

© 2026. В. Г. Шукин
Ягеллонский университет
г. Краков, Польша

Глазами художника на рубеже веков. О рассказе А. П. Чехова «Дом с мезонином»

Аннотация: В отличие от большей части исследований, посвященных рассказу Чехова «Дом с мезонином», в статье рассматривается не всегда заметная на первый взгляд проблема двух непреходящих ценностей — правды и красоты. Автор подчеркивает, что перед нами рассказ художника, а это значит, что изображенная в нем картина мира возникла в сознании не интеллигента-правдоискателя, а эстетически настроенного человека, для которого «горькая правда» не может затмить собою красоту природы, сотворенной людьми культуры или человеческой души. Именно поэтому художник с такой любовью описывает слегка померкшее очарование дворянских усадеб, перемены погоды, беззаботный девичий смех или столь же беззаботное *far niente*. Но поворот от насущной правды актуальных проблем к неуловимой, но вечной красоте — это характерная черта модернизма. Художник и девушка, которую он полюбил, не так уж далеки от «крамольной» мысли Ф. Ницше, согласно которой красота лежит «по ту сторону добра и зла». В основе исследования лежит параллельный анализ широкого культурного контекста и построения текста произведения, автор которого намеренно, но ненавязчиво пронизывает написанное сложной системой культурных и психологических сигналов.

Ключевые слова: А. П. Чехов, рассказ, «Дом с мезонином», красота, правда-истина, правда-справедливость, позитивизм, модернизм, внеинтеллектуальные психические функции, Ф. Ницше, К. Г. Юнг

Информация об авторе: Василий Георгиевич Шукин, доктор гуманитарных наук, профессор, Ягеллонский университет, ул. Романа Ингардена, д. 3, 30060, г. Краков, Польша. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9083-6730>

E-mail: wszczukin@yandex.com

Дата поступления статьи в редакцию: 18.08.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 24.10.2025

Дата публикации статьи: 25.03.2026

Для цитирования: Шукин В. Г. Глазами художника на рубеже веков. О рассказе А. П. Чехова «Дом с мезонином» // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 1. С. 32–53. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-32-53>



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. 32–53. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 1, 2026, pp. 32–53. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Vasilii G. Shchukin
Jagiellonian University in Cracow
Cracow, Poland

Through the Eyes of an Artist at the Turn of the Centuries. About Anton Chekhov's Story "The House with a Mezzanine"

Abstract: Unlike most studies devoted to A. Chekhov's story "The House with a Mezzanine," the article examines the problem of two enduring values — truth and beauty, which is not always noticeable at first glance. The author emphasizes that this is an artist's story, which means that the picture of the world depicted in it arose in the mind of not an intellectual seeking truth, but an aesthetically inclined person for whom the "bitter truth" cannot overshadow the beauty of nature, the culture created by people, or the human soul. That is why the artist describes with such love the slightly faded charm of noble estates, changes in the weather, carefree girls' laughter, or the equally carefree far niente. But the turn from the pressing truth of current problems to elusive but eternal beauty is a characteristic feature of modernism. The artist and the girl he fell in love with are not so far from the "seditious" thought of F. Nietzsche, according to which beauty lies "beyond good and evil." The study provides a parallel analysis of the broad cultural context and the construction of the text of the work, the author of which intentionally but unobtrusively permeates the writing with a complex system of cultural and psychological signals.

Keywords: A. Chekhov, the story, "The House with the Mezzanine," beauty, truth-truth, truth-justice, positivism, modernism, non-intellectual mental functions, F. Nietzsche, C. G. Jung

Information about the author: Shchukin, V. G., PhD in Philology, Professor, Jagiellonian University in Cracow, Roman Ingarden St., 3, 30-060 Cracow, Poland. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9083-6730>

E-mail: wszczukin@yandex.com

Received: August 18, 2025

Approved after reviewing: October 24, 2025

Published: March 25, 2026

For citation: Shchukin, V. G. "Through the Eyes of an Artist at the Turn of the Centuries. About Anton Chekhov's Story 'The House with a Mezzanine.'" *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 1, 2026, pp. 32–53. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-1-32-53>

При обсуждении проблемы «Чехов и русский модернизм рубежа XIX и XX вв.», большинство исследователей обращаются к четырем «классическим пьесам» («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») или к рассказу «Черный монах» (1894). О «Доме с мезонином» (1895–1896) вспоминают в этой связи не так уж часто. Мы же остановили свой выбор именно на этом произведении, так как полагаем, что внимательное прочтение этого маленького шедевра позволяет проследить многочисленные и не сводимые к общему знаменателю связи творческого сознания Чехова с веяниями наступавшей эпохи, которые Россия, как и вся остальная Европа, ощущала все отчетливее. Признаки новых времен были весьма разнообразны, но мы хотели бы обратить особое внимание на то, что предметом духовного, интеллектуального и эстетического поиска все чаще становилась не только правда-истина и правда-справедливость, о которых размышляли авторы XIX в., но также *красота* — та самая, которая, по словам князя Льва Мышкина, главного героя романа Ф. М. Достоевского «Идиот», «мир спасет» [Достоевский 8: 317]¹.

Предлагаемая читателю статья является попыткой медленного прочтения «Дома с мезонином» с использованием метода “close reading”. Приступая к прочтению, мы заранее, на основе собственной интуиции предполагаем наличие многочисленных сигналов пришествия новой эпохи в тексте рассказа. Но это предположение нуждается в доказательствах.

Начнем прямо с первой фразы: «Это было 6–7 лет тому назад» [Чехов А. П. С. 9: 174]. Когда же произошли описанные в рассказе события, если иметь в виду воображаемый, но безусловно присутствовавший в авторском сознании календарь?

¹ Слова «Мир спасет красота» (именно в такой последовательности) звучат в романе из уст Аглаи Епанчиной, которая передает услышанное ею высказывание князя.

«Дом с мезонином» был опубликован в № 4 журнала «Русская мысль» за 1896 г. Но Чехов начал работать над ним не позднее ноября предыдущего года, что подтверждает его письмо к Е. М. Шавровой-Юст от 26 ноября 1895 г. [Чехов А. П. П. 6: 103]. Фраза «Это было 6–7 лет тому назад» была написана не позднее ноября, а это значит, что упомянутые в рассказе события относятся к лету 1889 или 1890 г. Летом 1889 г. писатель путешествовал по Кавказу и югу России, а летом 1890 г. пребывал на Сахалине [Гитович: 81–89]. Но следующее лето (1891) он вместе со своим семейством провел в усадьбе Богимово Тульской губернии, в 11 километрах к северо-западу от Алексина [Гитович: 93–95]. Имение принадлежало Е. Д. Былим-Колосовскому, черты которого, по всей вероятности, отразились в образе Белокурова. Брат писателя Михаил, например, писал: «Это был милый, но очень скучный человек» [Чехов М. П.: 82–83]

Из всех усадеб, в которых пришлось бывать Чехову, Богимово, без сомнения, была самой старой и величественной: большой дом с колоннами, огромный мрачноватый парк, просторные залы и комнаты с высокими потолками. Писатель ночевал в гостиной, на широченном диване и вспоминал в письмах, что во время грозы (а грозы летом 1891 г. бывали часто) окна вспыхивали во всю ширину, освещенные молниями. Складывается впечатление, что Чехов невзначай попал в тургеневское дворянское гнездо с легким привкусом облагороженной обломовщины. А широкий диван, на котором он спал, невольно ассоциируется со знаменитым «самосоном» в Спасском-Лутовинове [По тургеневским местам: 24]. К тому же одновременно с семейством Чеховых в Богимове жил приятель писателя — художник А. А. Киселев, а краевед Д. И. Малинин даже связал с его пребыванием повествовательную форму «Дома с мезонином» — «рассказ художника» [Малинин: 27].

В полутора километрах от Богимова лежит Спешиловка, она же Малеевка. Эта усадьба вполне могла стать прототипом усадьбы Волчаниновых. Впрочем, есть и другой прототип — Даньково, также расположенное по соседству Богимова: и там, и там в усадебных домах были мезонины¹, а в одной из них и Михаил Чехов, и А. А. Хотяинцева видели еловую и липовую аллею, описание которых появляется в рассказе [Чехов М. П.: 84].

¹ Краевед С. И. Самойлович замечает, что еще в тридцатые годы прошлого века домов с мезонинами в окрестностях Алексина, Тарусы и Ферзиково было много [Самсонович: 14].

Вернемся к хронологии. Если предположить, что герой чеховского рассказа познакомился с Волчаниновыми в 1891 г. (это мог быть также 1889 или 1890 г.: точность в данном случае особой роли не играет), то нельзя не заметить, что эта дата совпадает со временем прочтения Н. М. Минским ницшеанской по духу лекции «При свете совести» [Волинский: 354–364; Гуковский: 287–290]. За нею вскоре последует знаковая статья Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), которая, по справедливому общему мнению, знаменует собой окончательный поворот основного русла интеллектуальной и художественной культуры к иным мирам и чаяниям.

Следовательно, работая над рассказом «Дом с мезонином» и, разумеется, не только над ним, Чехов выступал как свидетель начала новой эпохи — эпохи модернизма. А потому в 1895–1896 гг. он вспоминал Богомovo и Спешилowку, воспринимая их как прежний разночинец-демократ, ставший, однако, апостолом *красоты*, понимаемой не так, как понимали ее первые символисты, но и не так, как понимал ее, к примеру, Глеб Успенский — автор знаменитого рассказа «Выпрямила» (1885).

Есть еще одно важное обстоятельство. События, описанные в чеховском рассказе, происходят «в предыдущую эпоху» по сравнению с моментом его написания — то есть относятся еще ко времени правления Александра III, а не Николая II. Приход к власти нового царя не без причины ассоциировался с давно ожидаемыми переменами. Восьмидесятые годы и первая половина девяностых — вероятнее всего, до ходынской катастрофы 18 мая 1896 г. — запомнились многим как эпоха скуки и застоя, когда, по словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, «в основе современной жизни лежит почти исключительно мелочь <...> сцепление обидных и деморализующих мелочей» [Салтыков-Щедрин: 11]¹. Кто же все это мог чувствовать и знать лучше Чехова — признанного мастера «поэтики мелочей»? Разумеется, после смерти императора 20 октября 1894 г. не революционно, но эволюционно мыслящая Россия ожидала обновления. Но какого? Что именно нужно было обновить, от чего освободиться и к чему стремиться?

¹ Впрочем, о «страшной, потрясающей тине мелочей, опутавших нашу жизнь» писал еще Н. В. Гоголь в седьмой главе первого тома «Мертвых душ» [Гоголь: 133].

По мнению многих тогдашних наблюдателей общественных настроений, более всего нужно было освободиться от тривиальности, «бескрылости» и одномерности *позитивизма* — единственно верного и всеильного, как многим казалось, способа истолкования и природных, и общественных, и духовных явлений. К началу XX в. позитивистское мышление с его мнимым здравомыслием, исчерпало себя. Чехов же, для которого позитивизм и в известной степени материализм был само собою разумеющейся мировоззренческой позицией¹, с годами все отчетливее чувствовал ее ограниченность.

В позитивном мышлении, которое стремилось к рациональности и прагматичности без «бессмысленного», как многим казалось, увлечения идеалами и сферой внеинтеллектуальной эмоциональности, было немало ценного, и потому Чехов, в отличие от корифеев Серебряного века, никогда не отрешивался от позитивистской трезвости мышления. Однако в произведениях начала 1890-х гг. он уже выступал как сторонник мнения Ивана Андреевича Лаевского из повести «Дуэль» (1891), согласно которому «никто не знает настоящей правды», так как наше сознание то приближается на два шага к правде, то отдаляется на шаг назад, как лодка, плывущая по направлению к кораблю в морских волнах [Чехов А. П. С. 7: 454–455]. Но понимая относительность таких провозглашенных позитивистами (в частности, народниками) критериев как правда-истина и правда-справедливость, он не никак не мог пройти мимо неопределенности и загадочности еще одного важнейшего критерия — красоты, сущность которой тем более не поддается истолкованию в категориях «положительного знания». В конце 1880-х гг. Чехов новаторски, по-философски глубоко ставит проблему красоты в повести «Степь» (1888) и в особенности в замечательном рассказе «Красавицы» (1888) [Шукин 2005: 99–116]. Читателю обоих этих произведений приходится всерьез задуматься над вопросом о «неразумности» и неуловимости красоты, а также столкнуться с мнением о том, что на одной лишь правде, даже мерцающей, не до конца уловимой, далеко не уедешь.

¹ В письме к А. С. Суворину от 7 мая 1889 г. Чехов писал: «Всё, что живет на земле, материалистично по необходимости. Существа высшего порядка, мыслящие люди — материалисты тоже по необходимости. Они ищут истину в материи, так как искать ее больше им негде <...> Воспрепятствовать человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину» [Чехов А. П. П. 3: 207–208].

Из всего этого следует, что мирозерцание Чехова в 1890-е гг., не разрывая с позитивизмом окончательно и бесповоротно, все теснее соприкасается с кругом проблем, которые будут волновать следующее поколение — художников, мыслителей и общественных деятелей Серебряного века. Вспомним, к примеру, о том, как в книге воспоминаний «На рубеже веков» (1902) Андрей Белый, который был моложе Чехова на двадцать лет, гневно и совершенно справедливо расправлялся с торжеством профессорского позитивизма в той среде, в которой он рос и воспитывался. Мышление этой среды было, как он считал, основано на принципе «верую в кошку серую». «Статика, предвзятость, рутина, пошлость, ограниченность кругозора, — писал он, — вот что я вынес на рубеже двух столетий из быта жизни среднего московского профессора; в средней средних растворялось не среднее» [Белый: 41]. В жертву пресловутой «кошке серой», считал он, приносились неумные, как многим казалось, идеалы красоты, эмоциональности, восторга, влюбленности или вечного поиска туманных идеалов, со всеми его ошибками, разочарованиями и внезапными откровениями...

Автор «Дома с мезонином», написанного в самом начале новой эпохи, отдавая должное правде факта и правде-справедливости, глашатаем которых выступает Лида Волчанинова, на первый план все же выдвигает идею величия таких «неумных» вещей, как душевное влечение и красота. Он утверждает эти ценности по-чеховски деликатно — иначе, чем сделали бы это «настоящие модернисты»: Д. С. Мережковский, Вяч. Иванов, Андрей Белый или даже А. А. Блок. Но именно эти «внеинтеллектуальные» ценности становятся доминантой рассказа.

Обратимся же к его тексту. Поищем в нем ненавязчивых отсылок к миру вечно прекрасного и к «теплому», а не рационально понимаемому добру, невольное влечение к которому предшествует зарождению иной безотносительной ценности — *любви*.

Роль экспозиции «Дома с мезонином» выполняют два первых абзаца вступительной главы, в целом посвященной первому визиту художника к Волчаниновым. Рассказчик сообщает читателю, что шесть или семь лет назад он жил летом в имении помещика Белокурова, который был скучным, неинтересным и, что важно, *некрасивым* человеком: ходил в поддевке, а по вечерам пил пиво, как Андрей Дмитрич Рагин из «Палаты № 6» в пору благодушного фатализма и квиетизма. Усадебный дом, прототипом которого было Богимово, оказался куда интереснее: старинный, с огром-

ными залами с колоннами. Но комната, в которой поселился художник, была пустой и жутковатой: «<...> даже в тихую погоду что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал и, казалось, трескался на части. Было страшно, особенно ночью: все десять больших окон вдруг освещались молнией» [Чехов А. П. С. 9: 174].

Казалось бы, старинная усадьба должна ассоциироваться с уютом, беззаботным счастьем и, разумеется, с особой красотой. Но в данном случае все выглядит иначе: в доме Белокурова неуютно и жутковато, потому что в усадьбе живет только он с «подругой» Любовью Ивановной, да и то во флигеле, а залы с колоннами стоят пустые и не спуют по ним ни слуги, ни сенные девушки. Настоящий усадебный быт давно отошел в прошлое, а опустевшая и разоренная усадьба невольно навевает страх. А разве красота может ужиться со страхом, со скукой или с тривиальностью? Вряд ли.

Иное дело — соседняя Шелковка, скромная усадьба Волчаниновых. Ее название не выдуманно Чеховым: так называлась усадьба Вукола Лаврова, где писатель гостил в 90-е гг. Этот топоним ассоциируется с шелком — материей нежной и приятной на ощупь. Герою рассказа предстояло сначала обнаружить, открыть ее существование, влюбиться в ее особенную атмосферу, а затем и в одну из ее обитательниц.

К грядущему очарованию Чехов подводит рассказчика исподволь. Сначала последний вспоминает о том, что вел себя в усадьбе Белокурова точно так же, как будет вести себя Мисюсь, то есть не делал ровным счетом ничего полезного для общества, как «обреченный судьбой на постоянную праздность» [Чехов А. П. С. 9: 174]. Что это была за судьба, и почему он был обречен, так и остается загадкой. Герой часами «смотрел в свои окна на небо, на птиц, на аллеи, читал все, что привозили <...> с почты, спал» [Чехов А. П. С. 9: 174]. Обратим внимание на длительное и пристальное наблюдение заоконного мира: оно напоминает читателю о том, что перед нами рассказ *художника*. У него обостренное зрение: например, на птиц он смотрит, а не слушает их пение.

Чеховский герой открывает для себя красоту всегда случайно и внезапно — как, впрочем, чаще всего бывает в жизни. Вспомним, как он впервые попал в Шелковку. Это случилось под вечер; представим себе косые лучи заходящего солнца — евангельский образ, выполняющий столь важную роль в поэтике Достоевского [Дурылин: 163–199; Лосев: 179–184; Гажева: 53–75 и др.]. Было начало лета: рожь еще цвела, деревья

отбрасывали длинные тени. Художник понимает, что где-то недалеко находится соседняя усадьба: «два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную, красивую аллею» [Чехов А. П. С. 9: 174]. «Мрачная, красивая аллея» — не что иное, как ложный оксюморон. Казалось бы, мрачное не может быть красивым. Но, вероятно, все же может, если на нечто мрачное смотрит художник, внутренне настроенный на восприятие красоты. Едва заметив длинные тени деревьев в косых лучах заходящего солнца, он, видимо, заранее решил для себя, что соседняя усадьба будет совсем иной, чем мрачное имение Белокурова. Герой чувствует потребность пересечь ее весьма условную границу и войти в манящий его мир: «Я легко перелез через изгородь» [Чехов А. П. С. 9: 174]. И это значит, что перед нами не тургеневское «дворянское гнездо», а чеховская усадьба, более напоминающая дачу, с ее легко преодолеваемой границей, открытой на беспорядочный, но по-своему чарующий «хаос» окружающей природы [ср. Щукин 2007: 384–392]¹.

Сначала художник замечает своеобразную прелесть мрачной еловой аллеи, возникающие в его сознании образы которой («запустение, старость, прошлогодняя листва») напоминают собой излюбленные мотивы поэзии предсимволистов и символистов — К. К. Случевского, А. Н. Апухтина, К. М. Фофанова или П. Верлена. В его воображении «в сумерках между деревьями прятались тени», а как соблазнительно было бы изобразить это на полотне, тем более, что герой рассказа — пейзажист. Усадьба в конце XIX в. прочно ассоциируется с безвозвратно ушедшим прошлым, со старостью: «Направо, в старом фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже старушка» [Чехов А. П. С. 9: 174–175]. А тем временем художник поворачивает на длинную липовую аллею. У этого классического усадебного мотива длинная история: впервые темные аллеи встречаются, по-видимому, в стихотворении А. С. Пушкина «Послание к Юдину» (1815), затем у М. Ю. Лермонтова в стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840),

¹ При перечитывании этого фрагмента, у нас возникла ассоциация с повестью А. П. Гайдара «Тимур и его команда» (1940). Ее героиня, по имени Женя, тоже лезет через забор на незнакомую и влекущую к себе по непонятным причинам дачу. Нельзя исключить, что Гайдар использовал чеховский мотив «вторжения» в чужую усадьбу из рассказа «Дом с мезонином».

у Н. П. Огарева в стихотворении «Обыкновенная повесть» (1842) и, наконец, уже после Чехова, у И. А. Бунина в заглавии знаменитого сборника эротических новелл (1937–1944).

Но вот липы кончились. Художник видит белый дом с террасой и мезонином, а затем перед ним

<...> неожиданно развернулся вид на барский двор и на широкий пруд с купальней, с толпой зеленых ив и с деревней на том берегу, с высокой колокольней, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце. На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, как будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве [Чехов А. П. С. 9: 175].

Сомнений нет: художник внутренне тосковал по такой красоте, которую он мог назвать родной, знакомой «до слез, до прожилок, до детских припухлых желез» [Мандельштам: 194] — по такой, без которой он не стал бы художником. Тут есть и ранее упомянутые липовые аллеи, и купальня, пробуждающая в памяти красоту женского тела, и горящий крест, на красоту которого впервые обратил внимание И. И. Никитин в хрестоматийном стихотворении «Зимняя ночь в деревне» (1853), где описан церковный крест, освещенный лучами пусть не солнца, а месяца. Горящий крест — символическая деталь, обозначающая несомненное присутствие священного таинства красоты в мире, который сложился в эти минуты в сознании и подсознании художника. Охватившее его ощущение с детства знакомого и родного, а не экзотичного и страшноватого, как в усадьбе Белокурова, радует его, потому что родного не надо бояться, а, наоборот, стоит открыть свою душу для доверчивого общения с ним.

Начиная со второй страницы в рассказе заходит речь о женской, вернее, девичьей красоте. При первом взгляде на сестер Волчаниновых рассказчик замечает, что особенно красива Лида: «<...> тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос». Впрочем, он сразу же оговаривается: у нее, оказывается, «<...> упрямый рот, строгое выражение» [Чехов А. П. С. 9: 175]. К тому же Лида едва обратила на нежданного гостя внимание.

А младшая сестра? Она не столь красива, но зато «очень молоденькая — ей было 17–18 лет, не больше — тоже тонкая и бледная, с большим ртом и большими глазами» [Чехов А. П. С. 9: 175]. На всякий случай за-

мечу: Наташа Ростова при своем первом появлении в «Войне и мире» (т. I, ч. 1) тоже «некрасивая» и тоже «с большим ртом» [Толстой 4: 52]. А при первой встрече с Наташей в Отрадном (т. II, ч. 3) князь Андрей Болконский сразу же замечает, что она «очень тоненькая, странно-тоненькая, черноглазая девушка в желтом ситцевом платье, повязанная белым носовым платком, из-под которого выбивались пряди расчесавшихся волос» [Толстой 5: 162].

Где же здесь кроется некая тайная красота, из-за которой можно и влюбиться в девушку? Она — в ее поведении. Младшая сестра (читатель еще не знает ее имени) «с удивлением посмотрела на меня, сказала что-то по-английски и сконфузилась» [Чехов А. П. С. 9: 175]. Вскоре читателю сообщат, что милое и немного смешное прозвище девушки — Мисюся — всего-навсего английское *missis*: так маленькая Женя называла свою воспитательницу [Чехов А. П. С. 9: 176]. А от очарования забавными деталями и невольными конфузами один шаг до влюбленности. С Женей дела обстояли «еще хуже»: она сконфузилась при первом взгляде на непростого гостя, потому что сразу же и влюбилась.

У поражения человека красотой двойственная природа: или мы внезапно восхищены чем-то небывалым, впервые увиденным, необыкновенным, или же узнаем в поразившем нас явлении нечто знакомое, родное, и тогда нам вдруг становится легко на душе. Первый вариант порождает в нас *влюбленность*, второй же чреват возникновением настоящей *любви* — глубокой и умиротворяющей, любви надолго или даже навеки.

Ближе к концу первой главы, где говорится о визите героя к Волчиным в сопровождении Белокурова, между художником и Мисюся уже возникает не просто влюбленность, а особая душевная близость. Во время разговора о земстве она молчала, а на художника «смотрела <...> с любопытством» [Чехов А. П. Соч. 9: 177], а потом доверительно показывала художнику альбом с фотографиями, как бы вводя его в свою семью, в мир близких себе людей: «Это дядя... Это крестный папа [Чехов А. П. С. 9: 177]. В этот момент настоящий повествователь, за которым стоит сам Чехов, переключает внимание читателя на то, что замечают глаза художника: она «водила пальчиком по портретами и касалась меня своим плечом, а я видел ее *слабую, неразвитую грудь, тонкие плечи, косу и худенькое тело, туго стянутое поясом*» (Курсив мой. — В. III) [Чехов А. П. С. 9: 177]. Не земские дела, не посильная помощь народу-страдалицу (все

это общие места литературы и публицистики 70–80-х гг.) интересуют художника, а нечто иное — девичество, «тонкий стан, шелками схваченный» (А. А. Блок), нежность, незащищенность и, конечно, девичья коса...

В начале второй главы художник еще раз называет красивой Лиду («Эта тонкая, красивая, неизменно строгая девушка с маленьким, изящно очерченным ртом» [Чехов А. П. С. 9: 178]). Но та ли это красота, от которой сжимается и поет сердце? Разумеется, нет. Рассказчик был Лиде явно несимпатичен, так как она, убежденная позитивистка, видела в нем всего лишь художника, да еще пейзажиста — то есть, по ее мнению, человека бесполезного, навеки потерянного для дела. Последний даже сравнивает ее со строгой буряткой с Байкала, которая «презирала во мне чужого» [Чехов А. П. С. 9: 178]. Но в сознании этого «чужого» нет и не может быть подлинной красоты без душевной теплоты, наивной доверчивости и невольной симпатии. Таким образом, Чехов подводит читателя к феномену красоты как *калокагатии* — синтезу красоты эстетической, душевной и духовной, без примеси интеллектуальной спекулятивности и тем более «прогрессивности». А подобный ход мысли был характерен не для эпохи «больной совести интеллигенции», а для Серебряного века.

В то время как Лида заботилась о судьбах страдающего народа, Мисюсь «не имела никаких забот»: сидела на террасе, читала книгу, «а ножки ее едва касались земли», «или пряталась с книгой в липовой аллее, или шла за ворота в поле» [Чехов А. П. С. 9: 178–179]. Чуть позднее герой замечает, что в будни Женя «ходила обыкновенно в светлой *рубашечке* и темно-синей юбке» (Курсив мой. — В. Щ.) [Чехов А. П. С. 9: 179]. Заметим, что о Мисюсь художник говорит особенно нежно: *рубашечка, ножки*, обращая внимание на то, что эти ножки едва касаются земли. Подобным образом он говорит о том, что когда «она прыгала, чтобы достать вишню, или работала веслами, сквозь широкие рукава просвечивали ее *тонкие, слабые* руки» (Курсив мой. — В. Щ.) [Чехов А. П. С. 9: 179].

Видимо, красота высоких и сильных телом и духом женщин говорит о их величии, тогда как красота маленьких, низкого роста — о их слабости, нежности, милой беспомощности. А девушка с книгой в липовой аллее — не реминисценция ли из «Евгения Онегина», в восьмой главе которого муза является поэту «с печальной думою в очах, с французской книжкою в руках» [Пушкин 5: 167]? На наш взгляд, Мисюсь исподволь становилась музой для художника, а муза, среди прочего — полубогиня, покровительница искусств...

Все перечисленное суть образы, возникающие в воображении художника. Чтобы передать на предполагаемом полотне неповторимое изящество совсем еще молодой, хотелось бы сказать, *маленькой* девушки, чтобы передать феномен ее девичества, он обращает внимание на очаровательные детали, производящие особое, задушевное впечатление. А, следовательно, мы имеем дело с особо деликатным, «субтильным» импрессионизмом самого начала новой эпохи, ни в чем не противоречившим реализму эпохи предыдущей. Это было характерно для художественной манеры не только Чехова, но и других деятелей искусств 90-х гг. XIX в., в особенности Г. де Мопассана, М. Пруста, А. Стринберга, а в России — И. И. Левитана.

Красоту, а также связанную с нею, хотя и далеко не тождественную ей любовь, нельзя описать ни как предмет, ни как некое явление. Можно лишь косвенно намекнуть на присутствие того и другого, верно подбирая особо выразительные детали изображаемой предметно-образной сферы. И Чехову это удалось как нельзя лучше. Как бы опираясь на мудрый смысл пословицы «не по хорошу мил, а по милу хорош» он так изобразил праздную жизнь Мисюсь, что ее привычки, которые могут показаться кому-то (прежде всего ее старшей сестре) достойными порицания, и подружившемуся с нею художнику, и читателю кажутся не только невинными, но и милыми. Чехов, который издавна интересовался посторонним для него дворянским миром и в особенности усадебным бытом, прекрасно понимал, что в, казалось бы, безнравственной праздной стороне этого быта есть неповторимая прелесть, которая и есть красота, с ее темными, путь даже порочными, но и со светлыми сторонами.

Чехов не идеализировал мир счастливой праздности, противостоящий образцам «нужного», общественно полезного труда и страданий «для дела» и «для народа», которые выдвигались в качестве единственно достойной ценности позитивистами и, в особенности, народниками. Но именно он стал тем разночинцем, кто одним из первых обратил внимание на светлую и даже полезную сторону счастливой праздности. Ведь общение с Мисюсь учило не благородности через силу и вопреки «проклятому» дворянскому происхождению, а благородности естественной, не натужной, таящей в себе чарующие проявления юности и наивного счастья. Проявлениями этого счастливого *far niente* становятся такие приметы не совершенной, но милой красоты, как незатейливый сад, запах резеды и олеандров, грибы, которые художник находит в лесу, а

затем отмечает их знаками, чтобы потом Мисюсь сама их нашла и обрадовалась. Художнику по душе ее слабость, страх перед непонятным и неприспособленность к жизни, но сам он не таков. Он, оказывается, ницшеанец по убеждениям, мечтающий о том, чтобы стать сильным и гордым человеком — а это тоже знамение новой, антипозитивистской эпохи. В отличие от Жени, для него «что не понятно, то и есть чудо» [Чехов А. П. С. 9: 180]. А на вопрос Жени, не страшно ли непонятное, рассказчик заявляет:

Я выше явлений, которых не понимаю, я подхожу бодро и не подчиняюсь им. Я выше их. Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным, иначе он не человек, а мышь, которая всего боится [Чехов А. П. С. 9: 180].

В этом высказывании слышится подспудная полемика со взглядами Л. Н. Толстого, который призывал к смирению человека перед вечной и «мудрой» природой, перед ее тайнами. С этой критикой великого властителя душ автор мог бы частично согласиться, но и ему, и его герою, как видно из дальнейшего текста, более по душе не гордый и сильный человек, а совсем другое — очарование, излучаемое любыми словами и поступками робкой, инфантильной и, в принципе, слабой духом Мисюсь, которая влюбилась в художника с первого взгляда, а влюбленности за несомненную красоту этого чувства многое можно простить. Ко всему прочему Женя религиозна, как тургеневская Лиза Калитина. Со своим возлюбленным она говорит не о медпунктах и библиотеках для народа, а о Боге, о вечной жизни. Художник же, частично в соответствии с учением Ницше, но с другой стороны, не допуская того, чтобы он и его воображение погибли навеки, а также руководимый влюбленностью и желанием еще больше очаровать девушку, говорит, что люди бессмертны, а «она слушала, верила и не требовала доказательств» [Чехов А. П. С. 9: 180]. Ведь по ту сторону позитивистского кодекса истинности доказательства не нужны.

Это сложное сплетение правды и неправды в высказываниях героев, с которыми автор частично согласен, а частично нет, можно объяснить гносеологическим подходом Чехова к мыслям и высказываниям своих героев, смысл которого весьма убедительно раскрывает В. Б. Катаев [Ка-

таев: 25–29]. В данном случае влюбленные друг в друга герои высказывают убеждения, отличные от авторских, но делают они это так красиво и вдохновенно, что не могут не вызвать симпатии читателя. Чувство влюбленности и, как следствие, восхищение необъяснимой красотой поистине делают чудеса: к концу воскресенья, проведенного с Мисью, герою «в первый раз за все лето захотелось писать» [Чехов А. П. С. 9: 182].

Третья глава посвящена спорам художника с Лидой. Соприкасается ли содержание этих споров с проблемой красоты и другими вопросами, вызывавшими живой интерес у поколения Серебряного века? Опосредовано — да, соприкасается.

В разгоревшемся споре правы и неправы обе стороны. Чехов вновь применяет излюбленный прием гносеологического анализа, в данном случае относительно высказываемых общественных позиций. Лида выступает как типичная земская деятельница уходящей в прошлое эпохи 80-х гг., о которой пока никто, быть может, кроме автора рассказа, еще не знает, что она — «дела минувших дней». В эпохе позитивизма с его программой малых, но весьма полезных дел, с его апологией органического труда, начиная с самых основ хозяйственной и просветительской деятельности, было немало ценного и просто хорошего, но в то же время многое упускалось из виду. Об этом «многом» и говорит художник, который, вопреки позитивистским идеалам, выступает с позиций идеализма, максимализма и даже утопизма. Причем в центре его забот оказывается искание высшей правды и смысла жизни — совсем в духе веяний Серебряного века, пролагавшего путь от позитивизма (а также марксизма) к идеализму.

Надо освободить людей от тяжелого физического труда, — сказал я. — Нужно облегчить их ярмо, дать им передышку, чтобы они не всю свою жизнь проводили у печей, корыт и в поле, но имели бы также время подумать о душе, о Боге, могли бы пошире проявить свои духовные способности. Призвание всякого человека в духовной деятельности — в постоянном искании правды и смысла жизни. Сделайте же для них ненужным грубый животный труд, дайте им почувствовать себя на свободе и тогда увидите, какая в сущности насмешка эти книжки и аптечки. Раз человек сознает свое истинное призвание, то удовлетворить его могут только религия, науки, искусства, а не эти пустяки <...>

Если бы все мы, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собою труд, который затрачивается

человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, быть может, пришлось бы не более двух трех часов в день <...> Представьте, что мы не лечимся, не держим аптек, табачных фабрик, винокуренных заводов, — сколько свободного времени у нас остается в конце концов! Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни, и — я уверен в этом — правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучительного, угнетающего страха смерти, и даже от самой смерти [Чехов А. П. С. 9: 185–186].

Трудно поверить в то, что герой Чехова высказывает идеи, близкие к визионерству Н. Ф. Федорова, который мечтал, правда, не о физическом бессмертии живущих, а о воскрешении усопших предков. Эти идеи стали более или менее широко доступны лишь в 1915 г., когда ученики этого выдающегося мыслителя опубликовали в Верном его главный труд — «Философию общего дела». По всей вероятности, подобные идеи, по выражению Достоевского, «носились в воздухе» уже в самом начале 90-х гг. XIX в. или даже раньше — ведь интерес к альтернативным позитивизму умственным течениям, а также к оккультному знанию возник не позднее начала 80-х гг. Идей, которые появились в горячем мозгу художника, не постеснялись бы В. В. Розанов, Д. С. Мережковский, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков или даже А. А. Блок. Впрочем, их умственный поиск вовсе не ограничивался «программой», провозглашенной героем «Дома с мезонином», которая более созвучна исканиям И. И. Левитана — выдающегося пейзажиста-философа, которого связывали с Чеховым долгие годы дружбы и идейной близости [Федоров-Давыдов: 49–52, 139–140, 174, 314; Чурак: 16–29].

Все то, что говорил художник, конечно же, воспринималось «правильной» Лидой как нечто дурное, развращающее неопытную молодежь. «Мисюська, выйди» [Чехов А. П. С. 9: 187], — приказала она младшей сестре. И вовремя: судя по тому, как и о чем мечтала последняя, веяния новой «противоречивой», а то и «вредной» эпохи были ей далеко не чужды.

В начале четвертой главы, посвященной главным образом взаимной любви главного героя и Жени Волчаниновой, появляются мотивы тревожных предзнаменований. Жанрово-стилистическая окраска этой части рассказа выдержана в элегическом ключе. Ничего страшного вроде

бы не происходит, но атмосфера описаний и диалогов перестает быть светло-беззаботной и проникается еле заметным мистическим флером. Здесь много неясного и недосказанного. Подобным образом построены соответствующие места в рассказе «Черный монах» (1893) — по общему мнению, самом «модернистском» произведении Чехова, хотя мистические видения являются в нем не как выражение намерений и тем более мировоззрения автора, а как предмет описания состояний героя.

Вот сцена свидания художника с Мисюсю. Оба они не подозревают, что это последнее их свидание. По замыслу Чехова, не должен подозревать этого и читатель, однако и в его «запланированном» автором переживании появляется нечто неладное, о чем зачастую говорят: «Не к добру это». Влюбленные стоят на берегу пруда, совсем как Рудин и Наталья Ласунская перед тем, как расстаться навсегда.

На дворе было тихо; деревня по ту сторону пруда уже спала, не было видно ни одного огонька, и только на пруде светились бледные отражения звезд. У ворот со львами стояла Женя неподвижно, поджидая меня, чтобы проводить <...>

Была грустная августовская ночь, — грустная, потому, что уже пахло осенью; покрытая багровым облаком, восходила луна и еле-еле освещала дорогу и по сторонам ее темные озимые поля. Часто падали звезды. Женя шла со мной рядом по дороге и старалась не глядеть на небо, чтобы не видеть падающих звезд, которые почему-то пугали ее [Чехов А. П. С. 9: 187–188].

Следующие за этим описанием слова художника о том, что люди — высшие существа, которые должны стремиться к высшим целям, чтобы стать как боги, неожиданно заканчиваются «декадентским» выводом: «Но этого никогда не будет. Человечество выродится и от гения не останется ни следа» [Чехов А. П. С. 9: 188].

Далее следует трогательная сцена признания в любви: герой впервые явно осознает, что любит Женю и рад тому, что он нравился ей как художник, который «победил ее сердце своим талантом». Она сбрасывает мужское пальто, которым он накрыл ее плечи от холода, а он обнимает и целует свою «маленькую королеву». Они расстанутся «до завтра», не ведая, что больше никогда друг друга не увидят [Чехов А. П. Соч. 9: 188–189].

Далее следует еще одна мелодраматическая реминисценция — на наш взгляд, из тридцать четвертой главы романа Тургенева «Дворянское гнездо». Герою, точно так же, как Лаврецкому, не хочется идти домой, и он, как его литературный предшественник, «попелся» к дому Волчаниновых, который, как ему казалось,

<...> окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все <...>. В окнах мезонина, в котором жила Мисюся, блеснул яркий свет, потом покойный зеленый — это лампу накрыли абажуром. Задвигались тени... Я был полон нежности, тишины и довольства собою, довольства, что сумел увлечься и полюбить <...>» [Чехов А. П. С. 9: 189].

У Тургенева подобная сцена выглядит так:

Все было тихо кругом; со стороны дома не приносилось никакого звука. Он осторожно пошел вперед. Вот, на повороте аллеи, весь дом вдруг глянул на него своим темным фасом; в двух только окнах наверху мерцал свет: у Лизы горела свеча за белым занавесом, да у Марфы Тимофеевны в спальне перед образом теплилась красным огоньком лампадка, отражаясь ровным сиянием на золоте оклада; внизу дверь на балкон широко зевала, раскрытая настежь. Лаврецкий сел на деревянную скамейку, подперся рукою и стал глядеть на эту дверь да на окно Лизы <...>

Вдруг свет появился в одном из окон нижнего этажа, перешел в другое, в третье... Кто-то шел со свечкой по комнатам. «Неужели Лиза? Не может быть!..» Лаврецкий приподнялся... Мелькнул знакомый облик, и в гостиной появилась Лиза. В белом платье, с нерасплетенными косами по плечам, она тихонько подошла к столу, нагнулась над ним, поставила свечку и чего-то искала; потом, обернувшись лицом к саду, она приблизилась к раскрытой двери и, вся белая, легкая, стройная, остановилась на пороге. Трепет пробежал по членам Лаврецкого [Тургенев 7: 216–217].

У Тургенева все описано подробнее и, без сомнения, романтичнее, чем у Чехова. Но совпадения несомненны: взять хотя бы мотив смотрящих на героя окон. Автор «Дома с мезонином» сдержан, даже слегка ироничен и не столь многословен, но меланхолическая настроенность обоих отрывков их несомненно роднит.

Финальную главу рассказа наверняка помнят все его читатели. Женя срочно уехала с матерью к тете. Рассказчик слышит голос Лиды, которая диктует девочке басню И. А. Крылова: «Вороне где-то... Бог... послал кусочек сыру... Вороне... Где-то...» [Чехов А. П. С. 9: 190]. Красивая, прогрессивная и «общественно-полезная» Лида оказалась духовной террористкой, которая приносит несчастье и слезы не столь красивым, но по-своему милым и добрым людям.

Прочтя орошенную слезами записку от Жени, герой идет в усадьбу Белокурова тем же путем, что и в первой главе, но в обратном направлении: сначала «классическая» липовая аллея, затем мрачная еловая, изгородь и дальнейший путь по лесам и полям. В его жизни случилась катастрофа: он уже было хотел писать картины, творить красоту, а теперь в его сердце одна скука и безнадежность:

Трезвое будничное настроение овладело мной, — беспощадно констатирует он. — И мне стыдно было всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить [Чехов А. П. С. 9: 190–191].

Рассказ заканчивается еще одним печальным размышлением, спустя годы после описанных событий. Героем очередной раз овладевает меланхолия, но не черная, а скорее по-чеховски светлая:

Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода. А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...

Мисюсь, где ты? [Чехов А. П. С. 9: 191]

Счастье — это когда тебя понимают. Святая истина из очень хорошего старого фильма¹. Счастье — это также когда тебя вспоминают добром.

¹ «Доживем до понедельника» (1967–1968). Сценарий Г. И. Полонского. Режиссер-постановщик С. И. Ростоцкий.

А красота? Она нужна ничуть не меньше, чем правда, справедливость, польза и даже любовь. Люди вспоминают минувшее счастье, но в нем обязательно заключена частичка красоты. Красота противоположна «просто жизни», то есть жизни «без божества, без вдохновения».

У Чехова же красота еще менее уловима, чем правда. Она такая, какой предстает в его рассказе «Красавицы»: все мужчины вокруг очарованы красотой девушки (быть может, совершенно глупой), но она вдруг исчезает за облаком дыма, стелющимся за поездом, и вот ее уже нет. Красота в нашем ощущении живет не дольше, чем молния. «Передо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимают молнию» [Чехов А. П. С. 7: 160], — признается повествователь в упомянутом рассказе. Но разве можно описать молнию? Нет, нельзя, но можно описать свои ощущения при блеске молнии или при встрече с красотой.

Трудно не согласиться с тем, что импрессионистическое по духу возвышение и прославление красоты, которая в «Доме с мезонином» оказывается важнее позитивистской правды, созвучно не только с эстетикой Тургенева, но и с грядущими исканиями русского Серебряного века.

Список литературы

Источники

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.). На рубеже двух столетий / вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Худож. лит., 1989. 563 с.

Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1949. Т. 5. 431 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. 512 с.

Малинин Д. И. А. П. Чехов в Богимове бывшего Тарусского уезда. Калуга: Калужская тип. Мособлполиграфа, 1931. 27 с.

Мандельштам О. Э. Я вернулся в мой город, знакомый до слез... // Мандельштам О. Э. Полн. собр. стихотворений / вступ. статьи М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца. СПб.: Академический проект, 1995. С. 194.

Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / пер. с немец. М. Н. Т. и Е. Соколовой, под ред. В. В. Битнера. СПб.: Вестник знания, 1907. 107 с.

По тургеневским местам Орловщины: Информационно-библиографическое краеведческое пособие / сост. Е. Г. Аболмазова. Орел: Б-ка им. М. М. Пришвина, 2016. 67 с.

Пушкин А. С. Послание к Юдину // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: АН СССР, 1949. Т. 1. С. 168–174.

Салтыков-Щедрин М. Е. Мелочи жизни // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 16. Кн. 2. 391 с.

Самсонович С. И. По Ферзиковскому району Калужского округа. Калуга: Тип. ОСНХ, 1930. 44 с.

Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1979–1980. Т. 4–5.

Тургенев И. С. Дворянское гнездо // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Соч.: в 15 т. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 7. С. 125–294.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты. М.: [Б. и.], 1923. 158 с.

Юркина Л. А. Минский Николай Максимович // Русские писатели: Биобиблиографический словарь / под ред. П. А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Т. 2: М–Я. С. 38–40.

Исследования

Волынский А. Л. Борьба за идеализм: Критические статьи. СПб.: Н. Г. Молоствов, 1900. 542 с.

Гажева И. Д. «Я закат не люблю»: семантика закатных символов в романе Достоевского «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 3 (15). С. 53–75. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-53-75>

Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Гослитиздат, 1955. 880 с.

Гуковский М. Э. Новые веяния и настроения. Одесса: Н. А. Хмельницкий, 1903. 314 с.

Дурылин С. Н. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский: Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. М.: Гос. акад. худож. наук, 1928. Вып. 3. С. 163–199.

Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 327 с.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 319 с.

Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество, 1860–1900. М.: Искусство, 1976. 571 с.

Чурак Г. Судьбы скрещенье... Чехов и Левитан // Третьяковская галерея. 2013. Специальный выпуск: Исаак Левитан. С. 16–29.

Щукин В. Г. К феноменологии красоты в творчестве А. П. Чехова. Рассказ «Красавицы» // *Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj* / red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz i L. Lutevici. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005. S. 99–116. (Studia Rossica, XVI)

Щукин В. Г. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В. Г. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 155–458.

References

- Volynskii, A. L. *Bor'ba za idealizm: Kriticheskie stat'i* [The Struggle for Idealism. Critical Articles]. St. Petersburg, N. G. Molostvov Publ., 1900. 542 p. (In Russ.)
- Gazheva, I. D., "‘Ja zakat ne liubliu’: semantika zakatnykh simvolov v romane Dostoevskogo ‘Podrostok.’" ["‘I Don't Like Sunsets’: The Semantics of the Symbol of the Sunset in Dostoevsky's Novel ‘The Adolescent.’"] *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (15), 2021, pp. 53–75. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-53-75> (In Russ.)
- Gitovich, N. I. *Letopis' zhizni i tvorchestva A. P. Chekhova* [Chronicle of Chekhov's Life and Work]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955. 880 p. (In Russ.)
- Gukovskii, M. E. *Novye veianiia i nastroeniia* [New Trends and Moods]. Odessa, N. A. Khmel'nitskii Publ., 1903. 314 p. (In Russ.)
- Durylin, S. N., "Ob odnom simvole u Dostoevskogo. Opyt tematicheskogo obzora" ["On One Symbol in Dostoevsky. An Experiment in a Thematic Review"]. *Dostoevskii: Trudy Gosudarstvennoi akademii khudozhestvennykh nauk. Literaturnaia sektsiia* [Dostoevsky: Proceedings of the State Academy of Art Sciences. Literary Section], issue 3. Moscow, State Academia of Artistic Sciences Publ., 1928, pp. 163–199. (In Russ.)
- Kataev, V. B., *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [Chekhov's Prose. Problems of Interpretation]. Moscow, Moscow State University Publ., 1979. 327 p. (In Russ.)
- Losev, A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Problem of Symbol and Realistic Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 319 p. (In Russ.)
- Fedorov-Davydov, A. A. *Isaak Il'ich Levitan: Zhizn' i tvorchestvo, 1860–1900* [Isaac Ilyich Levitan. Life and Work, 1860–1900]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 571 p. (In Russ.)
- Churak, G. "Sud'by skreshcheniia... Chekhov i Levitan" ["Crossing of Destinies... Chekhov and Levitan"]. *Tret'iakovskaia galereia. Spetsial'nyi vypusk: Isaak Levitan*, 2013, pp. 16–29. (In Russ.)
- Shchukin, V. G. "K fenomenologii krasoty v tvorchestve A. P. Chekhova. Rasskaz ‘Krasavitsy’" ["On the Phenomenology of Beauty in Chekhov's Work. The Story ‘Beautiful Women.’"] *Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj* [The Work of Anton Chekhov Today], red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz i L. Lutevici. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005, pp. 99–116. (Studia Rossica, XVI) (In Russ.)
- Shchukin, V. G. "Mif dvorianskogo gnezda: Geokul'turologicheskoe issledovanie po russkoi klassicheskoi literature" ["The Myth of The Nest of Nobles. A Geocultural Study of Classic Russian Literature"]. Shchukin, V. G. *Rossiiskii genii prosveshcheniia: Issledovaniia v oblasti mifopoietiki i istorii idei* [Russian Genius of Enlightenment. Research in Mythopoetics and History of Ideas]. Moscow, Russian Political Encyclopedia Publ., 2007, pp. 155–458. (In Russ.)