

Karasik V.I. – D. Sc. in Philology, Professor, Dean of the Philological Faculty. 6, Acad. Volgin Str., Moscow, 117485.

Статья поступила в редакцию 23.12.2025; одобрена после рецензирования 9.02.2026; принята к публикации 10.03.2026.

The article was submitted 23.12.2025; approved after reviewing 9.02.2026; accepted for publication 10.03.2026.

Научная статья

УДК 821.161.1

doi: 10.18522/2072-0181-2026-125-132-142

ИДЕЯ ЖИЗНИ ПО ФОРМЕ И ЕЕ ВЫРАЖЕНИЕ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ»

Наталья Марковна Щаренская

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия,

n-scharenskaja@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-9775-8101>

Аннотация. Доказывается, что идею жизни по форме в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» выражают риторические структуры, которые ее аргументируют, и стилистические средства, с помощью которых автор ее опровергает. Аргументация (силлогистика и парадигма) основывается на метонимической стратегии концептуализации действительности. Фигуры слова, метонимия как троп и ряд метафор (водная, метафора смерти, театральная, зооморфная) разрушают аргументацию, показывая губительный результат подчинения жизни форме.

Ключевые слова: Чехов, «Три сестры», форма, силлогизм, парадигма, метонимия, метафора, фигуры слова

Для цитирования: Щаренская Н.М. Идея жизни по форме и ее выражение в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» // Научная мысль Кавказа. 2026. № 1. С. 132–142.

doi: 10.18522/2072-0181-2026-125-132-142

Статья опубликована на условиях лицензии *Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)*.

THE IDEA OF LIFE IN SOCIAL CONFORMITY AND ITS EXPRESSION IN A. CHEKHOV'S PLAY «THREE SISTERS»

Natalia M. Shcharenskaya

Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia,

n-scharenskaja@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-9775-8101>

Abstract. The article shows that the idea of life according to formal social standards in A. Chekhov's play «Three Sisters» is expressed through rhetorical structures that support it and stylistic devices with which the author refutes it. The argumentation (syllogistic and paradigmatic) is based on a metonymic strategy for conceptualizing reality. Figures of word, metonymy as a trope, and a series of metaphors (water, death, theatrical, and zoomorphic) undermine the argumentation, demonstrating the destructive consequences of conforming to social standards.

Key words: Chekhov, 'Three Sisters', form, syllogism, paradigm, metonymy, metaphor, figures of speech

For citation: Shcharenskaya N.M. The Idea of Life in Social Conformity and its Expression in A. Chekhov's Play «Three Sisters». *Naučnââ mysl' Kavkaza*. 2026. No. 1. P. 132–142. (In Russ.)

doi 10.18522/2072-0181-2026-125-132-142

© Щаренская Н.М., 2026

Original article

Вопрос о жизни по определенным формам в чеховедении не новый. Достаточно давно замечено, что изучение ориентирования человека в мире связано у Чехова с проблемой исчерпанности известных форм, ложности «общих идей» (которые, по сути, есть источник жизненных форм) или же их бессилием перед сложностями жизни [1, с. 217]. В пьесе «Три сестры», где практически перед каждым персонажем стоит вопрос «как жить?», проблема формы жизни звучит особенно отчетливо [1, с. 205]. Чеховеды называют тех персонажей пьесы, которые особенно очевидно связаны с идеей формы: это Кулыгин, «человек формы», «*homo formalis*» [2, с. 57], Наташа, чья жизненная программа составлена «из предельно стандартных блоков», и Соленький, который строит свое поведение по литературным образцам [1, с. 211, 212; 3]. Образ Кулыгина, как «адепта» и даже «жреца формы», был представлен В.И. Кашеевым во всех его составляющих: как «*homo gymnasialis*», «*homo grammaticus*», «*homo familiaris*» [2, с. 60–61, 66]. Кулыгин – раб форм жизни своего времени и своей среды, и он бессилён найти формы созидательные, могущие омолодить постаревшие, считает автор статьи [2, с. 68].

Очевидно, что интересующая нас проблема рассмотрена в чеховедении исключительно с литературоведческих позиций, вне связи с языковой и стилистической стороной пьесы. Вместе с тем в литературоведческих работах отмечалось, что чеховские тексты требуют от читателя «внимания буквально к каждой фразе и к каждому слову», потому что «малейшее ослабление читательского внимания может привести к утрате понимания сложности образа, смысла сюжетного поворота или даже идейного содержания всего произведения» [4, с. 438]. Поэтому с учетом той огромной роли, которую для выражения смысла чеховских текстов играет слово, необходимо, на наш взгляд, исследовать речевую сторону тех фрагментов произведения – пьесы «Три сестры», которые имеют отношение к представлению идеи жизни по форме. Поскольку речь идет о выражении идеи, постольку в поле зрения должны попасть и риторические категории. В упомянутой статье В.И. Кашеева из них при анализе «гимна фор-

ме» Кулыгина указана только ссылка на авторитет [2, с. 57].

Цель настоящей статьи видится в том, чтобы выявить риторические стратегии, на которых основывается идея жизни по форме, и стилистические средства, которые выражают данную идею и подсказывают способы ее верификации. Соответствующие данной цели задачи связаны с обнаружением тех фрагментов, в которых представлена идея жизни по форме, и с анализом ее аргументации и тех стилистических средств, которые дают возможность максимально полно увидеть авторскую оценку. Методы исследования основаны на риторическом (с привлечением категорий инвенции) и семантико-стилистическом аспектах анализа.

Анализ речевых структур, представляющих идею жизни по форме, начнем с речевой партии Кулыгина сообразно с логикой его образа – «жреца формы», столь точно определенного В.И. Кашеевым. Реплики Кулыгина отличает множество пояснений, что соответствует его социальной роли – учитель. Наиболее «учительская», наставительная речь Кулыгина звучит в первом действии вскоре после его появления в форменном фраке: «*Сегодня, господа, воскресный день, день отдыха, будем же отдыхать, будем веселиться каждый сообразно со своим возрастом и положением. <...> Римляне были здоровы, потому что умели трудиться, умели и отдыхать, у них была *mens sana in corpore sano*. Жизнь их текла по известным формам. Наш директор говорит: главное во всякой жизни – это ее форма... Что теряет свою форму, то кончается – и в нашей обыденной жизни то же самое*» [5, с. 133].

Речь Кулыгина представляет собой аргументированное высказывание – утверждение-призыв к тому, чтобы сегодня, в воскресный день, все отдыхали и веселились. Его речь есть результат определенного подхода к жизни, способа ее познания, формирующего ясную для Кулыгина картину мира, которая есть основа всякого убеждения. Кулыгинский способ познания основан, во-первых, на силлогистике, во-вторых, на парадигме, что реализует метонимическую стратегию концептуализации действительности [6, с. 10] и соответствующее

построение речи. Такая стратегия названа и является метонимической, поскольку и силлогистика как форма дедуктивного умозаключения, и приведение в качестве аргументации примеров (в риторике, начиная еще с Аристотеля, это было названо парадигмой) основаны на отношениях части и целого – разновидности отношений смежности.

Все кулыгинские силлогизмы свернуты, т.е. предстают в форме энтимемы. Если развернуть первую фразу учителя, то получатся два силлогизма. Первый – полисиллогизм с тремя посылками: в день отдыха нужно отдыхать, день отдыха – воскресенье, сегодня воскресенье, следовательно, сегодня нужно отдыхать. Второй продолжает предыдущее суждение, объясняя, как следует отдыхать и веселиться, отсылая к подразумеваемому общему положению: все должны веселиться сообразно своему возрасту и положению. Призыв отдыхать аргументирует парадигма – жизнь древних римлян; парадигма представляет собой индуктивный способ мышления и часто поддерживает силлогистические рассуждения. При этом аргументация строится Кулыгиным с учетом такого логического топоса, как результат – здоровье. Данный топос утверждает пользу умения трудиться и отдыхать в положенное время. Результат образцовой жизни древних римлян подкреплен крылатым выражением, или общим местом, точнее, следует из общего места – известной латинской фразы, включающей прилагательное *sanus* – ‘здоровый’. Вывод, таким образом, основан исключительно на слове. Отсюда спорность подразумеваемой общей посылки «кто умеет трудиться и отдыхать, тот здоров» в силу ее недостаточности для вывода о здоровье. Кулыгин, однако, отталиваясь от фразы, всецело ей доверяя, видит в жизни римлян идеал и поясняет ее суть: в ней самое главное – известные формы, т.е. постоянно воспроизводящиеся в соответствии с определенными нормами действия. Очевидно, что формы жизни называют общие, узнаваемые всеми положения – как, например, о воскресенье.

В пояснение Кулыгина входит троп – стертая метафора, представляющая идеальную жизнь в образе течения: «жизнь текла». Метонимической стратегии убеждения никак не противоречит использование метафор [6, с. 10], и для Кулыгина метафора, по-видимому, является хорошим образом, весьма подходящим для того, чтобы показать гладкость, безмятежность жизни римлян по известным формам. И еще

раз, желая объяснить главенство формы, Кулыгин, со ссылкой на авторитет – директора гимназии, представляет форму как основу жизни, и опять следует общее положение – «главное во всякой жизни – это ее форма», распространяемое на частный случай – обыденную жизнь. Все это логическое обоснование необходимости приоритета формы сопровождается даже некоторым доводом к угрозе: утрата формы означает конец всего.

Рассуждения Кулыгина в этой же его реплике сменяет обращение к Маше, как бы являющееся иллюстрацией счастья жизни по форме: «*Маша меня любит. Моя жена меня любит*» [5, с. 133]. Вторая фраза отличается от первой значимой субституцией – перифразисом, заменяющим собственное имя статусом. Перифразис имеет поясняющую функцию, продолжая силлогистическую стратегию и подсказывая энтимему со свернутым общим положением – жены любят мужей, Маша – жена.

Вся речь Кулыгина, можно сказать, его программная речь проверяется в пьесе на ее жизненность. Самый очевидный способ проверки реализуется на уровне сюжета, отрицающего силлогизм о любви жены: Маша любит вовсе не Кулыгина, мужа, а Вершинина. Более тонко истинность всех положений кулыгинской речи верифицируется посредством стилистики.

Стилистические средства, в частности, выявляют изменчивое состояние самого Кулыгина. Верность форме и вера в ее неоспоримую пользу заставляет его поддерживать в себе соответствующее настроение, здоровый дух – *mens sana*. В речи это выражается посредством фигур слова – знаков-диаграмм, изображающих протекание чувства, которое может быть стабильным или переменчивым. В речи Кулыгина часто используются фигуры прибавления, чаще всего геминации, передающие неизменность, устойчивость эмоционального настроя, однако в его речь проникают и разрывы, паузы с многоточием, демонстрирующие внутреннюю нестабильность. Разнородная фигурация выражает борьбу Кулыгина с самим собой и с действительностью, противоречащей его силлогистике, в первую очередь «семейной». Так, уже в первом действии, в диалоге с Вершининым, когда Кулыгин представляется ему Машиним мужем, рядом с геминацией, утверждающей Машину доброту, появляются

в основном языковые метафоры, столь же мало заметные, как и узуальный исходный метафорический образ Кулыгина. Это производный предлог *в течение*, существительное *влияние*, со скрытым в корневой морфеме водной семантикой, метафоры глубины в ре-марках четвертого действия и появляющийся в декорации того же действия образ реки.

Водными метафорами насыщена речь Вершинина. Предлог *в течение* появляется в двух его репликах: когда он рассказывает о состоянии дочерей во время пожара и когда рассуждает о судьбе сестер Прозоровых. В последнем случае имеет место и слово *влияние*:

«Вершинин. *Когда начался пожар, я побежал скорей домой; подхожу, смотрю <...> мои две девочки стоят у порога в одном белье, матери нет <...> у девочек на лицах тревога, ужас, мольба <...>. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни! Я хватаю их, бегу и все думаю одно: что им придется пережить еще на этом свете!» [5, с. 163];*

«Вершинин. *Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в сотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния» [5, с. 131].*

Предлог *в течение* в силу своей именной структуры воспринимается со словом *жизнь* как генитивная метафора, причем определения *долгая, вашей*, отодвигая имя от предлога, актуализируют его метафорическую образность. Выдвижению стертых метафор способствует избыточность конструкций: и в том, и в другом контексте для передачи смысла (тяжелая жизнь дочерей, нерадостная судьба сестер) вполне можно было бы обойтись без предлога, но все дело именно в том, чтобы связать плохую жизнь с образом течения. Метафора *жизнь-течение* обнаруживает то, что оборачивается обреченностью, – некую распоряжающуюся всем силу, выражаемую безличной основой «*придется пережить*» и инфинитивом «*не победить*» с вводным *само собою разумеется*. Эта сила есть не что иное, как связанная с течением «известная форма», определяющая русло жизни (если позволить себе такое развертывание кулыгинской метафоры).

Вершинин, несмотря на весь свой отцовский ужас при мысли о дочерях, вообще принимает формы жизни, он их адепт отнюдь

не меньший, чем Кулыгин. В пьесе имеется такая деталь: Кулыгин хочет очередной раз подарить Ирине книжку со списком выпускников гимназии за 50 лет, но, когда та отказывается, дарит ее Вершинину. Книжку Кулыгин называет «пустяшной», настаивая, однако, чтобы Ирина ее прочитала. В образе этой книжки мы видим реализацию одного из свойственных Чехову-художнику представлений о человеке, подчиняющемся формам жизни: обезличиваясь, человек уплощается и умещается в строку, а строки соответственно образуют список. От человека, таким образом, остается напечатанное имя – это метонимия, предельно уменьшающая человека до самой малой части. В отличие от Ирины, Вершинин принимает книжку с такими «человеческими» метонимиями с благодарностью. Кулыгин же вовсе не требует, чтобы Вершинин ее читал, но говорит, что он прочтет ее «*когда-нибудь <...> от скуки*» [5, с. 133]. Здесь просматривается такой смысл: Вершинин – человек, живущий по форме, и вовсе не стремится к свободному проявлению своей личности, не ищет, как Ирина, собственного пути в жизни. Кулыгину поэтому и не нужно учить его, как вместиать жизнь в форму: он все знает сам и прочтет книжку «от скуки». В ситуации дарения книжки Кулыгин представляется Вершинину надворным советником (чин, соответствующий статусу подполковника) и при этом завышает статус Вершинина, называя его полковником. Вершинин как бы даже не более сведущ в законах жизни по форме, чем Кулыгин, и в отличие от него проявляет завидную твердость в готовности принимать их и защищать, невзирая на реальность.

Вершинин, любящий философствовать, постоянно утверждает такую идею: счастья сейчас нет и не должно быть: «*И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков*» [5, с. 146]. Примечательно, что идею об отсутствии счастья Вершинину очень хочется «доказать»: тем самым он хочет убеждать, основываясь на том, что называется в риторике доводами к логосу, к которым относятся упомянутые нами в связи с речью Кулыгина дедукция и индукция. Отсутствие счастья – это такая же форма, которой должна, по Вершинину, подчиниться жизнь. Тут есть и указание на конкретное проявление формы жизни без счастья – «только

работать и работать». В отличие от Кулыгина, Вершинин без всякого внутреннего смущения отрицает очевидное:

«Тузенбах. По-вашему, даже не мечтать о счастье! Но если я счастлив!

Вершинин. Нет.» [5, с. 146]

Однако «доказательства» Вершинина представляют собой софистику. Это следует из двух моментов. Первый – реплика Соленого: *«если философствует мужчина, то это будет философистика или там софистика»* [5, с. 125]. Из двух видов философствования последний – явная, неприкрытая софистика – имеет отношение к тому, что говорит Вершинин, потому что речи Тузенбаха, главного оппонента Вершинина, Соленый называет философствованием, при этом не давая ему говорить: *«Цып, цып, цып... Барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать»* [5, с. 129].

Второе, что выявляет в Вершинине софиста, – его собственные признания в отсутствии глубоких знаний: он, хотя и читает много, но выбирать книг не умеет и читает скорее всего «совсем не то, что нужно» (в круг его чтения войдет и книжка Кулыгина). Знает он, как сам признает, «мало, ах, как мало», но, как ему «кажется», он «крепко» знает «самое главное и настоящее» – отсутствие счастья [5, с. 146]. Признания Вершинина напоминают классическое разоблачение софистики в диалоге Платона «Горгий», где Сократ показывает, что софист говорит о том, чего совершенно не знает. Таким образом, из соотношения реплик персонажей и их содержания следует вывод: суждения Вершинина об отсутствии счастья, о запрете даже мыслей о счастье не что иное, как софистика. Тем самым такая «форма», регулирующая жизнь, в пьесе категорически отрицается. Вершинину же, утверждающему обратное, не остается ничего другого, как только констатировать ужасную судьбу дочерей. Его мысль неподвижна, статична, что выражает, например, в приведенном монологе о судьбе девочек повтор лексемы «думаю» (*«Боже мой, думаю»*) с сужающим эту упорную думу до одного (*«все думаю одно»*) – «придется пережить», также утвердительно повторяющегося.

В рассуждениях о жизни сестер Прозоровых у Вершинина та же статичность мысли, на которую намекает указанное нами вводное *«само собой разумеется»* – безличная конструкция, элиминирующая актора, субъекта «разумения». Это и понятно: субъект, являющийся носителем статичной мысли,

полноценным актором, собственно субъектом мысли, быть не может. Вершинин, рисуя сестрам картину их жизни, выглядит настоящим софистом: в его речи нет ясности, она запутана. С одной стороны, он говорит, что сестрам не победить «темной массы», с другой – что они все же не исчезнут, не останутся «без влияния», после них появятся другие такие, как они. При этом в «обнадеживающей» картине увеличения таких, как сестры, подозрительно звучат шестерки, вносящие «дьявольские» ассоциации: *«после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее»* [5, с. 131]. Не ясно также, что значит метафорическое «влияние» в контексте, где в нарушение грамматической нормы существительное *«влияние»* остается без необходимого распространения (влияния чего/кого на что/на кого)? Кажется, что это сестры будут влиять на жизнь, что согласуется с венчающим рассуждение красивым выводом – *«через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной»* [5, с. 131]. Однако это противоречит исходному «само собой разумеющемуся» положению о том, что темной массы «не победить» и что сестры *«должны <...> уступить, затеряться в стотысячной толпе»* [5, с. 131]. То, что они не «исчезнут», в неясных выражениях Вершинина на самом деле должно означать, что темная масса их обязательно настигнет, от нее нельзя скрыться, «затерявшись».

Логично предположить, что метафора с абстрактным образом массы родственна несущемуся водному потоку и что именно без его губительного «влияния» не останутся сестры. Подтверждает это имеющаяся в пьесе «темная» водная деталь: Вершинин за столом пьет темную водку. При этом они с Кулыгиным обмениваются тостами: *«Ваше здоровье, полковник!»*, *«Ваше здоровье!»* [5, с. 134] Здоровье связано с течением, как и форма, не удивительно поэтому и такая словесная скрепа образов Кулыгина и Вершинина. Темная водка для Вершинина, утверждающего идею течения жизни и выдающего ее темную сущность, выглядит соответствующей «подпиткой».

Поучения Кулыгина и рассуждения Вершинина о жизни по содержанию, как мы видим, противоположны: Кулыгин представляет жизнь благою, радостною, Вершинин утверждает обратное – жизнь тяжелую, несчастливую. Сходство этих рассуждений, общую суть представляемой жизни выявляет одна и та же вод-

ная метафора. Вершининские «доказательства» с его незыблемой установкой на отсутствие счастья показывают истинную картину той жизни, необходимость которой проповедует Кулыгин. Представляемая Кулыгиным безмятежная текучесть жизни по известным формам оборачивается утверждаемыми Вершининым драмами ее реального течения. Образ жизни-течения дополняет темнота и чертовщина. Примечательна фраза Вершинина «хочется жить чертовски» [5, с. 163], которая завершает очередное его философствование о прекрасном будущем. В подтексте она определяет не степень желания Вершинина жить, а суть желаемой им жизни. Чертовщину, однако, замечал и Кулыгин, что показывает сказанный им за столом полушутя-полусерьезно условно-категорический силлогизм: «Тринадцать за столом! <...> Если тринадцать за столом, то, значит, есть тут влюбленные» [5, с. 137]. Очевидно, что дьявольское общее положение проецируется на все пары и любовные треугольники в пьесе, на всех, кто мечтает о любви, как Ирина, или думает о браке, как Ольга. Все входят в множество не знающих счастья, все становятся частью дьявольского целого.

Количество водных метафор и деталей возрастает к четвертому акту пьесы. Уже в первой же ремарке предлог *в течение* определяет «водную» суть всего происходящего в этом действии: «Чебутыкин в благодушном настроении, которое не покидает его в течение всего акта, сидит в саду» [5, с. 172]. Водная метафора продлевает свое присутствие на протяжении всего действия за счет десяти генитивных метафор с компонентом «глубина»: «в глубине сцены», «в глубине сада», «в глубине сада за сценой» и т.д. (за исключением одной метафоры, представленной лишь метафорическим компонентом). Очевидно, что имя *глубина* вносит сему особой опасности, гибели в водном потоке.

В глубине, в частности, оказываются Маша и Андрей, причем соответствующие метафоры повторяются дважды: «В глубине сцены Федотик и Родэ встречаются с Машей и прощаются с нею; она уходит с ними»; «В глубине сцены тихо проходит Маша, прогуливаясь»; «В глубине сцены Андрей провозит в колясочке спящего ребенка»; «Маша подходит; в глубине Андрей провозит колясочку» [5, с. 173, 176, 174, 176].

Водная метафора предстает в четвертом действии и в известном уже варианте как *влияние*. Она звучит в монологе Андрея, про-

тестующего против неизменности жизни и ее «пошлого влияния»: в городе, который существует уже 200 лет, нет ни одного человека, «который не был бы похож на других», все люди из поколения в поколения «серы» и «несчастливы», жизнь состоит из повторяющихся совершенно одинаковых действий: «<...> Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами» [5, с. 182].

Совершенно очевидно, что повторяющиеся действия являют собой не что иное, как власть формы: именно подчинение форме стирает разнообразие, делает людей серыми, похожими друг на друга. В перечень форм попадает и то, чего так не хотел признавать Кулыгин, – измены, обман и нежелание обманутых мужей признавать происходящее. Сам Кулыгин подчиняется такой уродливой форме жизни. Связь Маши с Вершининым тоже вмещается в форму, отсюда подчеркнутое метафорическое пространство Маши в четвертом действии – «в глубине сцены». Слово *сцена* также вносит свой метафорический смысл, выявляя «ненастоящность», «нежизненность» происходящего, его театральность, искусственность, следующие из довлеющего действия форм.

В монологе Андрея необходимо отметить очень яркую метафору, показывающую результат «влияния» жизни по форме на детей: они, как и взрослые, становятся «похожими друг на друга мертвецами». Метафора смерти – это очевидная антитеза результату жизни по форме, как видел его Кулыгин, то есть здоровью. Представления Кулыгина о здоровье живущих по форме опровергаются очевидным. В пьесе множество слов с семой «нездоровье, болезнь»: у директора гимназии «болезненное состояние», начальница больна, у Ольги болит голова, Кулыгин устал, замучился и и.д. Все это показывает губительное действие жизни по форме. Но в пьесе обнаруживается и метафорический сюжет, показывающий процесс «влияния» на детей и их превращения в «мертвецов». Сюжет явно просматривается в истории детей Андрея и Наташи.

При первом же упоминании в пьесе о ребенке Наташа говорит о его нездоровье: «Я боюсь, Бобик наш совсем нездоров. Отчего он холодный такой? Вчера у него был жар, а сегодня холодный весь... Я так боюсь!» [5, с. 139]. Наташа – персонаж, который особенно очевидно иллюстрирует одну из отвратительных форм жизни: она легко, как само собой разумеющееся, обманывает мужа, и именно она в первую очередь воплощает в своем отношении к ребенку «пошрое влияние». Заметим, что в речи Наташи множество энтимем, фиксирующих уродливые формы жизни. Так, например, на общем положении «Она крестьянка, должна в деревне жить» держится ее бесчеловечное требование выгнать Анфису [5, с. 159].

В реплике Наташи содержатся такие признаки нездоровья ребенка («холодный такой», «холодный весь»), которые семантически соответствуют метафоре смерти. И в этой же сцене Наташа рассказывает Андрею: «Сегодня мальчишечка проснулся утром и глядит на меня, и вдруг улыбнулся; значит, узнал. "Бобик, говорю, здравствуй! Здравствуй, милый!" А он смеется. Дети понимают, отлично понимают» [5, с. 140]. На поверхностном уровне здесь, конечно, обычное для матери восхищение своим ребенком, но в подтексте этот смех отлично понимающего все Бобика – не что иное, как ирония, направленная на мать-погубительницу, искренне при этом озабоченную здоровьем своего дитяти. Наташа замечает, что в комнате Бобика «сыро» – знак «влияния», и хочет поместить его в комнату к Ирине, где «сухо», она беспокоится, что Бобик не спит, а затем, когда спит, что спит «неспокойно». Все эти детали в совокупности ведут к метафоре смерти. Но совершенно очевидная реализация метафоры происходит в 4-м действии: сначала сказано, что Андрей провозит в колясочке спящего ребенка, затем везде фигурирует только колясочка: «В глубине сцены Андрей провозит в колясочке спящего ребенка»; «<...> в глубине Андрей провозит колясочку»; «Глядя на брата Андрея, который провозит колясочку»; «Уходит с колясочкой» [5, с. 174, 176, 177, 179] и т.д. Такое свертывание речевой цепи, соответствующее механизму метонимии [7], меняет количество актантов и переводит инструмент – колясочку – в статус объекта, первоначальный же объект элиминируется. Образующаяся буквально на глазах, словно демонстрирующая свой лингвистический механизм метонимия имеет глубокий смысл, выражаемый предельно

ясно: свернутый и исчезнувший живой объект превращается в неживой, который легко приравнивается к колясочке или заменяется ей. Метонимия, однако, подготовлена эпитетом – ребенок в колясочке «спящий». Сон – метафора, предвещающая метафору смерти, предпоследняя стадия «влияния» Наташи. И вот «спящего ребенка» уже нет – есть колясочка. Окончательная гибель ребенка происходит в метафорической глубине, где Андрей, захваченный уродливой формой, против своей воли участвует во «влиянии». В колясочке, которую возит в четвертом акте Андрей, очевидно, была Софочка: Наташа запрещает Андрею говорить (он после слов о «пошлом влиянии» говорит о свободе для себя и своих детей), потому что он разбудит Софочку. Сама она в это время за окном ласкает Бобика. Принципиально, однако, что в ситуации с колясочкой речь шла о ребенке: умерщвляющая метонимия относится к любому ребенку, оказавшемуся во власти «влияния».

Интересно, как выглядят дети Наташи и Андрея в конце пьесы, после многократно повторенной метонимии. О мальчике сказано так: «Андрей везет другую колясочку, в которой сидит Бобик» [5, с. 188]. Образ Софочки предстает в реплике восхищающейся «дивным, чудным» ребенком Наташи: «Сегодня она посмотрела на меня своими глазками и – "мама"!» [5, с. 186]. Здесь две метафоры: одна вызывает ассоциации с собакой, причем с учетом особо распространенности в быту соответствующей клички [8] ассоциации совершенно очевидные и вызывающие представления о собаке послушной, готовой служить, другая – с куклой. Образ куклы создает единственное слово Софочки без предвещающего его глагола говорения. Учитывая, что говорящие куклы уже в середине XIX в. были широко распространены в Европе [9, с. 103] и известны были в России, сложно отрицать, что Чехов имел в виду в данном контексте именно соответствующий метафорический смысл. Метафора вполне узнаваема, так как традиционна: ср. пушкинские сопоставления женщин с куклами, основанные на внешности: сравнение «В них жизни нет, всё куклы восковые» («Каменный гость») или уподобление кукле Ольги Лариной («глаза, как небо, голубые», «локоны льняные»). Метафора Чехова не менее изящна, чем скрыто-ироничный кукольный портрет Ольги, оригинальность же ее основана на новациях кукольного мастерства второй половины XIX в. Обе метафоры Чехова, зооморфная и кукольная, показывают метамор-

фозы, происходящие с человеком в результате «влияния» и, несколько корректируя метафору смерти, выявляют ее более «реальный» смысл.

Кроме трагедии «влияния» на детей, происходящей «в глубине» жизни-формы гибели, в четвертом действии происходит и другая трагедия – убийство Тузенбаха. Этот сюжет на первый взгляд иллюстрирует неизбежность закона о том, что утрата формы означает конец: Тузенбах уходит в отставку, тем самым снимая военную форму, но вместо счастья жизни, женитьбы на Ирине убит Соленым. Казалось бы, угроза директора – Кулыгина срывается. Но дело в том, что у Тузенбаха нет сил отказаться от другой формы, которую представляет собой дуэль. Понимая, что «пустяки», «глупые мелочи» парадоксальным образом «приобретают в жизни значение», Тузенбах все же не может «остановиться», остаться с Ириной и не пойти на дуэль: *«идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться»* [5, с. 181]. Он восхищается красотой деревьев и понимает, что все сейчас на него *«смотрит с любопытством и ждет»* [там же]. Чего ждут от Тузенбаха деревья? Чтобы он, осознавший, что красивая жизнь должна быть «около них», стоящих на месте («старые деревья стоят»), остановился в критический момент своей жизни. Но его ведет к гибели время: *«Надо идти, уже пора...»* [там же]. По Н.Е. Разумовой, в «Трех сестрах» доминируют «большое время» и «семантика жизни как единого временного потока, охватывающего отдельные существования» [10, с. 394]. Этой точке зрения соответствуют и отмеченные нами водные метафоры (ср. временной предлог *в течение*), которые все же связаны в первую очередь с идеей формы жизни. «Движение времени становится основным динамическим фактором сюжета, а персонажи лишь откликаются на него или – самое большее – пытаются ему воспрепятствовать», – пишет Н.Е. Разумова [там же]. Что значила бы для Тузенбаха попытка воспрепятствовать потоку времени? Очевидно, что это был бы отказ от очередной формы жизни – в данном случае дуэли, одного из самого известного формализованного действия. Соленый, инициатор дуэли, в максимальной степени связан с метафорой течения жизни. Он единственный из всей батареи *«пойдет на барже»*, другие пойдут *«со строевой частью»* [5, с. 173]. Этот ход на барже – метафора-оксюморон, образ страшной, неестественной человеческой жизни. Соленый перед дуэлью появляется «в глубине сцены», цитирует лермонтовский «Парус»

(«А он, мятежный, просит бури, как будто в буре есть покой»), расширяя водное пространство до моря, сама дуэль происходит «в роще за рекой», а секундант «в лодке сидит» [5, с. 179, 178]. Соленый связан с глубиной сцены, как вся дуэль с театром: ссора, как повторяется трижды, произошла «около театра». Театральность подчеркивает форму. Все произошедшее около театра Чебутыкин называет чепухой, и сразу следует рассказ Кулыгина о том, как ученик прочитал это слово по-латински – «реникса». Анекдот показывает, как чепухе придается форма (причем классическая, образцовая), которую здесь воплощают латинские буквы, лишённые всякого смысла. Картина ссоры Соленого и Тузенбаха представляет собой известную форму речевого поведения дуэлянтов: Соленый «стал придирается», Тузенбах «вспылил и оскорбил его». Чебутыкин, хоть и назвал всю историю чепухой, говорит: *«<...> и вышло так в конце концов, что Соленый обязан был вызвать его на дуэль»* [5, с. 177]. Признание за Соленым этой странной обязанности предстает как следствие чего-то неопределенного, фиксируемого безличной конструкцией и представляющего собой незаметное действие привычной формы, в которую укладывается жизнь. История Тузенбаха, таким образом, с одной стороны показывает, власть формы, с другой – абсурдность этой власти, апеллируя к воле человека как возможности отстоять свою свободу.

Итак, идея жизни по форме является важнейшей составляющей проблематики пьесы «Три сестры». Она высказывается, аргументируется и верифицируется. Идею жизни по форме воплощает целый ряд средств, среди которых риторические структуры и стилистические средства – словесные диаграммы, рассыпанные по тексту повторы и тропы: метафора, метонимия, перифразис. Ведущими при этом становятся те, которые связаны с метонимией как стратегией и способом концептуализации действительности. Это силлогистика, парадигма и собственно метонимия как троп. Суть силлогистических построений в пьесе заключается в том, чтобы представить человека как часть от целого, распространив на него общий признак и исключив особенное, своеобразное, индивидуальное. Вспомогательную роль при этом играет перифразис. Метонимия как троп ярко иллюстрирует суть и результат идеи жизни по форме: она уплощает человека, стирает

его, превращая в часть общего списка или приравнивая к неодушевленному предмету и заменяя им. Такой результат, представленный тропом, уже становится средством верификации идеи жизни по форме, показывая его пагубность. Проверяет и опровергает идею жизни по форме также метафора. Важнейшая из них – метафора водная, представляющая жизнь как течение. Она входит сначала в качестве поясняющего образа в представление о благодати жизни-формы, затем, присутствуя на протяжении всей пьесы, выявляет совсем другую, противоположную ее суть. Водная метафора концентрируется в последнем действии пьесы в образе «глубины», ярко и наглядно доказывая гибельность для человека подчиняющей жизнь формы. Метафора выходит также на уровень предметного и фабульного ряда, вводя в пространство завершающего действия образ реки. С рекой связано убийство, представленное как результат довлеющего действия формы и парадоксального, а может, и абсурдного подчинения ей человека. Ряд метафор – сна, смерти, театра, зооморфная, «кукольная» – дополняют метафору воды и взаимодействуют друг с другом, изображая и оценивая метаморфозы, происходящие с человеком, которого неотвратимо губит властвующая над жизнью форма.

Пьеса, безусловно, связана не только с представлением существующих в определенное время и в определенной среде форм жизни. Представленная в ней метонимическая стратегия концептуализации действительности не исчезает со сменой времен, и в ней заключается тот механизм, который заключает в себя потенциальную опасность постоянного подчинения человека форме.

Список источников

1. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. Москва: Московский университет. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.
2. Кашчев В.И. «Здравствуй, ut consecutivum»: формы латинской грамматики и формы жизни в жизненной драме Федора Ильича Кулыгина // Наследие А.П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии. Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (г. Саратов, 16–18 октября 2013 г.). М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 55 – 70.
3. Доманский Ю.В. «Железнодорожная шутка». Семантика образа Соленого в «Трех сестрах». URL: <https://chegov-lit.ru/chegov/kritika/>

domanskij-zheleznodorozhnaya-shutka.htm (дата обращения: 15.01.2026).

4. Полоцкая Э.А. «Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова» // Мастерство русских классиков. М., 1969. С. 438–493.
5. Чехов А.П. Три сестры // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 13. Пьесы. М.: Наука. 1978. С. 117–188.
6. Хазагеров Г.Г. Система убеждающей речи как гомеостаз: ораторика, гомилетика, дидактика, символика // Социологический журнал. 2001. № 3. С. 5–28.
7. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.
8. Костюхина М.С. Жучка, сучка, пес Барбос (комментируя литературные зоонимы) URL: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Sborniki/Commentarii%20litterarum/40_%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8E%D1%85%D0%B8%D0%BD%D0%B0.PDF (дата обращения: 20.01.2026).
9. Пушкарева Т.В. Мир кукол в мире людей: историко-культурный анализ. Человек. Культура. Образование. Научно-образовательный и методический журнал № 4 (18) / 2015. Сыктывкар. Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина. С. 100–107.
10. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Томский государственный университет, 2001. 521 с.

References

1. Kataev V.B. *Literary Ties of Chekhov*. Moscow, Moscow University Press, 1989. 261 p. (In Russ.).
2. Kashcheev V.I. «'Hello, ut consecutivum': Latin Grammar Forms and Life Forms in the Life Drama of Fyodor Ilyich Kulygin». In: *The Legacy of A. P. Skafymov and the Poetics of Chekhov's Dramaturgy. Proceedings of the First International Skafymov Readings* (Saratov, October 16–18, 2013). Moscow, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 2014. P. 55 – 70. (In Russ.).
3. Domansky Yu.V. «The Railway Joke»: *Semantics of Solyony's Character in Three Sisters*. Available at: <https://chegov-lit.ru/chegov/kritika/domanskij-zheleznodorozhnaya-shutka.htm> (accessed: January 15, 2026). (In Russ.).
4. Polotskaya E.A. «Internal Irony in Chekhov's Short Stories and Novellas». In: *Mastery of Russian Classics*. Moscow, 1969. P. 438–493. (In Russ.).
5. Chekhov A.P. Three Sisters. In: A. P. Chekhov. *Complete Collection of Works and Letters*. In 30 vols. Works. In 18 vols. Vol. 13. Plays. Moscow, Nauka, 1978. P. 117–188. (In Russ.).
6. Khazagerov G.G. «The System of Persuasive Speech as Homeostasis: Oratory, Homiletics, Didactics, Symbolics». *Sociological Journal (Sotsiologicheskij zhurnal)*. 2001. No. 3. P. 5–28. (In Russ.).

7. Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. In: *Theory of Metaphor*. Moscow. Progress, 1990. P. 110–132. (In Russ.).
8. Kostyukhina M.S. «Zhuchka, Bitch, Dog Barbos: Commenting on Literary Zoonyms». Available at: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Sborniki/Commentarii%20litterarum/40_%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8E%D1%85%D0%B8%D0%BD%D0%B0.PDF1 (accessed: January 20, 2026). (In Russ.).
9. Pushkareva T.V. The World of Dolls in the World of Humans: A Historical and Cultural Analysis. *Che-lovek. Kultura. Obrazovanie [Human. Culture. Education]*, 2015. No. 4 (18). P. 100–107. Syktyvkar, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University Publishing House. (In Russ.).
10. Razumova N. E. *The Creative Work of A. P. Chekhov in the Aspect of Space*. Tomsk, Tomsk State University, 2001. 521 p.

Шифр специальности: 5.9.5 Русский язык. Языки народов России (филологические науки).

Информация об авторе

Н.М. Щаренская – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка. 344006, Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105.

Information about the author

N.M. Shcharenskaya – Ph.D. in Philology, Associate Professor of the Department of the Russian Language. 105, Bolshaya Sadovaya St, Rostov-on-Don, 344006.

Статья поступила в редакцию 24.02.2026; одобрена после рецензирования 3.03.2026; принята к публикации 10.03.2026.

The article was submitted 24.02.2026; approved after reviewing 3.03.2026; accepted for publication 10.03.2026.