

ВНУТРЕННЯЯ БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ И СРЕДСТВА ЕЕ СОЗДАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА



Александр Васильевич Кубасов

доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия)

e-mail: kubas2002@mail.ru

Аннотация. Автором статьи вводятся понятия внутренней и внешней биографии писателя. Внешняя биография – это верифицированный свод событий, фактов, реалий жизни писателя, представляющий его с внешне-характерной стороны. Внутренняя биография представляет писателя с личностной стороны; такая биография поддается меньшей верификации в силу своей выводимости из публицистических и особенно художественных произведений писателя. Внутренняя и внешняя биографии находятся в отношении смыслового дополнения друг друга и не должны противоречить одна другой. В статье разбирается механизм воплощения внутренней биографии в двух поздних рассказах А.П. Чехова «Дама с собачкой» и «Архиерей». Чехов создает механизм подключения биографического автора к сознанию героя с помощью многозначности местоимения «он». Благодаря такой нарративной практике персонаж приближается к внутреннему миру автора, а текстовый фрагмент предстает в двойном ракурсе: как открытое признание героя и как имплицитная исповедь писателя.

Ключевые слова: внутренняя биография, внешняя биография, А.П. Чехов, выводимость внутренней биографии.

Что такое «внутренняя» биография художника и чем она отличается от биографии «внешней»? *Внешняя биография* – это реальные факты из жизни писателя, события, реалии, свидетельства родных и знакомых, которые в совокупности позволяют объективировать его образ. В терминах М.М. Бахтина этот аспект может быть выражен формулой «я-для-других» [Бахтин 1986: 371]. Чем больше существует разнообразных точек зрения на личность, тем полнее она будет представлена с внешне-характерной, внешне-ролевой стороны. Читая мемуары, письма самого Чехова и письма, адресованные ему, глядя на фотографии или живописные изображения, мы представляем его в различных социально-профессиональных ролях – писателя, сына, брата, друга, врача, рыболова...

Внутренняя, или духовная, биография писателя создается с помощью его собственных разнокодовых текстов. Эпистолярный позволяет не только воссоздать внешнюю канву жизни писателя, но также и определить внутреннюю реакцию его на те или иные события. Сюда же следует добавить различного рода заметки, маргиналии, дневники и записные книжки. Чаще всего они прямо выражают интенции автора. Но все-таки основные факты внутренней биографии писателя воплощены в его творчестве, с помощью художественного дискурса. Можно сказать, что в художественных (и публицистических) текстах Чехова воплощается его *литературная личность*, в ко-

торой интенции автора выражаются не прямо, а с той или иной степенью преломления, опосредованности.

Если внешняя биография писателя передается формулой «я-для-других», то внутренняя – с помощью формул «я-для-себя» и «другие-для-меня». Иначе говоря, внутренняя биография – это опыт самопознания личности, а также рефлексия ее по поводу отношений с другими людьми и отражение их в творчестве.

В отличие от внешней, объективированной биографии писателя, его внутренняя биография никогда не может обрести полной завершенности, поскольку постоянно углубляется и изменяется понимание художественных и даже публицистических произведений, меняется читательский апперцептивный фон, литературный и социальный контексты. Все это углубляет понимание личности писателя, порождает новые смысловые ценности в его творчестве.

Внутренняя и внешняя биографии писателя, объединившись, создают цельный *образ писателя*, константный в основных чертах и вместе с тем динамический, подвижный, эволюционирующий. Обе биографии служат и средством верификации одна для другой: непротиворечивость их является одним из критериев корректности и адекватности выдвигаемых исследователем положений и гипотез.

Методологические основы решения проблемы отражения биографии писателя в художественном тексте традиционно связаны

с сопоставлением фактов жизни биографического автора с фактами жизни литературных героев. При этом вводятся корректирующие поправки, связанные с очевидными различиями эмпирической действительности и художественной реальности, созданной творческим воображением автора. Мера близости литературного героя к биографическому автору в произведениях различных писателей, естественно, неодинакова. У Чехова автобиографический компонент – один из важных обертонов в смысловой гамме некоторых произведений. Близкие к писателю люди, прежде всего Мария Павловна, а также братья Михаил и Александр, в своих мемуарах неоднократно отмечали известный им жизненный материал, использованный Чеховым и преображенный им в художественную реальность. Этот аспект литературных произведений, связанный с анализом непосредственных наблюдений и впечатлений Чехова, современным ученым все труднее и труднее восполнять. Однако раскрытие автобиографического компонента возможно и другими путями, не связанными лишь с раскрытием жизненных реалий в художественном тексте.

Чехов создал новые и модифицировал прежние формы введения автобиографического начала в ткань художественных произведений. Это обновление связано с тем, что внешняя связь с фактами и явлениями реальной действительности обычно затуше-

вается. Автобиографичность оказывается глубинной, перенесенной в иные сферы. Формы ее воплощения связаны с техникой письма, нарративной практикой Чехова.

Современная нарратология обращает пристальное внимание на явление текстовой интерференции. Ее в свое время исследовал М.М. Бахтин, введя в употребление термин «гибридная конструкция»:

«Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два “языка”, два смысловых и ценностных кругозора» [Бахтин 1975: 118].

В. Шмид, отталкиваясь от идей Бахтина, определяет текстовую интерференцию следующим образом:

«Текстовая интерференция – это гибридное явление, в котором смешиваются мимесис и диегесис (в платоновском смысле), совмещаются две функции – передача текста персонажа и собственно повествование (которое осуществляется в тексте нарратора)» [Шмид: 191].

Иногда об авторе «Скучной истории» и «Архиерея» исследователи пишут, употребляя такой оборот, как «устаами своего ге-

роя»: «Чехов устами своего героя утверждает...». В отношении Чехова такой штамп глубоко ошибочен, так как он никогда ничего «устами» какого бы то ни было героя прямо не утверждает и не выражает. Чехов – писатель сокровенный. Свои выстраданные чувства и важные мысли он скрывает в глубине строки. Внутренняя биография и связанное с ней *автобиографическое начало у позднего Чехова связывается не столько с героем, сколько с нарратором, а глубинно (во второй степени опосредованности) – с автором.* Нарратор, в отличие от героя, лишен элементов внешней биографии. Он являет собой прежде всего голос, или, повторим слова Бахтина, «речевую манеру», «смысловой и ценностный кругозор», не совпадающие полностью с аналогичными компонентами героя. Т. е. нарратор – это в какой-то мере отвлеченная от всего внешнего чистая реакция, приближающая читателя к внутренней биографии писателя.

Если рассматривать творчество Чехова в аспекте эволюции в нем автобиографического начала, то эту эволюцию можно представить как движение на пути от внешне биографического начала к постепенному доминированию внутренней биографии,

усилению аспекта «я-для-себя». Проявляется это, в частности, в постепенном отказе от использования реалий, деталей, фактов, узнаваемых окружающими.

Каким образом Чехов воплощал элементы своей внутренней биографии в художественном тексте?

Одним из средств является контекстуальная семантизация местоимения *ОН*. Некто поименованный, например, Дмитрий Гуров, – это в большей мере *НЕ-Я*, чем тот, кого можно обозначить местоимением *ОН*. Местоимение третьего лица единственного числа допускает объективацию себя самого, взгляд на себя со стороны, как на «другого человека». В «Чайке» доктор Дорн раскрывает смысл двоения человека и отражение этого двоения в местоимении.

«Дорн. <...> Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки *вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу – он*» (ПСС XIII: 23)¹.

Первооткрывателем явления двоения с помощью местоимения *ОН* в русской литературе является Пушкин². У Чехова впервые этот

¹ Здесь и далее ссылки в круглых скобках на «Полное собрание сочинений» А.П. Чехова [Чехов] даются следующим образом: после аббревиатуры ПСС указываются сначала том, затем страницы. Курсив здесь и далее везде наш. – А. К.

² См. в «Медном всаднике»: «На берегу пустынных волн / Стоял он (выделено Пушкиным. – А. К.), дум великих полн...» [Пушкин 1986: 172].

прием в развернутом виде дан в «Скучной истории», где Николай Степанович говорит о себе:

«Знакомство у него самое аристократическое; по крайней мере за последние 25–30 лет в России не было такого знаменитого ученого, с которым он не был бы коротко знаком. Теперь ему дружить не с кем <...>. Он состоит членом всех русских и трех заграничных университетов. И прочее, и прочее. Все это и многое, что еще можно было бы сказать, составляет то, что называется *моим именем*» (ПСС VII: 251).

Здесь дан пример самообъективации героя, отношения к себе самому, как к *Другому* (первоначальное название рассказа было «Мое имя и я»). Самое важное заключается в том, что этот *Другой-Я*, эквивалентный слову *ОН*, оказывается чужим и чуждым по отношению к тем внутренним переживаниям, которые испытывает Николай Степанович накануне своей смерти.

Самообъективация Алексея Каренина у Толстого дана без местоимения *ОН*, а лишь с помощью интонации:

«Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, – сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он почти всегда употреблял с ней, *тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил*» [Толстой: 110–111].

Двунаправленная ирония создает тот же эффект дистанцирования героя от себя, от своего *Я*, взгляд на себя, как на *Другого*.

Знаково-символическую природу подмены *Я* формой *ОН* вследствие эксплицитно заданного образа зеркала передает Вл. Ходасевич в стихотворении «Перед зеркалом»:

*Я, я, я! Что за дикое слово!
Неужели вон тот – это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?* [Ходасевич: 172]

В «Чайке» Нина в разговоре с Треплевым нарушает грамматическую норму, используя местоимение *ОН* вместо нужного *ВЫ*:

«Треплев. <...> Я зову вас, целую землю, по которой вы ходили; куда бы я ни смотрел, всюду мне представляется ваше лицо, эта ласковая улыбка, которая светила мне в лучшие годы моей жизни...

Нина (*растерянно*). Зачем он так говорит, зачем он так говорит?» (ПСС XIII: 57).

Дважды повторенный вопрос недаром сопровождается авторской ремаркой (*растерянно*): очевидно, что в данном случае Нина имеет в виду не только присутствующего тут же Треплева, но полубессознательно вспоминает и Тригорина, его слова, которые запечатлелись в ее памяти и которые она позже воспроизведет. После «не-

правильной» формы вопроса следом возникнет «правильная», обращенная только к Треплеву:

«Нина. Зачем *вы* говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить» (ПСС XIII: 58).

Здесь уже нет ремарки, нет «неправильно» употребленного местоимения *ОН* и, как следствие, нет двоения героев и связанного с этим подтекста.

По сути, Чехов использует в драматургии технику, по своей природе приспособленную прежде всего для прозы. В этом и есть одно из проявлений новаторства писателя. Посмотрим, как семантика местоимения *ОН* работает на передачу внутренней биографии писателя в его позднем творчестве. Обратимся к финалам рассказов «Дама с собачкой» (1899) и «Архиерей» (1902).

Вот фрагмент из «Дамы с собачкой»:

«(1) *Он* почувствовал сострадание к этой жизни, еще такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть, как его жизнь. (2) За что *она* его любит так? (3) *Он* всегда казался женщинам не тем, кем был, и любили они в нем не *его* самого, а человека, которого создавало их воображение и которого они в своей жизни жадно искали; и потом, когда замечали свою ошибку, то все-таки любили» (ПСС X:142).

Употребление местоимения *ОН* в трех фразах этого отрывка связано с разными субъектными сферами. Во всех трех случаях здесь имеется в виду прежде всего Гуров, однако местоимение *ОН* каждый раз представляет разные ипостаси героя. В первом случае это объективированный образ. Местоимение *ОН* принадлежит безличному повествователю, интонационно приближенному к герою. Глагол «почувствовал» передает перцептивное действие, предполагающее и допускающее некую неопределенность, смутность. Нарратору доступно не внешнее действие, а внутреннее, что говорит о их близости. Во второй фразе местоимение *ОН* (*его*) включено в форму несобственно-прямой речи, сплетающей сознание героя с сознанием повествователя, нарратора. Фактически здесь голос безличного повествователя, но выражено сознание прежде всего Гурова, объективирующего себя, глядящего на себя как бы со стороны (ср.: *За что она меня любит так?*). В третьей фразе форма несобственно-прямой речи уступает место снова безличному повествованию, но в нем сохраняется инерция бывшего только что в предыдущей фразе внутреннего единства нарратора и героя. *ОН* здесь относится не только к Гурову, но и к нарратору, который как бы преодолевает свою эстетическую природу. Нарратор в данном случае уже не только голос, речевая манера и смысловой и ценностный кругозор, но отчасти и пер-

сона. Нарратор как бы вступает в пограничную зону между безличным повествователем и перволичным рассказчиком. Третья фраза, по сути, – это *общие размышления* частично воплотившегося, персонифицированного повествователя и героя о себе. Заключительная, третья фраза текстового фрагмента представляет собой некое умозаключение, вывод, формулировку некоей закономерности жизни не только их двоих, но и связанного с ними автора. Это то, что *всегда* происходило с Гуровым, повествователем и биографическим автором, то есть собственно с Антоном Павловичем Чеховым.

Приведенный фрагмент позволяет сделать некоторые наблюдения над специфической внутренней биографии писателя. Во-первых, она лишена однозначности, которая свойственна биографии внешней, по своей природе фактографической. Во-вторых, внутренняя биография обладает гораздо более низкой степенью верифицируемости, поскольку требует операции выводимости из художественных (или публицистических) текстов. Третья особенность связана с типом дискурса: внутренняя биография есть в достаточной мере условный перевод с языка образов на язык постулатов. Четвертая особенность связана с тем, что мера выраженности внутренней биографии может существенно колебаться в зависимости от жанра и тона произведения.

Е.В. Падучева относит такого рода тексты к форме «свободного косвенного дискурса». В этом случае, по ее мнению, «возникает особая фигура, невозможная ни в разговорном дискурсе, ни в традиционном нарративе – 3-е лицо, которое обладает всеми правами 1-го» [Падучева: 337].

Разберем пример, где дана несколько иная форма выражения внутренне биографического начала. Речь идет о рассказе «Архиерей», этом духовном завещании писателя своим близким, написанном с помощью художественного дискурса:

«–Павлуша, голубчик, – заговорила она, – родной мой!.. Сыночек мой!.. Отчего ты такой стал? Павлуша, отвечай же мне!

Катя, бледная, суровая, стояла возле и не понимала, что с дядей, отчего у бабушки такое страдание на лице, отчего она говорит такие трогательные, печальные слова. (1) А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, (2) и представлялось ему, (3) что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» (ПСС X: 200).

В основе здесь также трехчленный конструкт, но не разбитый на отдельные фразы, а данный в контексте одной сложной синтаксической конструкции. Павлуша – мирское имя героя, вытесненное из современ-

ной жизни архиерея его монашеским именем Петр, данным ему при постриге. Возвращение имени, данного при рождении, означает возврат героя к себе самому, к своим истокам, к началу жизни и одновременно знаменует его духовное возрождение.

Чехов художественными средствами воссоздает чудо воскресения героя. Это таинство скрыто от глаз людей: «Катя <...> стояла возле и *не понимала*, что с дядей...». Не вполне понимает происходящее и мать архиерея. И даже сам Петр, будучи земным человеком, не до конца осознает таинство происходящего с ним. Он тоже «*ничего не понимал*». Это непонимание, очевидно, отлично от непонимания Кати или матери. Непонимание градуировано в смысловом и символическом планах: Катя не понимает, что ее дядя умирает, мать пресвященного понимает, что сын умирает, но не понимает того, что происходит в его душе. Сам же Петр понимает внешнюю и внутреннюю суть события ухода из жизни, кроме Божьего промысла, совершаемого над ним.

Таким образом, таинство предсмертного обновления, перерождения и внутреннего освобождения совершается в душе героя перед Богом, а не перед людьми. Связано это с дарованием человеку абсолютной свободы в Боге, т. е. именно того, чего было так мало в земной жизни Петра. Но абсолютную свободу получает не только герой, но и незаметно подключающийся к нему нарратор, а вместе с ними и биографический автор.

От читательского внимания порой ускользает тот важный факт, что архиерей – это, так сказать, не вполне архиерей. Он, говоря современным языком, только «исполняющий обязанности» архиерея. Петр замещает безымянного викарного архиерея, про которого сказано, что тот в молодости писал работу «Учение о свободе воли». Если Христос умер за людей, то Петр в какой-то мере умер за своего товарища и довершил то, чего не сделал тот. Умиравший Петр на практике постигает и реализует «Учение о свободе воли». Свободная воля – это свобода выбора Бога. Недаром отказавшийся от исканий молодости реальный епархиальный архиерей, «казалось, весь ушел в мелочи, все позабыл и *не думал о Боге*» (ПСС X:194). Это первая подмена и объединение, осуществляемая на уровне сюжетно-фабульном. Другая подмена и одновременное объединение происходят на уровне нарратива.

Принцип подмены и одновременного объединения – один из ведущих в рассказе. Подмена совершается, в частности, на уровне социальных ролей. Архиерей незаметно для себя втянут в роль чиновника, занятого бумагами («входящие и исходящие считались десятками тысяч, и какие бумаги!» (ПСС X: 194)). Другой вариант подмены – роль учителей, воспитателей. Роль учеников играют в том числе и те, кто на эту роль совсем не подходит. Тем самым профанируется священническая служба:

«Благочинные во всей епархии ставили священникам, молодым и старым, даже их женам и детям, отметки по поведению, пятерки и четверки, а иногда и тройки, и об этом приходилось говорить, читать и писать серьезные бумаги» (ПСС X: 194).

Имплицитное объединение героя с биографическим автором подкрепляется совпадением их возрастов. А.С. Собенников пишет по этому поводу:

«Чехову, когда он заканчивал “Архиерея”, был сорок один год, т.е. столько же, сколько преосвященному Петру. Возможно, это случайное совпадение, может быть, и нет. Не ставил ли Чехов знак, метку: герой равен автору? Конечно, о полной идентификации говорить не приходится» [Собенников: 159].

Конечно, ни о каком «случайном совпадении» биографического автора и героя здесь не может быть и речи.

Если в «Даме с собачкой» механизм «подключения» автора к герою был связан с формой несобственно-прямой речи, то в «Архиерее» эту функцию выполняет безличное предложение, включенное в состав сложного. Первая часть фразы («А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал»)

– объективное наблюдение, данное со стороны. Вторая часть – безличное предложение («и представлялось ему») играет роль связки между первой и третьей частями («что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно»). Вектор движения с объективного повествования незаметно переводится на субъективное. В третьей части ключевое выражение «он свободен теперь» становится характеристикой и героя, и повествователя, и связанного с ними биографического автора.

Петр, под конец жизни обратившийся снова в Павлушу, умирает в Боге, автор же как бы умирает в своем герое. Тем самым происходит сакрализация текста. Перед нами «Евангелие от Антона», в котором провозглашается вечность жизни автора в герое¹. Происшедшее чудо воскресения манифестируется в словах келейника и повествователя, когда прямой и переносный смыслы фразы сливаются в единое целое: «преосвященный приказал долго жить». Они звучат как обетование жизни вечной.

После смерти архиерея в тексте уже не появится местоимения *ОН*, потому что сознание героя окончательно отделилось от

¹ Ср. аналогичную мысль, иначе выраженную, у Пушкина: «Нет, весь я не умру – / душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...» [Пушкин 1985: 586].

авторского и зажило своей автономной жизнью. От него остаются лишь земные социальные оболочки («преосвященный Петр», «сын архиерей», «покойный»), которые также недолговечны. Ключевые слова двух последних фраз рассказа связаны с верой. Мать архиерея говорила о сыне робко, «боясь, что ей не поверят... И ей в самом деле не все верили» (ПСС X: 201). На сюжетно-фабульном уровне речь идет о неверии некоторых людей в сына-архиерея, а на уровне внутреннебиографическом – о неверии в вечную жизнь писателя в своем творчестве.

Литература

Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986.

Падучева, Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). М.: Языки русской культуры, 1996.

Пушкин, А.С. Сочинения. В 3-х тт. Т. 1. М.: Худож. лит., 1985.

Пушкин, А.С. Сочинения. В 3-х тт. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986.

Собенников, А.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1997.

Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений. В 90 тт. Т. 18. М. – Л.: Худож. лит., 1934.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 тт. М.: Наука, 1973–1983.

Ходасевич, Вл. Стихотворения. М.: Молодая гвардия, 1991.

Шмид, В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008.

References

Bakhtin, M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let*. [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years] Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Bakhtin, M.M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal art] (2nd ed). Moscow: Iskusstvo.

Chekhov, A. (1973–1983). *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 tt* [Complete collection of works and letters: in 30 vols]. Moscow: Nauka.

Khodasevich, Vl. (1991). *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow: Molodaya gvardiya.

Paducheva, E.V. (1996). *Semanticheskiye issledovaniya (Semantika vremeni i vida v russkom yazyke; Semantika narrativa)* [Studies in semantics (Semantics of tense and aspect in the Russian language; Semantics of the narrative)]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.

Pushkin, A.S. (1985). *Sochineniya: v 3kh t.* [Collected works in 3 vols.] (Vol.1). Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Pushkin, A.S. (1986). *Sochineniya: v 3kh t.* [Collected works in 3 vols.] (Vol.2). Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Schmid, W. (2008). *Narratologiya* [Narratology] (2nd ed., revised). Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

Sobennikov, A.S. (1997). «*Mezhdú "est' Bog" i "net Boga"...*» (o religiozno-filosofskikh tra-

ditsiyakh v tvorchestve A.P. Chekhova) ["Between 'There is God' and 'There is no God'" (on religious and philosophical traditions in Chekhov's works)]. Irkutsk: Irkutsk University Publ.

Tolstoy, L. (1934). *Polnoye sobraniye sochineniy: v 90 tt* [Complete collection of works in 90 vols.] (Vol. 18). Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.

**THE WRITER'S INNER BIOGRAPHY AND THE MEANS OF ITS CREATION
IN A.P. CHEKHOV'S WORKS**

Aleksandr V. Kubasov, Doctor of Philology, Professor, Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia; e-mail: kudas2002@mail.ru

Abstract. The article introduces the concepts of the inner and outer biography of a writer. The outer biography is a verified body of events, facts and the realities of the writer's life – presenting their personal characteristics as if viewed from the outside. The inner biography cannot be verified with such equal ease due to its deducibility from the writer's journalistic works, and especially from their works of fiction. The inner biography characterizes the writer from the point of view of their inner personal traits. Inner and outer biographies are mutually complementary in their content and must not contradict each other. The article studies the mechanism of the embodiment of the inner biography of A.P. Chekhov in his two later short stories “The Lady with the Dog” and “The Bishop”. The author creates the mechanism of including the biographical author in the consciousness of the protagonist with the help of the polysemy of the personal pronoun “he”. Due to such a narrative practice, the fictional character approaches the inner world of the author, and the fragment of the text emerges in two aspects: as an open confession of the protagonist and as an implicit confession of the writer.

Key words: inner biography, outer biography, Anton Chekhov, deducibility of inner biography.

