

**ЕЩЕ РАЗ О ЧЕХОВЕ И ТУРГЕНЕВЕ
(ОБРАЗ УСАДЬБЫ В «ДВОРЯНСКОМ ГНЕЗДЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА
И «ВИШНЕВОМ САДЕ» А.П. ЧЕХОВА)**

Виктория Викторовна Кондратьева

кандидат филологических наук, профессор Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал), Ростовского государственного экономического университета (Таганрог, Россия)

e-mail: viktoriya_vk@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается дворянская усадьба как один из феноменов русской культуры, воплощенных в русской литературе. В центре романа Тургенева и пьесы Чехова – усадьба, вынесенная в заглавие текста и несущая основной замысел произведения. Обращаясь к этому образу, Тургенев и Чехов обыгрывают сходные ситуации (возвращение в родной дом с чужбины, появление чужака в границах усадьбы) и сходные мотивы (например, мотив утраты и разрушения родового гнезда, мотив преодоления смерти). В анализируемых произведениях дворянская усадьба метонимически воплощает образ России и связанные с ней социокультурные и исторические процессы. Произведения Тургенева и Чехова являются важнейшей составляющей «усадебного текста» в русской литературе.

Ключевые слова: Чехов, Тургенев, усадьба, дом, сад, пространство, литературные связи.

Вопрос о литературной преемственности, творческой взаимосвязи не нов, но не теряет своей актуальности. Проблема «Чехов и Тургенев» появилась уже после публикации «Дома с мезонином». Современники отмечали в произведении молодого писателя тургеневский лиризм, сходство в поэтических описаниях природы. Поэт А.Н. Плещеев писал, что, когда он читал чеховский сборник рассказов «В сумерках», перед ним «незримо витала тень Тургенева»: «Та же умиротворяющая поэзия стиля, то же чудесное описание природы» [Литературное наследство...: 294].

Исследователи, в частности А.П. Чудаков, В.Г. Шукин, подчеркивают, что отношение Чехова к Тургеневу сложно и неоднозначно. Чехов может выступать в роли его единомышленника, как, например, в рассказе 1883 г. «В ландо», или пародировать Тургенева (например, как отмечает Вс. Сахаров, в юмореске 1885 г. «Интеллигенты-кабатчики» любимый тургеневский персонаж Лаврецкий «снижен и превращен в ходячий сатирический шарж» [Сахаров]). Вс. Сахаров пишет:

«Чехов, постоянно обращаясь к Тургеневу и его творческому наследию в своих произведениях, письмах и устных высказываниях, ... указывает на некую непростую зависимость, как бы признает существование незримой, но ощутимой для него нити литературной преемственности» [Там же].

Известно, что в личной библиотеке А.П. Чехова «тома тургеневских сочинений несут на себе следы внимательного и целенаправленного чтения» [там же], много пометок и комментариев. Так, например, в письме И.С. Тургенева к Я.П. Полонскому от 27 февраля 1869 г. аккуратно отчеркнута знаменательная фраза, своего рода творческий манифест, итог жизни писателя: «Я – в течение моей сочинительской карьеры – никогда не отправлялся от *идей*, а всегда от *образов...*» [там же]. Чехов стоял на той же позиции, он говорил: «Живые, правдивые образы создают мысль, а мысль не создаст образа» [там же]. Сахаров утверждает:

«Тургенев и Чехов указывают здесь на незыблемую основу их прозаического повествования, на то, что их как великих прозаиков объединяет – высокий, классический реализм, подлинная художественность, изображение жизни в формах самой жизни» [там же].

Одним из общих мест в творчестве обоих писателей является образ дворянской усадьбы. Чехов иногда напрямую апеллирует к образу тургеневской усадьбы. Так, в пьесе «Дядя Ваня» доктор Астров предлагает Елене Андреевне встретиться в лесничестве, где есть «полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева». Н.Е. Разумова, говоря об образе усадьбы в «Дяде Ване», выделяет сходство и различия с тургеневской традицией: че-

ховская усадьба «предстает в своем классическом составе – дом и сад», но, продолжает исследователь, «по сравнению с тургеневским образцом здесь сильно редуцирован ... мотив родовой принадлежности имения, уступивший место конкретной роли личности» [Разумова: 324].

Дворянская усадьба является одним из наиболее загадочных феноменов русской культуры. Образ дворянской усадьбы получил наибольшую популярность в XIX – начале XX в. Обращение к нему объясняется переосмыслением писателями многих вопросов, которые ставились в литературе и культуре XVIII и XIX вв., а также актуализацией новых проблем, связанных с дальнейшими путями развития России.

Почти вся русская литература «золотого века» в своих образах развивалась в рамках дворянской усадебной культуры – от А.С. Пушкина до А.П. Чехова и И. Бунина. В. Шукин, размышляя над мифом дворянского гнезда в русской классической литературе, выделяет три особые формы ее существования: тургеневскую, полную поэзии, энергии и увядания; гончаровскую – сновидчески-патриархальную; чеховскую – двойственную, романтическую и сатирическую, уже приближающуюся к типу усадьбы-дачи.

До середины XIX в. дворянский мир был весьма устойчивым целостным явлением, а жизнь дворянства неминуемо была связана с поместьем. Неслучайно тематика романов,

как правило, включала изображение помещичьей жизни, и топос дворянского гнезда стал привычным, значимым.

В сложившейся литературной традиции О.А. Попова определяет следующие особенности:

«Образ дворянской усадьбы в произведениях с преобладающей идеализирующей концепцией изображается как воплощение нравственно-эстетических норм, имеющих определяющее значение для русской культуры: стабильность, ценность личностного начала, ощущение связи времен, почитание традиций, жизнь в единстве с земным и небесным миром» [Попова: 5].

Важным структурным элементом в формировании семантики образа усадьбы является мотив родовой памяти. Понятие рода подразумевается уже в заглавии романа Тургенева «Дворянское гнездо»: образ гнезда ассоциативно связан с представлениями о семье и семейном очаге, родовом доме. Образ гнезда привносит в сложившуюся семантику дворянской усадьбы новые смысловые оттенки и расставляет новые акценты. Этимология слова «усадьба» восходит к значению слова «садиться» («сидеть») и ряду однокоренных слов, объединенных общим значением стабильности, прочности и укорененности. Именно мотивы прочности, стабильности, оседлости становятся ведущими в понятии «дворянское гнездо» (вспомним

выражение «свить гнездо»). Несмотря на замену слова «усадьба», его первоначальные смыслы сохранились и отразились в образе гнезда. Кроме того, они осложнились сопряжением с представлениями о семейных и родовых ценностях.

Мотив родовой памяти в романе развивается в историческом контексте: романист воссоздает историю семьи главного героя, начиная со времен Ивана Грозного. Формируется исторически широкий временной план изображения. Тургенев кратко описывает жизнь нескольких поколений Лаврецких на историко-культурном фоне, и в результате все, что происходит в усадьбе, все повороты в жизни ее обитателей становится частью историко-культурного процесса в России. Усадьба с включенными в нее судьбами предельно обобщается и начинает восприниматься не только на реалистическом уровне, но и на условном, символическом. Актуализуется мысль о судьбе России. Лаврецкий возвращается из Берлина. Усадьба становится духовным топосом тоскующего тургеневского героя, который стремится найти себя, свое дело, и это прежде всего связано для него с пользой для России. Вспомним, как Лаврецкий спорит об этом с Паншиным. «Лаврецкий отстаивал молодость и самостоятельность России», – пишет Тургенев [Тургенев: 144]. Обобщение, обнаруживаемое на историко- и социокультурном фоне, логично укладывается в историю отношения героя

к родовому гнезду: он не любит усадьбу, в которой родился и рос, слишком много тягостных воспоминаний связано с ней. Поэтому поселяется по приезду он не в Лавриках, а в имении, доставшемся от тетки, но восприятие дома расширяется в сознании героя – он возвратился в Россию, о которой думает и которой хочет принести пользу, и это для Тургенева главное.

В чеховской пьесе Раневская тоже возвращается из заграницы в усадьбу, которая долгое время принадлежала их семье. Мотив родовой памяти находит выражение в воспоминаниях Любви Андреевны и ее брата Гаева об отце и матери и окрашивается в ностальгические тона. В этой связи актуальной становится не только и не столько историко- и социокультурная ситуация, как у Тургенева, сколько связь поколений. Но Чехов не уходит от осмысления исторического процесса, он раскрывает его логику через судьбу вишневого сада, через социальную принадлежность бывших и новых хозяев, когда дворяне Гаевы вынуждены покинуть свое родовое имение и усадьба переходит в руки купца Лопухина.

Обязательным компонентом пространства усадьбы был сад. Любая усадьба имела при себе какой-либо сад, даже если это был просто огород, который составлял естественную хозяйственную необходимость. «Усадьба была местом, куда садились на кормление и где сажались деревья, кустарники,

а впоследствии цветы» [Шукин: 53]. Следует иметь в виду, что сад противопоставляется не городу, а дикой природе, так как принадлежность не к природе, а к культуре – важное свойство этого локуса. Н.Е. Тропкина по этому поводу отмечает следующее: «В образе сада изначально заложена двойственность смысла: это явление природное и рукотворное, что нашло отражение в термине “третья природа”» [Тропкина].

Сад постигался как микрокосм, за оградой которого простирается непознанный и неосвоенный хаос. Внутри огражденного пространства было все, что могло доставлять радость всем органам чувств: прохладный ветерок, журчащие ключи с холодной водой, тенистые деревья, поющие птицы, благоухающие цветы и сладкие плоды. Наполненность благами – следующая важная особенность сада.

Некоторые исследователи считают, что образ дома с садом в культурном воображении человечества представляет собой идиллическое пространство снов и мечтаний и что существует две разновидности идиллии – домоцентричная и садо-поле-лугоцентричная [Шукин: 54]. Ясно одно: и дом, и сад суть пространства завершенные, сберегающие человеческое тело и душу.

Важной особенностью этого локуса является сплетение сада и слова. В своих работах, посвященных истории и «поэзии» садов, академик Д.С. Лихачев рассматривает сад как

идеальную модель вселенной, которая могла быть прочитана «как Библия», книга, библиотека. Поэтическое слово в садах и парках, подобно цветению растений и пению птиц, призвано было напоминать о рае как прообразе всех садов, а по возможности и имитировать Эдем. В словаре символов Д. Трессидера значение сада определяется как образ идеального мира, космического порядка и гармонии – потерянного и вновь обретенного рая [Трессидер]. Этот локус приравнивается к Эдему, в нем человек способен достигнуть духовной гармонии, поэтому сад является обязательным пространственным компонентом усадьбы.

Так, в описании Васильевского немало важную роль играет сад, но этот сад мало напоминает райское место:

«Он весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; но в нем было много тени, много старых лип, которые поражали своею громадностью и странным расположением сучьев <...> Сад оканчивался небольшим светлым прудом и каймой из высокого красноватого тростника» [Тургенев: 185].

Но герою нравится эта часть усадьбы. Из зарисовки следует, что сад еще не потерял «следы человеческой жизни» и способен выполнять свои функции. Лаврецкий приводит в порядок сад, это становится знаком приобщения к жизни. Особый статус сада

подчеркивается в эпизоде, когда герой принимает решение пригласить в Васильевское Калитиных:

«Как вы думаете, Христофор Федорыч, ... ведь у нас теперь, кажется все в порядке, сад в полном цвету... Не пригласить ли ее сюда на день вместе с ее матерью и моей старушкой теткой, а?» [Тургенев: 195].

Возделывание сада становится знаком стремления Лаврецкого упорядочить жизнь. Примечательно, что представление о порядке сопрягается с образом цветущего сада, знаком продолжения жизни.

Традиционно сад становится местом романтических свиданий:

«...Лаврецкий долго бродил по росистой траве; узкая тропинка попалась ему; он пошел по ней. Она привела его к длинному забору, к калитке; он попытался, сам не зная зачем, толкнуть ее: она слабо скрипнула и отворилась, словно ждала прикосновения его руки. Лаврецкий очутился в саду, сделал несколько шагов по липовой аллее и вдруг остановился в изумлении: он узнал сад Калитиных» [Тургенев: 228].

Сцена ночного свидания – кульминация в развитии сюжетной линии «Лаврецкий – Лиза» – происходит именно в саду. Но в романе Тургенева прочная связь сада с представлениями об обретенном и потерянном

рае ослаблена. Надежды героев на счастье роковым образом рушатся. Это становится одним из условий разрушения идиллически-мифологизированного образа дворянской усадьбы.

И все-таки сад в романе Тургенева в полной мере вписывается в парадигму «усадебного текста», сопрягаясь с мотивом жизни, с идеей ее правильного порядка, с переживанием любви и надежды. Здесь символическая составляющая образа сада уравновешена его реалистическим компонентом, но условность этого образа уходит на второй план восприятия текста.

В пьесе Чехова сад является центральным образом-символом. Его условность проявляется уже в названии комедии. Д.Н. Медриш замечает, что «само определение – “вишневый” – в русском фольклоре имеет идеальный, качественно-оценочный смысл, оно из того же ряда, что и эпитеты золотой, серебряный, жемчужный» [Медриш: 230]. Например, в одной из народных песен образ вербы сопровождают эпитеты «золотая» и «вишневая». Такое сочетание, по мнению ученого, «исключает буквальное, прямолинейное понимание, иначе оно породит бессмыслицу» [Медриш: 230]. Известно, что первоначально Чехов назвал свою комедию «Вишневый сад», но через некоторое время изменил название на «Вишневый сад», снимая таким образом оттенок материальной, бытовой конкретности и усиливая лирич-

ность. Образ чеховского вишневого сада менее реален, чем тургеневский, и является художественным вымыслом еще и потому, что собственно вишневых садов в чистом виде в России не встречалось, об этом писал И. Бунин [Бунин: 173–174].

Действие последней комедии Чехова ни разу не происходит в саду, оно только «ориентировано» на сад. Его не видно, но он дает о себе знать: Епиходов приносит цветы, присланные садовником, и передает распоряжение поставить их в столовой; из первой ремарки становится известно, что «цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник» [Чехов 1978: 197]. Однако все герои находятся в стороне от этого сада, наблюдают его «издали»: то в окно дома, то с поля, то даже с кладбища. В обрисовке места событий второго акта сад, как и город, оказывается в стороне от самого действия. Даже Варя ищет потерявшуюся Аню «где-то около тополей», обозначающих границу сада. А сама Аня предпочитает убежать от Вари не в сад, а «к реке».

Сад неизменно присутствует в мыслях персонажей. О нем говорят, его вспоминают, и только несколько веточек можно увидеть в открытом окне. Образ сада получает конкретную жизненную полноту и зримость благодаря репликам персонажей:

«Варя <...> какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!

Гаев ... Сад весь белый. ... Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи.

<...>

Любовь Андреевна <...> Весь, весь белый! О, сад мой! <...> Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо <...>» [Чехов 1978: 209–210].

В воспоминаниях Фирса сад выступает как компонент бытового сознания:

«В прежнее время, лет сорок – пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили <...>. И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...» [Там же: 206].

О пользе вишневого сада, о доходах, которые он приносил когда-то, лишь вспоминают. Глядя в сад, герои переживают вдохновение, восторг, светлые минуты. Теперь главная ценность сада – в его красоте, в тех воспоминаниях, которые он навеивает. Таким образом, художественную реальность сад получает по преимуществу через сознание героев.

«Нереальность» сада, его оторванность от драматического действия порождает многозначность этого образа, осложненную различными ассоциациями. По наблюдениям Н.Е. Разумовой, сад, с одной стороны, отождествляется с домом, с другой – «представляет за мир в целом, отражая его

процессы: “Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья...”. Сад размыкается в мир» [Разумова: 480].

Сохраняя свой реальный смысл, этот образ развивается, наполняясь символическим смыслом. Самое распространенное представление о саде – это рай. Д.С. Лихачев писал, что «сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада – рай, Эдем» [Лихачев: 24]. Следует отметить, что в символическом значении этого образа переплетаются черты двух райских садов: Эдема и небесного сада, в котором пребывают души умерших. Так, в пьесе есть прямое обращение к этому ассоциативному ряду. Раневская, глядя в окно, говорит: «О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» [Чехов 1978: 210], здесь ей видится покойная мать, из сада слышится пение птиц. Сад становится воплощением духовно-идеального мира.

С другой стороны, символическое значение сада, связанного с Эдемом, усиливается за счет связи с образом вишни: «В христианской мифологии, вишня – райский плод; в иконографии она часто изображается вместо яблока как плод с Древа познания добра и зла» [Могильный, Тamarли: 64]. Взаимодействие первозданных смыслов образов, по мнению Г.И. Тamarли и О.Т. Могильного,

способствуют организации мифологического пространства текста, «благодаря которому осуществляется переход от трехмерного пространства пьесы, где действуют привычные нам законы бытия, к четырехмерному, то есть социально-бытовое, психологическое, эмоциональное содержание трансформируется в символическое» [Могильный, Тamarли: 64].

В пьесе также появляются мысли о будущем земном рае. О. Клинг отмечает, что в образе сада множество смыслов:

«Это и утраченный, а потому идеализируемый, как любое представление о рае, рай прошлого (для Раневской и Гаева), и воплощение земного Эдема (не только для “отцов”, но и для “детей” – Ани и Вари, не в последнюю, а может быть, в первую очередь для Лopaхина), и место грехопадения и изгнания из рая почти всех персонажей» [Клинг].

Небесный рай заменяется мыслями и надеждами на земной рай, верой в построение рукотворного рая на земле, созданного человеком (Петя Трофимов). Клинг утверждает:

«Мифологема сада отразила весь спектр русских споров о правде небесной и правде земной. В первую очередь неверие радикально настроенного поколения, социалистов в рай небесный. Обращение Трофимова к Ане “бросить” “...ключи от хозяйства... в колодец...” можно прочесть как при-

звив отказаться от мечты о небесном рае – ведь это еще и ключи от небес. Потому-то Трофимов противопоставляет “вишневому саду” другой: “Вся Россия наш сад”. А в далее идущих словах – противопоставление небу красоты земли: “Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест”. Так блаженству небесного рая противопоставляется красота земли, земная правда» [там же].

Утрата вишневого сада грядет с фатальной неизбежностью. Пассивность Раневской и Гаева говорит не только об их практической беспомощности, она является свидетельством объективной закономерности, онтологического характера происходящего. Неизбежность гибели вишневого сада заключается еще и в том, что в проекте спасения имения, предложенном Лопахиным, лежит уничтожение первоначальной усадьбы. В пьесе смерть «получает более широкий смысл и одновременно конкретизацию, соединяясь с историческим развитием самого мира, выступая как момент и условие его движения» [Разумова: 464]. В этой связи конец пьесы утрачивает ту трагическую окраску, о которой говорят. Вся пьеса окрашена в белый цвет, который, как известно, амбивалентен по своему значению. Смерть и жизнь соединены в одной цветовой гамме. Лопахин считает, что сад нужно вырубить: «Только, конечно, нужно поубрать, почистить... например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже

никуда не годится, вырубить старый вишневый сад...» [Чехов 1978: 205]; Раневской видится покойная мать в саду, но оказывается, что это «направо, на повороте к беседке, белое дерево склонилось, похоже на женщину» [там же: 210]. Финал пьесы – замирание старого, восьмидесятилетнего Фирса – подчеркивает мысль о естественности смерти. И вслед за этим смерть старого сада становится такой же естественной и закономерной. Л.В. Карасев пишет в этой связи:

«Цветущий вишневый сад красив. Но вместе с тем он очень стар, и в силу естественного хода вещей, обречен на смерть. Вокруг тоже все пришло в негодность <...>. И слуги все состарились или поумирали. <...> Все на пределе, “всем пора на смену”» [Карасев: 87].

Без смерти нет рождения. Сам Чехов в одном из своих писем писал:

«После лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот <...> Надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно» [Чехов 1979: 327].

Здесь выражается понимание жизненного круга и его бесконечности.

Сад сопряжен с переходным временем года (весной и осенью). В этом контексте смерть становится не концом, а переходным

этапом в поступательном развитии мира. Уничтожение сада совпадает с осенью, когда жизнь на время замирает. Тем самым подчеркивается естественность ухода. Вишневый сад буквально исчезает, теперь он будет существовать только в памяти. С другой стороны, если учитывать, что словосочетание «вишневый сад» функционирует как название усадьбы, то следует сказать, что вишневый сад в этом качестве остается, он меняет хозяина и, как следствие, приобретает иную форму существования.

Вс. Сахаров считает:

«Чехов не отказывается от ... наследия и не подвергает его сомнению. Он смотрит на Тургенева с определенной исторической дистанции и берет у него только жизнеспособное и необходимое, и прежде всего принцип реалистического отражения русской действительности, показ ее через образ» [Сахаров].

В центре романа Тургенева и пьесы Чехова – образ усадьбы. Обращаясь к нему, писатели обыгрывают сходные ситуации (возвращение в родной дом с чужбины, появление чужака в границах усадьбы) и сходные мотивы (например, мотив утраты и разрушения родового гнезда, мотив преодоления смерти). В рассматриваемых произведениях дворянская усадьба метонимически воплощает образ России и связанные с ней социокультурные и исторические процессы.

Литература

Бунин, И.А. Окаянные дни. Воспоминания / Сост. , подг. текста, предисл. и коммент. А.К. Бабореко. Статьи. М.: Советский писатель, 1990.

Карасев, Л.В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 72–92.

Клинг, О. Вишневый сад как райский. Божественная комедия Антона Павловича Чехова [Электронный ресурс] / 2004. 15 июля. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-07-15/3_garden.html?id_user=Y (дата обращения: 15.01.2018).

Литературное наследство. Т. 68: Чехов. / АН СССР. Отд-ние лит. и яз.; Сбор материалов и первонач. ред. обработка их при участии Н.А. Роскиной; Ред. работа по отд. разделам тома при участии К.П. Богаевской, Л.Р. Ланского и Н.Д. Эфрос. М.: Изд-во АН СССР, 1960.

Лихачев, Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982.

Медриш, Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980.

Могильный, О.Т., Тамарли, Г.И. Потерянный рай: «Вишневый сад» А.П. Чехова. // А.П. Чехов и его межнациональное значение: сб. науч. тр., посв. 140-лет. со дня рождения А.П. Чехова. Тбилиси: Изд-во «Офис Пресс», 2000. С. 63–65.

Попова, О.А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков. Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Пермь: ПГУ, 2007.

Разумова, Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Томский государственный университет, 2001.

Сахаров, Вс. Высота взгляда (Тургенев и Чехов) [Электронный ресурс] / 2000. URL: <http://ostrovok.de/old/prose/saharov/essay010.htm#c14#c14> (дата обращения: 15.01.2018).

Трессидер, Дж. Словарь символов. // Пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.

Тропкина, Н.Е. Образ сада в русской поэзии конца XX – начала XXI века: фольклорные традиции [Электронный ресурс] // Литература в школе. 2016. № 8. С. 16–18. URL: <http://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=1474> (дата обращения: 15.01.2018).

Тургенев, И.С. Дворянское гнездо. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 6. М.: Художественная литература, 1981.

Чехов, А.П. Вишневый сад: Комедия в 4-х действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. – С. 195–254.

Чехов, А.П. Письмо Чеховой М.П., 13 ноября 1898 г. Ялта // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1983. Т. 7. Письма, июнь 1897 – декабрь 1898. М.: Наука, 1979. – С. 326–328.

Шукин, В.Г. Вертоград заключенный. Из истории русской усадебной культуры XVII–XIX веков // Вопросы философии. 2000. № 4. С. 53–70.

References

Bogayevskaya K.P., Efros, N.D., Lanskoj, L.R., & Roskina, N.A. (1960). *Literaturnoye nasledstvo* [Literary heritage]. Vol. 68: Chekhov. Moscow: AN USSR.

Bunin, I.A. (1990). *Okayannyye dni. Vospominaniya. Stat'i* [Cursed days. Memories. Articles] (A.K. Boborecko, Ed.). Moscow: Sovetskiy pisatel'.

Chekhov, A.P. (1978). *Vishnevyy sad: komediya v 4-kh deystviyakh* [The cherry orchard: comedy in 4 acts]. In *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 18 t. T. 13. P'yesy. 1895–1904* [Anthology of Chekhov's works and letters: in 30 vols. Works: in 18 vols. Vol. 13. Plays. 1895–1904]. Moscow: Nauka, 195–254.

Chekhov, A.P. (1979). *Pis'mo Chekhovoy M.P., 13 noyabrya 1898 g. Yalta* [Letter to Chekhova M.R., 13 November 1898, Yalta]. In *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t. Pis'ma: 12 t. T.7. Pis'ma, iun' 1987 – dekabr' 1898* [Anthology of Chekhov's works and letters in 30 vol. Letters in 12 vol. Vol. 7. Letters. June 1897 – December 1898]. Moscow: Nauka, 326–328.

Karasev, L.V. (1998). *P'yesy Chekhova* [Chekhov's plays]. *Voprosy filosofii*, 9, 72–92.

Kling, O. (2004). *Vishnevyy sad kak rayskiy. Bozhestvennaya komediya Antona Pavlovi-*

cha Chekhova [The cherry orchard as heaven. Heaven comedy of Anton Pavlovich Chekhov]. Retrieved from: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-07-15/3_garden.html?id_user=Y (date of access: 15.01.2018).

Likhachev, D.S. (1982) *Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovykh stiley* [Poetics of the garden. About semantics of garden-park styles]. Leningrad: Nauka.

Medrish, D.N. (1980). *Literatura i fol'klornaya traditsiya* [Literature and folk tradition]. Saratov: Saratov State University Publ.

Mogilnyi, O.T., & Tamarli, G.I. (2000). Poteryanny ray: "Vishnevyy sad" A.P. Chekhova [Lost Heaven: "The cherry orchard" of A.P. Chekhov]. In *A.P. Chekhov i ego mezhnatsional'noye znachenie* [Chekhov and his international role]: collection of works. Tbilisi, 63–65.

Popova, O.A. (2007). *Obraz dvoryanskoy usad'by v russkoy proze kontsa XIX – nachala XX vekov* [The image of nobiliary manor house in Russian prose of the end of XIX – beginning of XX centuries] (Candidate dissertation, Perm State University, Perm).

Razumova, N.E. (2001). *Tvorchestvo A.P. Chekhova v aspekte prostranstva*

[A.P. Chekhov's creative works in the spatial aspect]. Tomsk: Tomsk State University.

Sakharov, Vs. (2000). *Vysota vzglyada (Turgenev I Chekhov)* [Height of the view (Turgenev and Chekhov)]. Retrieved from: <http://ostrovok.de/old/prose/saharov/essay010.htm#c14#c14> (date of access: 15.01.2018).

Shchukin, V.G. (2000). Vertograd zaklyuchenny. Iz istorii russkoy usadebnoy kul'tury XVII–XIX vekov [Vertograd imprisoned. From the history of manor house culture of XVII-XIX centuries]. *Voprosy filosofii*, 4, 53–70.

Tressider, J. (1999). *Slovar' simvolov* [Dictionary of symbols] (S. Pal'ko, Trans.). Moscow: FAIR-PRESS.

Tropkina, N.E. (2016). *Obraz sada v russkoy poezii kontsa XX – nachala XXI veka: fol'klornyye traditsii* [Image of garden in Russian poetry of the late XX – early XXI century: folk traditions]. *Literatura v shkole* [Literature at school], 8, 16–18. Retrieved from: <http://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=1474> (date of access: : 15.01.2018).

Turgenev, I.S. (1981). *Dvoryanskoye gnezdo. Sobraniye sochineniy v 12 tomakh* [Home of the gentry. Collection of works in 12 volumes] (Vol. 6). Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

**ONCE AGAIN ABOUT CHEKHOV AND TURGENEV
(THE IMAGE OF THE MANOR HOUSE IN I.S. TURGENEV'S NOVEL "HOME OF THE
GENTRY" AND IN A.P. CHEKHOV'S "THE CHERRY ORCHARD")**

Viktoriya V. Kondratyeva, PhD, Professor, Anton Chekhov Taganrog State Institute, Russian State University of economics, Taganrog, Russia, e-mail: viktoriya_vk@mail.ru.

Abstract. In this article a noble's manor house is considered as one of the phenomena of Russian culture which is realized in Russian literature. In the center of Turgenev's novel and Chekhov's play is a manor house which is mentioned in the title and carries the main conception of the work. Appealing to this image, Turgenev and Chekhov describe similar situations (returning to one's own home from abroad, the appearance of an alien person in the manor house) and similar motives (e.g. the motive of loss and destruction of the "family nest", the motive of the negotiation of death). In the considered works a noble's manor house metonymically embodies the image of Russia and historical, socio-cultural processes which are connected with it. Turgenev's and Chekhov's works are the most important parts of the "manor house texts" in Russian literature.

Key words. Anton Chekhov, Ivan Turgenev, manor house, garden, space, literary connections.

