

## Дихотомия явного и скрытого конфликтов в эпической прозе А.П. Чехова 1895–1904 гг. (повесть «Три года», рассказ «У знакомых»)

Н.Ф. КАЛЮТЧИК

Наличие в драме Чехова 1895–1904 гг. конфликтов двух видов литературоведами отмечалось неоднократно. Общность поэтики драматургии и эпики Чехова последнего периода творчества – важный аргумент в пользу предполагаемой общности их конфликтологии. Дихотомия явного и скрытого конфликтов впервые в русскоязычном чеховедении исследуется на материале произведений поздней эпической прозы писателя – повести «Три года» и рассказа «У знакомых».

**Ключевые слова:** проза Чехова, дихотомия, явный и скрытый конфликты, символ, оксюморон.

Two kinds of conflicts in Chekhov's drama of 1895–1904 have been pointed out more than once. Poetics' similarity of Chekhov's drama and epos of his last creative period is a valid reason to suppose similarity of their conflict. The dichotomy of explicit and implicit conflicts is examined for the first time in Russian literary studies on the material of Chekhov's late epic prose – the stories «Three Years» and «At Friends' Place».

**Keywords:** Chekhov's prose, dichotomy, explicit and implicit conflicts, symbol, oxymoron.

**Введение.** Главного героя повести «Три года» (1895) Алексея Лаптева и протагониста рассказа «У знакомых» (1899) Михаила Подгорина объединяет потребность в чем-то неземном, что в тексте прямо не называется. В первом случае речь идет о «чудной, поэтической, быть может, даже святой жизни» (IX, с. 90)<sup>1</sup>, во втором – о «томительной, ноющей жажде того, чего нет и не может быть на земле» (X, с. 21). Эта неудовлетворенная потребность представляет скрытый конфликт произведения<sup>2</sup>. Явный конфликт проявляется на уровне взаимоотношений персонажей. В случае Лаптева речь идет о любовном конфликте, связанном с отсутствием взаимности в отношениях с Юлией Белавиной, в случае Подгорина – о конфликте с его старыми знакомыми Лосевыми, для которых протагонист лишь средство к достижению своих целей<sup>3</sup>. Роль явного конфликта заключается в организации фабулы произведений; скрытый же конфликт выполняет поэтическую функцию: над конфликтной ситуацией в эмпирической жизни надстраиваются цепочки мотивов, представленных вне событийного ряда.

Мысль о подобном рода конфликтной дихотомии неоднократно высказывалась относительно драмы Чехова. В.Е. Хализев пишет о двух видах конфликта, присущих поздней драматургии писателя, – «казуальном» и «субстанциальном» [1, с. 155–156]. При этом ученый ссылается на работу А.П. Скафтымова «Нравственные искания русских писателей»: «...нетрудно видеть, что эти, вполне конкретно обозначаемые стремления (желание взаимной любви Нины Заречной в «Чайке» и Сони в «Дяде Ване», мечта трех сестер о Москве и т. п. – Н.К.) не обнимают собой всего содержания томления о лучшем. С каждым из этих частных желаний всегда соединяется ожидание перемены всего содержания жизни» [2, с. 428].

«Казуальные», или «поверхностные» (Н.А. Муратова) [3, с. 30], конфликты *всегда очевидны*. В пьесах Чехова они связаны с «каким-либо совершенно конкретным невыполненным или невыполнимым желанием»<sup>4</sup> [2, с. 428]. В данной статье этот вид конфликта условимся обозначать как *явный*. Что касается «субстанциальных» (в терминологии В.Е. Хализева) конфликтов, они, во-первых, «не получают вполне точного обозначения... не доведены до конца, они лишь намечены» [2, с. 429], во-вторых, носят характер «возвышенных поэтических желаний», перспектива которых сохраняется на протяжении всей пьесы [2, с. 428]. В силу заметной доли авторского умолчания относительно семантики конфликта данного вида, будем называть его *скрытым*.

<sup>1</sup>Ссылки на издание [4] даются в тексте работы в круглых скобках с указанием тома (римская цифра) и страницы.

<sup>2</sup>Конфликт в «смысловом аспекте» принято рассматривать как «предмет художественного изображения» [5, с. 501].

<sup>3</sup>Мы разграничиваем понятия «конфликт» и «антагонизм». Последнее подразумевает «конфронтацию, взаимную вражду» [6, с. 137], тогда как под первым в самом общем виде понимается «дисбаланс внутренних и/или внешних отношений системы» [6, с. 139].

<sup>4</sup>Здесь и далее во всех приводимых цитатах выделено нами.

Дихотомии явного и скрытого конфликтов соответствует тезис о двуплановости чеховской драмы, в которой «лирическое» идет рука об руку с «бытовым» [7, с. 138]. Но эта двуплановость в полной мере присуща и зрелой эпической прозе писателя [8, с. 70], [9, с. 31]. На подобного рода сходство эпики и драматургии Чехова указывал еще Н.Я. Берковский, согласно которому «драмы Чехова – повести того же Чехова, примененные к сценическим условиям» [10, с. 437]. Отсюда видится **актуальным** исследование возможной конфликтной дихотомии на материале эпической прозы А.П. Чехова 1895–1904 гг. – периода, во время которого были созданы вершинные произведения драматургии писателя. **Новизна** настоящей статьи обусловлена отсутствием в современном русскоязычном литературоведении исследований подобного рода.

Итак, **цель** статьи состоит в выявлении особенностей предполагаемой дихотомии явного и скрытого конфликтов в таких произведениях последнего периода творчества А.П. Чехова (1895–1904 гг.), как повесть «Три года» (1895) и рассказ «У знакомых» (1899).

**Дихотомия явного и скрытого конфликтов в повести «Три года».** В повести «Три года» А.С. Собенников выделяет два плана – любовный и экзистенциальный, при этом отмечается ценностный приоритет второго перед первым [11, с. 83]. Указанной двуплановостью, как мы постараемся показать далее, и определяется дихотомия явного и скрытого конфликтов с присущей им иерархией.

Счастье взаимной любви лишь на первый взгляд кажется главным в ценностной системе протагониста Алексея Фёдоровича Лаптева. В начальных главах Алексей Фёдорович испытывает то «отчаяние» и «ревность» (IX, с. 7–8), то надежду на счастье (IX, с. 15–16). У влюбленного неоднократно происходят перепады настроения. Наконец он неожиданно для себя делает предложение Юлии и получает отказ.

Безответность чувства Лаптева очевидна<sup>5</sup>. Даже несмотря на то, что впоследствии Юлия соглашается выйти замуж за главного героя, семейное счастье супругам не дается. Жалость Юлии к Лаптеву сменяется «ненавистью» (IX, с. 57), хотя протагонист продолжает любить свою жену. С рождением ребенка «ненависть», в свою очередь, сменяется «привычкой» (IX, с. 68). Не только Лаптев, но и его молодая жена угнетена отсутствием семейного счастья, считая свой брак ошибкой. *Неудовлетворенная потребность во взаимной любви составляет, таким образом, явный конфликт повести.*

Такие перемены в жизни молодой пары, как вступление в брак и рождение ребенка, являются событиями не столько в нарратологическом, сколько в бытовом смысле слова. Они выполняют в повести фабульную роль: влияют на отношения Алексея Фёдоровича и Юлии, придавая им определенный динамизм. Однако безответное чувство на протяжении повествования нередко отходит на второй план. Этот конфликт уступает место эпизодам, никак к нему не относящимся: обеду Алексея Фёдоровича у любовницы его зятя Панаурова, болезни и смерти Нины Фёдоровны, сестры главного героя, описанию совместной поездки Юлии и Панаурова в одном купе в родной Юлии провинциальный город и др. Все эти эпизоды делают явный конфликт расплывчатым. *Явный конфликт, играющий стержневую роль в ожиданиях читателя, в повести оказывается заслоненным авторским изображением «случайностных» (А.П. Чудаков) эпизодов, уводящих внимание от конфликтного стержня.*

Указанные эпизоды ненавязчиво для читателя намекают на скрытый конфликт. В какой-то момент Лаптев, несмотря на поглощенность желанием брака с Юлией, понимает, что он поступает предательски по отношению к сестре. Нина Фёдоровна с болью в сердце рассказала брату о том, что причина ее болезни кроется в постоянных изменах мужа. Невзирая на это, Алексей Лаптев, проявляя слабохарактерность, соглашается на предложение Панаурова пообедать в обществе его любовницы. Явный конфликт уступает место скрытому, проявляющемуся в скрытом голосе совести, взывающем: как я буду счастлив, если несчастлив мой ближний – вопрос, со всей остротой поставленный в творчестве Ф.М. Достоевского.

<sup>5</sup> Конфликт в данном случае представляет собой такую разновидность нелогического (диалектического) противоречия, как комплементарное противоречие. Образуется оно «при объединении отношений несимметричных, но взаимно зависимых в своей истинности друг от друга» [6, с. 138]: «Лаптев любит Юлию» и «Юлия любима Лаптевым». Впоследствии, когда Юлия испытывает к своему мужу ненависть, конфликт уже выступает как комплементарно-знаковое противоречие, которое возникает «при объединении в одной системе отношений комплементарных и знаковых одновременно» [6, с. 138]: «Лаптев любит Юлию» и «Юлия ненавидит Лаптева».

*Скрытый конфликт, в отличие от явного, не способствует продвижению фабулы, тем не менее в продолжение повествования от эпизода к эпизоду он недвусмысленно заявляет о себе. Скрытый конфликт для протагонистов связан с ситуацией нравственного выбора. Иногда это выбор в пользу «чудной, поэтической, быть может, даже святой жизни» (IX, с. 90), иногда против таковой.*

Юлия, желая отдохнуть от жизни с нелюбимым человеком, решает погостить некоторое время у отца. Она едет в купе с Панауровым, который предлагает привлекательной молодой женщине свой рецепт счастья, однако этот рецепт совершенно неприемлем для Юлии. Героиня не рассуждает, как ей поступить, но ее христианская вера, хотя и ослабевшая к тому моменту под влиянием роскошной столичной жизни (IX, с. 64), незаметно вступает в свои права. Таким образом, *смысл жизни оказывается выше узколичного стремления к счастью здесь и сейчас любой ценой, а скрытый конфликт – важнее явного.*

В какой-то момент для Лаптева явный конфликт разрешается: скорбь невзаимной любви к жене оставляет его, но повествователь не считает нужным уделить внимание развязке конфликта. В 10-й главе еще передается диалог Юлии и Лаптева, в котором он умоляет: «Хоть искру любви! <...> Ну, солги мне! Солги! Не говори, что это ошибка!..» (IX, с. 60). В 11–13-й главах уже не содержится никаких сведений о чувстве Лаптева к жене, равно как и об отношении Юлии к мужу. Лишь в конце 14-й главы сказано: «А потом он (Лаптев. – Н.К.) всё грустил, что нет прочных постоянных привязанностей, и ему было <...> досадно на себя, что чувство его к жене было уже совсем не то, что раньше» (IX, с. 77).

«Прочные постоянные привязанности» как предмет скрытого конфликта для героя важнее, чем взаимность супружеских симпатий. Вероятно, по этой причине повествователь ставит читателя перед фактом, что противоречие разрешено, но о том, как оно разрешилось, умалчивает. В «текущем потоке бытия» [12, с. 297] это совершилось незаметно для героев: «Жизнь текла обыкновенно, изо дня в день, не обещая ничего особенного» (IX, с. 66). Разрешение явного конфликта не влечет за собой события как нарратологической категории. Читатель может с интересом наблюдать за развитием отношений Юлии и Лаптева, с нетерпением ждать, когда же, наконец, его любовь к ней станет взаимной, но повествователь, очевидно, считает любовную интригу чем-то второстепенным.

Своего рода ценностная несамодостаточность (несобытийность, если говорить на языке нарратологии) явного конфликта, связанного с безответным чувством, находит подтверждение на уровне сюжетной линии Алексея Лаптева и его бывшей подружки Полины Рассудиной. Узнав, что главный герой женился на Юлии, Рассудина страдает глубоко и искренно, но это не мешает ей унижать возлюбленного. Более того, очень скоро она переезжает жить к приятелю Лаптева Ярцеву. В подтексте возникает мысль: важна не столько симпатия к человеку противоположного пола, сколько то, как распорядится своим чувством персонаж.

Событийностью обладает обретение персонажем способности видеть не столько свое, сколько чужое горе. Именно этим качеством измеряется личностная зрелость героев повести. Когда Юлия начинает проявлять деятельную заботу о других: своем ребенке, дочерях умершей Нины Фёдоровны, родных своего мужа – ее неудовлетворенность семейной жизнью незаметно исчезает. В то же время неспособность сострадать свидетельствует о личностной незрелости персонажа. Так, Костя Кочевой, получивший университетское образование за счет Алексея Лаптева, допускает неблагодарность по отношению к своему благодетелю, которого в присутствии Юлии и Ярцева осуждает как человека «вообще ни на что ни годн<ого>» (IX, с. 68).

Скептическое отношение Кости к Ветхому Завету, проявленное во время помощи Лиде и Саше в подготовке домашнего задания, заставляет девочек плакать. Нечуткость Кочевого к ближнему находит подтверждение в отсутствии у него музыкального слуха (IX, с. 52).

Примечательно, что Костю интересует не искусство, а фотография. Эта деталь, которую повествователь отмечает не без заметной доли иронии, говорит о том, что персонаж всецело поглощен горизонтальным измерением жизни («бытом»): «В последнее время он (Кочевой. – Н.К.) увлекался фотографией и каждый день по несколько раз снимал всех в доме, и это новое занятие приносило ему много огорчений, и он даже похудел» (IX, с. 79).

Увлечение Кости фотографией скрыто противопоставляется внезапному постижению Юлией смысла шедевра живописи, описание которого по своим основным чертам, а также по производимому

на героиню впечатлению тишины и покоя схоже с «Тихой обителью» Исаака Левитана (IX, с. 457). Не случайно по возвращении с художественной выставки Юлия начинает испытывать в ответ на рассуждения Кости об искусстве «чувство скуки и досады, и порой даже ненависти» (IX, с. 66).

От скрытого конфликта (бытийный уровень) далек еще один скептик – Панауров. Его скепсис проявляется в теоретических воззрениях на любовь между мужчиной и женщиной: «Мы тут имеем дело с одним из явлений электричества, – говорил он (Панауров. – Н.К.) по-французски, обращаясь к даме. – В коже каждого человека заложены микроскопические железки, которые содержат в себе токи. Если вы встречаетесь с особью, токи которой параллельны вашим, то вот вам и любовь» (IX, с. 29). Как справедливо отмечает Т.Б. Зайцева, Панауров не способен любить и страдать [13, с. 112]. Ограниченность персонажа рамками «быта» проявляется в том, что он «как никакой другой герой повести, окружен вещными деталями и подробностями» [13, с. 112]. Напротив, для Юлии обретение внутренней гармонии связано с тем, что она видит в полюбившемся ей пейзаже *«отражение чего-то неземного, вечного»* (IX, с. 66), что не находит в повествовании своего непосредственного выражения. Впоследствии мы узнаем лишь, что картина приобретена Лаптевым по просьбе жены и висит в ее комнате рядом с «киотами, полученными в приданое» (IX, с. 78) (этим соседством, как мы полагаем, усиливается присущая скрытому конфликту семантика «неземного»).

Следует отметить, что *скрытый конфликт характеризуется неисчерпаемостью: протагонисты могут двигаться в сторону возвышенной, поэтической жизни, но не способны достичь таковой во всей ее полноте здесь и сейчас*. На эту неисчерпаемость подтекстно указывает желание Юлии «идти и идти» по тропинке, изображенной на картине (IX, с. 66). Данная особенность чеховского конфликта также подчеркивается финалом произведения.

Юлия, пережив ряд испытаний: жизнь с нелюбимым человеком, утрату и новое обретение веры в Бога, смерть дочери – стала «зрелой, красивой, сильной женщиной» (IX, с. 91). Изменению характера главной героини соответствует динамика явного конфликта повести: Юлия наконец полюбила своего мужа.

Казалось бы, теперь он и она будут счастливы вместе, однако ожидаемая развязка в повести отсутствует. Дело в том, что *явный конфликт играет в ценностной системе повести хотя и важную, но второстепенную роль*.

Еще современная А.П. Чехову критика указывала на «недоговоренность», «незавершенность», «случайность» концов произведений его эпической прозы [12, с. 548]. Повесть «Три года» в этом смысле не исключение, в ее финале вступает в силу все тот же принцип «случайности» – банальное ощущение голода и привычка в Лаптеве берут верх, и он не может ответить взаимностью поэтически настроенной Юлии: «Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать» (IX, с. 91).

*Принцип «случайности» подчеркивает, что явный конфликт не определяет жизнь протагонистов в ее основе. Определяет ее, скорее, мечта о «чудной, поэтической, быть может, даже святой жизни»* (IX, с. 90), содержание которой не конкретизируется. Мы узнаем только, что всецелая погруженность в дела торговой фирмы противоречит этой мечте, чем вызваны финальные опасения Лаптева (IX, с. 89–90).

Личностная зрелость Юлии, а также возвышенные мечты и опасения Лаптева в финале свидетельствуют о том, что *явный конфликт подчинен изображению скрытого конфликта, имеющего семантику неудовлетворенности земным*. Можно утверждать, что для лучших героев повести полнота бытия несводима к достижению каких бы то ни было частных, земных целей: будь то обретение взаимности в любви или деловой успех. Но явный конфликт, связанный со страданием от отсутствия взаимности в любви, косвенно выражает скрытый: тот, кто не способен страдать от любви (Панауров), тем более не испытывает томления по идеалу. Положительная авторская оценка явного конфликта подтверждается и тем, что любовь в повести выступает как единственная возможность преодоления экзистенциального одиночества [14, с. 148]. Вместе с тем этот конфликт уже скрытого. *В авторской иерархии ценностей скрытый конфликт стоит выше явного, выполняющего по отношению к нему роль символа*.

**Дихотомия явного и скрытого конфликтов в рассказе «У знакомых».** Эпической прозе А.П. Чехова 1895–1904 может быть свойствен совершенно иной ценностный статус явного конфликта, нежели отмеченный нами в повести «Три года». Пример тому – рассказ «У знакомых».

Фабулу произведения образует поездка протагониста Подгорина в имение Лосевых – друзей его молодости. Семья надеется на помощь Подгорина, адвоката по профессии, в спасении родового имения Татьяны Лосевой, которое продается за долги. Никакой помощи своим знакомым Подгорин оказать не может, а впоследствии и не желает: дружелюбные внешне, на деле просители выказывают себя алчными хищниками. Подлинными носителями пошлости выступают и хозяйка имения Татьяна Лосева, уподобленная хищной самке (X, с. 10), и ее муж Сергей Сергеич, промотавший имение жены.

Тайный замысел Татьяны состоит в том, чтобы женить Подгорина на своей младшей сестре Надежде и за его счет спастись от разорения. Но приманка не удастся: с одной стороны, протагонист чувствует корыстолюбие «знакомых», с другой стороны, личностное начало Надежды стерто безудержным желанием замужества (X, с. 16).

«Жертве» удастся счастливо избежать ловушки «хищников». Явный конфликт разрешается благополучно для протагониста<sup>6</sup>. Однако Подгорин не радуется своей «победе». Скорее, она для него безразлична, как безразлична и для повествователя, передающего точку зрения главного героя.

О том, что явный конфликт никак не изменил жизнь Подгорина, говорит кольцевая композиция: начинается повествование с чтения протагонистом письма из Кузьминок, этим же и заканчивается (X, с. 7, 23). Сама фабула визита в Кузьминки для протагониста бессмысленна.

В аксиологии рассказа положительный смысл имеет лишь «личная тайна»<sup>7</sup> Подгорина, явленная читателю в эпизоде созерцания неба в весеннюю лунную ночь<sup>8</sup>: «А погода еще немного он (Подгорин. – Н.К.) уже не думал ни о Сергее Сергеиче, ни о своих ста рублях. Была тихая, задумчивая ночь, очень светлая. Когда в лунные ночи Подгорин смотрел на небо, то ему казалось, что бодрствует только он да луна, всё же остальное спит или дремлет; и на ум не шли ни люди, ни деньги, и настроение мало-помалу становилось тихим, мирным, он чувствовал себя одиноким на этом свете, и в ночной тишине звук его собственных шагов казался ему таким печальным» (X, с. 21).

Эпизод созерцания ночного неба семантически рифмуется с упоминанием в несобственно-прямой речи Подгорина «*томительной, ноющей жажды того, чего нет и не может быть на земле*» (X, с. 21). В этой жажде и дает о себе знать скрытый конфликт протагониста.

По возвращении из Кузьминок «тихое, мирное настроение» поглощается буднями. Вернувшись в Москву, Подгорин едва ли не тотчас погружается в работу: «А минут через десять он уже сидел за столом и работал и уже не думал о Кузьминках» (X, с. 23). «Холодная скука» (X, с. 22) оказывается плохим товарищем для того, кто испытывает «жажду того, чего нет и не может быть на земле» (X, с. 21).

Глубоким комментарием к финалу рассказа способно, на наш взгляд, послужить следующее наблюдение Н.Я. Берковского: «Чехов сделал печальное открытие... люди очень спокойно взирают на это всеобщее отсутствие ценностей и норм, они его попросту не замечают или же умеют не замечать, в морально опустевшем мире они живут как ни в чем не бывало, охотно и готовно, с умыслом или без умысла пристраиваясь к нему» [10, с. 430]. Оксюморонное сочетание «холодной скуки» (X, с. 22) и «томительной, ноющей жажды того, чего нет и не может быть на земле» (X, с. 21) задает рассказу трагический тон<sup>9</sup>.

Если у Подгорина явный конфликт вызывает досаду, сменяющуюся безразличием, то для протагонистов повести «Три года» он несет в себе возможность личностного возрастания, не случайно произведение заканчивается обнадеживающей мыслью: «...Лаптев... невольно думал о том, что быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет... И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем? <...> И думал: “Поживем – увидим”» (IX, с. 91).

<sup>6</sup>Явный конфликт в рассказе выступает как диалектическое противоречие между корыстолюбием Татьяны Лосевой и бескорыстной отзывчивостью Подгорина. В тот момент, когда протагонист, вспомнив о собственных интересах, поспешно покидает имение Лосевых, противоречие разрешается.

<sup>7</sup>Выражение «личная тайна» встречается в рассказе «Дама с собачкой» в несобственно-прямой речи Гурова (X, с. 142). В качестве «ценностной координаты» чеховского художественного мира И.Н. Сухих выделяет «людей с тайной» и «людей без тайны» [15, с. 175].

<sup>8</sup>Как отмечает Т.Б. Зайцева, в поздних произведениях Чехова образ лунного света подтекстно говорит о возможности для персонажей лучшей, возвышенной жизни, недоступной их пониманию [13, с. 341].

<sup>9</sup>Согласно Л.Ю. Фуксону, «оксюморон – совмещающая несовместное ценностная логика трагических произведений» [16, с. 54].

Финал повести «Три года», имеющий перспективу возможных перемен к лучшему, противоположен кольцевой композиции рассказа «У знакомых», соответствующей такому атрибуту трагического, как *faite accompli*<sup>10</sup>.

В то время как в повести «Три года» явный конфликт отмечен положительной авторской оценкой, в рассказе «У знакомых» он представлен как досадное и бессмысленное взаимодействие с пошлостью.

**Заключение.** Итак, мы предприняли попытку экстраполяции идеи дихотомии явного и скрытого конфликта, присущей чеховской драме, на произведения поздней эпической прозы писателя – повесть «Три года» и рассказ «У знакомых». Семантика дихотомии явного и скрытого конфликтов может быть прояснена посредством таких дихотомических понятий, как *земное и небесное, быт и бытие, реальное и идеальное, выразимое и невыразимое, текст и подтекст*.

В рассказе «У знакомых» соотношение скрытого и явного конфликтов иное, чем в повести «Три года». Если в повести явный конфликт является своего рода *символом* скрытого, «отблеском неземного», то в рассказе «У знакомых» явный конфликт, имеющий семантику пошлости, противоречит потребности протагониста в осмысленной жизни; иными словами, в рассказе отношения элементов конфликтной дихотомии образуют фигуру *оксюморона*.

Перспективным видится дальнейшее исследование на материале поздних эпических произведений А.П. Чехова возможной связи между соотношением скрытого и явного конфликтов и типами авторской эмоциональности.

### Литература

1. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
2. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках / А. П. Скафтымов. – М. : Художественная литература, 1972. – 544 с.
3. Муратова, Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях А.П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. А. Муратова. – Новосибирск, 2005. – 190 л.
4. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. : Сочинения в 18 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1986. – Т. 18. – 1982. – 543 с.
5. Хомякова, О. Р. Конфликт как категория литературоведения : аналитические стратегии исследования / О. Р. Хомякова // Вестник РУДН. – 2021. – № 3. – С. 501–510.
6. Светлов, В. А. Конфликтология : учеб. / В. А. Светлов, В. А. Семенов. – М., 2020. – 351 с.
7. Шах-Азизова, Т. К. Чехов и западно-европейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М. : Наука, 1966. – 151 с.
8. Капустин, Н. В. О двуплановости изображения в повести А.П. Чехова «В овраге» / Н. В. Капустин // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература : исследования и материалы ; редкол.: Л. П. Быков [и др.]. – Иваново, 1998. – С. 70–79.
9. Цилевич, Л. М. Сюжет чеховского рассказа / Л. М. Цилевич. – Рига : Звайгзне, 1976. – 237 с.
10. Берковский, Н. Я. Чехов, повествователь и драматург / Н. Я. Берковский // Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. – М.–Л., 1962. – С. 404–451.
11. Собенников, А. С. Повесть А.П. Чехова «Три года» : человек и время / А. С. Собенников // Чехов и время : сб. ст. / Изд-во Томского ун-та ; ред. Е. Г. Новикова. – Томск, 2011. – С. 75–85.
12. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова : возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.
13. Зайцева, Т. Б. Художественная антропология А.П. Чехова : экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.02 / Т. Б. Зайцева. – Магнитогорск, 2015. – 390 л.
14. Собенников, А. С. Повесть А.П. Чехова «Три года» : интуиция художника, гендерная психология, «грамматика текста» / А. С. Собенников, Н. В. Перепелицына // Сибир. филол. журн. – 2014. – № 4. – С. 144–151.
15. Сухих, И. Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И. Н. Сухих. – Ленинград, 1987. – 182 с.
16. Фуксон, Л. Типология эстетических ценностей и трагическое с точки зрения аксиологии / Л. Фуксон // Миргород. – 2017. – № 2 (10). – С. 53–62.
17. Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М., 2000. – 328 с.

Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка

Поступила в редакцию 22.12.2022

<sup>10</sup>И. Бродский противопоставляет понятия «ужас и страх» и «трагическое» на том основании, что первые «имеют дело с предположением, с воображением... С тем, что еще может только произойти» [17, с. 98], а второе – «это то, что называется *faite accompli*. Это конченное дело» [17, с. 98].