

СЕМЕЙСТВО – ПОЛ – ХАРАКТЕР В ДРАМАТУРГИЯТА НА ЧЕХОВ

Анотация: В доклада се разглеждат моделите на семейните и джендър-отношенията в драматургията на А.П. Чехов. Представена е връзката на дадените модели с поетиката на новата европейска драма от края на 19 век и философско-психологическите теории (Ото Вайнингер, Макс Нордау и др.) за съотношението и развитието на половете. Семейният живот в творчеството на драматурга-Чехов става поредната задънена улица за неговите герои, на фона на която се разрушават техните професионални, социални и емоционални стратегии. В чеховските пиеси се формира специфичен джендър-модел, отразяващ интереса на писателя към проблема за съотношението между пола и характера. Това съотношение представлява основа за художествения свят на новата европейска драма и един от най-обсъжданите въпроси в европейското общество от периода на краевековието.

Ключови думи: руска драматургия, теория за отношението между половете, актантна схема, гендерен модел

Н. В. Тишунина определя поетиката на "новата европейска драма" най-общо в три аспекта: "стремеж да се осмисли животът в неговото обичайно, ежедневно значение; нова художествена структура; особен художествен език" (Тишунина 2000: 185). Зад тези три особености стоят сложни процеси, трансформиращи социални колизии и личностни ориентации в художествени форми, представящи буржоазните холове на Европа като губителни, зловещи кунсткамери, в които човек живее между два несъместими пласта на съществуване – миналото време на грешките и настоящето време на безнадеждността. Така Нора, Прозорови, Ротмистърът и Лаура стават лица-емблеми на един свят, в който трагизмът е "не в смъртта, а в самия живот" (Сонди 1990: 12). Ибсен драстично сменя илюзията за благотворното влияние на позитивния "среден вкус". Той неоромантично се възправя срещу всички компромисни жизнени и естетически решения, които създават в европейския театър еснафско премерения модел на "добре направената пиеса". Ибсен превръща публиката в герой и съзливите почитателки на пиесите на Скриб и Мариво се оказват възпътени на сцената в ролята на обитателки на един куклен дом, който трябва да бъде проклет и напуснат. Ибсен се изправя сре-

щу самия Бог, отказвайки да се подчини на равномерното течение на живота и копнеейки по висината над кулата на майстор Солнес, която ще заличи безличния живот в "долините" на бита. (Собенников 1989: 79)

Психологическият живот на човека се оказва "черна кутия" за подсъзнателни поведенчески мотивации, които определят сляпото му съществуване. Дългата самота и болка сред другите превръщат човека при Ибсен в некомуникативно и неопознаваемо същество. Живеейки сред дебрите на обичайния си живот, той изгубва възможността да разчита неговите знаци и се подчинява на една съдба, която е болезнена и неизменна като проклятие. В края на 90-те г. на XIX век Чехов вече също е готов да конструира подобни герои. Той е прозрял, че руският живот наоколо е пренаселен с тях, че онова, което идва като прогрес с Манифеста на Александър II, бързо се е превърнало в своето уродливо подобие и алтернативите на съвременността се разполагат между паважните убийства на народоволците и правилата на "гнусната сметка" на капитализацията. Съществуването зад стените на дома, които все пак дават някаква сигурност и временен покой, постепенно придобива очертанията на заточение, активизиращо механизмите на спомена, мечтата, бляна. Всички тези състояния на сублимното искат да отрекат неизменността, неподвижните правила на ежедневната обстановка на дома, стаята, кътчето, в което героите са се спотаили, за да се заключат в имагинерно спасение от настъпилото безвремие. Но такива герои вече са се появявали на руската сцена при Островски и Тургенев. Къснобуржоазната епоха репродуцира множество от чертите на Огудалова, Катерина, Наталия Петровна. Ако за героините на социално-психологическия театър, обаче, стихията на уродливите форми на консерватизма и материалното убиват физически и те се превръщат в трагически мъченици на "стихийния си стремеж към чистота и утвърдените представи за живота" (Журавлева 1988: 164), на героя на "новата драма" е отнета всякаква възможност за изход, дори смъртта.

През 80-те години руското дворянство е актуализирано като класа на обществената сцена в историческия спектакъл на една вяла реставрация. "Дворянските гнезда" са разорени по чисто прозаични причини – вековно привилегированата класа не издържа на икономическата динамика в епохата на капитала. Но тази социална драма има и втори прочит и той се свързва с представата за дворянството като "олицетворение на безполезната красивост", която отрича некрасивата полезност на буржоазното време. (Брустийн 2001: 116) Възможността да бъде носител на "култура", (понятие, високо ценено от Чехов и рязко разграничавано от "интелигентността", която, според него, е общодостъпна), прави дворянството прослойка, отричаща унижителното и дребнаво раболепие пред бита. Но неговите герои-дворяни не са бунтовници, те са слаби, нелепи чудаци, които живеят в илюзорен свят, но и в него те са повърхностно защитени от заплахите на реалния. Социална е "канавата", на която Чехов създава персонажите на зрелите си пиеси, той постоянно се преструва, че тя има някакво значение за пиесите, но всъщност само

прикрива зад нейната конкретика общочовешки, екзистенциални състояния на срив и безизходица. Защото в късната си драматургия Чехов се превръща в гениален имитатор – на форми, образи, мотиви. Той, за разлика от останалите автори на “новата драма”, успява да превземе традицията на класическата драма “отвътре”, като привидно се съгласява с правилата ѝ и същевременно насища формите ѝ със съвършено ново съдържание. Така върху “скелета” на стария театър той създава модерна мистерия; запазва мелодраматичната интрига, изтръгвайки патетичното ѝ жили; лишава жанра драма от ефектните му финали и в крайна сметка превръща драматургичните “чайки” на традицията в прашни, захвърлени чучела.

Формалната роля на социалното в художествения свят на Чехов е обусловена от значимостта на друг фактор, силно зависим от социокултурния контекст, в който възникват неговите пиеси. Това е времето на късния натурализъм, на бързото равниие на естествените науки, на първите стъпки на психоанализата, на остро поставяне на “половия въпрос”. Възникват множество теории, свързани с пола – на австрийския евреин Ото Вайнингер – “Пол и характер”, на унгарския психиатър Макс Нордау – “Израждане”, на Артур Шопенхауер – “Метафизика на половата любов” и др. Самият Чехов е силно заинтригуван от посочените теории, той има дори намерението да създаде докторски труд на тема “История на половия авторитет”. Проблемите на пола се оказват важна съставна част от света на Чеховата драматургия и тяхната значимост за творчеството на писателя е отразена в множество изследвания, засягащи проблема в една или друга степен и аспект и възникнали преимуществено в последните няколко десетилетия. Имаме предвид текстовете на В.В. Гулченко, Р. Брустийн, Г. Шалюгин, Хуанг-Синг Луи, Р. Л. Джаксън, А. Голломб, Л. Димитров¹ и др. За разлика от Ибсен и Стринберг, Чехов предлага една нова концепция на гендерната схема. Ако при Ибсен проблемът за пола има най-вече обществени измерения (“Аз трябва да изясня за себе си кой е прав – обществото или аз”), то при Стринберг той е поставен подчертано натуралистично (“Да изядеш или да бъдеш изяден”). “Патологията” в отношенията между половете при Чехов е поднесена дискретно, но категорично, чрез обърнатия гендерен модел – чеховските жени са активни, издръжливи, борбени, а чеховските мъже са болни, истерични и слаби. Тази “обърнатост”

¹ Напр. Гулченко В.В. “Мужчины и женщины у Стриндберга и Чехова” // “На рубеже веков: российско-скандинавский литературный диалог”, М., РГУ, 2001; Брустийн Р. “Театърът на бунта”, С., 2001; Шалюгин Г. “Угрюмый мост”, или Быт и бытие дома Прозоровых” // «Чеховиана: «Три сестры – 100 лет», М., 2002; Hwang-Shing Liu Chekhov about the Problem of Correlation of Sexes// Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences, No. 22, March, 2005, Taiwan; Robert Louis Jackson. “Russian Man at the Rendez Vous. The Narrator of Chekhov's ‘A Little Joke’”, in Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk. Herausgegeben von Klaus Manger. Universitätsverlag C. Winter (Heidelberg, 1999), pp. 151-158; Голомб А. «Дело не шуточное». Грёзы, вымысел и реальность в «Шуточке» А.П. Чехова (1886/1899)// Диалог с Чеховым: Сборник научных трудов в честь 70-летия В.Б. Катаева / Отв. ред. П.Н. Долженков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009; Димитров Л. “Да бъдеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия на 19 век – херменевтика на канона”, С., СУ, 2006

заявява отклонение от хармонията на семейството, родителството, любовта – те са формални, неосъществими или илюзорни в света на Чеховата драма. И тази концепция за “вселенското” неразбиране, отдалечаване, отчуждение между мъжа и жената, Чехов трансформира в достатъчно специфични форми на нивото на поетиката.

На нивото на сюжета обърнатият гендерен модел се проявява като поредица от любовни неудачи, разпад на семейните връзки, безбрачие и бездетност, неадекватни отношения между “бащи” и “деца”. Всички Чехови драматургични сюжети се реализират в рамките на дворянско семейство, което постепенно губи с развитието на драматургичното действие своите реални семейни характеристики. Сърдечните родителски отношения са заменени от една напрегната конкуренция, която има по-скоро измеренията на ревниво любовно съперничество – бащата и синът Глаголеви се оказват съперници за ръката на Анна Войничева, Соня се бори за любовта на баща си и Астров, “отнета” ѝ от Елена Андреевна, Костя Трепльов ненавижда Тригорин заради връзката му с Аркадина и т.н. В плана на литературната сюжетика при Чехов неработещи се оказват схемите на мъжкото съперничество. В трето действие на първата Чехова пиеса “Безотцовщина” Войничев идва при Платонов като герой, търсещ реализация на схемата на дуела, но си тръгва без да го е постигнал и всъщност напълно “убит” от срещата. Осип се появява, за да постигне възмездие чрез поведенческия акт на “кървавото отмъщение”, като налице е и задължителният атрибут – ножът. Обикновено в литературата на романтизма такова убийство се извършва спрямо невярната жена – “Общоромантическият сюжет, в който мъжката любов води към женската смърт в един от своите варианти носи уподобяване с фалическата власт чрез образа на ножа.” (Еткинд 2001: 9) В Чеховия текст гендерните роли са тотално разменени и Осип не успява да убие съперника си, защото му попречва именно жена – незначителната “инфузория” Саша. Убийството на Платонов във финала на пиесата е осъществено от “жената с мраморни рамене” – Софи Войничева – която го застрелва от упор. Същевременно засилено присъства женското съперничество за мъжката любов. То превръща централния герой Михаил Платонов в мишена на женските желания, любовни триъгълници обединяват Саша Лебедева-Иванов-Сара, Маша-Трепльов-Нина, Аркадина-Тригорин-Нина, Елена Андреевна-Астров-Соня и т.н. Актуални стават сюжетите или сюжетните елементи, свързани с т.н. “незаконно бащинство” (“Чайка”, “Три сестри”), представляващо задължителен елемент в поетиката на натуралистичното крило в “новата драма” и отразяващо бурното развитие на естествените науки и теории за наследствеността през втората половина на XIX век.

На нивото на персонажната схема героите от двата пола се изграждат по логиката на обратното – жените приемат множество, изначално характерни за героите-мъже, характеристики. В “Безотцовщина” централният герой Платонов е съблазнен от “жената-хищница Анна Войничева. Нейната тъмна страна на победителка се експлицира чрез сравнението ѝ с богинята на лова Диана:

Иван Иванович - ... Вот она где самая-то и есть эмансипация женская! Ее в плечико нюхаешь, а от нее порохом, Ганнибалами да Гамилькарами пахнет! Воевода, совсем воевода! Дай ей эполеты, и погиб мир! Поедем! И Сашку с собой возьмем! Всех возьмем! Покажем им, что значит кровь военная, Диана божественная, ваше превосходительство, Александра Македонская! (Чехов 1977:22)

Подобен образ на жената изгражда страстното и “анималистично” обръщение на д-р Астров към Елена Андреевна:

Астров. Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищущ вас — и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну, что ж? Я побежден, вы это знали и без допроса. (Скрестив руки и нагнув голову.) Покоряюсь. Нате, ешьте! (Чехов 1978: 96)

Новият гендерен статус на персонажа се експлицира в някои детайли от поведението му. Например, в пристрастеността към пиенето:

Маша. Женщины пьют чаще, чем Вы думаете. ...И все водку или коньяк. (Чехов 1978: 33)

Образът на пиещата “водка или коняк” жена (в случая – Маша) в Чеховата драматургия се свързва със своеобразна семантична парадигма на напитките. Често мъжките персонажи не крият пристрастието си към шампанското (мъжът на Раневская, Яша, Войницки, Венгерович 2 и др.) Елементът “шампанско” разгръща богата палитра от значения: “псевдопразничност”, “пошлост”, “граничност” (Ивлева 2001: 32-49). (Своеобразна модификация на разглеждащата семантична парадигма представят поднесените напитки във финалната сцена на “Чайка” – “красно вино и пиво для Бориса Алексеевича”. (Чехов 1978, 59) Имайки предвид образа на Маша Шамраева и “намирисващия на конячец” Лопехин от “Вишнева градина”, можем да предположим, че “мъжките питиета”, за разлика от виното/шампанското се свързват със значението “самота”. Към подобна интерпретация отвежда и неколккратно подчертания “траур” на Маша, която я оразличава колоритно от останалите герои, превръща се в нейна своеобразна “хитинова обвивка” за света, демонстрира в цветови аспект отказа ѝ от любов и щастие.

Функциите на цвета също се проявяват във връзка с “обратния” гендерен модел в Чеховата драматургия, който е заложен още в първите пиеси на писателя. В “Чайка” женските персонажи са вече толкова категорични в своето надмощие над мъжа, че трудно съхраняват своята “женственост”. Те пият водка, смъркат тютюн (Маша), предпочитат хотелската стая пред родния дом (Аркадина). Женските образи са и “оцветените” герои в “Чайка”. Маша, носейки траур по младостта си, винаги е облечена в черно, а Нина се появява в бяла дреха при дебюта си като Световна душа. Така у Чехов се появява първият последователно конструиран ахроматичен дует, първият цветоконтраст и неговото разположение между “черното” и “бялото” ще характеризира гамата на цялата късна драматургия на писателя. Може би в тези цветове са въплътени напразните надежди и настъпилите жизнени разочарования, което ги прави знаци на драматургическо действие, развиващо се между “живота – чернова”

и истинската му “белова” (Димитров 2002: 236), по която героите копнеят. Но в “Чайка” между “черния” образ на Маша и “белия” на Нина се разполага този на Аркадина с нейните “светли блузки”, скриващи възрастта ѝ. Известната актриса представлява само отделено “петно”, което е лишено от цвят. Тя живее в съзвучие със средния жизнен темп, спрямо който мимикрира. Д. Клейтън предлага архетипна интерпретация на образа на Нина във връзка с неговите колористични характеристики, които се свързват с влиянието на балаганния театър върху Чеховата поетика на драмата (Клэйтон 1993: 159-164). За образа на Маша са изказани множество мнения, които представят героинята като възплъщение на тъга и печал (Скафтымов 1972: 431); образ на жената-неудачница, при която черният цвят въвежда мотива за плача и темата за смъртта (Тамарли 1993: 64); декадентска персонификация на младостта, носеща траур за живота си (Палехова 1999: 119); персонаж, свързан с “физиологичната” поетика на натурализма (Доманский 2005: 26). Според нас, Маша Шамраева е персонаж, конструиран по правилата на женските образи на модерна, влиянието на който върху Чеховата драма е проследено от много изследователи (В.Я. Звяницковски, Д. Клейтън, D. Kšicová). Черната рокля на Маша я свързва с “тънката като хермелин декадентка fin-de-siècle” (Leon Bakst 1986) от картината “Дамата с портокали” на Лев Бакст. Още повече, че Маша не просто пуши, а смърка тютюн, действие, присъщо за набора мини-пърформанси на героя-денди от края на XIX век (Бобилевич 2004: 119). Цветовата опозиция Маша-Нина може да бъде интерпретирана и като среща на времената (в контекста на темпоралната доминанта на пиесата), като сблъсък на две субективни и културни епохи, които постоянно се отричат. Маша се свързва с модерната визия за еманципирания век (Kšicová 1998: 102), който настъпва чрез законите на отричането от тоталността на собственото Аз и приемането на някакви жизнени роли-варианти (това личи например в съзнателния отказ на героинята от любовта си към Трепльов). А Нина е вечната женственост, която в епохата на “залеза”, приема съдбата си като “кръст”, който трябва да се носи, реализира себе си в контекста на неслятостта, нееднородността с времето, в което живее.

В контекста на гендерния модел интересен феномен представлява образът на гувернантката Шарлота от “Вишнева градина”. Тя демонстрира поведение на “мимикриращ” герой, който мигновено сменя своята реч, визия, обноски. Тя не помни своето минало и произход, няма собствен дом и семейство, нейният талант е фокусничеството. В трето действие на “Вишнева градина” дори е визуално отстранена от собствената си персонажна идентичност:

В зале фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах машет руками и прыгает... (Чехов 1978: 237)

Последвалите викове “Браво, Шарлотта Ивановна!” дават да се разбере, че това е немкинята-гувернантка. Превръщането на конкретния герой в неидентифицирана “фигура” отвежда към модерните драматургични експерименти на символистичния театър от началото на XX век. Но то е свидетелство

и за претопяването на индивидуалното от визуалното, за пределните стойности на дистанциране между човек и маска, между психологически мотив и поведение в последната Чехова пиеса.

На нивото на художественото пространство своеобразният гендерен модел на Чеховата драматургия се проявява по два модела, които условно можем да наречем диференциране и пресемантизиране.

В "Три сестри" е представено постепенно нарастващото отчуждение между обитатели и дом, доведено до физическо напускане. Първото действие се развива в гостната, в която празнуват рождения ден на Ирина. Помещението е визуализирано единствено чрез своята разделеност от колоните на залата. Този елемент на интериора се интерпретира от Р.Б. Ахметшин като разделение в гендерен план – от едната страна на колоните остават сестрите, а от другата – мъжките персонажи. (Ахметшин 2001: 36) Трите сестри от самото начало на пиесата се оказват под властта на някакво собствено битийно измерение, което е неразбрано и недостъпно за околните. Женският образ е загадката на драмата "Три сестри". Поради този факт в критическата литература паралелно съществуват мнения, представящи сестрите като трите ипостаса на Вечната женственост (Кайдаш-Лакшина 2001: 195) и асоцииращи техните образи с "трите грации, трите християнски добродетели, трите царски дъщери" (Кружков 2001: 411-418). Олга, Маша и Ирина са единият полюс в представянето на женското битие, на другия стои Наташа. Тези полюси са неподвижни в своята крайност като морално съдържание и екзистенциални представи. Между тях са всички мъже, които правят опити за "движение" – от "военно" към "цивилно", от ергенски живот към брак, от маргиналност към централност на присъствието си. Женските полюси на актантната схема са непонятни, необясними, защото те са повече символи, отколкото ориентирани към реалността героини. В техните образи се усеща дистанцията, на която се е отдалечил Чехов от социално-психологическите похвати в драмата. Типажът не само не го интересува, той е претопен в скритата изключителност на характерите, която, чрез извеждането на емоционалната струя в подтекста, е превърната в житейски профил без характерологична аргументация. За първи път Чехов не сменя обстановката на първото и второто действие. Идеята на тази константност е да покаже измененията в дома до и след сватбата на Андрей чрез едно и също помещение. Осветената от слънцето гостна в първия акт, е представена във втория сред полумрака на вечерта и е получила определеност чрез липсата – "Нет огня."

Известна "специализация" в гендерен план се наблюдава при представянето на помещенията в Чеховата драматургия. Кабинетът, който изначално се свързва с мъжкото начало като функции, в пиесите на руския класик носи концепцията за неговото разколебаване, дисредитация през епохата на краевековието. В четвърто действие на "Безотцовщина" Сергей Войницев възкликва:

Войницев. Это стою я в своем кабинете; в этом кабинете жил когда-то мой отец, свиты его величества генерал-майор Войницев, георгиевский

кавалер, човек великий, славный! На нем видели одни только пятна... Видели, как он бил и топтал, а как его били и топтали, никто не хотел видеть... (Указывает на Софью Егоровну.) Это моя экс-жена..." (Чехов 1978, т. 11, 153).

В "мъжкото" пространство на кабинета Войницев се чувства захвърлен и безпомощен., неоправдал надеждите на баща си син и мамен съпруг.

В "Иванов" личното пространство на кабинета на Иванов е превърнато в място за пиянските сбирки на местните помещици.

В "Чайка" Костя Трепльов е лишен дори от собствен кабинет, за него е пригоден един ъгъл в гостната, където край масата, отрупана с ръкописи, той се среща за последен път със своята любима Нина, преди да сложи край на живота си.

Във "Вуйчо Ваньо е показателна ремарката, описваща стаята на Войнички:

Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. Окна большой стол с приходо-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево — дверь, ведущая в покои; направо — дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязли мужики. (Чехов 1978: 105)

Целият живот на героя (включително неговото битие на мъж, син, вуйчо, любим) е сведен до една-единствена стая и това е неговият последен остров и убежище. Свързването на героя с едно-единствено място е вече трагедия, но той няма желание и сили да смени пространството, защото за него то вече е и време – пропилян е някакъв, макар и имагинерен, момент на възможни промени или на възможно щастие. Предметите са толкова много, че за персонажа вече просто няма място сред тях и той, простил се с възможността да бъде Шопенхауер или Достоевски, се лута между ъглите на своята канторакabinet почти толкова ненужен, колкото картата на Африка на стената.

Във "Вишнева градина" кабинетът вече липсва като визуализирано пространство. И е интересно да бъде отбелязано, че доминиращият бял цвят в пиесата е свързан от културната традиция именно с женското начало (Злыднева 2002: 424–431).

Разгледаният обратен гендерен модел в драматургията на Чехов, своеобразното негативно концептуализиране на темата за брака, семейството и родителството, са маркери за кризата на традиционната патриархалност през втората половина и края на XIX век. Чехов се оказва на границата между двете ери в разбирането за пола и обществената му роля. Въпросът на Епиходов от "Вишнева градина" "Вы читали Бокля" прави нелепа отпратка към трудовете на защитника на женските права и същевременно предлага една иронична гледна точка към абсолютизирането на всяка теория. Проблемът за гендерната специфика на личността, за особеностите на женската психика става един от основните проблеми за периода на т.н. "нова драма" и е тясно свързан с пери-

ода на късната капитализация в Европа и неговата социална кризисност. На нивото на литературната типология, тази кризисност създава цяла поредица от централни женски персонажи и сюжети, предвещаващи настъпването на следващите художествени епохи - тази на символизма, с мистичната ѝ концепция за Вечната женственост и на авангарда с интереса му към субективното, към женското, детското, болното съзнание, към еротизма и свободната любов.

Литература

Монографии

- Брустийн Робърт 2001. *Театърът на бунта*. София
- Доманский Юрий 2005. *Вариативность драматургии А. П. Чехова*. Тверь
- Журавлева Анна 1988. *Русская драма и литературный процесс XIX века*. Москва
- Скафтымов Александр 1972. *К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // "Нравственные искания русских писателей"*. Москва
- Собенников Анатолий 1989. *Художественный символ в драматургии А. П. Чехова*. Иркутск
- Сонди Петер 1990. *Теория на модерната драма*. София
- Тамарли Галина 1993. *Поэтика драматургии А. П. Чехова*. Ростов-на-Дону
- Kšicová Danuše 1998. *Secese. Slovo a tvar*. Brno
- Leon Bakst 1986 *Leon Bakst, Aurora art publishers, Leningrad*

Произведения

- Чехов Антон 1977. *Безотцовщина* // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Т. 11. Пьесы, 1878—1888 / Текст подгот. и примеч. сост. М. П. Громов, И. Ю. Твердохлебов; Ред. Н. Ф. Бельчиков. Москва, Наука
- Чехов Антон 1978. *Дядя Ваня* // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Т. 13. Пьесы. 1895—1904 / Текст подгот. и примеч. сост. Н. С. Гродская, З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая, И. Ю. Твердохлебова, А. П. Чудаков; Ред. тома А. И. Ревякин.— Москва, Наука
- Чехов Антон 1978. *Вишневый сад* // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Т. 13. Пьесы. 1895—1904 / Текст подгот. и примеч. сост. Н. С. Гродская, З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая, И. Ю. Твердохлебова, А. П. Чудаков; Ред. тома А. И. Ревякин.— Москва, Наука

Статии от сборници

- Ахметшин Р.Б. 2001 *Метафора движения в драме "Три сестры" // Чеховиана. "Три сестры" – 100 лет*, Москва, 33-43
- Бобилевич Г. 2004. В гардеробе денди конца XIX века // *PRO=3A 3. Предмет*, Смоленск, 119

- Димитров Л. 2002. Чехов – динамика на неизменността // *Руска литература XIX – XX век*, Пловдив
- Доманский Ю. В. 2001 Нюхает табак и пьет водку...Всегда в черном // *Статьи о Чехове*, Тверь, 32-49
- Злыднева Н.В. 2002 Белый цвет в русской культуре XX века// *Признаковое пространство культуры* Москва, 424-431
- Ивлева Т. Г. 2002. Шампанское в художественном мире А. П. Чехова // *Литературный текст: проблемы и методы исследования. Мотив вина в литературе*, Тверь, 77-84
- Кайдаш-Лакшина С. Н. 2001 О еловых аллеях и об Антихристе // *Чеховиана“Три сестры” – 100 лет*. Москва, 195-202
- Клэйтон Д. 1993. Чехов и итальянская комедия масок (У истоков условного театра) // *Чеховиана. Чехов в культуре XX века*. Москва, 159-164
- Кружков Григорий 2001 Чехов и волшебная сказка: О сюжетной схеме «Трех сестер» // *Ностальгия обелисков*, Москва 2001, с. 411-418
- Тишунина Н. В. 2000.Чехов и Ибсен: К вопросу о типологии “новой драмы” // *А. П. Чехов и национальная культура: традиции и новаторство*, Санкт-Петербург
- Hwang-Shing Liu 2005 Chekhov about the Problem of Correlation of Sexes// *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, March, Taiwan

Статии от списания

Эткинд Александр 2001 Новый историзм, русская версия, *НЛО*. №47, с. 9

Nataliya Nyagolova

FAMILY-GENDER-CHARACTER IN A. P. CHEKHOV'S DRAMATURGY

Summary: The paper examines the patterns of family and gender relations in A. P. Chekhov's drama. The focus is on the connection of the given models with the poetics of the new European drama from the late 19th century, on the one hand, and the philosophical and psychological theories (Otto Weininger, Max Nordau, etc.) about gender relation and development, on the other. Family life in the works of Anton Chekhov - the playwright turns out to be another dead end for his characters; on this background their professional, social and emotional strategies get destroyed. A specific gender model is formed in Chekhov's plays, which reflects the interest of the playwright in the problem about the gender - character relation. The latter is the basis for the artistic world of the new European drama and also one of the most discussed issues in the European society from the end of the century.

Key words: Russian drama, gender relation theory, actant schema, gender model