

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

УДК 82:801

В. Е. Головчинер

«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ ДРАМЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Открытия Чехова-драматурга на материале пьесы «Три сестры» рассматриваются в соотношении с поэтикой пьесы М. Горького «На дне». Чеховские открытия осмысливаются в перспективе импрессионизма, «драмы настроения», горьковские – как начало интеллектуальной, эпической драмы, близкой в своих основаниях экспрессионизму.

Ключевые слова: драма, действие, мотив, настроение, импрессионизм, размышление, экспрессионизм.

Есть многое в человеке (в строении тела, мозга...) и в окружающем природном мире, что заставляет его замечать, особенно выделять парные явления, осознавать многое через отношения оппозиционности и/или дополнительности. Парность обнаруживается в самых разных сферах. Так, по прошествии ста с лишним лет («Большое видится на расстоянии...») драматургические поиски Чехова и Горького видятся близкими в одном, важном для драмы аспекте – в способах организации действия и разными в другом, не менее важном аспекте – в понимании человека, сферы его активного проявления. И в то же время их искания, особенно в перспективе большого времени культуры, представляются взаимодополнительными. Первый представил «драму настроений» [1], желаний, устремлений, мечтаний своих современников. Второй показал их в трудных попытках осознания человека в связи с его назначением («...зачем живут люди?» [2, с. 155]).

Начало XX в. в России было отмечено многими интересными явлениями в культуре, в том числе и обращением к драме ряда авторитетнейших ее художников, получивших мировую известность, – Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и А. М. Горького. Толстой к этому времени уже имел опыт драматурга, но успешным его назвать трудно¹. Чехов познал и провал, и успех своей «Чайки» на разных сценах; Горький свою первую пьесу весной 1900 г. «писал под дружные уговоры Чехова и Художественного театра. Писал с трудом, мучаясь и огорчаясь, порой не без внутренней полемики и с Чеховым, и с театром» [3, с. 381].

Пьесы Толстого были отмечены остротой современной социально-нравственной проблематики, но сохраняли форму драмы, описанную, можно сказать

даже предписанную еще Аристотелем [4]. Действие такой драмы определялось перипетиями судьбы отчетливо выраженного главного героя. Его энергия, деятельность реализовались преимущественно в пространстве семьи (службы) как в сфере достижения личных интересов. Устремленность героя к конкретной цели могла создавать конфликтную ситуацию, могла осуществляться с помощью интриги. *Другие* лица определялись характером и степенью участия в судьбе главного. Используя терминологию В. Я. Проппа, можно сказать, что по функциям они выступали *помощниками* или *вредителями*, помогали или мешали ему в достижении цели.

В «Живом трупе» Протасов осуществил свою цель, совершил свой главный поступок – ушел из дома, покинул семью еще до начала действия. Толстой лишил читателей/зрителей возможности ощутить драматизм его внутреннего состояния, наблюдать процесс вызревания решения в общении с ближними и дальними, он представил обсуждение самого результата. *Другие* в длинных разговорах о Фёдоре четко делятся на тех, кто не понимает, не принимает его поведения, и тех, кто, несмотря ни на что, видит в нем замечательную личность. Эти разговоры многочисленных *других* имеют не столько драматическую, сколько информативно-повествовательную природу: *сообщают* читателю/зрителю и друг другу о своем отношении к тому, что живет Протасов где-то совершенно неподобающим для дворянина образом, и жена должна как-то решать свою судьбу. К внутренней драме героя, которая могла быть новым предметом изображения, автор подступился лишь в одном эпизоде, но и в нем первый план изображения занят экзотикой выступления цыганского хора, его другими,

¹ Комедия «Зараженное семейство» (1864) после скептического отзыва А. Н. Островского при жизни писателя не публиковалась. 1886 г. отмечен пьесой «Власть тьмы», в 1886–1890 гг. шла работа над комедией «Плоды просвещения»: опубликованные в 1891 г., они особого интереса у деятелей театра не вызвали. То же произошло и с пьесой «Живой труп» (1900), опубликованной в 1911 г.

чем в доме, чем в мире Протасова, песнями. Понадобился внешний импульс – криминальный поворот событий, введение сцен с мерзкими судейскими, чтобы действие обрело детективную остроту, чтобы Протасов что-то решал, осуществлял на глазах зрителя/читателя: он покончил с собой, и этот акт стал развязкой всех судеб. Свой обличительный пафос Толстой воплотил в утрачивающей актуальность аристотелевской форме, хотя и чувствовал необходимость чего-то нового в драме.

На отличие природы драматургического действия у Толстого и двух других названных драматургов, а также на некоторую близость драмы последних указывает целый ряд моментов. Их можно видеть и в такой важной для драмы парадигме, как система персонажей, и в решении отдельных тем, мотивов, эпизодов. И у Чехова, и у Горького система действующих лиц не дает оснований для поиска главного героя, судьба которого определяла бы логику, напряжение действия; деление героев на главных и второстепенных редуцируется, и это следует отнести к принципиальным открытиям в области драмы. Можно обнаружить ряд сходных тем и микротем. Оба художника ставят под сомнение возможность решения личных и общих проблем посредством работы, труда человека, на что возлагали надежды народники². Монолог Тузенбаха из первого акта («Родился я... в семье, которая не знала труда... Я не работал ни разу в жизни... Когда я приезжал домой из корпуса, то лакей стаскивал с меня сапоги...») [5, с. 537] по-своему отзывается в размышлениях Барона из последнего акта «На дне» («... с той поры, как я помню себя... я всю жизнь только передевался... а зачем? Не понимаю! Учился, носил – носил мундир дворянского института... А чему учился, не помню... Женился – одел фрак... И все, как во сне...») [2, с. 139]).

Весьма показательное решение эпизода самоубийства в пьесах рассматриваемых драматургов, отличное от аналогичных у А. Н. Островского («Гроза», «Бесприданница»), у Л. Н. Толстого («Живой труп», 1900). Традиционно такой шаг совершается в самом действии, на виду у всех, становится его развязкой. Самоубийство Треплева в «Чайке», как и дуэль Соленого с Тузенбахом в «Трех сестрах», Чехов выводит за пределы видимого. Драматизм *состояния*, сдерживаемого напряжением души *переживания* события другими лицами для него важнее явного, открытого страдания, тем более акта и факта физической смерти на сцене. Горький показывает в начале последнего акта пьесы «На дне» Актера, замыслившего самоубийство, уходящего не только из ночлежки, но и из жизни. Товарищи по несчастью не замечают его состояния. Поглощенные *спором* о Луке, о

самых общих законах жизни («Коран», «Уложение о наказаниях...»), они, каждый по-своему и для себя, *пытаются понять*, «зачем живут люди». Водка и пиво к ночи очень по-русски снимают остроту споров, примиряют всех в песне, но это почти благодушное для ночлежки состояние рушится известием Барона: «На пустыре... там... Актер... удавился!» Поступок Актера, как и завершающая пьесу, не понятно к кому, к Барону или Актеру, относящаяся реплика Сатина «Эх... испортил песню... дурак!», будут долго вызывать споры зрителей. Она могла бы стать импульсом и для дальнейших споров ночлежников. Вспомним, словом Барона «дальше» начиналась пьеса. Споры горьковских героев не заканчиваются с закрытием занавеса, они еще долго продолжают в сознании читателей/зрителей.

Уже немного сказанное по поводу ракурсов изображения самоубийства позволяет наметить разницу в изображении русского сообщества в драме Чехова и Горького, сформулировать тезис о направлениях их поисков. Первого в людях, в героях (и предполагаемых читателях/зрителях) привлекает *способность чувствовать*, вглядываться с надеждой в будущее, преодолевая драмы собственной жизни в настоящем ожиданием изменений общей жизни в будущем. Второй ценит в человеке способность думать, видит в нем *homo sapiens*, существо разумное, не удовлетворенное наличным состоянием мира и собственным состоянием, ищущее ответы на мучающие его вопросы. Более или менее отчетливо выраженная активность лучших героев горьковских пьес и предполагаемого восприятия – *активность интеллектуальная*. В связи с этим можно говорить, что Чехов и Горький начинали в драме XX в. новые направления – каждый свое.

В поэтике «Трех сестер» получило развитие многое из найденного Чеховым в предшествующих пьесах, но опора на опыт предшествующей драмы еще ощущалась. В согласии с традицией все происходящее сосредоточено в частном пространстве дома, имения. В системе действующих лиц можно видеть группы лиц, соответствующие системе организации жизни Дома, – это хозяйева, гости, слуги, соседи. Все встречаются в приватном пространстве. Но цели героев размыты, средства достижения неопределенны, конфликтные ситуации вспыхивают и затухают, не получая разрешения в пределах локальной ситуации. И главное в аспекте наших размышлений: действие у Чехова представляет глубоко личный, индивидуальный план жизни – «томление об иной жизни» [6, с. 415], состояние, *самоощущение* ряда относительно самостоятельных героев как реального слоя общей жизни и осуществляется внешне «в мерцании

² С а т и н . Работать? Для чего? Чтобы быть сытым? (Хочет.) Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми. Не в этом дело, Барон! Не в этом дело! [2, с. 159]

О Чехове в связи с этим мотивом ниже.

иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения... этих иллюзий» [4, с. 431] на фоне разных фаз природного цикла. Цикличность течения жизни подчеркивают выступающие в функциях завязки/развязки приезды/отъезды героев, смена времен года в разных актах, подчеркнутая разница в возрасте героев и, главное, сдвиги по фазе сходных состояний. Это особенно акцентировано в «Трех сестрах».

Задавая систему, структуру действия, в котором имеет самостоятельное значение каждая личная драма (числительное «три» по-своему указывает на это уже в названии; сравним с пьесами аристотелевского типа, названными по имени главного героя), Чехов начинает пьесу большим монологом старшей из сестер. В нем фиксируется точная календарная дата, время года, природные, погодные условия, общее состояние семьи и ее собственное. И все эти штрихи общей жизни даются в ее речи через соотношение деталей-тем: одна по ассоциации вызывает в сознании другую, они выступают в функциях мотивов. «Отец умер ровно год назад как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина» [5, с. 534]. Смерть любимого отца как *ближнее прошлое* навсегда врезалась в память холодом, снегом с дождем похорон. Прошел всего год, и «мы (Ольга говорит о себе и сестрах) вспоминаем об этом легко»: Ирина в начале действия уже «в белом платье, лицо ее сияет». И сама Ольга «*сегодня* (курсив везде мой. – В. Г.) утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в... душе» [там же]. Умиротворение, тихая радость утра вызывают в памяти аналогичное состояние, которое было когда-то постоянным, – *давнее счастливое прошлое* – Москву, в которой девочки-сестры жили с родителями до получения отцом назначения в город, который теперь мечтают покинуть как можно скорее. О Москве говорят страстно, имя это повторяют, как заклинание. На высокой московской ноте монолог Ольги прерывают не относящиеся к нему неуместные реплики Чебутыкина и Тузенбаха, свист Маши, и мысль ее обращается к собственному, не сегодняшнему, а обычному, *постоянному состоянию* последних лет, вызванному работой: «У меня *постоянно* болит голова, и такие мысли, точно я уже состарилась... За эти четыре года, что я служу в гимназии, из меня выходят по капле и силы и молодость» [5, с. 535]. Мотив утраты сил, физически ощущаемой по причине работы в гимназии, возникает снова в конце ее монолога: здесь связываются два важных, уже заданных и пронизывающих, вяжущих действие, неоднозначно решаемых мотива – тру-

да и любви/семьи. Эти мотивы в сложном циклическом и полифоническом движении выполняют функции некогда цементирующей действие судьбы героя.

Чехов уходит от прямого формулирования отрицательного отношения к работе как к решению всех проблем, но косвенным образом он показывает его в том, как действует служба на Ольгу. Она необычно для себя разговорила *сегодня* (больше такого не будет), ощущая особенное *настроение, состояние* (*Сегодня тепло, Сегодня утром проснулась, увидела массу света, Сегодня ты вся сияешь*), потому что *сегодня* не нужно идти на службу: «Вот *сегодня* я свободна, я дома, у меня не болит голова, я чувствую себя моложе, чем вчера. Мне двадцать восемь лет, только... Все хорошо, все от бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше.

Пауза.

Я бы любила мужа» [5, с. 535].

Москва в сознании сестер – время и место счастливого, безмятежного детства, когда еще были живы родители³. Прошлое в той или иной мере становится основанием для проектирования будущего. Четыре года работающая Ольга по детству знает о возможности счастья в семье и мечтает о нем для себя. Но ей, больше всего желающей этого, предстоит к финалу и работать и жить в казенной квартире при гимназии, став ее начальницей. А двадцатилетняя Ирина, поддержанная влюбленным в нее Тузенбахом, в первом акте еще восторженно, вдохновенно говорит о необходимости осмысленной, оправданной жизни в труде. Во втором акте поздним зимним вечером она приходит с работы⁴ недовольная собой, усталая. Трижды в ее репликах короткого диалога с Тузенбахом звучит рефреном мотив усталости: «Как я устала!» [5, с. 557]; садясь в кресло: «Отдохнуть. Устала» [5, с. 558]; через паузу: «Устала. Не люблю я телеграфа, не люблю» [5, с. 558]. В четвертом акте сдавшая экзамены на учительницу, она собирается ехать куда-то на кирпичный завод учить детей. Не оставляющий надежды на счастье цикл по этой линии по-своему замкнулся. Ольга в начале действия мечтала оставить преподавание и посвятить себя семье, но жизнь оставила ей только гимназию; после гибели Тузенбаха Ирина уже одна собирается ехать от Москвы еще дальше, чем была в начале, учить детей.

В этом же циклическом движении складывается логика мужских судеб в пьесе. Хочется верить, что счастлив был в своей семье Прозоров-старший, умерший за год до начала действия, но мы знаем лишь то,

³ Ольга чаще вспоминает отца, Ирина — мать: «Сегодня утром вспомнила, что я именинница, и вдруг почувствовала радость, и вспомнила детство, когда еще была жива мама. И какие чудные мысли волновали меня, какие мысли!» [5, с. 535].

⁴ Андрей (взглянув на часы). Девятого четверть.

Натasha. А Ольги и Ирины до сих пор еще нет. Не пришли. Все трудятся, бедняжки... Ольга на педагогическом совете, Ирина на телеграфе... (Вздыхает.) [3, с. 553].

что с ним рядом было надежно, тепло его девочкам. Главным событием первого акта становится появление в доме нового лица. Вершинин не случайно проделал тот же путь, что Прозоров-старший: из Москвы он переведен к месту службы в город, из которого рвутся уехать сестры. Он только ниже в воинском звании – не только не генерал, даже не полковник – подполковник. Когда-то в Москве Вершинина у Прозоровых называли «влюбленный майор», теперь он много говорит о своей несчастливой семейной жизни, но влюбленным предстает Андрей. Он делает предложение Наташе, чужой по духу прозоровскому дому, и с каждой следующей сценой чувствует себя все дальше от той карьеры московского профессора, которую ему прочили сестры: отдаляется от них, от жены, толстеет, попивает, играет в карты и все неудачно – в чем-то существенном его судьба соотносится с этапами и направлением судьбы Вершинина (влюблен, женился, несчастен). Завершающий аккорд цикла несложившихся мужских судеб – убийство на дуэли Тузенбаха. Пять лет «страстно жаждущий жизни, борьбы, труда» барон собирался оставить военную службу и начать работать, четыре года пытался говорить о своей любви Ирине, а она и слушать не хотела. Смерть настигла его в тот момент, когда Ирина, наконец, приняла его предложение, накануне венчания и отъезда их на далекий кирпичный завод, где им обоим предстояло трудиться.

Только на Машу и Вершинина обрушилось счастье взаимной любви, может быть, тем более сильное, что запретное (оба не свободны). Их разговор-объяснение становится центральным событием второго акта, в третьем в его функциях (в функциях главного события) предстает пожар⁵, в четвертом происходит неизбежное и всеобщее прощание: бригаду переводят куда-то далеко, пустеет город, дом, жизнь... В финале, сопровождая голоса сестер, подчеркивая их *состояние*, звучит музыка военного оркестра, и каждая из сестер слышит в ней свое⁶, музыка играет все тише, слышен по контрасту с ней лишь нелепый напев Чебутыкина «тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я». Сестрам нужно собрать силы, мобилизовать *мужество*, чтобы жить: они тоже последний раз вместе перед расставанием вглядываются в будущее. И по этой линии триада цикла тоже завершилась: в начале пьесы еще жива была память о детстве, семье родителей, в доме еще жил их общий дух; он утрачивался, теснился с появлением Наташи; теперь она, избавившись от него совсем, «вырубит» все, что с ним связано, оставшись полновластной хозяйкой дома.

Размышляя о драматургии Чехова, один из самых чутких, глубоких ее исследователей середины XX в.

А. П. Скафтымов заметил, что Чехов не ищет событий, как это свойственно предшествующим драматургам: «Горечь жизни этих людей, их драматизм... состоит... не в особом печальном событии, а именно в длительном, обычном, сером, одноцветном, ежедневно-будничном состоянии» [6, с. 413, 415]. Для характеристики действия у Чехова А. П. Скафтымов, как и многие другие чеховеды, использует совершенно определенную лексику: *настроение, эмоциональный поток* [6, с. 406], *атмосфера* [6, с. 412], *жизненное самочувствие, состояние* [6, с. 417], *мерцание надежд и крушений* [6, с. 431], уже цитированное *длительное, обычное, серое, одноцветное, ежедневно-будничное состояние*. Этот ряд определений отправляет к незаслуженно забытой в советские времена, замечательной по своему проникновению в материал статье современника Чехова и блестящего знатока теории и истории драмы Ин. Анненского (1905). Раздел «Книги отражений», в котором рассматривается одна пьеса – «Три сестры», он назвал «Драма настроения» [1], тем самым точно обозначив природу чеховской драмы и особенности ее воздействия/восприятия. Открывая новые возможности по линии принципиально важных для драмы категорий действия и героя, Чехов сохранил за ним (за ними, многими) в качестве основной сферы проявления традиционную для предшествующей литературы сферу чувств. При этом сделал технику их изображения, разнообразие и сложность их нюансировки, «лесировки» [7, с. 312] столь искусной, изощренно тонкой, что дал основание говорить об импрессионистичности его драмы [8, с. 222; 7, с. 326, 327].

В своеобразии решения проблемы героя и действия пьесы «На дне» можно было бы искать следы ученичества у Чехова, если бы Горький не ушел резко в другую сторону в аспектах изображения человека и общества.

Горького как художника всегда интересовало соотношение в человеке индивидуального и социального, родового. Не случайно так часто в его творчестве упоминается, даже выносится в название произведений слово «человек». И это не столько «человек, переживающий» в драматических перипетиях своей судьбы, сколько «человек размышляющий». Горький пытается понять, от чего зависит поведение человека в социуме и состояние общества, мира в целом. Он исследует процессы, происходящие в сознании группы равно важных в действии персонажей, в более или менее однородной среде, которая и оказывается своеобразным героем его драмы. В пьесе «На дне» словом «ночлежка» можно определить не только место действия, но и главного героя.

⁵ Позже лирический герой В. Маяковского в поэме «Облако в штанах» (1915) о своей любви скажет: «пожар сердца».

⁶ М а ш а . О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем, навсегда, мы остались одни, чтобы начать нашу жизнь сначала. Надо жить... Надо жить... [5, с. 600]

О л ь г аМузыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать! [5, с. 601]

Чехов расшатывал, доводил до предела традиции аристотелевской драмы, но внешним образом действие его пьес оставалось в пределах частного дома, крепилось по логике личных – несложившихся, неустроенных судеб людей, импрессионистических переживаний. В финалах чеховских пьес все расходятся, разъезжаются – каждый, уже в одиночку, оказывается на пороге какой-то новой драмы, ничего хорошего не сулящей жизни. Тем не менее личный план жизни – семья, дом, надежда поправить хоть как-то дела с помощью женитьбы (замужества), должности, наследства, откуда-то, чудом образовавшихся денег (последнее особенно характерно для «Вишневого сада») – все эти внешние скрепы аристотелевской драмы, хорошо знакомой по драматургии Островского, здесь сохраняются.

Горький решительнее, чем кто бы то ни был из его современников, отказался от объединения героев семейно-родственными связями. На месте дома, занимающего центральное положение в предшествующей драме, мы находим ночлежку – пространство чрезвычайно (уже по-своему указывающее на экспрессионистичность горьковской драмы), принципиально лишшающее человека возможностей индивидуального, личностного существования. Непосредственно наблюдаемые – семейные связи между героями здесь теряют значение⁷. Но сами события и основные единицы действия аристотелевской драмы – поступок, поворот событий в процессе достижения цели героем – отступают перед *мыслью* во всех ее видах и

формах: от первого импульса, от удивления, вопроса самому себе, другим до попыток сформировать свои позиции [9, с. 42–56].

Горький представляет состояние мира через *самосознание* множества равно важных в действии лиц. Полифоническое по структуре, оно разворачивается дискретно, монтируется как смена эпизодов, представляет фрагменты *со-бытия* как спора-размышления, не знающего фиксируемых во времени границ. Анненский в статье, посвященной пьесе «На дне», ее принципиальное отличие от «старой драмы» находил в том, что Горького не интересуют проблемы «индивидуальной психологии», «детали», «подробности» «искусно скомпонованных историй человеческих сердец... Драгоценный остаток мифического периода – герой, человек божественной природы, избранник, любимая жертва бога, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью...» [1, с. 73, 75]. Особое и новое качество горьковской пьесы критик увидел в том, что она не вызывает сильного эмоционального потрясения, но требует интеллектуальных усилий читателя и зрителя. «Чтобы оценить пьесу Горького и ею насладиться в полной мере, над ней надо пристально думать», – писал Анненский [6, с. 72] и снова возвращался к этому тезису в конце статьи: «Горький сам не знает, может быть, как он любит... красоту мысли» [6, с. 77]. Учитывая достижения «еретически гениальной», по словам Горького, драмы Чехова, сам Горький пьесой «На дне» первым в XX в. открывал дорогу эпической драме [10], вырастающей на основаниях, близких к экспрессионизму.

⁷ Если Ольга в начале «Трех сестер» как о счастье мечтает о семье, о муже, которого бы она любила, то Квашня начинает пьесу «На дне» решительным заявлением о том, что она «ни за сто печеных раков под венец не пойдет». Тема семьи, уподобленных ей отношений как способ обретения смысла жизни дискредитируется здесь последовательно по всем относительно самостоятельным сюжетным линиям, и прежде всего женским – Анны, Василисы, Наташи, Насти. В жизни ночлежников происходят страшные вещи: у всех на глазах умирает Анна, убит в драке Костылев и каторга угрожает Пеплу, обварена кипятком Наташа, решается на самоубийство Актер, рушатся иллюзии Клеща, Квашни, среди ночлежников оказывается и недавно пытавшийся командовать ими полицейский Медведев – это пространство массовой человеческой беды, крика могло быть предметом изображения художника-экспрессиониста.

Список литературы

1. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. 680 с.
2. Горький М. Собр. соч.: в 16 т. Т. 15. М., 1979. 365 с.
3. Золотницкий Д. И. М. Горький // Русские драматурги XVIII–XIX вв.: в 3 т. Т. 3. Л.; М., 1962. 462 с.
4. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2000. Вып. 6 (22). С. 66–72.
5. Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. Т. 9. М., 1961. 615 с.
6. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках / вступ. ст. Е. Покусаева, А. А. Жук. М.: Худ. лит., 1972. 544 с.
7. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. 432 с.
8. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1954.
9. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2002. 241 с.
10. Головчинер В. Е. Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2004. Вып. 3 (40). С. 20–26.

Головчинер В. Е., доктор филологических наук, профессор.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, г. Томск, Томская область, Россия, 634061.

Материал поступил в редакцию 31.05.2010

V. E. Golovchiner

«THREE SISTERS» BY ANTON CHEKHOV IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC SEARCH IN THE EARLY XX CENTURY

The article is devoted to the analysis of Anton Chekhov's play «Three sisters» in comparison with the play «The Lower Depths» by Maxim Gorkiy. Valentina Golovchiner studies dramatist's search in the context of modern art at the turn of XIX–XX centuries. Cyclic motives in «Three sisters» are interpreted as manifestations of impressionism, while «The Lower Depths» is regarded in the article as an expressionist play. Valentina Golovchiner looks into both creations in connection with epic drama.

Key words: *drama, action, motif, mood, impressionism, reflection, expressionism.*

Tomsk State Pedagogical University.

Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Tomskaya oblast, Russia, 634061.