

© 2026. Н. Н. Арсентьева

Университет Гранады

г. Гранада, Испания

Усадебный мир как философское пространство драмы: «Три сестры» А. П. Чехова и «Мечты сестер-путешественниц» Мартина Рекуэрды

Аннотация: Статья посвящена сопоставительному анализу пьес Чехова «Три сестры» (1900) и Хосе Мартина Рекуэрды «Мечты сестер-путешественниц» (1955), рассматриваемых как диалог русской и испанской драматургии XX в. В работе выявляются механизмы художественного освоения чеховской модели в испанском контексте и показывается, как она становится формой выражения женского мироощущения и опыта внутренней несвободы. В обеих пьесах перекликаются мотивы тоски по несбывшемуся, замкнутого пространства и утраченных иллюзий, однако сходство выходит за пределы тематики: оно проявляется в самой структуре драмы, где внешнее действие уступает место внутреннему движению сознания. Мартин Рекуэрда творчески развивает чеховскую поэтику «театра тишины», превращая ее в средство женского самовыражения, где мечта и игра становятся формой сопротивления духовной стагнации. Через символику времени и прием «театра в театре» испанский автор осмысляет цикличность и конечность человеческой жизни. В обоих произведениях дом становится пространством страдания и духовного возрождения, а искусство — способом сохранения достоинства и внутренней свободы.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Мартин Рекуэрда, усадебный текст, женская судьба, поэтика драмы, межлитературные связи, символика времени, творчество, спасение, философия бытия

Информация об авторе: Наталья Николаевна Арсентьева, доктор филологических наук, профессор, Университет Гранады, Калле Реал де Картуха, 36–38, 18011 г. Гранада, Испания.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5616-1589>

E-mail: arsnat@ugr.es

Дата поступления статьи в редакцию: 11.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 27.11.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Арсентьева Н. Н. Усадебный мир как философское пространство драмы: «Три сестры» А. П. Чехова и «Мечты сестер-путешественниц» Мартина Рекуэрды // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 292–321. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-292-321>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 292–321. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 292–321. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. **Natalia N. Arsentieva**
University of Granada
Granada, Spain

The World of the Estate as a Philosophical Space of Drama: “Three Sisters” by A. P. Chekhov and “Dreams of the Traveling Sisters” by Martín Recuerda

Abstract: This article offers a comparative analysis of Chekhov's *Three Sisters* (1900) and José Martín Recuerda's *Dreams of the Traveling Sisters* (1955), examining them as a dialogue between 20th-century Russian and Spanish drama. The article explores the mechanisms of artistic appropriation of Chekhov's model in the Spanish context and demonstrates how it becomes a form of expression for women's worldviews and experiences of internal bondage. Both plays share motifs of longing for the unfulfilled, confined spaces, and lost illusions, yet the similarities extend beyond thematic themes: they manifest themselves in the very structure of the drama, where external action gives way to the inner movement of consciousness. Recuerda creatively develops Chekhov's poetics of the “theater of silence,” transforming it into a means of female self-expression, where dream and play become forms of resistance to spiritual stagnation. Through the symbolism of time and the technique of “theater within a theater,” the Spanish author explores the cyclical nature and finiteness of human life. In both works, the home becomes a space of suffering and spiritual rebirth, and art becomes a way of preserving dignity and inner freedom.

Keywords: A. P. Chekhov, Martín Recuerda, estate text, female destiny, poetics of drama, interliterary connections, symbolism of time, creativity, salvation, philosophy of existence

Information about the author: Natalia N. Arsentieva, DSc in Philology, Professor, University of Granada, Campus Universitario de Cartuja, Calle Real de Cartuja, 36–38, 18071 Granada, Spain. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5616-1589>
E-mail: arsnat@ugr.es

Received: September 11, 2025

Approved after reviewing: November 27, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Arsentieva, N. N. “The World of the Estate as a Philosophical Space of Drama: ‘Three Sisters’ by A. P. Chekhov and ‘Dreams of the Traveling Sisters’ by Martín Recuerda.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 292–321. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-292-321>

Заявленная тема имеет не только научное, но и личное значение. В 2005 г. при личной встрече Мартин Рекуэрда показал нам переводы Чехова на испанский язык, хранившиеся в его библиотеке и снабженные собственными пометками. После смерти драматурга, к сожалению, эти книги не удалось обнаружить в архиве, созданном на основе его рукописного наследия. Однако сам факт их существования — как свидетельство живого интереса писателя к творческому опыту русского драматурга — побудил меня обратиться к его произведениям, чтобы выявить в них следы чеховской поэтики. Пьеса «Мечты сестер-путешественниц» была создана в 1955 г., но ее премьера состоялась лишь двадцать лет спустя — после возвращения драматурга из вынужденной эмиграции, в 1974 г.



Рис. 1. Обложка первого издания пьесы А. П. Чехова «Три сестры». Издание А. Ф. Маркса. Санкт-Петербург, 1901

Хосе Мартин Рекуэрда (1926–2007) — один из выдающихся испанских драматургов второй половины XX в., чье творчество занимает особое место в истории театра послевоенной Испании. Родившийся в Гранаде, он принадлежал к поколению писателей, формировавших литературный ландшафт в условиях франкистской цензуры. Рекуэрда получил известность как автор пьес, вскрывающих лицемерие буржуазного общества, репрессивную мораль и догматы традиционных устоев. Начав литературную карьеру в 1940-е гг., он достиг творческой зрелости в 1960–1970-х гг. Современники подчеркивали его художественную смелость:

Этот автор смело берется за все, не ведая страха, кроме одного: не постичь истину в своем дерзновенном поиске; он входит в самую пульсирующую ткань современности, чтобы в ее напряженности воссоздать ее с восторженной искренностью и мужеством духа [Vaquerio Cid: 30].

Драматург писал о «маленькой Испании» — провинциальной, внешне спокойной, но скрывающей глубокие страсти и тревоги, порожденные страхом перед властью, предрассудками и культурными стереотипами. Среди его наиболее известных произведений — “La llanura” («Равнина»), “Cristo” («Христос») и “Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca” («Сестры приюта Святой Марии Египетской»). Особое место в его творчестве занимает тема женской судьбы, воплощенная как в современных, так и в исторических образах — от героинь послевоенной Испании до таких легендарных фигур, как Селестина Ф. де Рохаса в пьесе “Conversaciones” («Превращения»). Его произведения отличает сочетание реализма и поэтической аллегории, тонкий философский подтекст, внимание к внутреннему миру человека, прежде всего, к судьбе женщины, оказавшейся в ситуации безысходности или социального давления. Язык образен, насыщен символикой, а диалоги проникнуты ностальгией и поэтическим звучанием. С конца 1970-х гг. Рекуэрда преподавал драматургию и оставался влиятельной фигурой испанской сцены до конца жизни. Его наследие продолжает вызывать интерес благодаря глубокой человечности, нравственной силе и художественной свободе.

Подобно Чехову, Рекуэрда помещает в центр пьесы женщин, наделенных чуткостью, воображением и стремлением к иному. Их замкну-

тый мир — одновременно убежище и тюрьма, а искусство, память и мечта становятся путями к духовному освобождению. Художественное пространство — это аллегория замкнутого круга жизни, подобного тому, в котором вырос сам Рекуэрда, окруженный женщинами — матерью, сестрами, тетушками, соседками. Их разговоры, мечты, неудовлетворенность судьбой и ожидание перемен легли в основу его драматургического мира.



Рис. 2. Афиша постановки пьесы Хосе Мартина Рекуэрды
«Мечты сестер-путешественниц», Университет Уэльвы, Испания

Анализ критической литературы о драме «Мечты сестер-путешественниц» Рекуэрды показывает, что имя Чехова упоминается лишь однажды — в предисловии Антонио Моралеса к первому изданию «Иллюзий сестер-путешественниц». Критик рассматривает пьесу как произведение, находящееся на пересечении двух художественных направлений: «малого реализма» Теннесси Уильямса и Уильяма Сарояна и реалистического фарса, характерного для испанской литературы и кинематографа 1950-х гг. (Кармен Мартин Гаите и Луис Гарсия Берланга). Вместе с тем Моралес отмечает и чеховское наследие, указывая, что «Ольга, Маша и Ирина, кажется, стоят во главе мира андалузских путе-

шественниц, для которых крик “К морю, к морю!” звучит так же, как у Чехова — “В Москву, в Москву, в Москву!”» [Morales: 66].

По мысли критика, параллель очевидна: если три русские сестры то-скуют по Москве, вспоминая утраченную гармонию, то три испанские героини видят символ освобождения в море — «горизонте надежды и обещании иной судьбы». Несмотря на важные наблюдения А. Моралеса, пьеса Рекуэрды была обделена вниманием исследователей, в том числе и в плане раскрытия творческой связи с Чеховым и его наследием. Между тем, при сравнении пьес становится очевидно, что сходство тематических мотивов не исчерпывает всей глубины влияния Чехова на творческое сознание Рекуэрды. Немало творчески освоено испанским писателем в плане подхода к изображению реальности, в структуре драматического дискурса, где внешнее действие растворяется в рефлексии, а смысл рождается из внутренней тишины.

Подлинные взаимосвязи между национальными литературами никогда не сводятся к прямому влиянию или подражанию. В процессе такого художественного диалога чужое произведение становится не образцом, а источником творческого импульса, который порождает новую эстетическую реальность. Чеховская драма с ее тонкой философией человеческого существования, внутренней напряженностью и ощущением времени как психологического потока открыла перед европейской сценой иное понимание театрального действия.

Чтобы определить характер этого влияния, важно установить, что именно нового внес исходный текст Чехова — какие идеи, художественные принципы и формы драматургического мышления он предложил мировой литературе. Лишь тогда можно понять, в какой мере и каким образом эти инновации были восприняты и преобразованы Рекуэрдой в контексте испанской культуры середины XX в. Речь идет не о простом заимствовании мотивов или тем, а о творческом освоении чужого опыта, когда отдельные элементы чеховской поэтики становятся импульсом к созданию нового, самобытного драматургического мира. Через выявление характера и глубины этого взаимодействия можно проследить, как универсальные категории художественного мышления — время, внутренний выбор, смысл существования — обретают национально-специфическое звучание, сохраняя при этом связь с первоисточником. Таким образом, для понимания влияния драмы «Три сестры» на пьесу «Мечты сестер-путешественниц» Мартина Рекуэрды

необходимо не ограничиваться внешними переключками — сходством сюжетов, персонажей или мотивов, — но обратиться к постижению внутренней логики чеховского художественного мышления, определив ее роль в формировании новой эстетической системы испанского драматурга.

Исходным пунктом подобного анализа становится воссоздание художественного замысла «Трех сестер», в котором заключена философская модель человеческого существования на рубеже XIX–XX вв. Именно в подтексте, в организации времени и пространства, в особом авторском взгляде на героя и его речь рождаются те идейно-художественные интонации, которые впоследствии отзовутся в драматургии Рекуэрды. В этой связи исследование пьес Чехова и Рекуэрды целесообразно рассматривать в рамках более широкой культурной парадигмы «усадебного текста». В обоих случаях действие разворачивается в пределах дома — у Чехова это провинциальная усадьба с колоннами, садом и видом на еловый лес; у Рекуэрды — старинный андалузский дом, перестроенный в пансион. В обоих произведениях усадьба не является лишь бытовой декорацией: это символ духовного уклада, изнутри переживающего распад. В ее пространстве отражается внутренний кризис героев, их стремление к смыслу и обновлению. Погружая зрителя в живую ткань национальной жизни, оба драматурга выходят за ее пределы, превращая локальный мир усадьбы в сцену универсального человеческого опыта — размышления о судьбе, времени и вере. Через призму женских судеб раскрывается не только частная драма одиночества, но и философско-экзистенциальное измерение человеческого существования, где поиски гармонии становятся формой сопротивления духовной стагнации.

Чеховская драма как исходная художественная модель

Обратимся к анализу драмы «Три сестры» с точки зрения ее философского содержания и принципов организации художественного текста, которые задают основу для понимания не только чеховского театра, но и всей традиции европейского психологического реализма, продолженной испанским автором в новом историко-культурном контексте.

Чеховская пьеса представляет собой символично-философское произведение, в котором через судьбы семьи Прозоровых изображается духовное состояние русской интеллигенции на рубеже веков. Герои — люди образованные, чувствующие, наделенные творческими задатками, — оказываются лишенными возможности реализовать себя в провинциальной среде, где их знания, культура и стремление к осмысленной жизни становятся «невостребованными».

В центре пьесы — семья Прозоровых, переживающая распад родового гнезда после смерти родителей. Старший брат Андрей, некогда мечтавший о научной карьере, деградирует до уровня мелкого чиновника и оказывается под властью грубой и корыстной жены Наташи. Старшая сестра Ольга, посвятившая себя педагогической работе, не имея к ней призвания, внешне достигает стабильности, но внутренне ощущает опустошение и усталость. Средняя сестра Мария, лишенная возможности развивать музыкальный дар, живет в духовной скуке несчастного брака и находит краткое утешение в запретной любви к Вершинину, также пленнику долга и семейных неурядиц. Младшая, Ирина, олицетворяет надежду и чистоту мечты: она верит в труд и в возможность перемен, но постепенно утрачивает эту веру, осознавая, что жизнь в провинции губит и ее порывы. Параллельно раскрываются судьбы второстепенных персонажей, таких как врач Чебутыкин, символизирующий утрату профессионального долга и смысла жизни.

В начале действия чеховской пьесы семейство Прозоровых пребывает в состоянии неопределенного душевного неблагополучия, еще не осознавая его подлинных причин. Это внутреннее беспокойство не имеет ясных очертаний: герои тоскуют, скучают, мечтают о переменах, но не могут объяснить себе источник своей неудовлетворенности. Инстинктивно стремясь вырваться из этого замкнутого круга, они обращают свои помыслы к Москве — городу детства, родовому гнезду, где, по их воспоминаниям, жизнь текла полнее и светлее. Поначалу это стремление кажется простым желанием перемены мест [Чехов С. 13: 452], но в действительности оно знаменует пробуждение внутренней рефлексии.

Осознавая бесплодность ожидания и невозможность возвращения в прошлое, сестры начинают искать причины своего состояния не во внешних обстоятельствах, а в самих себе. Их размышления о времени, о счастье, о предназначении человека постепенно превращаются в фи-

лософский диалог с жизнью. Так, неясная тоска, определявшая атмосферу первых сцен, обретает смысл экзистенциального кризиса, в котором внешнее бездействие становится формой духовного движения и самопознания. Как отмечает В. Е. Головчинер, в «Трех сестрах» «Чехов открывает новое измерение драмы — драму как форму философского бытия, где внешнее действие уступает место внутреннему движению духа» [Головчинер: 57]. Именно эта переориентация от события к сознанию, от фабулы к состоянию определяет и рождение нового типа сценического мышления, оказавшего влияние на европейский театр XX в. Рекуэрда воспринимает этот чеховский принцип не как модель, а как живой импульс к размышлению о человеке в замкнутом пространстве усадьбы, где разрушение становится условием внутреннего возрождения.

Переводя драму из психологического в онтологическое и философское измерение, Чехов раскрывает ее через диалоги и внутреннюю речь своих персонажей. В их повседневных разговорах и застольных беседах формируется своеобразная жизненная философия, где частные наблюдения обретают общечеловеческий масштаб. Особое значение приобретают временные координаты. Как отмечает Чарльз Турнер, в «Трех сестрах» время становится не просто фоном, а «невидимым действующим лицом», формирующим психологическое пространство пьесы и ритм существования героев. Его течение замедленно и спиралевидно: ожидание, повтор, остановка мгновения превращаются в форму духовного опыта. Паузы и недосказанность заменяют действие, а видимое бездействие оборачивается внутренним движением сознания. Время в этой пьесе «продлено настолько, — подмечает исследователь, — что мы можем увидеть изменения в реакции героев на жизнь» [Turner: 72–73]. Каждая из сестер, пережив в молодости внутренний кризис, вступает в новую жизненную фазу с богатой духовной жизнью, наполненной философскими размышлениями о бренности бытия и поиске смысла в повседневности. Неоднократно в ходе сюжетного действия, произнося вслух строку «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том» [Чехов С. 13: 185], Маша обращается не к собеседникам, а к самой себе, превращая цитату в форму внутреннего философского монолога. Эта пушкинская аллюзия, символизируя роковую зависимость от предопределенности, выявляет стоическую доминанту ее мировоззрения и служит выражением личного отклика героини на загадку бытия.

Размышляя о своей жизни, Ирина ощущает себя втянутой в бесконечный круговорот времени, где все повторяется и ничто не меняется: «Осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» [Чехов С. 13: 187]. Этот мотив замкнутого движения по кругу подчеркивает трагизм человеческого существования, обреченного на ожидание перемен, которые никогда не наступят. Тузенбах выражает ту же мысль в космической перспективе: жизнь не меняется и движется по неизменным законам, неведомым человеку, подобно журавлям, которые «летят и летят, не зная, зачем и куда» [Чехов С. 13: 147]. Образ полета становится символом вечного круговорота бытия, неподвластного человеческому разуму. Некоторыми героями овладевает чувство повторяемости исторических событий: случайно вспыхнувший пожар вызывает в памяти сожжение Москвы в 1812 г. Этот эпизод раскрывает древнюю идею цикличности бытия как мировой необходимости. Осознавая свой разрыв с этим вечным круговоротом, люди страдают от внутреннего недоумения, ведь незнание тайных законов существования становится для них источником духовной болезни. В результате главной философской проблемой пьесы оказывается кризис сознания современного человека, проявляющийся в осмыслении противоречия между «я» и миром, — лишении внутренней гармонии, когда человек перестает чувствовать себя частью всеобщего движения жизни.

Постепенно Москва превращается для Прозоровых в символ утраченного идеала — духовного центра и внутреннего равновесия, которых им недостает в настоящем. Трижды повторяемое восклицание Ирины «*В Москву, в Москву!*» выражает не столько реальное стремление уехать, сколько ностальгическую веру в возможность иной, подлинной жизни. Однако и ее путь оказывается замкнут в круг несбывшихся ожиданий. Пьеса передает трагедию неосуществленного: жизнь персонажей почти лишена внешнего действия, но исполнена внутренних колебаний, раздумий и духовной боли. Каждым из них овладевает ощущение протivoестественности происходящего и бессилия что-либо изменить. Все чувствуют свою зависимость от некоей фатальной силы, метафорически выраженной в пушкинской цитате «У лукоморья дуб зеленый» как образе ствола жизни, скованного цепью необходимости, не позволяющей ему свободно и гармонично развиваться. Как отмечает британская исследовательница Синтия Марш, Маша в этой

сцене «говорит не собственным голосом, а словами величайшего русского поэта, предваряя их молчанием» [Marsh 2006: 446].

Изображая путь Прозоровых от радужных надежд к осознанию собственной несвободы, автор дает понять, что единичная их участь становится метафорой судьбы целого поколения русской интеллигенции, обреченного на бессилие перед этой фатальной силой. За этим ощущением кроется более глубокая философская проблема — утрата ясности сознания и духовной опоры, невозможность постичь свое место в мире. Это не только психологическое, но и метафизическое состояние, связанное с крушением целостной картины бытия, когда вера в высший, организующий миропорядок оказывается утрачена. В мире, лишенном центра, все кажется сошедшим с оси. «Все делается не по-нашему» [Чехов С. 13: 184], — говорит Ольга, выражая то, что герои ощущают как распад духовных оснований жизни. Эта внутренняя растерянность восходит к кризису европейского сознания конца XIX в., когда рациональные и религиозные формы познания перестали давать ощущение устойчивости.

Чехов вплотную подходит здесь к философии русских религиозных мыслителей — Бердяева, Франка, Шестова, — для которых человек, утративший веру, остается один на один с тайной бытия. Ирина, начавшая путь с веры в осмысленное будущее, постепенно теряет внутреннюю ясность и погружается в экзистенциальное отчаяние; другие герои переживают ту же метаморфозу: одни сходят с ума, как жена Вершинина, другие гибнут, как Тузенбах. Так в пьесе раскрывается трагедия человека, потерявшего связь с высшим смыслом, но продолжающего искать гармонию в мире, где она больше не дана извне. Это не просто психологическое, но метафизическое состояние, связанное с крушением целостной картины бытия, когда вера в высший организующий порядок мира оказывается утрачена, а на ее место приходит ощущение его изъяна. В мире, лишенном центра, все кажется сошедшим с оси.

Чехов изображает героев на грани душевного расстройства, показывая проявление экзистенциального кризиса, впервые столь остро обозначившегося в русской литературе у Достоевского на рубеже веков. Первым его симптомом становится томление души («*томится моя душа*»), внутреннее опустошение («*в голове пусто, на душе холодно*»), ощущение одиночества среди людей. Следующий этап духовного

неблагополучия — экзистенциальное отчаяние, особенно ошутимое в исповеди самой молодой из сестер:

А время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше, в какую-то пропасть. Я в отчаянии, я в отчаянии! И как я жива, как не убила себя до сих пор, не понижаю [Чехов С. 13: 166]¹.

Это состояние, по сути, приближает человека к нигилизму, к отрицанию собственного существования как блага: «О, если бы не существовать!» [Чехов С. 13: 161]. В атмосфере утраты ясности бытия иные герои начинают сомневаться даже в реальности собственного существования. Спившийся военврач Чебутыкин замечает: «Нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем» [Чехов С. 13: 178]. В подтексте драмы проступает философская антиномия «быть» и «казаться», ставшая ключевым мотивом кризисного сознания конца XIX в. Чехов изображает человека на пороге между реальностью и иллюзией, где язык фиксирует относительность, неустойчивость мировосприятия. Повторяющиеся формулы неопределенности — «кажется», «может быть», «как будто», «словно» — функционируют как лингвистические маркеры сомнения в подлинности происходящего, перехода в состояние призрачного существования, которое современная психология определяет как распад онтологической уверенности [Лэнг]. За этим следует кризис идентичности — утрата человеком ощущения собственной целостности, переход границы, за которой человеческое сознание распадается, теряя способность отличать бытие от его иллюзии: «Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова» [Чехов С. 13: 160]. Этому сопутствует и процесс моральной деградации. Прозоров с горечью замечает, что в его жене появляется нечто «приносящее ее до животного», как будто она уже и не человек.

Чтобы сохранить способность к разумному осмыслению бытия, чеховским героиням необходимо хотя бы минимальное чувство свободы

¹ Среди заметок, находящихся в «Записных книжках», были записи о покушении Марии на самоубийство через отравление, мотив впоследствии отброшенный автором [Чехов С. 13: 426].

действий — иначе сознание собственной бесполезности может привести их к безумию. Лишенные возможности вырваться из замкнутого круга провинциального бытия, они стремятся преодолеть внутреннюю пустоту через внешнее действие — уход, движение, перемену места. Но мечта о Москве оказывается не столько стремлением к иной жизни, сколько попыткой преодолеть экзистенциальный тупик. Даже офицеры гарнизона, мечтающие о переводе, разделяют ту же тоску по перемене, превращенную в форму самоутешения.

Чехов доводит мотив освобождения из пут бытия до драматической полноты, где выход из кризиса требует жертвы. Влюбленный в Ирину пожилой, но искренне любящий немецкий музыкант Тузенбах открывает девушке и ее сестрам возможность перемен — возвращения в вожделенную Москву, символ утраченного идеала. Его присутствие приносит Ирине кратковременное ощущение духовного подъема: «У меня вдруг точно крылья выросли на душе, я повеселела, стало мне легко и опять захотелось работать, работать» [Чехов С. 13: 176]. Однако путь к обретению нового смысла оказывается невозможен: Ирина признается, что не может полюбить его, хотя и не отвергает брака. Тузенбах, осознав цену подобного компромисса, принимает вызов на дуэль и погибает.

Его смерть, неслучайная и символическая, превращается у Чехова в момент просветления: она не замыкает, а, напротив, открывает путь к внутреннему возрождению других. Через размышления Тузенбаха, Вершинина, Ольги Чехов выстраивает новую гуманистическую философию, основанную на убеждении, что страдание — не конец, а форма духовного роста, а усилия настоящего служат будущему, в котором человечество обретет смысл и гармонию. Оптимистическая нота финала звучит в словах Ольги: «Надо жить... Придет время, все узнают, зачем все это... а пока надо жить» [Чехов С. 13: 451] и утверждает веру в эволюцию духа и возможность постижения тайн бытия. К слову сказать, часть прижизненной критики незадолго до видела достоинство пьесы в изображении застоя и мрака провинциальной жизни или же упрекала автора в чересчур едкой сатире на современность, отказывая ему даже в драматизме, а также в пессимизме [Чехов С. 13: 455–456]. То, что не распознала критика, однозначно выразил Л. Андреев:

Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер»... И разве в умирающих страхах вы не замечаете зародышей новой жизни? [Чехов С. 13: 459].

Драма утраты превращается у Чехова в драму преодоления: герои, пройдя через отчаяние, обретают внутренний свет, пусть и не рационально осознанный. За этим стоит более глубокая философская проблема — потеря ясности сознания и религиозной опоры, невозможность постичь свое место в мире.

Так, Чехов изображает человека на грани экзистенциального прозрения: утратив веру во внешние опоры, он ищет смысл в самой способности жить, мыслить и страдать. Этот переход от веры в провиденциальный порядок к вере в духовное усилие человека определяет философский нерв чеховской драмы, соединяя в себе черты религиозного гуманизма и раннего экзистенциализма. Человеческая драма перерастает здесь в метафизическую притчу о судьбе потерянного поколения, утратившего веру в старые истины и ищущего новые основания своего бытия. Лишенные ясной жизненной цели, герои стремятся преодолеть внутреннюю пустоту внешним движением, но путь к подлинному возрождению проходит не через изменение обстоятельств, а через внутреннее прозрение, на что намекает и фамилия героев, Прозоровы. В их усталых словах, сомнениях и попытках понять смысл страдания рождается новая форма веры — в разум, в труд, в преемственность поколений, в возможность постижения тайн бытия через познание и духовную эволюцию. Чехов завершает драму на ноте тихого, но неугасимого гуманистического оптимизма: за отчаянием всегда следует свет, и даже утраченная гармония может быть восстановлена усилием человеческого духа.

Русское общество в чеховской пьесе предстает как пространство духовного и социального раскола, где народ и интеллигенция существуют в двух несоединимых культурах. Первая — народная, простая, живая, выраженная в звуках гармоники, народных песен и разговорной, подчас грубоватой речи. Вторая — утонченная дворянская, наполненная музыкой фортепьяно и скрипки, чтением и интеллектуальными беседами. В пьесе постоянно слышится музыкальный контрапункт этих двух миров, создающий ощущение полифонии национальной жизни. Однако главное различие между народом и интеллигенцией

заключается не в уровне образования или вкуса, а в разном духовном отношении к жизни. Простые люди, воспитанные в православной традиции, не подвержены «болезни века» — они сохраняют внутреннюю устойчивость, покорно принимают закон необходимости и честно исполняют свой долг до конца. Символично, что в четвертом действии тревожные философские разговоры ведутся под доносящуюся из другого конца дома колыбельную старой няни, которая становится как бы воплощением вечного ритма жизни, неподвластного сомнениям. Интеллигенция же, утратившая веру в Бога и духовную опору, оказывается разьединенной не только с народом, но и с самой жизнью. За крушением их личных надежд проступает драма утраты духовных оснований целого поколения, оказавшегося в состоянии внутреннего разлада и в мучительных поисках новой веры, способной вернуть смысл существованию.

Поэтика произведения Чехова неразрывно связана с идейно-философским содержанием его драмы и служит выражением мировоззренческой позиции автора. Эстетическая структура пьесы становится продолжением ее философии. Уже первые акты — именины Ирины в лучезарное майское утро и веселое масленичное празднество в следующем действии — создают карнавальную атмосферу, которая разряжает скрытую духовную напряженность и наполняет пьесу ощущением жизни, ее круговорота. Движение сюжета от ранней весны к осени и зиме символизирует естественный ритм существования, смену времен года как отражение внутренней эволюции героев — от надежды к зрелому осознанию, от ожидания к тихому принятию. Особую роль имеет игра света и цвета: если первые два действия проходят при свете дня, то последующие — при мягком сиянии свечей, чей мерцающий свет не столько угасает, сколько растворяется, создавая атмосферу покоя, памяти и умиротворенного размышления о жизни.

По наблюдению В. В. Полонского, поэтика Чехова-драматурга стала одним из источников художественных инноваций русского модернизма: цветовая и музыкальная символика у Чехова выполняет функцию художественного эквивалента душевных состояний, благодаря чему звуковой и цветовой фон превращаются в активных, символически нагруженных участников действия [Полонский: 103]. Особенно отчетливо это проявляется в поэтике пьесы «Три сестры». Цвета костюмов героинь — синий у Ольги, черный у Марии, белый у Ирины — обо-

значают их психологический строй и внутреннюю индивидуальность в момент появления на сцене. Музыкальные и визуальные мотивы, отмеченные в ремарках, раскрывают внутренние контрасты драмы: свет и тень, радость и безысходность. Постоянно возникающий в ремарках смех воплощает радость и полноту жизни, тогда как слезы героев отражают ее оборотную, трагическую сторону. Предметные символы приобретают философское измерение: заводной волчок выражает цикличность бытия, часы передают течение линейного времени, а разбитые часы символизируют мгновение вневременного счастья, вырванного из непрерывного потока жизни.

Через высказывания героев проступают душевные антиномии. Одни персонажи сохраняют наивную романтичность, другие заражены цинизмом и пошлостью. Одни открыты миру, чувствуют красоту природы, как Тузенбах, восклицающий: «Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет» [Чехов С. 13: 181]. Другие, подобно Наталье, утратили к ней всякую чувствительность и велят деревья рубить. Как показал американский литературовед Ли Трепанье, именно Наташа вносит в усадебное пространство «Трех сестер» элемент вульгарности и разрушительной силы, знаменуя вторжение нового мира, в котором господствует практицизм и моральная нечуткость. Ее внешняя активность контрастирует с созерцательной пассивностью Прозоровых, но за этим действием скрывается духовная пустота. Наташа, «женщина без глубины», становится антиподом сестер: если они страдают от бессилия и внутренней раздвоенности, то она живет без рефлексии, руководствуясь утилитарными импульсами, превращающими дом в пространство насилия над культурой и красотой. В этом смысле Наташа — воплощение, по выражению Трепанье, «вульгарности как формы зла» (*vulgarity as a moral evil*) [Trepanier: 22], которая разрушает саму возможность духовной жизни.

Кроме того, Чехов создает широкое полотно национальной жизни, в котором сочетаются пейзажи с березами и садами, сцены застолий с самоваром, народные праздники и масленичные гулянья с ряжеными и музыкантами, гадания, чтение газет, врачебные предрассудки и уличные танцы. Все слои общества — от офицеров до простых горожан — оказываются в едином жизненном пространстве, где сохраняется древний архетип русской отзывчивости и взаимопомощи: как

во время пожара, когда семья Прозоровых принимает погорельцев, делясь последним.

Через этот синтез поэтического и философского, бытового и символического Чехов создает образ России рубежа веков — страны, в которой сосуществуют противоположности: вера и сомнение, духовность и обыденность, возвышенность и унижение, обреченность на тьму и стремление к свету. Поэтика его пьесы становится способом философского познания мира и человека, раскрывая в повседневном трагическое и в трагическом — отблеск вечной гармонии.

*«Мечты сестер-путешественниц» Х. Мартина Рекуэрды:
по следам чеховских открытий*

Сходство между «Тремя сестрами» Чехова и пьесой Рекуэрды «Мечты сестер-путешественниц» ощущается сразу — не столько на уровне мотивов, сколько в самой интонации, в способе выстраивания драматического дискурса. Обе пьесы изображают замкнутые миры, в которых героини живут на пороге перемен, но не решаются сделать шаг. Именно в пределах этого замкнутого пространства — будь то московский дом Прозоровых или андалузский пансион сестер Рекуэрды — разворачивается главный внутренний конфликт: между мечтой и действительностью, светом знания и тьмой неведения, подлинной и мнимой свободой. Как у Чехова, внешнего действия в пьесе Рекуэрды почти нет: драма рождается из внутреннего напряжения, из неосуществленных желаний, тихих разговоров и невыраженной боли. Провинция становится пространством, где время тягуче, а мечта о другой жизни — единственное дыхание свободы.

У Рекуэрды действие сведено к одному акту, что усиливает впечатление камерности, но придает происходящему особую плотность и ритмическую замкнутость. Три сестры, владеющие небольшим андалузским пансионом, живут ожиданием перемен, мечтая о поездке к морю, о жизни вне привычного круга. Их мечты — столь же недостижимы, как и московские грезы чеховских героинь. Каждая несет в себе свой несбывшийся потенциал: литературный, музыкальный, артистический. Их разговоры, полные иронии, ностальгии и боли,

создают ту же особую атмосферу «непроизнесенного», где психологическое напряжение скрыто под будничным ритмом жизни.

Подобно Марии и Ирине, ни одна из героинь Рекуэрды не обрела счастья в любви. Реплика Ирины из «Трех сестер» — «Я не любила ни разу в жизни... душа моя — как рояль, заперт, и ключ потерян» [Чехов С. 13: 180] — образует глубокий эмоционально-тематический мост к пьесе «Мечты сестер-путешественниц»: это почти буквальное отражение состояния всех трех сестер в начале действия, в канун Нового года. В это время «всем можно любить и быть любимыми», но сестрам этого не дано. Неестественность их положения у Рекуэрды заключается не только в отсутствии любви, но и в том, что, подобно Ольге, они в силу внешних обстоятельств вообще не создали семьи и домашнего очага, обрекая себя на одиночество.

Для испанских женщин того времени именно замужество во многом открывало перспективу целостной, социально укорененной жизни — участие в круге родственных связей, общение с семьей, сопри-



Рис. 3. Типичный андалузский особняк в окрестностях Гранады.
Фотография Н. Н. Арсентьевой (Личный архив автора)

частность «большому миру» с его торговыми, образовательными и культурными нитями. Счастьем считались устойчивость уклада, ладное хозяйство, достаток, многодетность, согласие в доме. Андалузцы традиционно глубоко укоренены в быте, в ритуалах повседневности, где дом является центром духовного и семейного мира.

Этого живого сцепления с внешним миром сестры у Рекуэрды лишены: по воле судьбы оказавшись в вынужденной изоляции небольшого городка, они все острее ощущают разрыв с жизнью и стремятся хотя бы через свои таланты восстановить утраченные связи с людьми. Как и у чеховских сестер, их домашнее образование и заложенные воспитанием дарования — умение вышивать, рисовать, музицировать — остаются невостребованными. Особенно трагична судьба литературно одаренной Исабель, чьи пьесы и стихи так и не нашли пути к читателю.

Ощущая, как и чеховские героини, нестерпимую замкнутость существования, сестры в пьесе Рекуэрды инстинктивно стремятся вырваться в пространство «большой жизни». Их общей мечтой становится поездка к морю — символ встречи с иным миром, возможного обновления и освобождения. Контраст между настоящим и мечтой усиливается обращением к прошлому — к детским воспоминаниям и материнским рассказам о «людях моря», подбирающих на побережье раковины и обломки утонувших кораблей. Эти образы, как и воспоминания о Москве у чеховских сестер, соединяют повседневное с несбыточным, ограниченное — с бесконечным.

Хронотоп пьесы Рекуэрды не только достоверен в костюмбристском смысле, но и в высшей степени символичен. Его художественное пространство, по всей вероятности, восходит к реальным местам, хорошо знакомым драматургу: андалузскому пригороду Пинос-Пуэнте близ Гранады, где он часто бывал, общаясь с местной интеллигенцией и художественной средой. Ландшафт внутренней Андалусии — замкнутая горная долина, окруженная безлесными холмами и однообразными оливковыми плантациями, — становится зримым образом ограниченности человеческого бытия. Пансион сестер приносит лишь скромный доход; хотя до моря — всего час езды на поезде, даже на эту короткую дорогу у них нет средств. Поэтому свою мечту они воплощают в искусстве, в рукоделии, в создании символических замен — как бы вплетая иллюзию в ткань повседневности. Прием визуального экфрасиса, к которому прибегает Рекуэрда, подчеркивает двойственность их суще-

ствования — разрыв между реальностью и воображением. Как и в андалузских домах начала XX в., интерьер комнат сестер наполнен предметами декоративно-прикладного искусства, превращенными в знаки внутреннего мира. На столиках и комодах — кружевные салфетки с морскими узорами: вышитое море становится символом мечты, сведенной к орнаменту, декоративной замене недостижимого. Морская символика в убранстве дома — это акт компенсации и воображаемого выхода, попытка впустить дыхание простора в тесное пространство провинциального быта.

Так складывается неприметная, но неумолимая логика провинциального существования: жизнь при открытых балконах, где воздух свободы слышится, но не достигается; талант без сцены; мечта без дороги; слово, еще ищущее свой голос. И все же именно здесь теплится надежда: когда-нибудь Исабель напечатает свои пьесы, их заметят, и на вырученные средства удастся вырваться из замкнутого круга, провести несколько дней у лазурного моря — может быть, там обрести счастье и обновление.

Драма разворачивается в канун Нового Года — периода ожидания чуда. Повседневность сжимается в тесный круг, и только распахнутые настежь балконы в первой ремарке напоминают о возможности выхода — о ветре большого пространства, который все еще зовет, хотя и не достигает их стен. В воздухе ощущается неподвижность, как в оставившемся времени. И лишь снег, искрящийся под светом фонарей, нарушает мрачную неподвижность, создавая иллюзию света, прохладного и голубоватого, словно отблеск мечты в зимней ночи. В пансионе, откуда уехал последний постоялец, царит тишина и печаль. Чтобы разогнать пустоту, сестры решают поставить домашний спектакль по пьесе Исабель «Поезд на юг», превращая салон в вагон поезда. Этот импровизированный театр, как и вся жизнь героинь, становится попыткой превратить мечту в действие, воображение — в спасение. Прием *театра в театре* — пантомима на тему безответной любви — становится у Рекуэрды еще одним средством самосознания и спасения, пусть и иллюзорного, воплощая внутреннюю потребность героинь в действии, в преодолении неподвижности, хотя бы в игре. Перевоплощение Марины в начальника вокзала и Анхелы — в поклонника всемирно известной балерины, эмигранта из Африки, сопровождаемое звуками пианино, на котором Марина исполняет марш, создает атмо-

сферу импровизированного спектакля: воображаемый поезд идет на юг, в манящий огнями портовый город, где, как кажется, ждут свет, движение и жизнь.

В этом сценическом действии тесное пространство дома превращается в сцену, а акт творческого воображения становится временным освобождением от томительного ожидания и скуки. Звуки пианино, песен, имитирующих гудки паровоза, наполняют дом, и ночь, еще мгновение назад погруженная в тишину, оживает ритмом грез. Иллюзия движения здесь — не бегство от реальности, а форма внутреннего преодоления неподвижности, способ вернуть себе ощущение бытия.

Интересно перекликаются у Чехова и Рекуэрды декоративные мотивы, связанные с образом цветов. У Чехова весной в дом Прозоровых гости приносят букеты, наполняя пространство запахом жизни и пробуждения. У Рекуэрды во вставной пьесе заезжую актрису встречают букетом бумажных цветов, которые становятся метафорой мечты, заменившей реальность. В этих декоративных и сценических мотивах чувствуется общее для обоих драматургов стремление соединить искусство и природу, красоту реального и воображаемого. Радость от соприкосновения с источниками красоты — будь то цветок, музыка или перевоплощение — становится у них знаком подлинной жизни, вспышкой духовного обновления в пределах ограниченного мира.

Но иллюзия хрупка. Возвращение после неудачного спектакля третьей сестры Марии, освистанной публикой, обрывает полет фантазии. Сцена застывает в полномочном ожидании, и часы, отбивающие двенадцать ударов, становятся метафорой бегства времени. Наступивший Новый год приносит не облегчение, а осознание безысходности. Однако именно в этот момент, когда рушатся все внешние надежды, звучит молитва, сестры обращаются к Богу с детской просьбой — «чтобы в наступающем году увидеть море». Этот мотив, перекликающийся с чеховским заклинанием «В Москву, в Москву!», получает в испанском контексте религиозный смысл. Молитва заменяет иронию, вера приходит на место метафизического молчания. Эпизод подчеркивает национальную специфику драмы Рекуэрды. В Испании середины XX в., где католическая вера оставалась основой общественного уклада, молитва сохраняла силу объединяющего акта. Героини, взывая к Богу, ищут не только чуда, но и моральной опоры, утешения перед лицом неосуществимости мечты.

На мгновение в гостиной появляется пожилая Марина с мольбой о возвращении сына — ее тихая просьба звучит, как отголосок человеческой скорби, и тотчас же растворяется в тишине, когда она уходит к себе. Сцена вновь наполняется светом: сестры поздравляют друг друга с Новым годом, и на короткое время дом оживает. Мария, приободрившаяся после своих неудач, входит в роль балерины, Исабель счастлива поставленной в домашнем театре пьесой. Все поют, смеются, танцуют. В этом мгновении Рекуэрда, как мастер тонкой драматургической конструкции, создает иллюзию возможности восстановления утраченной связи маленького женского мира с большим, внешним. Из-за окон слышны голоса прохожих, гитары, карнавальный шум, рождественские серенады. На миг кажется, что граница между домом и улицей исчезла, и жизнь снова открыта навстречу миру.

Но это ощущение длится недолго. Окрыленные возможностью общения, сестры выбегают на балкон — и видят внизу компанию подвыпивших актеров, пришедших не поздравить, а высмеять и унижить Марию, неудачно выступившую на спектакле. Их насмешки и злая пародия разрушают праздничное настроение, превращая идиллию в трагикомическую сцену унижения. Это внезапное вторжение в жизнь сестер грубой реальности становится символом жестокости мира, вскрывающей болезненную правду их положения.

Как у Чехова, так и у Рекуэрды разговоры героинь становятся формой самопознания. У Чехова это достигается с помощью подтекста, полутонов, пауз и недосказанности; у Рекуэрды — через более открытое, исповедальное слово, где мысль, не находя иного выхода, превращается в речь. В их повседневных разговорах, на первый взгляд, случайных и бытовых, постепенно проявляется внутренний мир: через чужие цитаты, воспоминания, оброненные фразы героини выводят наружу то, что тревожит их изнутри, — осмысливают собственное существование. Диалог становится зеркалом сознания, способом выявления подлинных движений души.

Подобно чеховским сестрам, героини Рекуэрды воспринимают реальность философски, стремясь постичь свое бытие не как данность, а как путь, исполненный внутреннего движения и преодоления. Они живут в размышлении, в попытке уловить смысл жизни и свое место в мире. Однако если чеховская поэтика строится на идее цикличности, вечного возвращения, то у Рекуэрды драма времени имеет иной харак-

тер — она подчинена гераклитову представлению о линейном, неумолимо текущем вперед времени. Его мир устремлен к невозвратности, к осознанию того, что человек «не может войти дважды в одну и ту же реку», — к гераклитовской философии становления. Эта идея потока времени у Рекуэрды обретает не отвлеченное, а человеческое измерение: она становится образом утраты молодости, таланта, красоты — всего, что невозможно удержать. Удрученная Мария переживает эту истину в своем признании: *“Los que hemos nacido con alas, no podemos volar por el mismo cielo”* («Мы, рожденные с крыльями, не можем летать под тем же небом»). [Recuerda: 254]. Здесь звучит горькое осознание неповторимости мгновения и невозможности возвращения к былому, но также и тихое примирение с естественным ходом времени.

Философия непрерывного течения жизни проступает и в мыслях пожилой Марины — старой постоялицы пансиона, когда-то любимой, счастливой, жившей полной жизнью. Теперь она одинока, доживает свои дни, вспоминая сына, исчезнувшего где-то в странствиях. В ней воплощена мудрость смирения перед изменчивостью бытия: Марина не стремится к бегству и не противится судьбе. Рекуэрда как будто доверяет ей самую глубокую интонацию драмы — интонацию покоя в вечном движении. Не случайно Рекуэрда уводит ее со сцены в момент прихода актерской труппы: этот жест символизирует уход поколения, прожившего свой круг, и уступку места тем, кто еще ищет себя. В этом уходе нет трагизма, только тихая гармония, напоминание о том, что всё течет, всё изменяется, но само движение есть жизнь. Так мысль Гераклита о потоке, невозможности дважды войти в одну реку, становится философским основанием драмы: одни героини пытаются вырваться из круга, другие — принимают течение, но вместе они воплощают вечный ритм человеческого бытия, где молодость стремится вперед, а старость хранит мудрость возвращения к вечному.

Однако поток жизни не останавливается — он уносит не только прошедшие годы, но и мгновения покоя. Когда Марина уходит со сцены, вместе с ней исчезает чувство равновесия, и дом снова наполняется движением, хотя и тревожным. На место мудрого примирения приходит беспокойство юности, жажда перемен. Сестры, до слез жалея Марию, стремятся вернуть ей веру в будущее, убедить, что еще не все потеряно: что Исабель опубликует свою пьесу, Мария вновь выйдет на сцену, а на вырученные деньги они уедут к морю. Их мечта — не просто

фантазия, а отчаянная попытка победить неподвижность, вырваться хотя бы мыслью из круга повседневности.



Рис. 4. Женский портрет в традиционном андалузском костюме.
Фотография из личного архива П. Бакеро. Источник: частное собрание, не публиковалось ранее. Разрешение на публикацию предоставлено автором

Но именно в этот момент, когда кажется, что воображение одерживает верх над реальностью, Рекуэрда возвращает действие в плоскость этического. Желание движения сталкивается с необходимостью выбора, и мечта оказывается испытанием совести. Для большей достоверности костюма в домашней постановке Анхела бежит в комнату старой Марины — попросить у нее украшения. Она возвращается бледная, с коробкой в руках, со слезами и испугом: в минуту слабости, поддавшись соблазну, она взяла чужое. Из открытой шкатулки на пол падают настоящие драгоценности — жемчужины, кольца, брошь в виде жар-птицы, сверкающей в тусклом свете лампы. В этом внезапном блеске мечта и вина сталкиваются, как свет и тень.

Анхела, оправдываясь, предлагает отчаянный выход: продать драгоценности, собрать чемоданы и уехать к морю, наконец, осуществив давнюю мечту. Старшая сестра Исабель, верующая и принципиальная, категорически против, но Мария, уставшая от неудач, почти готова уступить искушению. В этот момент перед героинями встает подлинная нравственная дилемма — выбор между духовной чистотой и соблазном свободы, между совестью и мечтой. Эпизод, исполненный чеховских интонаций, не превращается в моральный урок, но открывает перед зрителем внутреннюю глубину человеческой борьбы.

Здесь свобода понимается не как возможность достичь желаемого любой ценой, а как способность остаться, сохранив достоинство и внутреннюю ясность. Это движение — от разочарования к просветлению, от внешнего кризиса к внутреннему выбору — сближает героинь Рекуэрды с чеховскими сестрами. В обоих мирах духовная эволюция персонажей неразрывно связана с пространством, в котором они живут. Усадьба, дом, интерьер становятся не просто местом действия, но отражением внутреннего состояния человека, своеобразной метафорой души. Дом — это и убежище, и тюрьма, и зеркало мира, где каждая вещь откликается на переживание, а повседневная реальность наполняется символическим смыслом.

Так внутренний выбор героинь становится высшей точкой их духовного пути. Отказ от внешнего побега оборачивается движением внутрь — к самопознанию, к обретению душевного равновесия. И у Чехова, и у Рекуэрды именно это внутреннее прозрение оказывается настоящим преодолением: не изменой мечте, а ее очищением от иллюзий. В момент нравственного испытания дом, прежде бывший пространством замкнутости, обретает новое измерение — становится местом духовного прозрения. В нем, среди повседневных вещей, рождается чувство сопричастности к жизни и понимание ее непрерывности. Это внутреннее движение завершается у обоих драматургов катарсисом — тихим, но глубоко очищающим. Как у Чехова, так и у Рекуэрды финал наполнен просветленной грустью, в которой боль и надежда сливаются, превращаясь в гармонию. Здесь драма преображается в философское размышление о человеческом предназначении: страдание становится условием понимания, а утрата — началом возрождения.

У Чехова воля к духовному преодолению воплощена в образе Ольги — старшей сестры, волевой и нравственно цельной женщины:

«Пройдет время, нас забудут, и мы уйдем навеки, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто придет после...» [Чехов С. 13: 187] — говорит Ольга, утверждая идею духовного долга перед будущим, веру в непрерывность человеческого бытия и в то, что страдание становится началом нового сознания. Несмотря на личные потери и крушение надежд, она поддерживает сестер, обращая их боль в источник силы: *«О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно...»* [Чехов С. 13: 188], и в этих словах звучит переход от личного к общечеловеческому, от скорби к утверждению смысла жизни.

У Рекуэрды аналогичный пафос преодоления кризиса через творчество воплощен в образе Исабель — самой сильной из сестер. Потерпев утрату иллюзий, она находит утешение не в бегстве, а в творческом акте, в возрождении игры, которая становится для нее и для других формой жизни:

Анхела! Мария! Я подумала — давай снова сыграем мою пьесу, специально для тебя. Мои занавески! Хочу снова стать Маргаритой Ламурракой! Давайте быстренько все приготовим! Скорее — зеркало на место! Принеси костюм, Анхела, а ты, Мария, садись и смотри, как мы играем. А я пока включу музыку... вдруг тебе захочется потанцевать? [Recuerda: 261].

Эти слова звучат как гимн воображению, как акт сопротивления безысходности.

Домашний спектакль становится альтернативой жизни, а сама жизнь — его продолжением. Даже при закрытых балконных дверях провинциального дома остаются распахнутыми двери творческого воображения. В этом внутреннем пространстве, где реальность и фантазия сливаются, героини обретают глоток свободы, возможный лишь через дар созидания, заключенный в художественно одаренных женщинах. Они не вырвутся в желанный мир, но воссоздадут его в своем театре мечты, сохранив способность мечтать — а, значит, и жить.

В сопоставлении чеховской драмы «Три сестры» и пьесы Мартина Рекуэрды «Мечты сестер-путешественниц» обнаруживается не просто сходство мотивов, но глубинное родство художественного мышления. Оба автора создают мир, где пространство дома — будь то русская

усадьба с колоннами и садом или андалузская усадьба-пансион — становится метафорой человеческой души, замкнутой в себе и ищущей выхода к иному бытию. Усадьба у Чехова и у Рекуэрды — это не просто декорация, но форма жизни, в которой за бытовыми деталями проступают универсальные смыслы: одиночество, стремление к свободе, хрупкость надежды. Женская перспектива становится для обоих драматургов ключом к пониманию эпохи и человеческой природы. В образах сестер — русских и испанских — воплощается трагическая двойственность существования: невозможность соединить внутренний мир мечты с реальностью, где гармония недостижима. Их мечта — о Москве, о море — есть одновременно тоска по духовному обновлению, по возвращению к полноте бытия.

Следуя чеховской модели, Рекуэрда превращает локальную историю андалузской провинции в универсальную метафору человеческого существования. Как и в «усадебном тексте» русской литературы, пространство дома у него становится точкой пересечения личного и исторического, национального и общечеловеческого. Но в отличие от Чехова, испанский драматург переносит акцент с идеи цикличности на осознание времени как необратимого потока, в котором человеческое существование обретает смысл только через творчество и внутреннее преодоление.

Сопоставление обеих пьес показывает, что скрытые смыслы в них раскрываются не столько через действие, сколько через рефлексивное слово, через разговор как форму существования. То, что у Чехова звучит приглушенно, как едва уловимый подтекст, у Рекуэрды обретает большую определенность и становится предметом откровенного размышления. В этом и заключается особая сила компаративного подхода: он не просто выявляет параллели, но помогает «высветить» неочевидное, сделать видимыми внутренние смыслы, скрытые в тишине исходного текста. Один художественный мир становится комментарием к другому: испанская драма делает явным то, что в чеховской поэтике остается в полутоне, в намеке, в интонации. Такое взаимодействие культур и смыслов ведет не к разрушению, а к углублению — и именно в этом проявляется живая преемственность художественного опыта.

Сравнение пьес Чехова и Рекуэрды позволяет увидеть, что их объединяет не сюжет и не мотив, а общее стремление преодолеть духовную энтропию, вернуть человеку способность внутреннего движения.

В обоих мирах внешнее действие заменено мыслью, а страдание — путем к очищению. Эта идея получает завершение в финалах обеих пьес, построенных по принципу катарсиса, где страдание становится формой просветления. У Чехова — это призыв к жизни и к нравственной стойкости, у Рекуэрды — акт творческого самовозрождения. В обоих случаях человек находит опору не во внешних событиях, а в работе души, в искусстве как форме существования. Так драма Мартина Рекуэрды становится не подражанием, а внутренним диалогом культур, в котором усадьба превращается из бытового пространства в символ человеческой души. Через судьбы женщин, тоскующих по невозможному, оба автора утверждают одно и то же: в мире утраченной гармонии лишь мечта и творчество сохраняют в человеке способность жить. Не мнимая свобода бегства от постылой действительности, а свобода самопреодоления обретает у русского и испанского драматургов истинную ценность.

Список литературы
Источники

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

Recuerda M. J. *Las conversiones. Las ilusiones de las hermanas viajeras*. Murcia: Editorial Godoy, 1981. 264 p.

Исследования

Головчинер В. Е. «Три сестры» А. П. Чехова в контексте исканий драмы начала XX века // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. № 8(98). С. 5–10.

Лэнг Р. Д. Расколотое «Я». СПб.: Белый Кролик, 1995. 350 с.

Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.

Marsh C. Masha's Lines from Pushkin: Intertextuality and Subjectivity in Chekhov's Three Sisters // *The Modern Language Review*. 2006. Vol. 101, no. 2. P. 440–453. <https://doi.org/10.2307/20467132>

Morales A. Estudio preliminar // *Recuerda J. M. Las Conversiones y Las ilusiones de las hermanas viajeras / con estudio preliminar de Antonio Morales*. Murcia: Ed. Godoy, 1981. P. 9–70.

Trepanier L. Brutality, Vulgarity, and Evil in Chekhov's Three Sisters. *Perspectives on Political Science*. 2010. Vol. 39, no. 3. P. 146–152. <https://doi.org/10.1080/10457097.2010.481964>

Turner C. J. G. Time in Chekhov's Tri Sestry // *The Modern Language Review*. 1971. Vol. 66, no. 2. P. 309–321. <https://doi.org/10.2307/3724029>

Vaquero Cid B. Teatro de Martín Recuerda. Granada, 1965.

References

- Golovchiner, V. E. “‘Tri sestry’ A. P. Chekhova v kontekste iskanii dramy nachala XX veka” [“‘Three Sisters’ by A. P. Chekhov in the Context of the Search for Drama in the Early 20th Century”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 8 (98), 2010, pp. 5–10. (In Russ.)
- Leng, R. D. *Raskolotoe “Ya”* [*The Split Self*]. St. Petersburg, White Rabbit Publ., 1995. 350 p. (In Russ.)
- Polonskii, V. V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoi literature kontsa XIX – nachala XX veka* [*Mythopoetics and the Dynamics of Genre in Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Centuries*]. Moscow, Nauka Publ., 2008. 285 p. (In Russ.)
- Marsh, Cynthia. “Masha’s Lines from Pushkin: Intertextuality and Subjectivity in Chekhov’s Three Sisters.” *The Modern Language Review*, vol. 101, no. 2, 2006, pp. 440–453. <https://doi.org/10.2307/20467132> (In English)
- Morales, Antonio. “Estudio preliminar.” Recuerda, J. Martín. *Las Conversiones y Las ilusiones de las hermanas viajeras*, con estudio preliminar de Antonio Morales. Murcia, Ed. Godoy, 1981, pp. 9–70. (In Spanish)
- Trepanier, Lee. “Brutality, Vulgarly, and Evil in Chekhov’s Three Sisters.” *Perspectives on Political Science*, vol. 39, no. 3, 2010, pp. 146–152. <https://doi.org/10.1080/10457097.2010.481964> (In English)
- Turner, C. J. G. “Time in Chekhov’s Tri Sestry.” *The Modern Language Review*, vol. 66, no. 2, 1971, pp. 309–321. <https://doi.org/10.2307/3724029> (In English)
- Vaquero Cid, Benigno. *Teatro de Martín Recuerda*. Granada, 1965. (In Spanish)