

ПЕРЕЧИТЫВАЯ РУССКУЮ КЛАССИКУ



УДК 821.161.1-31(Чехов А. П.). DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-4-30-39.
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,4.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

ЖАНРОВАЯ РЕДУКЦИЯ ВОДЕВИЛЯ И ФОРМЫ ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ЧЕХОВА

Кубасов А. В.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9074-1133>

SPIN-код: 4393-0560

А н н о т а ц и я . Исследование посвящено анализу жанровой редукции, особенно характерной для творчества А. П. Чехова. Стремление к предельному сокращению собственных и чужих текстов было продиктовано не только природой творчества писателя, но также и объективными процессами, происходившими в русской литературе конца позапрошлого века. Самые прозорливые писатели интуитивно ощущали, что беллетристика находится в кризисном состоянии, на пороге каких-то эстетических открытий и преобразований. В этой ситуации возникает необходимость подведения итогов, знакового замещения того, что уже было многократно описано. Пространные изложения общеизвестного, чем были наполнены романы, повести, драмы, комедии, А. П. Чехов редуцирует до «осколков». Недаром один из самых ранних своих рассказов двадцатилетний писатель назвал «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?». Это своеобразный каталог штампов и беллетристических клише (банальные сюжеты, трафаретные герои, избитые коллизии), по которым можно прогнозировать содержание произведений. Писатель включает их в свои тексты, но переводит в ироническую модальность. Отдельные элементы крупных жанровых структур начинают выполнять функцию заместителей жанра в целом, становятся их опознавательными знаками, символами. Жанровая редукция реализуется по принципу синекдохи, т. е. представляет «часть вместо целого», при этом часть приобретает знаковый характер. Редуцированные жанры начинают выполнять функцию вводных. Одним из самых популярных жанров конца века, размноженным десятками авторов, был водевиль. Классический русский водевиль являл собой произведение, состоящее из нескольких действий. А. П. Чехов создает свои водевили в рамках жанровой модификации «шутки в одном действии» («Медведь», «Свадьба» и другие). Осколки водевиля А. П. Чехов включает и в драматические произведения, и в свои рассказы. Они воплощены в форме отдельных слов, выражения, образа героя или ситуации. Знаки одного жанра, представляющие собой «обломки структуры» и включенные в контекст другого, – примета литературы нового времени, свидетельство жанровой гетерогенности произведения.

К л ю ч е в ы е с л о в а : русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; художественные тексты; водевиль; жанровая редукция; жанровая гетерогенность; жанровая модификация; ироническая модальность; А. П. Чехов

Б л а г о д а р н о с т и : исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 24-18-00762 «Классики русской литературы второй половины XIX века: биографические “пересечения”, критическая рецепция и ин-тертекстуальные связи», <https://rscf.ru/project/24-18-00762/> ИРЛИ РАН).

Д л я ц и т и р о в а н и я : Кубасов, А. В. Жанровая Редукция водевиля и формы ее воплощения в произведениях А. П. Чехова / А. В. Кубасов. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2025. – Т. 30, № 4. – С. 30–39. – DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-4-30-39.

GENRE REDUCTION OF VAUDEVILLE AND FORMS OF ITS EMBODIMENT IN THE WORKS OF A. P. CHEKHOV

Alexander V. Kubasov

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9074-1133>

A b s t r a c t . The study analyzes genre reduction, which is especially characteristic of the works of A. P. Chekhov. The desire to reduce his own and others' texts to the utmost was dictated not only by the nature of the writer's creative principle, but also by the objective processes taking place in Russian literature at the end of the 19th century. The shrewdest writers intuitively sensed that fiction was in a state of crisis, on the threshold of some aesthetic discoveries and transformations. In this situation, there is a need to sum up, to symbolically replace what has already been described many times. Chekhov reduces the lengthy expositions of the well-known that filled contemporary novels, stories, dramas, and comedies to “fragments”. It is no coincidence that the twenty-year-old writer called one of his earliest stories “What is most often found in novels, stories, etc.?” This is a kind of catalogue of common phrases and fictional clichés (banal plots, stereotypical characters, hackneyed conflicts), by which one can predict the development of the plot of a work of fiction. The writer includes them in his texts, but transfers them into an ironic modality. Indi-

vidual elements of large genre structures begin to perform the function of substitutes for the genre as a whole, becoming its identifying marks and symbols. Genre reduction is realized according to the principle of synecdoche, that is, it represents “a part instead of a whole”, while the part acquires a semiotic character. Reduced genres begin to fulfill the function of introductory ones. One of the most popular genres of the end of the 19th century, reproduced by dozens of authors, was vaudeville. The classic Russian vaudeville was a piece of drama consisting of several acts. Chekhov creates his vaudevilles within the framework of the genre modification of “a joke in one act” (“The Bear”, “The Wedding”, and others). Chekhov includes fragments of vaudeville in both his dramatic works and his short stories. They are implemented in the form of a single word, expression, image or situation. The signs of one genre, representing “fragments of a structure” and included in the context of another, are a specific feature of the literature of the new era, the evidence of the genre heterogeneity of the work.

Key words: Russian literature; Russian writers; literary creative activity; literary genres; fiction texts; vaudeville; genre reduction; genre heterogeneity; genre modification; ironic modality; A. P. Chekhov

Acknowledgments: The research was carried with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF, project No. 24-18-00762, <https://rscf.ru/project/24-18-00762/> The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom) of the Russian Academy of Sciences).

For citation: Kubasov, A. V. (2025). Genre Reduction of Vaudeville and Forms of Its Embodiment in the Works of A. P. Chekhov. In *Philological Class*. Vol. 30. No. 4, pp. 30–39. DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-4-30-39.

Термин *редукция* встречается в разных науках и трактуется в достаточно широком диапазоне. В фонетике он обозначает ослабление артикуляции звука (редукция гласных в слабой позиции). Для литературоведения актуально другое значение термина: сокращение и связанное с этим упрощение каких-либо текстовых элементов, в том числе жанровых. Жанровая редукция реализуется по принципу синекдохи, т. е. представляет «часть вместо целого», при этом часть приобретает знаковый характер. Знак жанра отсылает к его целому, к тем или иным его структурно-содержательным компонентам. Жанровая редукция, как правило, связана с жанровым каноном. Под ним мы понимаем устоявшееся, «отвердевшее» представление о жанре и его структурных компонентах (проблематике, героях, сюжетно-фабульной организации). Сокращение жанра, сведение его к части, должно было быть таким, чтобы на ее основе имплицитно возникало представление о типовой жанровой структуре. Иначе говоря, редукция предполагала обязательную опору на жанровый канон. Водевиль в конце позапрошлого века представлял собой как раз пример канонического жанра. Каноничность его была обусловлена генезисом, множественностью образцов, а главное – повторяемостью структурных компонентов. Недаром уже в 1836 году В. Г. Белинский писал: «...все водевили, особенно переделанные с французского, удивительно как похожи друг на друга» [Белинский 1953: 217].

Ю. М. Лотман, характеризуя семиосферу, писал: «Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут бурно реставрироваться» [Лотман 1992: 177]. Знаки одного жанра, представляющие собой «обломки структуры» и включенные в контекст другого, – примета литературы нового времени, свидетельство жанровой гетерогенности произведения.

Редукция того или иного жанра – явление не одномоментное и индивидуальное, воплощенное автором в каком-то его произведении, а родовое и растянутое порой на многие десятилетия. Сказанное в полной мере относится к водевилю. Изначально водевиль был синтетическим жанром «с

песнями, монологами и акробатикой, <...> с использованием музыки и танца» [Пави 1991: 37]. Однако со временем он подчиняется общей тенденции развития музыкально-драматических жанров и, как пишут современные исследователи водевиля, «камернизируется», что проявляется в отказе его авторов от «музыкально-поэтической формы» [Планида 2019: 72] и последовательной прозаизации. Можно сказать так, что прежний классический водевиль не только сокращался, но и менял при этом свою структуру. Структурные изменения касались принципиально важных моментов. Е. И. Стрельцова отмечает среди них, прежде всего, «художественное переосмысление интриги», а также адаптацию для сцены «повествовательности, описательности». Цель такой трансформации – «совершенствование перевода языка прозы на язык театральной игры» [Стрельцова 2021: 276]. Одна из новаций А. П. Чехова – создание диффузной пограничной зоны между прозой и драматургией. В прозу властно вторгается драматическое начало (чеховские рассказы-сценки), а пьесы, в свою очередь, испытывают влияние нарративных жанров. Как следствие, жанровые явления в том и другом случае начинают приобретать черты общности, родового сходства. Сказанное касается и редукции жанра.

Жанровая редукция может быть рассмотрена с точки зрения качественных и количественных параметров. Качественный аспект редукции связан с «ощутимостью формы», если прибегнуть к одному из понятий школы формального метода. Б. М. Эйхенбаум, раскрывая его смысл, писал о том, что «ощутимость формы возникает в результате особых художественных приемов, заставляющих переживать форму» [Эйхенбаум 1987: 177]. Чем больше и разнообразнее количество «особых художественных приемов», тем отчетливее проявление редуцированного жанра в рамках другого, контекстного. Ощутимость одних образцов жанровой редукции может быть выше, очевиднее других, которые требуют более тонкой и глубокой верификации. Редуцированные жанровые формы на фоне окружающего контекста обладают акцентированной условностью, что сигнализирует об особом их статусе и служит одним из критериев выделения из общей рамки произведения. Коли-

чественные параметры связаны с величиной редуцированной формы. Она может быть представлена всего лишь отдельным характерным словом или относительно крупным фрагментом.

Пределом редукции следует признать отдельное слово, являющееся неявным указателем на тот или иной жанр. М. М. Бахтин в работе «Слово в романе» писал: «Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определенным произведением, определенным человеком, поколением, возрастом, днем и часом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своею социально напряженной жизнью; все слова и формы населены интенциями. В слове неизбежны контекстуальные обертоны (жанровые, направленческие, индивидуальные)» [Бахтин 1975: 106]. Некоторые слова и выражения можно представить как самые мелкие «осколки жанра», отражающие сущностные особенности водевиля.

Поздние крупные рассказы А. П. Чехова могут быть расценены как редуцированные романы, а его одноактные шутки (водевили) – как редуцированные комедии. Эволюция творчества А. П. Чехова с точки зрения рассматриваемой проблемы предстает в таком случае как последовательная разработка и совершенствование писателем жанровых редуцированных форм и самого механизма редукции. С легкой руки А. В. Амфитеатрова получила широкое хождение шутка о сокращении А. П. Чеховым текста повести до ее знака в форме единственной фразы: «...они были молоды, влюбились, а потом женились и были несчастны» [Амфитеатров 1914: 21]. Это парадоксальный образец предельной редукции крупной жанровой формы. Столь же радикально А. П. Чехов готов был сокращать и чужие произведения. Приведем пример из его письма А. С. Суворину 28 мая 1892 года: «Что мне делать с “Монте-Кристо”? Я сократил его так, что он стал похожим на человека, перенесшего тиф. Из толстяка получился худосочный субъект» [Чехов 1977: П. V: 70]¹.

Процесс редуцирования жанра опосредованно связан с пародированием. Пародия всегда сокращает текст-донор, удаляя балласт и сводя чужое произведение лишь к каким-то опознавательным элементам, которые инвертируются в аспекте эмоционально-экспрессивной окраски: то, что было серьезным у предшественника, получает ироническую окраску. Это положение справедливо в отношении как прозы, так и драматургии писателя. А. С. Степанова, анализируя чеховский рассказ «Патриот своего отечества» как пародию на «Асю» И. С. Тургенева, отмечает: «Наполняя свой рассказ практически теми же деталями <...> Чехов тем не менее существенно редуцирует развернутое тургеневское описание» [Степанова 2019: 110]. Очевидно, что получившийся в результате сокращения А. П. Чеховым романа А. Дюма «худосочный субъект»

ект» тоже неизбежно приобрел черты пародии.

Редуцированный водевиль в произведениях А. П. Чехова может выступать в форме «водевильного слова», отдельной реплики или диалога, водевильной ситуации или эпизода. Воплощать водевильное начало может также и герой, объединяющий разные формы.

Современники А. П. Чехова, обладая иным читательским опытом, чем более поздние поколения, лучше чувствовали элементы редукции. Самым прозорливым из них было достаточно подчас одного слова, чтобы уловить «запах» водевиля. Так, К. И. Чуковский, приведя ряд названий рассказов А. П. Чехова с союзом *или*, отметил его связь с жанром: «И большое пристрастие к водевильному “или”» [Чуковский 2016: 278].

Есть и другие примеры слов, которые можно представить в функции знака водевиля. Начнем с лексического атрибута юмористического описания любви у А. П. Чехова. Это слово *страсть* и его дериваты, встречающиеся во многих ранних произведениях писателя. В рассказе-пародии «Тысяча одна страсть, или страшная ночь» герой признается: «Он любил ее. Она (выделено Чеховым – А. К.) любила страстно его... Я должен был убить его, потому что любил больше жизни ее» (I, 36). Выделение автором местоимения *она* передает интонационный акцент, который выводит на первый план его окказиональное значение – *объект любви* (ср. с юмореской «Моя “она”»). В рассказе «Исповедь, или Оля, Женья, Зоя» герой признается в своей любви к Зое Пепсиновой: «Я любил ее... Любил бешено, страстно, ужасно! Кровь моя кипела, когда я сидел с нею рядом» (I, 137). Герои других ранних произведений испытывают столь же гипертрофированные чувства, степень которых передает слово *страстно*.

Как ни парадоксально, но *страстно* использовано А. П. Чеховым лишь один раз в контексте водевиля. Это «Медведь», где Смирнов говорит вдовушке Поповой: «Было время, когда я ломал дурака, миндальничал, медоточил, рассыпался бисером, шаркал ногами... Любил, страдал, вздыхал на луну, раскисал, таял, холодел... Любил страстно, бешено, на всякие манеры, черт меня возьми, трещал, как сорока, об эмансипации, прожил на нежном чувстве половину состояния, но теперь – слуга покорный!» (XI, 303). Отказ А. П. Чехова от употребления слова *страстно* в других водевилях можно объяснить тем, что «страсти» героев в них явлены сами по себе и не нуждаются в дополнительном слове-указателе.

От простых примеров перейдем к более сложным и менее очевидным. В «Скудной истории» Николай Степанович вспоминает случай с Катей: «Она достает из своей дорожной сумочки платок и вместе с ним вытаскивает несколько писем, которые с ее колен падают на пол. Я подбираю их с полу и на одном из них узнаю почерк Михаила Федоровича и нечаянно прочитываю кусочек какого-то слова “страстн...”» (VII, 309). Части слова оказывается достаточно для того, чтобы прозрачно намекнуть на отношение Михаила Федоровича к

¹ В дальнейшем ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы. Серия писем обозначена П. Курсив, кроме оговоренных случаев, везде наш – А. К.

молодой девушке. В приведенном фрагменте косвенно характеризуется и Николай Степанович: будучи воспитанным человеком, он не хочет нарушать чужое личностное пространство, а потому лишь «нечаянно» взглядом ухватил «кусочек какого-то слова». Это слово – знак любовного письма, указатель на его содержание и определенное настроение. Слабая качественная редукция проявляется в том, что в контексте предсмертных «записок» Николая Степановича водевильный характер слова недостаточно ощутим, хотя сама по себе ситуация влюбленности мужчины «лет 50, с густыми седыми волосами» (VII, 284) в молодую «воспитанницу» коллеги содержит возможности восприятия ее как водевильной. Но не с точки зрения героя-рассказчика, а с позиции вневходимости автора.

В рассказе «Учитель словесности» *страстн...* развернуто до полного слова и включено в реплику героя с обрамляющим комментарием повествователя: «Удовольствие целоваться с няней выпало на долю Шебалдина. Все гурьбой окружили его, повели в детскую и со смехом, хлопая в ладоши, заставили поцеловаться с няней. Поднялся шум, крик...

– Не так страстно! – кричал Шелестов, плача от смеха. – Не так страстно!» (VIII, 316).

В данном примере слиты три формы редукции: реплика героя, комическая ситуация и водевильный герой в ампула «благородного отца». Одна форма поддерживает и усиливает другую и, как следствие, в качественном отношении водевильный характер эпизода здесь ощутимее, чем скупая деталь в «Скудной истории». Сходство ситуаций в двух рассказах обусловлено возрастной разницей героев и объектов их «страсти».

В крупных пьесах А. П. Чехова водевильное слово тоже не редкость, но оформлено оно иначе. В «Чайке» управляющий имением Сорина вспоминает актеров Суздальцева и Измайлова и произошедший с ними казус:

Ш а м р а е в . <...> Раз в одной мелодраме они играли заговорщиков, и когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: «Мы попали в западню», а Измайлов – «Мы попали в *запендю*»... (Хочовет.) *Запендю!*..

Пока он говорит, Яков хлопчет около чемоданов, горничная приносит Аркадиной шляпу, манто, зонтик, перчатки; все помогают Аркадиной одеться. Из левой двери выглядывает повар, который немного погодя входит нерешительно. Входит Полина Андреевна, потом Сорин и Медведенко.

П о л и н а А н д р е е в н а (с корзиночкой). Вот вам слив на дорогу... Очень сладкие. Может, захотите полакомиться... (XIII, 43).

Оговорка провинциальных актеров могла быть случайной, так как игралась мелодрама, но также, возможно, и намеренной, как проявление их сценического хулиганства. В водевиле оговорку мог зафиксировать в тексте автор, могла она стать и результатом традиционной актерской импровизации. Шамраев своим примером показывает, как легко один жанр инвертируется в другой, противоположный. Мелодрама за счет речевой ошибки

мгновенно превратилась в водевиль. Оговорка кажется смешной только Шамраеву – ведь никто из окружающих не реагирует на нее. Однако если вдуматься, то каждый из героев «Чайки» уже попал или в недалеком будущем попадет в свою жизненную «запендю». Ее можно переживать как мелодраму, а можно – как водевиль. Появляющаяся после слов супруга Полина Андреевна «с корзиночкой» со сливами выступает в этот момент, помимо своей воли, в сладкой роли мелодраматической героини. Различие между ней и мужем можно сформулировать так: они проживают свою жизнь, ориентируясь на разные жанры: Шамраев – на водевиль, а Полина Андреевна – на мелодраму. «Брачные отношения» характеризуют не только героев, но и связанные с ними жанры. Попутно обратим внимание на особенность номинации этих героев. Имя Шамраева прозвучит только один раз, в реплике Сорина (XIII, 18), автор обозначает его в пьесе только по фамилии, тогда как Полину Андреевну – по имени и отчеству. Лишь объединившись, они обретают целостность номинации. Жанры водевиля и мелодрамы, стоящие за героями, каждый по отдельности тоже не обладают смысловой и эмоциональной полнотой. Смеховой катарсис водевиля тяготеет к дополнению его слезным катарсисом мелодрамы. Такой жанровый симбиоз в конечном итоге создает целостный и вместе с тем релятивный образ мира.

А. П. Чехов последовательно включает во все крупные пьесы слова, содержащие водевильные обороты. В «Трех сестрах» художественным аналогом *западне* – *запенде* будет другая пара созвучных слов *чехартма* – *черемша*. Есть водевильное слово и в итоговом «Вишневом саде»:

Я ш а (целует ее). Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Д у н я ш а . Я *страстно* полюбила вас, вы обранный, можете обо всем рассуждать.

Пауза.

Я ш а (зевает). Да-с... По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная.

Пауза (XIII, 217).

Обратим внимание, прежде всего, на занимаемое место знаков водевиля в репликах героев. У Яши это оценочное обращение – Огурчик, а у Дуныши – *страстно*. В обоих случаях они стоят в позиции, определяя тональность последующей части, подобно нотному ключу в музыкальном фрагменте. Перед нами комическая пара, данная в пандан Раневской и ее парижскому любовнику¹.

¹ Герои также могут подлежать редукции. Будучи одним из важнейших актеров фабулы пьесы, любовник Раневской лишь упоминается, оставаясь внесценическим анонимным персонажем. Водевильной характеристикой наделена жена Вершинина, тоже внесценический персонаж. Тузенбах говорит о ней: «Жена какая-то полоумная, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу» (XIII, 122). Жена Вершинина идентифицирует себя с героиней

Если главные герои комедии выходят за рамки одного ампула, сочетая в себе разные типы, то Яша и Дуняша в целом им соответствуют: «Федора Козедова дочь» (XIII, 202) – похожа на инженю, а Яша – на фата. Сравнение Дуняши с *Огурчиком* рифмуется с фразой о Симеонове-Пищике, про которого Фирс говорит, что тот «на Святой полведра огурцов скушали» (XIII, 208), а также с ремаркой, завершающей монолог Шарлоты, – (*Достает из кармана огурец и ест*) (XIII, 215).

Обращение, открывающее фразу Яши, по законам русской орфографии начинается с прописной буквы, тем самым *Огурчик* на какое-то время превращается в окказиональное имя собственное для Дуняши. Определенность Яшей горничной и уподобление ее огурчику прямо намекает на то, что он готов ее «скушать», подобно соседу Раневской и гувернантке, которые едят реальные огурцы. В контексте пьесы огурец отчасти преодолевает свою предметность и приобретает в дополнение к ней значение профанного символа, который объединяет Яшу, Дуняшу, Симеонина-Пищика и Шарлотту Ивановну в группу водевильных героев.

Напомним фрагмент из письма А. П. Чехова А. С. Лазареву (Грузинскому) с перечнем требований к будущему водевилю: «Условия: 1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение...» (П. II, 148). «Сплошная путаница», признаваемая главным условием водевиля, отражается в первую очередь на уровне ситуации, но может воплощаться и в слове, с помощью игры с грамматической формой. Приведем пример из водевиля «Предложение», где «благородный отец» встречает своего соседа по имени, выступающего в ампуле простака:

Ч у б у к о в (*идя к нему навстречу*). Голубушка, кого вижу! Иван Васильевич! Весьма рад! (*Пожимает руку*.) Вот именно сюрприз, мамочка... Как поживаете? (XI, 315).

Узнав, что Ломов явился свататься к засидевшейся в невестах дочке, Чубуков горячо выражает свои чувства:

Ч у б у к о в (*радостно*). Мамуся! Иван Васильевич! Повторите еще раз – я не расслышал! (XI, 316).

С водевилем в данном случае связана гендерная инверсия, когда в мужчине отмечается женственность, а в женщине, к которой сватается Ломов, – маскулинность. Воплощением инверсии становится нестандартное обращение Чубукова к потенциальному зятю как к *голубушке*, *мамочке* и *мамусе*¹. Для водевиля такая путаница органична, герой как бы спонтанно обращается к своему гостю по дамской модели.

Обертоны водевиля и связанного с ним сме-

хового начала могут привноситься в обычные слова, которые сами по себе не являются окказионализмами. Учитель словесности Никитин мечтает о том, как в отъезде он будет тосковать по жене и писать ей письма: «И он напишет ей... Свое письмо начнет так: милая моя крыса...»

– Именно, *милая моя крыса*, – сказал он и *засмеялся*» (VIII, 319).

Смеховая ремарка вместе с выражением «милая моя крыса» выполняют функцию указателя в сторону водевиля, но при этом не Никитин, а автор видит его в роли потенциального героя этого жанра. Жизнь Никитина в браке с Машей Шелестовой прогнозируется им как водевиль, внешне отличный от брака Шамраева и Полины Андреевны, но внутренне соприродный ему и точно так же содержащий, помимо смехового начала, еще и начало драматическое, которое раскрывается в финале рассказа.

Более сложный вариант дан в «Ариадне», где героиня произносит реплику «с выражением капризного, избалованного ребенка: “Жан, твою птичку укачал!”» (IX, 132). В зазеркалье этой фразы спрятано грамматически переоформленное обращение влюбленного мужчины к женщине – *птичка моя*. Одновременно форма имени Жан вместо «простонародного» Иван характеризует именно дамскую речь, с ее претензией на утонченность и деликатность чувств. Фраза является образцом «гибридной конструкции» [Бахтин 1975: 118], в которой сочетаются разные кругозоры и разные интонационные манеры. Помимо голосов двух героев, в ней ошутимо и авторское ироническое отношение к ним. Реплика, использованная в рассказе, была бы вполне уместна и в водевиле для создания образа женщины-вамп, прикрывающейся маской инженю.

Водевиль в понимании А. П. Чехова носит мирообъемлющий характер, а потому ни для кого не знает исключений. Начиная свое письмо к жене с обращения «Собака Оляка!» (П. X, 17), А. П. Чехов тем самым проецировал и на себя роль водевильного влюбленного героя, от которой он долгие годы методично уклонялся.

Отдельно следует остановиться на водевильном слове, которое построено на контаминации частей разнородных слов, создающих в итоге гибридную окказиональную форму. Яркий пример такого рода – *хохороны* в «Душечке». В слове отражена главная смысловая особенность водевиля – «сплошная путаница». Ближайший контекст рассказа ясно указывает, что речь идет о слове *похороны*, но в смеховой огласовке. На первом плане здесь ошибка телеграфиста, за которой просвечивает серьезный онтологический смысл, отражающий авторскую позицию: сама жизнь являет собой путаницу смешного и драматического, водевиля и мелодрамы. Автор сливает воедино смеховое начало со слезным. Душечка на «хохороны» Кукина реагирует настоящим плачем: «Душечка! – говорили соседки, крестясь. – Душечка Ольга Семеновна, матушка, как убивается!» (X, 105).

Интонационная и смысловая амбивалентность как характерная особенность водевильного

мелодрамы, но в ценностно-смысловом кругозоре автора она тяготеет к водевильному образу, отчасти напоминая Епиходова из «Вишневого сада», который размышляет над тем, что лучше: жить ли ему «или застрелиться» (XIII, 216).

¹ Ср. с «водевильным» обращением А. П. Чехова к И. Л. Щеглову-Леонтьеву: «Милая Жанушка» (П. III, 50).

слова проступает в выражении из рассказа «Хороший конец». Обер-кондуктор Стычкин объясняет свахе, что он хотел бы «сочетаться узами *игуменя*» (VI, 276). Амбивалентность воплощена в словесном гибриде, построенном на слиянии слов *Гимней* (бог брака) и *игумен*, т. е. настоятель монастыря, соблюдающий обет безбрачия. Фабула произведения строится на развертывании водевильной ситуации в рамках рассказа: сваха (которая по отношению к браку должна быть кем-то вроде «игуменьи») сама становится невестой, в чем и проявляется заявленный в названии водевильный «хороший конец».

Гибридное водевильное слово есть в «Вишневом саде». Оно включено в реплику Лопахина:

Любовь Андреевна. Пойдемте, господа, пора. А тут, Варя, мы тебя совсем просватали, поздравляю.

Варя (*сквозь слезы*). Этим, мама, шутить нельзя.

Лопахин. Охмелия, иди в монастырь.

Гаев. А у меня дрожат руки: давно не играл на бильярде.

Лопахин. Охмелия, о нимфа, помани меня в твоих молитвах! (XIII, 226).

Сочетание слезной и смеховой тональности разведено по разным героям и голосам. Окказионализм *Охмелия* построен на омофоническом созвучии слов *похмелье* и *Офелия*. Лопахин на короткое время прибегает к речевой маске травестированного Гамлета, она помогает ему сказать то, что неудобно выразить прямо. Герой утверждает гибельность любви, а главное – почти прямо заявляет Варе, что жениться на ней не намерен. Раневская ранее говорит о приемной дочери: «А Варя по-прежнему все такая же, *на монашку похожа*» (XIII, 199). Слова Раневской можно интерпретировать так, что Варя живет в имении, словно в монастыре. Лопахин, не желающий «сочетаться узами игуменя», по-своему продолжает Любовь Андреевну, предлагая Варе сменить один условный монастырь на другой. Им должно стать Яшнево неких Рагулиных (XIII, 250). С репликой Вари, произнесенной *сквозь слезы*, резонирует фраза Гаева: он тоже не может молчать о своей драме. Руки у брата Раневской дрожат, скорее всего, не только из-за возраста или от воздержания игры в бильярд, но и от предощущения надвигающейся катастрофы с вишневым садом. Водевильное слово *Охмелия*, таким образом, концентрирует в себе, помимо смехового, еще и драматическое начало. С его помощью автор намекает на близкое горькое «похмелье» героев от бывшего когда-то в райском вишневом саду «пира» жизни.

А. П. Чехов не исключал и себя из круга тех проблем, что волновали его героев. В. А. Гольцеву, редактору «Русской мысли», предновогоднее письмо 1893 года, написанное в Мелихове, он заканчивает фразой: «31-го в полночь помани меня в твоих святых молитвах, как я поману тебя» (П. V, 257). Адресат и адресант в этой фразе предстают сразу в двух обликах: в масках травестированных Гамлета и Офелии. Поминающий – «Офе-

лия», а поминаемый – «Гамлет». А. П. Чехов создает условную водевильную ситуацию в акте творческого воображения. В проекции на будущий «Вишневый сад» (по принципу реверсивной связи комедии с более ранним письмом) в реплике, обращенной к Гольцеву, возникает легкий намек на мелиховское имение писателя как на условный «монастырь», в котором живет «иеромонах Антоний» (П. VII, 66).

Сопряжение смехового и драматического начал может быть выражено с помощью приложения, грамматически не согласующегося с определяемым словом. Пример такого рода встречается в рассказе «Тоска». Для Ионы, жаждущего выговорить свое горе, суррогатным субъектом коммуникативной ситуации становится «брат кобылочка» (IV, 330).

Самый известный образец гибридного водевильного слова использован А. П. Чеховым в «Трех сестрах»:

Маша. Я уйду... Сегодня я в *мерлехлюндии*, несвесело мне, и ты не слушай меня. (*Смеясь сквозь слезы*.) После поговорим, а пока прощай, моя милая, пойду куда-нибудь (XIII, 124).

Слово *мерлехлюндия* явно восходит к *меланхолии*, которое «пахнет» сентиментальным слезным контекстом и отсылает к соответствующему литературному направлению. Приведем начало программного стихотворения Н. М. Карамзина «Меланхолия» (1800):

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных,

Несчастных счастье и сладость огорченных!

О Меланхолия! ты им милее всех

Искусственных забав и ветреных утех [Карамзин 1966: 260].

В *мерлехлюндии*, помимо очевидного грустно-элегического настроения, которое владеет «судьбою угнетенных» душ, есть добавочный компонент, различающийся в зависимости от характера героя и ближайшего контекста. В устах Маши есть слабая попытка самоиронией преодолеть настроение, которое она признает неуместным в праздничный день именин сестры. Слезы и смех у нее нераздельны.

В речи водевильного героя это же слово приобретает другие смысловые обертоны. Приведем пример из «Иванова»:

Боркин. Голубчик, Николай Алексеевич, мамуся моя, ангел души моей, вы все нервничаете, ноете, постоянно в *мерлехлюндии*, а ведь мы вместе *чорт знает каких делов могли бы наделать*... Для вас я на все готов... Хотите, я для вас на *Марфуше Бабакиной женюсь*? (XI, 221).

Здесь водевиль представлен как ряд элементов, восходящих от отдельных слов к водевильной реплике, а в конце речи – к гипотетической водевильной ситуации женитьбы как реализации «чорт знает каких делов». Литературным претекстом этого комплекса является, очевидно, «Женитьба» Н. В. Гоголя. Боркин, водевильный герой в рамках драмы, напоминает Кочкарева.

«Мерলেখлюндия», в отличие от других водевильных слов, довольно часто встречается в письмах писателя, где эксплицировано то, что скрыто в художественных произведениях. Ф. О. Шехтелю сообщается: «Пишу сие жалобное послание отнюдь не для того, чтобы нагнать на Вас *сантиментальную мерলেখлюндию* и попросить у Вас взаймы, а для того, чтобы Вы не сердились на мою особу за неисправное посещение Дарьи Карловны» (П. II, 37). В данном случае раскрываются связь *мерলেখлюндии* с речевым жанром жалобы и соответствующая ей интонационная окраска слова. А. П. Чехов во время письма другу, видимо, находился в дурном настроении, хотя и пытался иронизировать над собой.

В мерলেখлюндии часто пребывают коллеги А. П. Чехова по литературному творчеству, что мешает им работать: «Прощайте, миленький. Бросьте Вы к лешему Вашу *мерলেখлюндию*, работайте от утра до ночи, и тогда Вам не будет в диковину “аристократическая медлительность”», – пишет А. П. Чехов Щеглову (П. II, 198). М. В. Киселевой: «Писанье – отличное отвлекающее средство при *мерলেখлюндии*» (П. III, 50). Фраза оформлена как условный рецепт доктора А. П. Чехова «пациентке», страдающей от дурного настроения. «Одна несомненная беда – у Вас нервы подгуляли и одолела Вас *психическая полуболезнь*, которую семинаристы называют *мерলেখлюндией*. Но tu l'as voulu George Dandin», – пишет А. П. Чехов Суворину (П. V, 229). Здесь представлен вариант, наиболее полно раскрывающий суть *мерলেখлюндии* как условной «полуболезни», для которой нет адекватного термина в медицинском тезаурусе. Наиболее точным ее выражением становится рекреационное слово, бытующее в среде семинаристов. Оно выступает, как и в предыдущих примерах, в функции не только изображающего, но, вдобавок к этому, еще и *изображаемого*, т. е. объектного, опредмеченного, получужого, отодвинутого от уст автора. Слово, таким образом, выступает у А. П. Чехова в двух функциях: как художественное средство и как специфический герой. Конечно, речь идет не обо всех словах, а только о тех, что, по словам М. М. Бахтина, «пахнут контекстом и контекстами, в которых оно жило своею социально напряженной жизнью».

При расширении компонентного состава могут возникать целые водевильные выражения, которым присущи те же особенности, что и отдельному водевильному слову. Приведем пример из «Вишневого сада»:

Д у н я ш а (Яше). Все-таки какое счастье побывать за границей.

Я ш а . Да, конечно. Не могу с вами не согласиться. (Зевает, потом закуривает сигару.)

Е п и х о д о в . Понятное дело. За границей всё давно уж в полной комплекции.

Я ш а . Само собой (XIII, 216).

Водевильное выражение Епиходова подготавливается действием Яши, закуривающим сигару. Как и огурчик, она тоже является предметом, выполняющим добавочную функцию профанного символа, в данном случае символа заграничной жизни. Епиходов после реплики Яши реагирует на

его сигару, видя в ней верх иноземного благополучия и изыска. По отношению к Дуняше сигара становится похожей на фаллический профанный символ¹. Слово *комплексия* в узусе связано с указанием на телосложение человека. В таком значении оно употреблено в чеховских рассказах «Средство от запоя», «На мельнице», «Рано!», «Хороший конец» и др. «Полная комплекция» женщин – одно из их достоинств в глазах мужчин. В рассказе «Отрывок» отставной «действительный статский советник Козерогов» описывает в дневнике экономку Марфу Евлампиевну, с которой живет как с женой: «Вчера за чаем она горько роптала на свою комплекцию и говорила, что увеличивающаяся полнота уже мешает ей пройти в дверь в кладовую. Я ей на это заметил: “Напротив, душенька, полнота форм ваших служит вам к украшению и к наибольшему моему расположению к вам”. Она вспыхнула, я же встал и обнял ее обеими руками, ибо одною рукой ее не обхватишь» (VIII, 36).

В письмах к Л. С. Мизиновой А. П. Чехов чаще всего представляет ее и себя в ролевом облике. Относится это и к фразе из письма 27 марта 1894 года: «Мой идеал: быть праздным и любить полную девушку» (П. V, 281). «Полная комплекция» Лики – не только реальность, но и средство театрализации А. П. Чеховым обыденной жизни, способность представлять окружающих, не исключая себя самого, в ситуативной роли водевильных героев.

Епиходов, видимо, тоже предпочитает женщин соответствующего телосложения, поэтому выражение *полная комплекция* входит в его активный словарь. Неуместное употребление выражения в разговоре с Яшей связано с попыткой Епиходова выразить один свой «идеал» с помощью другого. *Комплекция* выступает как контекстуальный синоним слова *комплект*, т. е. полный набор чего-либо. На основе традиционного игрового приема сближения созвучных слов А. П. Чехов создает выражение, которое характеризует сразу троих героев: одного прямо и двух других – косвенно. Дуняша и Епиходов завидуют Яше, который приобщился за границей не к подлинным ценностям, а всего лишь к внешним знакам материального благополучия.

Известное игровое выражение дано в монологе Лопахина:

«Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... *Это плод воображения, покрытый мраком неизвестности...* (Поднимает ключи, ласково улыбаясь.) Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... (Звонит ключами.) Ну, да все равно» (XIII, 240).

Выражение про *плод воображения* в контексте данного отрывка выступает в качестве дополнения предшествующей фразы. Недаром та и другая за-

¹ Сходное употребление синонимичного в смысловом отношении слова ранее встречалось в «Припадке», «гаршинском» рассказе А. П. Чехова: «Гаванна-таракано-пистолето! – сказал медик, прижимая к груди свою шапочку и низко кланяясь» (VII, 203). О творческом диалоге А. П. Чехова с Гаршиным см.: [Кибальник, Кубасов 2025: 259–316].

вершаются не точкой, а многоточием. Следующая затем ремарка выполняет функцию ретардации и, помимо указания на действие героя, синонимична паузе, которая необходима для осмысления только что сказанного героем.

Анализируемая фраза достаточно долго жила в записных книжках А. П. Чехова в качестве материала для будущего произведения. Сначала она появляется в «Записной книжке I»: «[Гимназист: это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности]» (XVII, 43); затем переносится во вторую записную книжку (XVII, 117), потом в четвертую (XVII, 156). Во всех случаях дано указание на ее источник – рекреационная речь гимназиста. При этом не столь важно, является ли гимназист реальным создателем фразы или только повторяет кого-то, существеннее то, что фраза воспринимается А. П. Чеховым как чужая, опредмеченная. Лопехин в гимназии не учился, поэтому реплика выхвачена им из окружающего его живого разноречия как готовая, без указания на источник заимствования. Молодой купец старается заниматься самообразованием. В зачине пьесы он говорит про себя: «Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» (XIII, 198). «Ничего не понял» он и в абсурдной фразе, живущей в чужой для него социальной среде. Для Лопехина – она знак недоступной ему «учености», которая выражается зачастую непонятными словами. Вспомним высказывание героини из рассказа «Брак по расчету»: «Они хотят свою образованность показать и всегда говорят о непонятном» (III, 99). Чужой фразой Лопехин пытается выразить то, о чем не может или не хочет сказать ясно и прямо: ему самому странно, как так произошло, что именно он, а не Дериганов купил имение, хотя торговался с богачом Ермолай Алексеевич вполне сознательно. Все случилось с ним словно во сне и не по его воле («Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...»). Логично, «по-научному», объяснить ситуацию покупки он не может, потому в его сознании и всплывает абсурдная чужая фраза, адекватно отражающая алогичность жизни. Акцентированная объектность анализируемого высказывания достигается, помимо прочего, нарушением его грамматического оформления: Лопехин говорит «плод *вашего* воображения», хотя в контексте цитируемого фрагмента была бы точнее форма «плод *моего* воображения», которая напрашивается после местоимений *я* и *мне* в предшествующей фразе.

В чем проявляется водевильный привкус фразы условного гимназиста в устах Лопехина? В первую очередь она просто смешная, потому что построена на нарушении лексической валентности¹. Но не это главное. Напомним, что определяющей фабульной приметой водевиля, по А. П. Чехову, должна быть «сплошная путаница». На ней строится и анализируемая фраза.

Практически у всех героев комедии, в особенности у главных, путаная жизнь, которая властно диктует им свою волю. Режиссер Кама Гинкас очень точно соотнес нелогичность и непоследовательность действий героев с жанром водевиля: «Раневская, кажется, кого-то любила в Париже, и этот кто-то ее там бросил, но мы про это почти ничего не знаем. Три акта подряд она рвет по письму, пришедшему оттуда, в четвертом – едет туда. Лопехин все рвется помочь Раневской с выкупом сада, но неожиданно для себя его приобретает. Что-то все смахивает на водевиль. Но почему-то не очень смешно» [Гинкас 2016: 801]. Если Лопехин выражает непонимание своего поведения путаной фразой про *плод воображения, покрытый мраком неизвестности*, то героиня другой комедии А. П. Чехова прямо признается в своем непонимании: «И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... (*Кладет чайку на скамью.*) Я слишком проста, чтобы понимать вас» (XIII, 27). Нина Заречная до поры до времени не догадывается, что убитая Трепловым чайка окажется впоследствии профанным символом ее жизни. Добавим, что и Лопехин купил не просто реальное имение Гаева и Раневской, но еще и «имение-символ», по своей художественной функции и значимости эквивалентное чайке.

В ремарке, следующей за выражением про «плод воображения», отметим одну деталь: Лопехин поднимает ключи, *ласково улыбаясь*. Улыбка его двуадресна: герой улыбается сам себе и окружающим его людям в знак понимания поведения и настроения Вари. Вдобавок это еще и улыбка, передающая просьбу героя о прощении, что именно он, а не Дериганов купил имение. Невербальный компонент, выражаемый в ремарках, является одним из немногих доступных средств передачи авторской позиции. В данном случае улыбка героя, помимо участников сцены, обращена еще и к читателям и воспринимается как незаметный указатель на потаенную трагедию и связанную с ней смеховую реакцию, как знак установившихся доверительных конвенциональных отношений автора с читателем.

Итак, редуцированный водевиль, представленный в разных формах от отдельного слова до целой ситуации или героя, фактически проходит через все творчество А. П. Чехова. Объектность различных слов или целых фраз, являющихся знаком водевиля, приводит к тому, что и сам жанр в целом тоже как бы опредмечивается, отодвигается от авторских уст, приобретает известную условность. Чеховские водевили, в отличие от огромной массы других образцов этого жанра, продолжают активную жизнь не в последнюю очередь потому, что А. П. Чехову удалось то, что не получалось у других драматургов: занять двойственную позицию, представляя водевиль и прямо от себя, и вместе с тем дистанцируясь от него. *Чехов совмещает водевиль как таковой с образом водевиля*. Водевиль как таковой непосредственно выражает интенции автора, тогда как образ водевиля объективирован им, находится на удалении от его «последней

¹ Нарушение лексической валентности впоследствии станет одной из определяющих примет стиля Андрея Платонова [Левин 1998]. Платоновский трагизм на смеховом фоне имеет дальнюю, но глубокую генетическую связь с жанром водевиля.

смысловой инстанции» [Бахтин 1979: 218] и преломленно выражает иные авторские устремления. Образ водевиля, т. е. его объектность, позволяя А. П. Чехову играть с ним, включать его «осколки»

в инородный жанровый материал, где он обретал легитимность. Играть не только со словом, но и с жанром А. П. Чехов мог в силу объективации того и другого.

Литература

Амфитеатров, А. В. Славные мертвецы / А. В. Амфитеатров. – Санкт-Петербург : Типолитография акционерного общества «Самообразование», 1914. – 369 с.

Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с. – EDN WTJALN.

Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва : Советская Россия, 1979. – 320 с. – EDN VQMUYV.

Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 2 / В. Г. Белинский. – Москва : Издательство АН СССР, 1953. – 768 с.

Гинкас, К. Настоящий Чехов / К. Гинкас // А. П. Чехов: pro et contra, антология. Т. 3. – Санкт-Петербург : РХГА, 2016. – С. 800–804.

Карамзин, Н. М. Полное собрание стихотворений / Н. М. Карамзин. – Изд. 2-е. – Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1966. – 424 с.

Кибальник, С. А. Классики русской литературы второй половины XIX века: динамика личных и творческих отношений / С. А. Кибальник, А. В. Кубасов. – Санкт-Петербург : ООО ИД «Петрополис», 2025. – 480 с. – EDN TMQCWU.

Левин, Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) / Ю. И. Левин // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – С. 392–419.

Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – Москва : Гнозис, 1992. – 273 с.

Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с франц. под ред. К. Разлогова. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с.

Планида, М. Ю. Водевиль в России: адаптация и жанровые трансформации / М. Ю. Планида, Т. С. Рудиченко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3 (36). – С. 71–76. – DOI: 10.24411/2076-4766-2019-13011. – EDN PMBBNH.

Степанова, А. С. К вопросу о пародии в раннем творчестве А. П. Чехова / А. С. Степанова // Ранний Чехов: проблемы поэтики. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2019. – С. 109–117.

Стрельцова, Е. И. Парадокс о чеховских водевилях: одноактные пьесы А. П. Чехова на современной сцене / Е. И. Стрельцова // Ранняя драматургия А. П. Чехова : сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 110-летию Саратовского университета и 125-летию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Саратов, 08–10 октября 2019 года. – Москва : Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, 2021. – С. 273–285. – EDN KEQMPK.

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. Письма : в 12 т. / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1974–1983.

Чуковский, К. И. О Чехове. Человек и мастер / К. И. Чуковский // А. П. Чехов: pro et contra, антология. Т. 3. – Санкт-Петербург : РХГА, 2016. – С. 187–283.

Эйхенбаум, Б. М. О литературе: Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – Москва : Советский писатель, 1987. – 544 с.

References

Amfiteatrov, A. V. (1914). Slavnye mertvetsy = Glorious dead. Saint Petersburg: Typography of the joint-stock company "Self-education", 369 p.

Bakhtin, M. M. (1975). Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let = Questions of literature and aesthetics: Research from different years. Moscow: Fiction Publishing House, 504 p. EDN WTJALN.

Bakhtin, M. M. (1979). Problemy poetiki Dostoevskogo = Problems of Dostoevsky's poetics. Moscow: Soviet Russia Publishing House, 320 p. EDN VQMUYV.

Belinsky, V. G. (1953). Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t. T. 2 = Complete works, in 13 vols. Vol. 2. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 768 p.

Chekhov, A. P. (1974–1983). Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 18 t. Pis'ma: v 12 t. = Complete works and letters, in 30 vols. Works, in 18 vols. Letters, in 12 vols. Moscow: Nauka Publishing House.

Chukovsky, K. I. (2016). O Chekhove. Chelovek i master = About Chekhov: The man and the master. A. P. Chekhov: About this contra, anthology (vol. 3), 187–283. Saint Petersburg: RKhGA Publishing House.

Eykhensbaum, B. M. (1987). O literature: Raboty raznykh let = About literature: Works from different years. Moscow: Soviet writer Publishing House, 544 p.

Ginkas, K. (2016). Nastoyashchiy Chekhov = The real Chekhov. A. P. Chekhov: About this contra, anthology (vol. 3), 800–804. Saint Petersburg: RKhGA Publishing House.

Karamzin, N. M. (1966). Polnoe sobranie stikhotvoreniy = Complete collection of poems. 2nd edition. Moscow; Leningrad: Soviet writer Publishing House, 424 p.

Kibalnik, S. A., Kubasov, A. V. (2025). Klassiki russkoy literatury vtoroy poloviny XIX veka: dinamika lichnykh i tvorcheskikh otnosheniy = Classics of Russian literature of the second half of the 19th century: The dynamics of personal and creative relationships. Saint Petersburg: Petropolis Publishing House, 480 p. EDN TMQCWU.

Levin, Yu. I. (1998). Ot sintaksisa k smyslu i dalee («Kotlovan» A. Platonova) = From syntax to meaning and beyond (The *Foundation Pit* by A. Platonov). Levin Yu. I. *Selected works. Poetics. Semiotics*, 392–419. Moscow: Languages of Russian culture Publishing House.

Lotman, Yu. M. (1992). Kul'tura i vzryv = Culture and explosion. Moscow: Gnozis Publishing House, 273 p.

Pavi, P. (1991). Slovar' teatra = Theatre dictionary. Moscow: Progress Publishing House, 504 p.

Planida, M. Yu., Rudichenko, T. S. (2019). Vodevil' v Rossii: adaptatsiya i zhanrovye transformatsii = Vaudeville in Russia: Adaptation and genre transformations. *South-Russian Musical Almanac*, 3(36), 71–76. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-13011. EDN PMBBHX.

Stepanova, A. S. (2019). K voprosu o parodii v rannem tvorchestve A. P. Chekhova = On the issue of parody in the early works of A. P. Chekhov. *Early Chekhov: Problems of Poetics*, 109–117. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya Publishing House.

Streltsova, E. I. (2021). Paradoks o chekhovskikh vodevilyakh: odnoaktnye p'esy A. P. Chekhova na sovremennoy stsene = The paradox of Chekhov's vaudevilles: A. P. Chekhov's one-act plays on the contemporary stage. *Early dramaturgy of A. P. Chekhov*, 273–285. Moscow: State Central Theater Museum named after A. A. Bakhrushin. EDN KEQMPK.

Данные об авторе

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и методики обучения лиц с ОВЗ, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.

E-mail: kubas2002@mail.ru.

Author's information

Kubasov Alexander Vasilievich – Doctor of Philology, Professor of Department of Theory and Methodology of Teaching Persons with Disabilities, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

Дата поступления: 05.11.2025; дата публикации: 29.12.2025

Date of receipt: 05.11.2025; date of publication: 29.12.2025