

## ТОПОС ЛЕСА В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА 1890–1900-х гг.

*К. С. Рассказова*

**Ключевые слова:** Чехов, топос, модернизм, пространство, мифопоэтика, локус.

**Keywords:** Chekhov, topos, modernism, space, mythopoetics, locus.

DOI 10.14258/filichel(2024)2–03

### **В**ведение

Творчество Чехова связано с неоднозначным статусом писателя на парадигмальных границах классического и неклассического в литературе. Традиционно началом эпохи модернизма в русской литературе считаются 1900-е гг., однако анализ произведений Чехова позволяет говорить о необходимости переноса данных границ на 1880-е гг. Процессы модернизации в литературе наблюдаются системно и на разных уровнях. В жанровом отношении это описано, например, в книге С. А. Комарова «А. П. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX — первой трети XX века» [Комаров, 2002]. В рамках данного исследования мы продолжаем изучение процессов модернизации на пространственном материале и стремимся проследить наличие модернистских смещений на топосах и локусах 1890–1900-х гг. в творчестве Чехова.

На предыдущих этапах нами выделены и проанализированы семь топосов в творчестве Чехова 1890–1900-х гг.: море, степь, сад, железная дорога, церковь, усадьба. Также выделено 3 типа локусов: кабинет, скамья, подземные локусы. В процессе поиска и вычленения пространственных единиц нам удалось зафиксировать появление пространственных функций у непространственных компонентов: света, музыки, одорической составляющей. Собранный ранее материал демонстрирует процессы модернизации как на крупных, так и на малых пространственных уровнях. Предметом изучения в данной статье является топос леса в творчестве Чехова 1890–1900-х гг. Основываясь на ранее полученных результатах, мы предполагаем, что и в этом топосе обнаружим схожие неклассические смещения.

### **Обзор литературы**

Обозначим рабочую исходную дифференциацию между модернистским и классическим пространством. Согласно З. Минц, художественное пространство в модернистских произведениях характеризуется высокой

долей субъективности и метафоричности, появлением новых элементов в пространственной системе и «заполнением знаков пространства новым содержанием» [Минц, 1999, с. 530]. Схожим образом описывает процессы модернизации и С. Бройтман, указывая на преломление пространственной структуры через мышление осознающего и неосинкретичность — возникновение соответствий между категориями, которые ранее воспринимались как отдельные и противоположные [Бройтман, 2008, с. 274]. Схожую мысль находим и у Д. Мережковского, указывавшего на расширение границ художественной впечатлительности в произведениях писателей второй половины XIX в.

Пространство леса в классической литературе прочитывается через призму библейской традиции. Словарь библейских образов приводит несколько модусов, в которых встречается лес в Библии [Словарь библейских образов, 1998, с. 575]:

- место, не приспособленное для проживания людей и возделывания полей;
- насаждение лесов и уход за ними как форма хозяйственной деятельности;
- жилище диких животных, в частности, диких хищников. И место ужаса. Ужас выражается в устойчивых образах лесного пожара и лесной бури;
- источник древесины.

Отметим, что, как и в модернистской традиции, некоторые библейские модальности противоречат друг другу, но семантически оппозиционные образы никогда не встречаются в пространстве одного текста. Иначе строится пространство модернистское, где лес одновременно может ассоциироваться с ужасом и являться местом заготовки дров.

Все происходящее с лесом в Библии и классической литературе трактуется как результат божьих дел. Рост леса ассоциируется с божьим благословением, гибель леса — с божьей карой.

В модернистской литературе авторы обращаются к разным формам мифа: библейскому, сказочному, авторскому.

В. Пропп приводит следующие формы топоса леса в сказочном пространстве:

- лес таинственный, маловероятный, тяготеющий к условности;
- является местом обитания Яги или мужского ее воплощения — Лешего;
- является местом для обряда инициации, задерживает иных, посторонних;

- дорога в новое место, через лес пролегает путь куда-либо [Пропп, 2000, с. 49–89].

На мифопоэтику топоса в чеховских произведениях, очевидно, влияло творчество и воззрения Ницше, произведения которого в России конца XIX в. читали в пересказах и переводах. В 1890-е гг. З. А. Венгерова написала о философе материал для словаря Брокгауза и Ефрона. В обсуждении текста участвовали Михайловский, Шестов, Лопатин, Преображенский. Ницшеанскими современники называли и работы Д. С. Мережковского. Определение «ницшеанец» тогда имело оценочный характер и использовалось для характеристики разных художественных явлений, объединенных новизной и оригинальностью формы и содержания [Коренева, 1991, с. 51]. Идеи Ницше легли на подготовленную почву: «В 90-е гг. XIX века в интеллектуальной жизни России победило самосознание, которое Андрей Белый вслед за Фридрихом Ницше назвал „волей к переоценке“» [Басинский, 2006, с. 13].

Образ лесного человека в творчестве философа занимает особое место. В мире Ницше, в отличие от христианских текстов, человек не имеет преимуществ перед животными. Лесной человек — «простой первообраз человека, его сильнейший порыв и прорыв, восторженный энтузиаст, стоящий в своей подлинной страдающей мудрости не дальше от Бога, чем окултуренный человек, скорее несравненно ближе» [Бибихин].

Лес в работах Ницше — дионисийское пространство. Дионисийскую неизмеримость леса он противопоставляет аполлонической метричности населенных пунктов и садов: «Но кто ненавистен народу, как волк собакам, так это — свободный ум, враг цепей, кто не молится и живет в лесах» [Ницше, 2007, с. 107]. Лес — место встречи с особенными героями и место встречи с собой. Заратустра встречает в лесу старца, воздающего хвалу умершему богу, а позднее говорит и о встрече с внутренним я: «Но злейшим врагом, которого можешь ты встретить, будешь всегда ты сам; ты сам подстерегаешь себя в пещерах и лесах» [Ницше, 2007, с. 66].

У Ницше также встречаем инвертированное лесное пространство: «Я — лес и ночь темных деревьев; но кто не испугается моего мрака, найдет и кущи роз под моими кипарисами» [Ницше, 2007, с. 112]. С помощью обращения к топосу леса герой описывает внутренний мир.

Пространство в произведениях Чехова — категория, которой посвящен большой объем работ в чеховедении. Все исследования можно разделить на три направления. Первый корпус работ направлен на изучение собственно художественного пространства. В диссертации М. О. Горячевой выделены знаковые особенности чеховской картины мира, проведен анализ пространственной структуры в прозе и драматургических

произведениях автора [Горячева, 1992]. Второй корпус работ посвящен связи пространства в чеховских текстах с контекстом эпохи, в частности мещанского городка с «затхлым бытом» [Бахтин, 1975, с. 396]. Задача третьего типа исследований — уточнить периодизацию творческого пути писателя. В свою очередь, здесь также можно выделить три подхода:

- биографический (Н. И. Гитович, И. Е. Гитович, М. П. Громов, Г. П. Бердников) — когда хронология творчества определяется на основе биографических событий без учета художественных особенностей произведений;
- генерализующий (И. Н. Сухих, Е. П. Червинскене) — где особенности выделяются сразу во всем корпусе текстов без учета художественной эволюции;
- синтезирующий (А. П. Чудаков, Д. Рейфилд, Н. Е. Разумова) — в данных работах попытки установки хронологических рамок базируются на сочетании пристального анализа художественных текстов и в то же время на внимании к биографическим аспектам. Сама периодизация, например в работе Н. Е. Разумовой, служит не только задачам уточнения этапов творчества писателя, но и уточнению места всего корпуса текстов Чехова в периодизации русской литературы. Продолжаем развитие данного направления и мы.

В ходе исследования мы обращаемся к произведениям периода 1890–1900-х гг. Такой подход к периодизации творческого наследия Чехова продолжает логику других исследователей: М. О. Горячева выделяет «ранний» (1880-е) и «зрелый» (1890-е) периоды и указывает, что «в зрелых произведениях Чехова описания пространства становятся важнейшими элементами повествования» [Горячева, 1992, с. 7]. Развивая тезис о доминантных пространственных моделях в творчестве Чехова, Н. Е. Разумова выделяет степь как доминанту произведений 1880-х гг., указывает, что путешествие на остров Сахалин является рубежом между двумя большими творческими этапами, и разделяет позднее творчество писателя на три этапа: «послесахалинский», «кризис 1897 года», «последний период творчества» [Разумова, 2001]. Фиксирует неклассические смещения и авторскую работу с мифом К. В. Анисимов в рамках изучения чеховского сибирско-сахалинского травелога: «прагматизм публицистических экскурсов повествователя немедленно приводит к секуляризации мифологического сюжета» [Анисимов, 2011, 256]. Исследование К. В. Анисимова подтверждает рубежный характер периода 1889–1890-х гг. и начало нового творческого периода Чехова.

### Методы и материалы

В рамках исследования мы используем следующий терминологический аппарат: топос, локус, модальность пространства, онирическое и миметическое пространства. Проясним значение этих определений.

Поскольку методологическая база исследования построена на сочетании элементов сравнительного, типологического и структурно-семиотического подходов, в определении понятия «топос» мы разделяем прочтение Ю. М. Лотмана и рассматриваем топос как пространственный континуум текста, стремящийся в искусстве XIX в. максимально приблизиться к бытовому окружению писателя и его аудитории. В то же время топос выступает средством выражения непространственных отношений в тексте, определяя организацию и расстановку персонажей в нем [Лотман, 1969, с. 280].

В работах, посвященных художественному пространству, часто происходит смешение понятий «топос» и «локус». В рамках данного исследования мы дифференцируем понятия следующим образом:

- по объему выборки: топосы характеризуются большим числом текстовых фрагментов, чем локусы, являются более крупными единицами художественного пространства;
- по включенности друг в друга и маркированности границ. Топосы характеризуются отсутствием границ: сад и степь, например, простираются далеко за пределы восприятия повествователя или героя. Скамья, лестница, церковь компактны, их границы ощущаются героями произведения. Часто топос может создаваться как сумма общего восприятия и серия локусов: скамья может находиться в саду, лестница и кабинет — быть частью дома;
- по привязке к конкретным событиям. Сюжетные перипетии в пространстве топосов многообразны. В саду герои Чехова пьют чай, ставят спектакли, прогуливаются и выясняют отношения. Локусы более однообразны: скамья — место для разговора, лестница — место встречи, церковь — место для внутреннего диалога. Локусы — функциональные поля, попадая в которые герои включают в ситуацию, присущую данному локусу [Лотман, 1983, с. 253];
- по парасимволичности. Ряд топосов характеризуются архетипическими чертами — сад, парк, лес [Хайнади, 2004]. Обширные описания данных пространственных единиц можно встретить и в эпосе о Гильгамеше, и в древнегреческой литературе, и на страницах Библии. Локусы более свободны от архетипического влияния, в них ярче и выразительнее проявляется оригинальность авторского мифа. Именно поэтому наши исследования построены

на комплексном изучении как крупных, так и малых пространственных единиц.

Понятие «модальность» порождено формальной логикой, заимствовано лингвистикой, а затем и литературоведением. В лингвистике эта семантическая категория описывает отношение субъекта высказывания к высказыванию или отношения между высказыванием и действительностью. Модальность может быть действительной, недействительной, императивной и др. В исследованиях художественного пространства модальность описывает отношения между реальным и художественным пространством. Миметическое (от греч. *Mimesis* — подражание, воспроизведение) пространство является воспроизведением реальных элементов пространства с художественной целью, внешней по отношению к герою средой. Онирическое (от греч. *Oneiros* — сон) — пространство, создаваемое внутри сознания героя. Это может быть сон, наваждение, галлюцинация или воспоминание.

Работа с наследием Чехова состояла из четырех этапов. На первом этапе нами были выделены все текстовые фрагменты из произведений 1888–1904 гг., содержащие буквосочетание «лес». Привлечение произведений, написанных ранее 1890 г., обусловлено двумя причинами. Во-первых, следованием за логикой составителей собрания сочинений писателя и предложенным ими разделением по томам: проведение четкой хронологической границы между произведениями представляется сложным — писатель работал параллельно над несколькими текстами и единое время написания может создать дополнительное перспективное поле для интерпретации. Во-вторых, хронологическими рамками создания пьесы «Леший». Пьесу относят к 1889 г., что достаточно близко к изучаемому периоду. Кроме того, большие фрагменты пьесы «Леший» вошли в произведение «Дядя Ваня» 1896 г. Также оба произведения характеризуются высокой долей текстовых фрагментов с топосом леса.

Объем выборки составил 112 текстовых фрагментов. Поскольку объем материала недостаточен для эффективной обработки автоматизированными средствами, выборка производилась вручную, с помощью поиска по ключевым словам на сайте [lib.ru](http://lib.ru). Данный проект, реализованный при поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, отличается сплошной полнотекстовая верстка: все тексты, относящиеся к одному тому собрания сочинений писателя, выдаются на единой странице, что упрощает поиск.

На втором этапе из выборки были устранены фрагменты, где буквосочетание «лес» не имеет семантики, связанной в изучаемым топосом, например, отрывки со словами «преlestно» или словосочетания-

ми «всплеснул руками». Также из выборки были убраны отрывки, содержащие устойчивые выражения, пословицы и поговорки со словом «лес». Например, «дело не медведь, в лес не уйдет», «небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника». Итоговая выборка включает 88 текстовых фрагментов.

На третьем этапе выборка была приведена в соответствие с нормами цитирования. Верстка материалов в проекте lib.ru не предполагает нумерации и приведение ее в соответствие с собранием сочинений Чехова. Поэтому мы обратились к проекту «Фундаментальная русская библиотека „Русская литература и фольклор“», где тексты Чехова размечены в соответствии с бумажным собранием сочинений и писем в 30 томах, изданных «Наукой» в 1974–1983 гг.

Четвертый этап предполагал смысловой и частотный анализ полученной выборки. Подробнее об этом этапе ниже — в разделе «Результаты и обсуждение».

Отметим, что в деле автоматизации работы с художественными текстами мы разделяем тезис В. С. Баевского о том, что в любом литературоведческом исследовании можно продвинуться достаточно далеко с помощью математических методов [Баевский, 2001, с. 3]. Проведенная (преимущественно вручную) в рамках данного исследования и в целом работа по чеховским топосам и локусам открывает широкие перспективы для автоматизации механизма анализа с помощью Natural Language Processing. На момент подготовки данного исследования автор не обладает достаточными компетенциями в реализации такого проекта и открыт для сотрудничества. Обучение нейросети анализу пространственных данных в художественном тексте позволит глубже изучить процессы модернизации на рубеже XIX и XX вв., а также продолжение жизни чеховского мифа в литературе XX и XXI вв.

### **Результаты и обсуждение**

Частотный анализ позволяет сделать два заключения. Во-первых, топос леса не является основным в творчестве Чехова 1890–1900-х гг. Об этом говорит и размер выборки — 88 фрагментов с топосом леса против 257 с топосом сада и распределение фрагментов по годам. На топос *сад* в ряде случаев приходилось до 58 фрагментов в год.

В то же время объем выборки не позволяет отнести лес к локусам. Для сравнения: выборка фрагментов с подземными локусами, включающая локус *яма, колодец, могила*, содержит 34 фрагмента. Это одна из наиболее объемных среди локусов выборок. Объем выборки с топосом леса в два раза больше, а сам лес не является компонентом более ши-

рокой пейзажной рамки, как, например, является частью топоса дома локус *кабинет*, а частью топоса сад — локус *скамья*.



Объем отрывков с топосом леса с распределением по годам

Топос леса в произведениях Чехова предстает в следующих модальностях:

- живой, жуткий лес с разным объемом персонализации от переживания на уровне ощущений, «*стало в лесу неуютно*» (Антон Чехов. Т. 8. С. 306), до воплощения ощущений в образах одушевленных деревьев или бесах;
- коммерческий лес, который от произведения к произведению может выступать или символом бесхозяйственности, вреда: «*Луга у него отравлены свиньями, в лесу по молодяку ходит мужицкий скот, а старых деревьев с каждой зимой становится всё меньше и меньше*» (Антон Чехов. Т. 8. С. 63), или символом аполлонической рациональности: «*позвольте мне продолжать топить печи дровами и строить сараи из дерева*» (Антон Чехов. Т. 12. С. 140);
- лес как место мора, наваждения: «*в походе его было что-то такое, едва заметное, что выдавало в нем существо уже отравленное, слабое, близкое к гибели. И точно в лесу вдруг запахло вином*» (Антон Чехов. Т. 9. С. 338).

Во всех трех модальностях топос леса организован сложно. Это не категорический отказ от библейской мифопоэтики, но соединение и переосмысление мифов о лесе из разных традиций. Пример находим в «Рассказе старшего садовника». Произведение содержательно соотносится с книгой «Остров Сахалин» и рассказом «Пари», где впервые писателем был поставлен вопрос о безнравственности смертной казни.



Развивая тему, писатель вновь обращается к библейской тематике и напрямую: *«веровать в бога нетрудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте! Эта вера доступна только тем немногим, кто понимает и чувствует Христа»* (Антон Чехов. Т. 8. С. 343), и при организации пространства. Топос леса формально соотносится с лесом библейским, где таятся опасности — это «голодные бродяги». Но формат (главный герой вспоминает легенду, которую в детстве ему рассказывала мать) отсылает нас к сказочной мифопоэтике.

Герой легенды, доктор, пробирается к пациентам через горы и леса. Встреча с разбойниками в лесу завершается неожиданным и для сказочной, и для библейской мифопоэтики финалом: преступники узнают доктора и с уважением провожают его домой. Полный опасностей лес становится источником добра и поддержки.

Рассмотрим модальности топоса леса в произведениях Чехова 1890–1900-х гг. подробнее. Модальности живого леса и морока, наваждение довольно близки друг другу и часто в произведениях соединяются. Жизнь леса выражается разными средствами. Иногда в фантазиях героев появляется некто третий, кто нашептывает неприятные мысли. В рассказе «Скучная история» 1889 г. топос леса достаточно каноничный, библейский и населенный бесами. Герою бес нашептывает, что *«все эти сосны и ели, птицы и белые облака на небе через три или четыре месяца, когда я умру, не заметят моего отсутствия»* (Антон Чехов. Т. 7. С. 298). В рассказе «Жена» 1892 г. последний исчезает, и деревья сами тянут к герою свои ветви. Но эмоциональный фон героя меняется: вместо страха, который он должен испытывать в рамках библейского канона, герой переживает восторг: *«Я сошел с ума, кучер пьян... — думал я. — Хорошо!»* (Антон Чехов. Т. 7. С. 489).

В повести «Палата № 6» впервые появляется фольклорный мотив удержания посторонних, при этом он сплетается с религиозным канонам. Герой повести борется с навязчивыми мыслями, но они приходят в голову вновь и вновь: *«Это было похоже на то, как один пустынный хотел вырубить себе местечко в девственном лесу; чем усерднее он работал топором, тем гуще и сильнее разрастался лес»* (Антон Чехов. Т. 8. С. 79).

Модальность морока, наваждения, интенсивно проявляется в 1895 г. сразу в трех произведениях писателя: «Убийство», «Три года» и «На подводе». В рассказе «Убийство» топос леса балансируют на грани галлюцинации и реальности. В снежную бурю лес сурово и протяжно шумит, а Матвей встречает по дороге запряженные лошадей сани. Облепленные снегом, они быстро остаются позади и исчезают в темноте, *«как будто*

*все это померещилось»* (Антон Чехов. Т. 9. С. 136). Герой пугается и ускоряет шаг. Похожее, но уже не визуальные, а одорические галлюцинации испытывает в лесу героиня рассказа «На подводе». Рассматривая своего спутника Ханова, Марья Васильевна отмечает его слабость и болезненность и ощущает вдруг разливающийся в лесу запах вина. Лес будит в героине давно забытые и отброшенные мечты о семье, иной карьере и иной жизни. Но поскольку мечты эти давно отброшены, то и наваждение Марьи Васильевны блеклое и неприятное, усиливающее лишь впечатление о болезненности спутника.

В повести «Три года» топос леса представлен как пространство онирическое — героиня видит его на картинах художников. Эффект наваждения создается резким контрастом: судя по представленным на выставке в художественном училище работам Шишкина, герои рассматривают полотна художников-реалистов, само изображаемое пространство не содержит потенциала для наваждения. Однако, оставшись одна, без сопровождения мужа, Юлия Сергеевна вдруг вовлекается в сюжет одной из картин и словно погружается в него: ей кажется, что она идет по мосту, затем по тропинке *«и там, где была вечерняя заря; покоилось отражение чего-то неземного, вечного»* (Антон Чехов. Т. 9. С. 65).

Проследить усложнение топоса леса позволяет драматургическое наследие Чехова. Как можно увидеть на графике, значимыми с точки зрения разворачивания топоса леса в творчестве Чехова стали 1889 и 1896 гг. Это связано с завершением работы над пьесами «Леший» и «Дядя Ваня». В пьесе «Леший» находим три текстовых фрагмента, раскрывающих изучаемый нами топос, в «Дядя Ване» — двенадцать.

Необходимость в сопоставлении этих пьес продиктована и содержанием. Современники Чехова назвали «Дядю Ваню» испорченным «Лешим». В пьесу вошли некоторые персонажи и крупные фрагменты текста, однако называть ее второй версией «Лешего» или ее переделкой неверно. Пьесы различаются жанром: комедия и сцены из деревенской жизни соответственно. Изменилась система персонажей. В «Лешем» задействованы три семьи, в «Дядя Ване» — одна. Характеры персонажей претерпели изменения: Софья приобретает черты Юлии, Астров соединяет свойства Хрущова и Федора Орловского.

Смешение черт характера имеет важное значение и в раскрытии топосной структуры. В «Лешем» Хрущов близок к классическому резонеру: он мало действует и говорит много правильных слов о варварском истреблении лесов и важности их сохранения. Отношение к лесу у него является традиционным для литературы XIX в. и библейской традиции. Свою роль он описывает так: *«душа моя наполняется гордостью от со-*

знания, что я помогаю богу создавать организм» (Антон Чехов. Т. 12. С. 141).

Образ Астрова в «Дяде Ване» продолжает хрущовское стремление к сохранению окружающей среды, но приобретает и новые черты, которые ранее, в значительно более гипертрофированном виде были свойственны Федору Ивановичу Орловскому: страстность, дионисийскую дикость, а также черты сказочного Лешего. Несмотря на то что слово «леший» вынесено в название в первой пьесе, назвать Хрущова Лешим трудно: ничего присущего мифологическому персонажу в нем нет. Иначе выстроен образ Астрова. По сюжету пьесы он увлекается супругой профессора Серебрякова, Еленой Андреевной, и дважды зовет ее покинуть дом и встретиться в лесничестве, которым он заправляет, помогая пожилому лесничему.

Под стать характеру Хрущова — Астрова меняются и места действия в пьесах. События первого действия в обоих случаях разворачиваются перед домом, меняется лишь имение: поскольку семья Желтухиных в «Дядя Ване» исчезает, события переносятся в поместье Серебряковых. Вторые действия разворачиваются в столовой Серебрякова и практически идентичны друг другу по тексту: больной профессор жалуется на боли, на помощь прибывает врач Хрущов — Астров, происходит первый этап разворачивания конфликтов и первые объяснения влюбленных и ссорящихся. Аналогично с третьими действиями: события происходят в гостиной в доме Серебряковых. Радикально меняется топос в действии четвертом. В «Лешем» события происходят на мельнице в лесу, в «Дядя Ване» по-прежнему в поместье, в комнате Ивана Петровича.

На первый взгляд смена локации говорит об уменьшении значения и роли топоса леса в чеховской драматургии. Однако необходим комментарий. Лес и мельница в четвертом действии «Лешего» выполняют пейзажную функцию и не нарушают классическое библейское прочтение леса как места хозяйственной деятельности и заготовки древесины. Бегство Елены Андреевны на мельницу также не связано с дионисическим порывом, что отмечает и Дядин: «А вы-то зачем бежали? Ведь вашего счастья, ежели рассуждать по совести, нигде нету... Положено канареечке в клетке сидеть и на чужое счастье поглядывать, ну, и сиди весь век» (Антон Чехов. Т. 12. С. 182).

Заданная в начале пьесы параллель Елена Андреевна — русалка, а Хрущов — Леший также не получает развития. Елена Андреевна, в отличие от сюжетного развития в «Дяде Ване», Лешим не увлекается, а на мельнице скрывается недолго и возвращается в лоно семьи. Поддерживает комедийный компонент цитата из Пушкина про бродящего

в лесу лешего и сидящую на ветвях русалку, которую произносит в конце Федор Иванович: Хрущов — Леший к тому времени уже уехал с мельницы на тушение пожара, а русалка — Елена Андреевна отбыла с мужем в имение Серебряковых. Пожар в лесу также производит мало впечатления на героев. Юля рассуждает о банке кизилового варенья, Федор Иванович описывает пожар как иллюминацию, Хрущов, при всей любви к лесам, размышляет о любви: *«пусть горят леса — я посею новые! Пусть меня не любят, я полюблю другую!»* (Антон Чехов. Т. 12. С. 197).

Топос леса раскрывается в «Лешем» как пространство онирическое. Интерпретация его соответствует классической традиции. Лесные герои ассоциируются с внутренним миром человека — темным, мрачным, полным секретов и жутких существ. *«Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп»*, — говорит Хрущов и упрекает в том же грехе Серебрякова (там же, с. 194).

В «Дяде Ване» с топосом леса происходит ряд изменений. Так, Чехов полностью убирает из пьесы образ лешего — герои не называют так Астрова, не описывают с помощью ассоциации с лешим свои внутренние переживания. В то же время сам герой становится менее рациональным, резонерствующим и аполлоническим, активно включается в действие: флиртует с Еленой Андреевной, отказывается в чувствах Соне.

Четвертое действие разворачивается в доме Серебряковых, однако образы мельницы и леса конкретизируются. Появляется новое определение — лесничество. Сама функция лесничества уточняется. Чехов сохраняет в «Дяде Ване» образ Вафли, но переселяет его: теперь он живет не на мельнице, а в доме Серебряковых. Лесничество же полностью становится вотчиной Астрова. Дважды герой предлагает встретиться там с Еленой Андреевной: во время сцены взаимных признаний и перед тем, как чета Серебряковых уезжает из имения.

Онирическое пространство леса, описывающее внутренние метания героев, их темные мысли, исчезает. Лишь единожды в пьесе упоминается бес, который сидит в каждом из нас. Мысли и переживания переведены Чеховым в действия: Астров стремится соблазнить Елену Андреевну, Войницкий пытается застрелить Серебрякова.

Образ Астрова как деятельной фигуры, способствующей изменению мира, усиливается. Показателен в этом отношении фрагмент монолога из первого действия. В «Лешем» Хрущов называет себя помощником бога: *«Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью от сознания, что я помогаю богу создавать организм»* (Антон Чехов. Т. 12. С. 141). Такая характеристика своей работы соответствует традиции классической лите-

ратуры и библейскому канону в прочтении топоса леса. Иначе передает эту мысль Чехов в «Дяде Ване»: *«Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я... (Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.) Однако... (пьет) мне пора. Все это, вероятно, чудачество, в конце концов»* (Антон Чехов. Т. 13. С. 72). Ассоциация себя в качестве помощника бога исчезает, человек становится главным деятелем на планете, дионисийский концепт опьянения сопровождает это слияние с пространством.

Анализ произведений Чехова 1890–1900-х гг. демонстрирует, что автор при создании топоса леса обращается не только к библейской традиции, но и черпает вдохновение из мифопоэтики и изысканий Ницше. В «Палате № 6» ощущение захваченности нездоровыми мыслями передается через сочетание библейского и сказочного мотивов. В рассказе «Убийство» фольклорная дорога через лес и путь к инициации усилены библейской образностью охваченного бурей дубняка. В «Дяде Ване» Чехов обращается к ницшевским открытиям для усиления образа Астрова, наделяя его дионисийскими чертами.

Топосная структура леса, как и другие топосы писателя, организована сложно: классические и неклассические модусы не разделены в пространстве текста. Топосная структура строится сразу на соединении нескольких мифопоэтических сочетаний.

Топос леса не является основным для последнего творческого десятилетия писателя, имеет среднюю частотность в текстах, что ставит его в пограничное положение между топосами и локусами. Несмотря на не самый большой объем вхождений, топос все равно демонстрирует неклассические смещения, подтверждающие тезис о том, что процессы модернизации в русской литературе начались раньше 1910-х гг. и процессы эти наблюдаются как на базе крупных пространственных элементов, так и на элементах со средним объемом раскрытия.

### Библиографический список

- Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М., 1974–1983.
- Анисимов. К. В. Сибирско-сахалинский тревелог А. П. Чехова // Чехов и время. Томск, 2011.
- Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.
- Басинский П. В. Горький. М., 2006.
- Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бердников Г. П. Чехов. М., 1974.

- Бибихин В. В. Лесной человек Ницше. URL: [http://bibikhin.ru/lesnoy\\_chelovek\\_nitsche](http://bibikhin.ru/lesnoy_chelovek_nitsche)
- Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
- Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 2000.
- Горячева М. О. Проблема пространства в художественном мире А. П. Чехова : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1992.
- Громов М. П. Книга о Чехове. М., 1993.
- Комаров С. А. А. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX — первой трети XX века. Тюмень, 2002.
- Коренева М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1969.
- Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- Малюгин А. А., Гитович И. Е. Чехов. М., 1983.
- Мережковский Д. С. О причинах упадка и новых течениях русской литературы. М., 2016. URL: <https://www.litres.ru/book/dmitriy-merezhkovski/o-prichinah-upadka-i-o-novyh-techeniyah-sovremennoy-r-175053/>
- Миц З. Г. Структура «художественного пространства» в лирике Ал. Блока // Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 4. М., 2007.
- Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000.
- Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
- Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М., 2022.
- Словарь библейских образов. СПб., 1998.
- Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. СПб., 2007.
- Хайнади З. Архетипический топос // Литература. 2004. № 29.
- Червинскене Е. П. Единство художественного мира. А. П. Чехов. Вильнюс, 1976.
- Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971.

### References

- Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 30 tomakh*. [The complete works of Chekhov in 30 volumes]. Moscow, 1974–1983.
- Anisimov K. V. *Sibirsko-sahalinskij travelog A. P. Chehova*. [The Siberian-Sakhalin travelogue by A. P. Chekhov]. In: *Chehov i vremja*. [Chekhov and time]. Tomsk, 2011.

Baevskiy V. S. *Lingvisticheskie, matematicheskie, semioticheskie i komp'yuternye modeli v istorii i teorii literatury*. [Linguistic, mathematical, semiotic and computer models in the history and theory of literature]. Moscow, 2001.

Basinskiy P. V. *Gor'kiy*. [Gor'kiy]. Moscow, 2006.

Bakhtin M. M. *Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherki po istoricheskoy poetike*. [Forms of Time and Chronotope in the novel: essays on historical poetics]. In: *Voprosy literatury i estetiki*. [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, 1975.

Berdnikov G. P. *Chekhov*. [Chekhov]. Moscow, 1974.

Bibikhin V. V. *Lesnoy chelovek Nietzsche*. [Nietzsche's forest man]. Bibikhin.ru. URL: [http://bibikhin.ru/lesnoy\\_chelovek\\_nitsche](http://bibikhin.ru/lesnoy_chelovek_nitsche)

Broytman S. N. *Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki*. [Poetics of Russian classical and non-classical lyrics]. Moscow, 2008.

Gitovich N. I. *Letopis' zhizni i tvorchestva A. P. Chekhova*. [Chronicle of the life and work of A. P. Chekhov]. Moscow, 2000.

Goryacheva M. O. *Problema prostranstva v khudozhestvennom mire A. P. Chekhova*. [The problem of space in the art world of A. P. Chekhov]. Abstract of Philol. Cand. Diss. Moscow, 1992.

Gromov M. P. *Kniga o Chekhove*. [The Book about Chekhov]. Moscow, 1993.

Komarov S. A. A. *Chekhov — V. Mayakovskiy: komediograf v dialoge s russkoy kul'turoy kontsa XIX — pervoytreti XX veka*. [Chekhov — V. Mayakovskiy: comedian in dialogue with Russian culture of the late XIX — first third of the XX century]. Tyumen, 2002.

Koreneva M. Yu. *D. S. Merezhkovskiy i nemetskaya kul'tura (NitssheiGete. Prityazhenie i ottalkivanie)*. [Merezhkovskiy and German Culture (Nietzsche and Goethe. Attraction and repulsion)]. In: *Na rubezhe XIX i XX vekov. Iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoy literatury*. [At the turn of the XIX and XX centuries. From the history of international relations of Russian literature]. Leningrad, 1991.

Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. [The structure of a literary text]. Moscow, 1969.

Lotman Yu. M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'*. [In the school of the poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol']. Moscow, 1988.

Malyugin L. A., Gitovich I. E. *Chekhov*. [Chekhov]. Moscow, 1983.

Merezhkovskiy D. S. *O prichinakh upadka i novykh techeniyakh russkoy literatury*. [About the causes of decline and new trends in Russian literature]. Moscow, 2016. Litres.ru. URL: <https://www.litres.ru/book/dmitriy-merezhkovski/o-prichinakh-upadka-i-o-novyh-techeniyah-sovremennoy-r-175053/>

Mints Z. G. *Struktura "khudozhestvennogo prostranstva" v lirike Al. Bloka*. [The structure of the "art space" in the lyrics of Blok]. In: *Poetika Aleksandra Bloka*. [The Poetics of Alexander Blok]. St. Petersburg, 1999.

Nietzsche F. *Tak govoril Zarathustra*. [Thus spoke Zarathustra]. In: *Polnoe sobranie sochineniy v trinadtsati tomakh*. [The complete works]. Vol. 4. Moscow, 2007.

Propp V. Ya. *Istoricheskie kornivolshebnoy skazki*. [The historical roots of the fairy tale]. Moscow, 2000.

Razumova N. E. *Tvorchestvo A. P. Chekhova v aspekte prostranstva*. [Creativity of A. P. Chekhov in the aspect of space]. Tomsk, 2001.

Rayfield D. *Zhizn' Antona Chekhova*. [Anton Chekhov - A Life]. Moscow, 2022.  
*Slovar' bibleyskikh obrazov*. [Dictionary of Biblical Images]. St. Petersburg, 1998.

Sukhikh I. N. *Problemy poetiki A. P. Chekhova*. [Problems of Chekhov's Poetics]. St. Petersburg, 2007.

Hajnady Z. *Arkhetipicheskiy topos*. [Archetypal topos]. In: *Literatura*. [Literature]. 2004. No. 29.

Chervinskene E. P. *Edinstvo khudozhestvennogo mira. A. P. Chekhov*. [Unity of the artistic world. A. P. Chekhov]. Vilnius, 1976.

Chudakov A. P. *Poetika Chekhova*. [Chekhov's Poetics]. Moscow, 1971.