

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2022. Том 26, № 1
ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ

Научная статья

УДК-82.2, 82-3.

ББК- 83.3

DOI 10.18522/1995-0640-2022-1-37-47

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ А.П. ЧЕХОВА В ПЬЕСЕ АСИ ВОЛОШИНОЙ «ДАМА С СОБАЧКОЙ»

Лариса Геннадиевна Тютелова

Самарский университет, Самара, Россия

Аннотация. На материале современной пьесы доказывается, что Волошина выступает исследователем коммуникативных стратегий классика. Выбранная Чеховым модель коммуникативного поведения указывает на попытку решения автором коммуникативного кризиса конца XIX в. Чехов обозначает «границы» понимания Другого и вовлекает в диалог с собой и своим персонажем читателя за счет сложного соотношения разных идеологических точек зрения и утверждения ненадежности всякой личностной позиции, имеющей характер не всеобщности, а ограниченности.

Ключевые слова: коммуникативная стратегия, коммуникативное событие, автор, читатель/зритель, драма, А. П. Чехов, ремарочный субъект, герой.

Для цитирования: Тютелова Л.Г. Коммуникативные стратегии А.П.Чехова в пьесе Аси Волошиной «Дама с собачкой» // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2022. № 1. С. 37 – 47.

Original article

A.P. CHEKHOV'S COMMUNICATION STRATEGIES IN ASYA VOLOSHINA'S PLAY "THE LADY WITH THE DOG"

Larisa G. Tyutelova

Samara University, Samara, Russia

Abstract. The work is devoted to the study of Chekhov's communicative strategies and the possibility of their use by modern authors when staging Chekhov's prose. It is proved that modern plays based on Chekhov's short stories reveal the peculiarities of the presentation of events in the prose of the classic of Russian literature. These features allowed Chekhov to express the complexities of subjective relations at the turn of the XIX and XX centuries, when for the first time the communicative crisis characterizing the relationship of the Self and the Other manifested itself.

Chekhov, in fact, not only points out the "boundaries" of understanding the personality of Others and the problematic nature of understanding oneself as Another, but also "suggests" ways to resolve a crisis situation. The author of "The Lady with the Dog" engages the reader in a dialogue with himself and his character due to the complex correlation of different ideological points of view and the assertion of

the unreliability of any personal position, which has the character not of universality, but of limitation.

The result of the dialogue with the author is the staging of Chekhov's "Lady with the Dog" by Asya Voloshina. The modern playwright declares that the essence of the dramatization is the author's version of Chekhov's story. Voloshina offers the reader /viewer a text in which she shows both her understanding of the main idea of the story of the end of the XIX century, and her own vision of the peculiarities of Chekhov's communicative strategy, who invited her as the reader to find her own answer to the Chekhov's question posed by his characters.

Key words: *communicative strategy, communicative event, author, reader/viewer, drama, A. P. Chekhov, remarking subject, hero.*

For citation: *Tyutelova L.G. A.P. Chekhov's Communication Strategies in Asya Voloshina's Play "The Lady with the Dog" // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2022. № 1. P. 37 – 47.*

Введение

Коммуникативный подход к изучению драматического произведения по нескольким причинам не является самым распространенным. Во-первых, на протяжении всего XX в. основной была марксистско-гегелевская теория драмы, для которой драматическое произведение является преимущественно отражением особенностей развития мира, указывающим на основные движущие силы этого процесса (о чем достаточно убедительно говорит В. Е. Головчинер в своей статье «Действие и конфликт как категории драмы» [Головчинер, 2000]).

Во-вторых, несмотря на давно отмеченную коммуникативную природу всякого художественного произведения (М. М. Бахтин, например, утверждал: «Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [Бахтин, 1996, с. 310]), принято считать, что нарративная природа эпического образа более соответствует рассмотрению произведения с точки зрения организации диалога между субъектами художественной коммуникации, нежели перформативная природа драматического образа человека и события.

При этом В. В. Прозоров, размышляя о основных языковых функциях – репрезентативной, экспрессивной, апелляционной, связывает последнюю в первую очередь с драмой [Прозоров, 2017, с. 144]. Но в драме очевидна адресность реплик персонажа, обращенных к непосредственному участнику события, а не к адресату авторского высказывания в целом. В. Е. Хализев в свое время писал: «Повествование в драме не призвано выполнять организующей миссии» [Хализев, 1986, с. 38–39]. Поэтому читателю/зрителю, чтобы стать тем, к кому обращена звучащая на сцене реплика, долгое время нужно было отождествлять себя с непосредственным участником драматического действия. При этом, в силу особенностей происхождения драмы, истинным адресатом оставался тот, к кому обращены были ритуальные действия.

Но ситуация меняется в момент смены поэтических эпох, когда автор начинает себя осознавать творящим собственный мир. А его «реплика»-произведение постепенно становится не просто коммуника-

ционным актом, а актом, требующим ответа от другого «я», сопоставимого с авторским и в то же время обретающего собственные границы. А потому стоит признать верным утверждение Е. М. Давыдовой, что «отношения между текстом и его читателем носят характер взаимной активности и должны описываться в логике коммуникативной модели. Понимание смысла произведения всегда “больше” замысла автора, так как является результатом взаимодействия сознаний двух субъектов эстетической коммуникации» [Давыдова, 2010, с. 16].

Коммуникативная стратегия – это выбранный организатором коммуникативного события путь, который обеспечивает встречу трех участников события: его организатора, того, к кому он обращается и того, о ком он говорит с адресатом своего высказывания в его широком значении. Чтобы этот путь открылся, автор выбирает определенный тип риторического поведения, зависящий от предполагаемого типа адресата. В конечном итоге, В. И. Тюпа предлагает назвать коммуникативной стратегией «инвариантную модель взаимодействия участников события общения (дискурса)» [Тюпа, 2009]

Лингвистика охотнее прибегает к исследованию коммуникативного потенциала драматического текста (см., например, работу М. А. Голованевой [Голованева, 2016], И. П. Зайцевой [Зайцева, 2019]). Но и литературоведение открывает для себя коммуникативный подход к драме: это работы О. В. Журчевой [Журчева, 2016, с.84–89], А. М. Павлова [Павлов, 2010, с. 92–101], Т. М. Ковалевой [Ковалева, 2012, с. 81–84], К. Б. Уразаевой и Ж. К. Азкеновой [Уразаева, Азкенова, 2021, с. 298–312] и других. Исследователи показывают, что коммуникативный потенциал драмы наиболее очевиден в произведениях, в которых их создатели выступают в роли профессиональных читателей.

Анализ пьес позволяет обнаружить выбранную автором коммуникативную модель его собственного поведения, что важно для работы режиссера с авторским текстом, а также понять, с какой коммуникативной моделью работает драматург, имея дело с текстом-предшественником. Поэтому выбор в качестве материала исследования пьесы Аси Волошиной «Дама с собачкой (по мотивам рассказов А. Чехова)», являющейся преимущественно инсценировкой чеховского рассказа 1899 г., обуславливает решение и проблемы роли чеховского творчества в развитии отечественной литературы, и проблемы коммуникативных особенностей творчества самого А. П. Чехова.

Исследование и его результаты

Для работы с рассказом «Дама с собачкой» важно, что в эпосе Чехова девяностых годов идет поиск особой формы представления человека и события, которая смогла бы выразить и философию Чехова, и шире – субъектные особенности его времени. Чехов движется от прямо-оценочного представления события рассказчиком в ранней прозе к сложно субъектно организованной системе представления события в поздней (см. [Чудаков, 1971; Степанов, 2021, с.266–277]). За этим поиском стоит

кризис, связанный с невозможностью найти объединяющие всех основания для объяснения мировых явлений, с одной стороны. С другой – кризис и индивидуальной позиции как основания для проверки всеобщей истины.

И поскольку, согласно чеховской философии, каждый обладает своим видением и пониманием происходящего, образ события в позднем чеховском рассказе рождается из диалога равноправных точек зрения на историю и имеет свое завершение благодаря позиции читателя, вступающего в диалог с автором.

При этом автор в чеховском мире в первую очередь выступает в качестве организатора диалога. О его видении и возможности оценки изображенного говорит не только посредник между автором и читателем, но и система взаимодействия субъектов авторского мира: автора – повествователя – героя – читателя.

И эта система диалогична, а потому и драматична по своей сути. Но ее драматичность заключается не в конфликтности изображаемой ситуации, а в особенностях ее представления, которые становятся путями развития новой прозы, где голоса наиболее близкого автору повествователя и героев часто оказываются и близкими, и равнозначными.

Так, в субъектной системе чеховской «Дамы с собачкой» на первый план выдвигается Гуров со своим обычным отношением к курортным романам и уверенностью в том, что у него достаточный жизненный опыт, чтобы оценить происходящее и увидеть его место в общем сложении жизни.

Но сразу рядом с ним обнаруживается образ повествователя, который, как этого и требуют правила эпического представления события, будучи рядом с персонажами, рисует картину события, создает образы его участников и обладает правом завершения их образов или организации их завершения.

Особенность этого повествователя – в способности быть всезнающим. Всезнание повествователя связано с пространственной и временной свободой, которую мы видим благодаря динамике отношений повествователя и Гурова.

Именно о Гурове повествователь говорит более или менее свободно. И тем самым совершает максимальное сближение читателя и с героем, и с собой. И дает возможность читателю обнаружить разные точки зрения в рассказе и возможности диалогического взаимодействия с ними. Иногда даже кажется, что позиции и повествователя, и героя, и читателя сближаются настолько, что стираются границы отдельного образа. Герой становится всяким, любым. (У Волошиной такой герой называется «неуникальным»).

При этом важны сразу два момента. Первый: сближение и расхождение заявленных точек зрения показывает важность каждой из них в организуемом диалоге. Происходит разрушение традиционной содержательной иерархии, возникающей благодаря тому, что истина с самого начала открыта тому, кто инициирует представление истории, а не тому, кто в ней участвует.

Второй момент связан с тем, что сближение/совпадение возникает с позицией ошибающегося героя. Герой Чехова может думать, и этому будет вторить повествователь, что ему под силу разобраться и в ситуации, и в том, что представляют из себя ее участники. И при этом он совершает ошибку, как в знаменитой сцене с сотрапезником, где после слов Гурова о знакомстве с «очаровательной женщиной» чиновник обращается к герою со словами: *«А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!»* [Чехов, 1977, с. 137].

Тем самым всякая уверенность в истинности и исчерпанности личностного взгляда на мир у Чехова в «Даме с собачкой» оказывается всего лишь самоуверенностью. И это касается не только героя, как в ранней прозе Чехова, но и того, кто непосредственно представляет его историю читателю.

«Всезнание» в чеховском мире ограничено личным опытом субъекта, иногда даже гендерной позицией: в «Даме с собачкой» образ Анны Сергеевны рисуется преимущественно благодаря тому, чем она является для Гурова, какой он ее видит и как он ее понимает. При этом женский образ не является разгадываемой в этом рассказе загадкой (так часто бывает, например, в эпическом мире Бунина). Анна Сергеевна – это тот другой и для Гурова, и для рассказывающего, который является лишь образом в чужом сознании. Ее образ для них возможен только благодаря ее словам, ее поступкам и их сугубо мужскому пониманию этих слов и поступков.

И на основании этого можно предположить, что чеховская стратегия ведения диалога с «другим» – это обращение к его опыту, его возможностям на основании этого опыта увидеть событие и его участника и дать им оценку, понять, *что* есть эти события, и понять, кем становится этот другой для тебя. Этому способствует модель поведения не ментора, а слушающего, готового услышать всякого, кто обретает голос и хочет им воспользоваться. Одновременно Чехов подчеркивает, что личный опыт всегда ограничивает субъекта в понимании мира и другого. А потому автор заставляет сомневаться в том, что истина общая для всех когда-нибудь и кем-нибудь будет открыта.

И пьеса, созданная Волошиной, показывает, что современный драматург обнаруживает тему и ситуацию коммуникативного кризиса в чеховском рассказе и на их основании строит свою инсценировку.

Стоит обратить внимание, что Волошина обладает собственным пониманием того, какова задача инсценировщика. Она полагает, что должна предложить зрителю собственное понимание чужого текста, и не скрывает, что это будет именно ее гипотеза (см. интервью с драматургом [Волошина, 2020, с. 217]).

Рассказать «Даму с собачкой» как свою историю Волошиной помогает видение особенностей коммуникативной ситуации чеховского рассказа: авторское приглашение читателя к диалогу, поиск выхода из принципиально не разрешаемой ситуации и понимание сложности обретения истины, даже своей собственной. Тем самым драматург гово-

рит нам об особенностях и чеховской позиции, и способов ее представления читателю.

Интересно, что режиссер Виталий Дьяченко, для которого Волошина специально и создавала инсценировку, убежден, что восприятие искусства – работа: «Есть очень много возможностей научить зрителя быть в диалоге. В этом, на мой взгляд, заключается задача современного художника» [Дьяченко, 2017]. И он же отмечает, какую роль играет авторская оптика в рассказе. Главное в ней – дать возможность зрителю увидеть все самостоятельно: «Чехов старательно вычищал из текста все уникальные гуровские черты, камертоном настраивал Гурова на средние частоты, чтобы каждый мог увидеть в нем себя» [Дьяченко, 2017]. И отсюда вывод режиссера о том, что главным героем для Чехова становится читатель/зритель.

Для создания условий диалога с Чеховым и его героем современный автор повторяет структуру субъектной сферы чеховского рассказа. У нее есть герои и ремарочный субъект, который должен заменить чеховского повествователя, поскольку является его функциональным аналогом в драме. Но он не становится его содержательной заменой.

И если чеховский повествователь представляет очевидно мужской взгляд на вещи, поэтому так часты его сближения с Гуровым, то у Волошиной – мужским остается только взгляд персонажей. В своей пьесе для появления перед зрителем картины курортного романа, созданной в чеховском рассказе, Волошина использует образы Вурова, Бурова и Гурова. И в создании этой картины ремарочный субъект современной пьесы (ему у Волошиной свойственна женская позиция) почти не принимает участия.

Волошиной кажется важным, что в чеховском рассказе авторское слово нигде не звучит напрямую. Но в то же время авторский взгляд на мир в рассказе выражен. И это особый тип видения мира. Чехов не автор-пророк, которому открыта абсолютная истина, как в мире Достоевского и Толстого. Его взгляд – взгляд частного лица, человека своего места и времени. Его частность – в конкретности взгляда, а гениальность в видении того, что не видят другие. Отсюда и особенности чеховского повествователя. В первую очередь – типологическая. Важна не конкретность его оценок, а способность видеть и оценивать все с позиции конкретного человека. Эту же особенность взгляда мы видим в инсценировке чеховского рассказа: ремарочный субъект обладает собственным видением представляемой истории, которая ведет читателя/зрителя к пониманию самого себя.

Как только появляются ремарки, читатель обнаруживает, что ремарочный субъект занимает вполне конкретную позицию и от взгляда героев отстраняется. Появляется ироничная интонация в комментировании мужских сцен. Она замечает, что речь героев прерывается «высокопарными фразами». Своим героям автор не прощает оценки женщин как «низшей расы». Ее герои, только что уверившие друг друга в том, что роман с дамой с собачкой их не интересует, при появлении Анны го-

товы на знакомство с ней. Когда они слышат голос дамы, зовущей собачку, «все трое инстинктивно группируются, чтоб в случае чего... И случай действительно предоставляется: тарелочка летит вновь, а собака запзывает. Трое, помолодев и позабыв про философствования, бросаются тарелочку поднимать [Волошина, 2016].

Волошина постепенно выводит Анну на первый план, разрушает границы образа как фантома, созданного воображением и опытом мужчины. Но в то же время Волошина показывает, что и для женщины мужчины – фантом:

АННА (продолжая смотреть на него). Я сквозь вашу ничего не вижу...

ГУРОВ. Совсем ничего? Как я оказался бесполезен.

АННА. Очень расплывчато.

ГУРОВ. Значит, в ваших глазах я, должно быть, похож на призрак...

АННА. Это не моя вина. [Волошина, 2016].

Интересно, что Волошина как читатель русской классики видит общее в двух Аннах (чеховской и толстовской), переживших момент любви-падения, показанный двумя мужчинами. И поэтому «*Всё случается мучительно, страстно и страшно. И двое видят несхожие сны. В какой-то момент Анна исчезает в перинах. Гуров ищет её. Её призрак появляется с книгой “Анна Каренина”. Гуров его не видит*» [Волошина, 2016]. Но зритель слушает большой отрывок толстовского романа в исполнении Анны.

И интонации у Анны иногда проскальзывают нечеховские:

АННА. Постойте, Дмитрий, мне... мне надо знать.

ГУРОВ. Про что?

АННА. Да про жену же [Волошина, 2016].

Ремарочный субъект у Волошиной, транслируя женскую позицию, лишь может догадываться, что стоит за поведением мужчины. Отсюда в его речи «кажется» и «может быть».

ГУРОВ. <...> Это, пожалуй, даже слишком. (Может быть, решив сменить тактику.) Боже мой, как же ты хороша [Волошина, 2016].

Ремарка часто прямо говорит о том, что **это** сторонний взгляд субъекта, еще не разобравшегося в том, кто есть кто. Так, в самом начале сообщается: «*На морском берегу. Три мужчины – неясно, кто из них герой*» [Волошина, 2016]. Поскольку автор может только догадываться, что стоит за поведением мужчины, Волошина предпочитает дать право мужским персонажам высказаться и использует для этого и чеховские сюжеты, и материалы непосредственно инсценируемого рассказа.

В итоге перед читателем разыгрываются и сцены курортного романа, и история жизни человека, которая складывается совсем не так, как это человеку хотелось бы. Как и у Чехова, эта история возникает благодаря сменяющим друг друга картинам. Сначала это картины о возможности совпадения мужских позиций, потом – картины встреч Анны и Гурова. И эти встречи показывают, что различия женских и мужских персонажей не являются важными. Поэтому совпадение мужских пози-

ций в начале пьесы оказывается ложным. Поэтому и версия романа Гурова и Анны, созданная Вуровым и Буровым, далека от того, что сказали герои и увидел читатель/зритель.

При этом в жизни каждого: героев, автора, читателя/зрителя – вдруг обнаруживаются одни и те же противоречия. Повторяется чеховская ситуация: герои стоят не друг против друга, а рядом, обнаруживая, каждый по-своему одни и те же противоречия жизни. И никто никого не способен при этом услышать и понять.

В ключевых моментах голоса Гурова и Анны Сергеевны становятся равнозначными. Так, серость города, поразившая Гурова у Чехова, раздражает у Волошиной и Анну, и Гурова.

ГУРОВ. <...> Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре – и ему не скучно, а придет сюда: «Ах, скучно! ах, пыль!». Подумай, что он из Гренады приехал.

Она смеётся.

АННА. Вы правы. И обыватель недалёк, и мой город далеко не Гренада [Волошина, 2016].

Конечно, эта равнозначность персонажей необходима современному драматургу, чтобы последующие драматические картины с Гуровым были сценическим. Но это не просто ход инсценировщика.

У Чехова повествователь рядом с Гуровым, у Волошиной ремарочный субъект – рядом с Анной. Так возникает волошинская версия, но это версия именно чеховского рассказа.

Невозможность решения проблем жизни, подвижной инерцией поступков героев, связывается с невозможностью понять другого и себя как другого в конечном итоге и у Чехова, и у Волошиной.

Как читатель Чехова Волошина свободно распоряжается чеховскими деталями. Так лорнетка, потерянная Анной Сергеевной в рассказе, становится поводом для игры Бурова, Гурова и Вурова. Поскольку Гуров догадывается не искать потерянную вещь, а предложить свою, он становится спутником дамы с собачкой у Волошиной. Случайная деталь, оставленная Чеховым для разгадки, и у Волошиной становится знаковой: лорнетка меняет зрение: *«Дама берёт у Гурова лорнетку, смотрит на него, сквозь неё. Всё переменилось. Буров и Вуров видят, что поиски бессмысленны и время упущено. Нехотя осознают и признают это и, как благородные люди, уходят. Гуров и Анна остаются вдвоём»* [Волошина, 2016].

Через лорнетку Гурова Анна ничего не видит. Важно не только открыть чужой взгляд на вещи, нужно обрести свой, и неважно, мужским он будет или женским. И чтобы доказать это, Волошина, противопоставив героев в самом начале своей инсценировки, ведет их к друг другу, активно используя текст оригинала. И если в начале картину создают реплики мужских героев, то по мере развития сюжета к ним присоединяется и ремарочный субъект, а потом и Анна Сергеевна. И все создатели образа мира в пьесе оказываются равнозначными не только в своих ролях и способностях иметь и обнаруживать собственный взгляд на вещи, но и своем понимании главного противоречия, которому по-

священо творчество Чехова. Противоречия неразрешимого, как о том свидетельствует финал чеховского рассказа.

Заключение

Жизненное противоречие, важное и для Чехова, и для Волошиной, не разрешается ни в рассказе, ни в современной пьесе. Но и прозаику, и драматургу необходимо завершить коммуникативное событие: должна быть поставлена точка, как в конце чеховского рассказа, так и волошинской истории. И для этого прозаику и современному драматургу необходим читатель.

Обнаруживая определенную позицию видения истории и ее участников, Волошина не настаивает на ней, предоставляя свободу читателю/зрителю, который уже готов к ней, поскольку в случае инсценировки, как правило, у зрителя есть собственное понимание того, что и как должны показать на сцене.

И с этим представлением современному драматургу приходится считаться, настаивая на собственном праве видеть и понимать классика. И это соответствует коммуникативной стратегии Чехова, заключающейся в равнозначности всех голосов, в том числе и голосе читателя, которому предоставлено право завершения истории на основании его собственного понимания ее.

Список источников

- Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М.: Русское слово, 1996. 732 с.
- Волошина А. Снег на Караванной. 2016. URL: <http://mythos.spb.ru/?p=19> (дата обращения 13.05.2021).
- Волошина А. Это небезопасные игры [интервью с Т. Коростелевой] // Современная драматургия. 2020. № 2. С. 217–220.
- Голованева М. А. Когнитивно-дискурсивный метод анализа художественного драматургического текста // Международный научно-исследовательский журн. 2016. № 5 (47), ч. 2. С. 26–28. DOI: 10.18454/IRJ.2016.47.280
- Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестн. Томского гос. пед. ун-та, 2020. Вып. 6 (22). С. 65–71.
- Давыдова Е. М. Рецептивная стратегия в драматургии // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010). 2(45). С. 15–27.
- Дьяченко В. «Нас интересует то, что происходит со зрителем»: интервью Инны Казанцевой с В. Дьяченко. 2017. URL: <https://kam-kray.ru/news/11642-vitalii-djachenko-nas-interesuet-to-chto-proishodit-so-zritelem.html> (дата обращения 23.11.2021).
- Журчева О. В. Вербатим как механизм создания «новой документальности» в новейшей русской драме // Филология и культура. 2016. № 3(45). С. 84–89.
- Зайцева И. П. О своеобразии проявления эстетической функции в современном драматургическом дискурсе // Вестн. Российского ун-та дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2019. Т. 10, № 3. С. 673–686. DOI 10.22363/2313-2299-2019-10-3-673-686.

Ковалева Т. М. Коммуникативные стратегии в творчестве Н.В. Гоголя // Сибирский филол. журн. 2012. № 2 С. 81–84.

Павлов А. М. Креативно-рецептивный потенциал монодрамы в аспекте исторической поэтики: на материале пьесы Н. Евреина «Чему нет имени (Бедной девочке снилось)» // Сибирский филол. журн. 2010. № 4. С. 92–101.

Прозоров В. В. О типологии речевых жанров в свете теории литературных родов // Жанры речи. 2017. № 2(16). С. 142–150. DOI: 10.18500/2311-0740-2017-2-16-142-150

Степанов А. Д. Чехов и Флобер (к вопросу об эволюции «объективного» повествования) // Новый филол. вестн. 2021. № 1(56). С. 266–277. DOI 10.24411/2072-9316-2021-00021.

Тюпа В. И. Коммуникационные стратегии в гуманитарном знании // Коммуникационные стратегии культуры и гуманитарные технологии. Научно-методические материалы. 2007. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/3392/3393> (дата обращения 24.11.2021)

Уразаева К. Б., Азкенова Ж. К. Манипуляция как риторический аргумент в поэтике Чехова // Вестн. Санкт-Петербургского ун-та. Язык и литература. 2021. № 18 (2). С. 298–312. DOI 10.21638/spbu09.2021.204

Хализев В. Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Московского ун-та. 1986. 264 с.

Чехов А. П. (1977). Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Т. 15. М.: Наука, 496 с.

Чудаков А. П. (1971). Поэтика Чехова. М.: Наука, 291 с.

References

Bakhtin M. M. (1996) *Collected works. In 7 vol. Vol. 5.* Moscow, Russian word. 732p. (In Russian).

Chekhov A.P. (1977). *Complete works and letters in 30 volumes. Essays in 18 volumes. Vol. 15.* Moscow, Nauka, 496 p. (In Russian).

Chudakov A. P. (1971). *Chekhov's Poetics.* Moscow, Nauka, 291 p. (In Russian).

Davydova E. M. (2010). Receptive strategy in drama. *Bulletin of the Russian State University. Series: History. Philology. Cultural studies. Oriental Studies*, 2(45), pp. 15-27. (In Russian).

Dyachenko V. (2017). "We are interested in what happens to the viewer": Inna Kazantseva's interview with V. Dyachenko. URL: <https://kam-kray.ru/news/11642-vitalii-djachenko-nas-interesuet-to-chto-proishodit-so-zritelem.html> (accessed 23.11.2021). (In Russian).

Golovaneva M. A. (2016). Cognitive-discursive method of analysis of artistic dramaturgical text. *International Scientific Research Journal*, no. 5 (47), part 2, pp.26-28. (In Russian). DOI 10.18454/IRJ.2016.47.280.

Golovchiner V. E. (2020). Action and Conflict as categories of drama. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, issue 6 (22), pp. 65-71. (In Russian).

Khalizev V. E. (1986). *Drama as a kind of literature.* Moscow: Moscow University Press, 264 p. (In Russian).

Kovaleva T. M. (2012) Communicative strategies in the works of N.V. Gogol. *Siberian Philological Journal*, no. 2, pp. 81-84. (In Russian).

Pavlov A. M. (2010) The creative and receptive potential of monodrama in the aspect of historical poetics: based on the material of N. Evreinov's play "What has no Name (The Poor Girl dreamed)". *Siberian Philological Journal*, no. 4, pp. 92-101. (In Russian).

Prozorov V. V. (2017). On the typology of speech genres in the light of the theory of literary genera. *Genres of Speech*, no. 2(16), pp. 142-150. (In Russian). DOI 10.18500/2311-0740-2017-2-16-142-150

Stepanov A. D. (2021). Chekhov and Flaubert (on the question of the evolution of “objective” narrative). *New Philological Bulletin*, no. 1(56), pp. 266-277. (In Russian). DOI 10.24411/2072-9316-2021-00021.

Tyupa V. I. (2007) Communication strategies in humanitarian knowledge. *Communication strategies of culture and humanitarian technologies. Scientific and methodological materials*. Available at: <https://gtmarket.ru/library/articles/3392/3393> (accessed 24.11.2021) (In Russian).

Urazaeva K. B., Azkenova J. K. (2021). Manipulation as a rhetorical argument in Chekhov’s Poetics. *Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature*, no. 18 (2), pp. 298-312. (In Russian). DOI:10.21638/spbu09.2021.204

Voloshina A. (2016). *Snow on the Caravan*. Available at: <http://mythos.spb.ru/?p=19> (accessed 13.05.2021). (In Russian).

Voloshina A. (2020). These are unsafe games [interview with T. Korosteleva]. *Modern Dramaturgy*, no. 2, pp. 217-220. (In Russian).

Zaitseva I. P. (2019). On the peculiarity of the manifestation of aesthetic function in modern dramatic discourse. *Bulletin of the Peoples’ Friendship University of Russia. Series: Theory of Language. Semiotics. Semantics*, vol. 10, no. 3, pp. 673-686. (In Russian). DOI 10.22363/2313-2299-2019-10-3-673-686.

Zhurcheva O. V. (2016) Verbatim as a mechanism for creating a “new documentary” in the newest Russian drama. *Philology and Culture*, no. 3(45), pp. 84-89. (In Russian).

Сведения об авторе

Тютелова Лариса Геннадьевна – докт. филол. наук, доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, факультет филологии и журналистики, largenn@mail.ru

Information about the author

Larisa G. Tyutelova – grand Ph.D. of Philology, associate professor. Head of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Faculty of Philology and Journalism, largenn@mail.ru

Статья поступила в редакцию 30.11.2021; одобрена после рецензирования 21.01.2022; принята к публикации 21.01.2022.

The article was submitted 30.11.2021; approved after reviewing 21.01.2022; accepted for publication 21.01.2022.