maksim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Tverskoi Blvd., 25, 123104 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4830-4797>

E-mail: galina-yuz@yandex.ru

Received: March 05, 2021

Approved after reviewing: April 16, 2021

Date of publication: December 28, 2022

For citation: Zavgorodnyaya G. Yu. Female Images in Stories by A. P. Chekhov: Romantic Tradition and Mythopoetic Aspect. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2022, vol. 66, pp. 238–254. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-238-254>

REFERENCES

- 1 Al'bov V. P. Dva momenta v razvitii tvorchestva Antona Pavlovicha Chekhova (Kriticheskii ocherk) [Two Moments in the Development of the Work of Anton Pavlovich Chekhov (Critical Essay)]. *Mir bozhii*, 1903, no 1, pp. 103–104. (In Russian)
- 2 Afanas'ev E. S. *Tvorchestvo A. P. Chekhova: Ironicheskii modus* [Works of A. P. Chekhov: An Ironic Modus]. Iaroslavl': Iaroslavskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. K. D. Ushinskogo Publ., 1997. 236 p. (In Russian)
- 3 Grossman L. P. *Literaturnye biografii* [Literary Biographies]. Moscow, AST Publ., 2012. 918 p. Available at: <https://clck.ru/32nGkK> (Accessed 26 November 2022). (In Russian)
- 4 Grudkina T. V. *Fenomen dvoinichestva v russkoi literature XIX veka (V. F. Odoevskii, A. P. Chekhov)* [The Phenomenon of Duality in Russian Literature of the 19th Century (V. F. Odoevsky, A. P. Chekhov): PhD Dissertation]. Shuia, 2004. 194 p. (In Russian)
- 5 Gura A. V. *Brak i svad'ba v slavianskoi narodnoi kul'ture: semantika i simbolika* [Marriage and Wedding in Slavic Folk Culture: Semantics and Symbolism]. Moscow, Indrik Publ., 2011. 936 p. (In Russian)
- 6 Zhirmunskii V. M. *Nemetskii romantizm i sovremennaia mistika* [German Romanticism and Modern Mysticism]. St. Petersburg, Axioma Publ., 1996. 230 p. (In Russian)
- 7 Kapustin N. V. "Chuzhoe slovo" v proze A. P. Chekhova: zhanrovye transformatsii ["Someone Else's Word" in the Prose of A. P. Chekhov: Genre Transformations]. Ivanovo, Ivanovo State University Publ., 2003. 262 p. (In Russian)
- 8 Kataev V. B. *Literaturnye sviazi Chekhova* [Chekhov's Literary Connections]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1989. 261 p. Available at: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000017/index.shtml> (Accessed 27 February 2021). (In Russian)
- 9 Kataev V. B. Chekhov i mifologiya novogo vremeni [Chekhov and the Mythology of Modern Times]. *Filologicheskie nauki*, 1976, no 5, pp. 71–77. Available at: <https://md-eksperiment.org/post/20151028-chehov-i-mifologiya-novogo-vremeni> (Accessed 27 February 2021). (In Russian)
- 10 Kataev V. B. *Chekhov plus... Predshestvenniki, sovremenniki, preemniki* [Chekhov Plus... Predecessors, Contemporaries, Successors]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 480 p. (In Russian)
- 11 Kroichik L. E. *Poetika komicheskogo v proizvedeniakh A. P. Chekhova* [The Poetics of the Comic in the Works of A. P. Chekhov]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1986. 276 p. (In Russian)

- 12 Kubasov A. V. *Proza A. P. Chekhova: iskusstvo stilizatsii* [The A. P. Chekhov's Prose: the Art of Stylization]. Ekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 1998. 399 p. (In Russian)
- 13 Lebedev A. A. *Personazh rannei prozy A. P. Chekhova i traditsiia N. V. Gogolia* [The Character of the Early Prose of A. P. Chekhov and the Tradition of N. V. Gogol: PhD Dissertation]. Moscow, 2003. 176 p. (In Russian)
- 14 Litovchenko M. V. *Pushkinskaia traditsiia v proze A. P. Chekhova* [The Pushkin Tradition in the A. P. Chekhov's Prose: PhD Dissertation]. Kemerovo, 2007. 246 p. (In Russian)
- 15 Mil'don V. I. *Chekhov segodnia i vchera: ("Drugoi chelovek")* [Chekhov Today and Yesterday: ("Another man")]. Moscow, Gerasimov Institute of Cinematography, 1996. 174 p. (In Russian)
- 16 Novalis *Genrikh fon Ofterdingen* [Heinrich von Ofterdingen]. Moscow, Ladomir Publ.; Nauka Publ., 2003. 280 p. (In Russian)
- 17 Papernyi Z. S. *Zapisnye knizhki Chekhova* [Chekhov's Notebooks]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1976. 391 p. (In Russian)
- 18 Parfenov A. I. *Traditsii russkogo romantizma v proze A. P. Chekhova 1888–1903 gg.* [The Traditions of Russian Romanticism in the Prose of A. P. Chekhov 1888–1903: PhD Dissertation]. Moscow, 2016. 210 p. (In Russian)
- 19 Polonskii V. V. *Mezhdru traditsiei i modernizmom. Russkaia literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriia, poetika, kontekst* [Between Tradition and Modernism. Russian Literature at the turn of the 20th Century: history, poetics, context]. Moscow, IWL RAS Publ., 2011. 472 p. (In Russian)
- 20 Polotskaia E. A. *Vnutrenniaia ironiia v rasskazakh i povestiakh Chekhova* [Internal Irony in the Stories and Stories of Chekhov]. In: *Masterstvo russkikh klassikov: sbornik* [Mastery of Russian Classics: Collection]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1969, pp. 438–493. (In Russian)
- 21 Propp V. Ia. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 336 p. (In Russian)
- 22 *Slavianskaia mifologiia. Entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic mythology. Encyclopedic Dictionary]. 2nd ed. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2002. 512 p. (In Russian)
- 23 Sukhikh I. N. *Problemy poetiki A. P. Chekhova* [Issues of Poetics by A. P. Chekhov]. Leningrad, Pushkin Leningrad State University Publ., 1987. 180 p. (In Russian)
- 24 Khainadi Z. *Russkaia Psikheia. Chekhov "Dushechka"* [Russian Psyche. Chekhov's "Darling"]. In: *Literatura (Prilozhenie k gazete "Pervoe sentiabria")* [Supplement to the Newspaper "Pervoe sentiabria"]], 2005, no 16, pp. 18–23. (In Russian)
- 25 Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Sochineniia: v 18 t.* [Complete Works and Letters: 30 vols. Compositions: in 18 Vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1977. Vol. 7: 1888–1891. 733 p. Moscow, Nauka Publ., 1977. Vol. 8: 1892–1894. 525 p. Moscow, Nauka Publ., 1977. Vol. 9: 1894–1897. 541 p. Moscow, Nauka Publ., 1977. Vol. 10: 1898–1903. 491 p. (In Russian)
- 26 Chudakov A. P. *Mir Chekhova. Vozniknovenie i utverzhdenie* [Chekhov's World. Appearance and Approval]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1986. 379 p. (In Russian)
- 27 Shishko E. S. *Mifologicheskoe prostranstvo v rasskazakh A. P. Chekhova* [PhD Dissertation]. Taganrog, 2006. 200 p. (In Russian)