

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Ляшенко Т.М. Страшная сказка: архетипическое содержание драмы А.П. Чехова «Три сестры» // Филология: научные исследования. 2025. № 1. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.1.72674 EDN: BXQFPM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72674](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72674)

## Страшная сказка: архетипическое содержание драмы А.П. Чехова «Три сестры»

Ляшенко Татьяна Михайловна

кандидат филологических наук

доцент; кафедра Иностранных и русского языков; Московская государственная академия ветеринарной медицины и биотехнологии – МВА им. К.И. Скрябина

109472, Россия, г. Москва, ул. Академика Скрябина, 23

✉ [po-ruski@list.ru](mailto:po-ruski@list.ru)



[Статья из рубрики "Архетип"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0749.2025.1.72674

### EDN:

BXQFPM

### Дата направления статьи в редакцию:

10-12-2024

**Аннотация:** В качестве объекта исследования выступает драма А.П. Чехова «Три сестры» – одна из самых популярных и в то же время загадочных пьес. Предметом исследования является архетипическое содержание произведения. В течение нескольких месяцев А.П. Чехов скрупулёзно работал над текстом пьесы, вносил правки даже по ходу репетиций театральной постановки, стремясь к более точному соответствию пьесы изначальному замыслу. Трактовки, сводящие чеховский замысел к некой определённой идее, как правило, представляются крайне односторонними, в то время как драма «Три сестры» сложна и многослойна. Можно предположить, что путём насыщения пьесы случайными, на поверхностный взгляд, но значимыми в целостном восприятии деталями А.П. Чехов формирует сверхидейный смысл, благодаря чему произведение приобретает глубокий психологизм и не утрачивает своей актуальности. Сверхсмыслом, стоящим над другими идеями и установками, является архетип – образ коллективного бессознательного, который ещё до возникновения художественной литературы был воплощён в мифах и сказках. Методология архетипического подхода к

литературному тексту берёт своё начало в трудах К.Г. Юнга. Если рассматривать драму «Три сестры» с позиций архетипического анализа, то многое из того, что кажется в пьесе странным, получает довольно внятное объяснение, а детали, представляющиеся «случайными», занимают важное место в общей структуре произведения. Архетипический анализ также позволяет получить ответ на вопрос, отчего сам автор называл драму «Три сестры» «водевилем» и «весёлой комедией». Комическое в пьесе восходит к теории несоответствия, сформулированной в трудах И. Канта и Г.В.Ф. Гегеля. Чехов создаёт фантазмагорический мир, полусказку-полубыль, в которой осмысливается проблема столкновения человека со смертностью, бренностью, временным характером всего сущего: все переживания и беды героев в конце концов обесцениваются, превращаются в ничто.

**Ключевые слова:**

архетип сестры, А.П. Чехов, драма, архетипический анализ, природа комического, теория несоответствия, тема смерти, волшебная сказка, случайная деталь, магический реализм

В качестве объекта исследования выступает известная во всём мире драма А.П. Чехова «Три сестры». Предметом исследования является архетипическое содержание произведения. Методология архетипического анализа литературного текста берёт своё начало в трудах К.Г. Юнга, разработавшего теорию архетипов. В отечественном литературоведении советского периода архетипический анализ существовал в рамках мифопоэтического подхода к литературному произведению; эффективность этого метода была продемонстрирована в трудах Е.М. Мелетинского, С.З. Агранович, В.Н. Топорова и др.

Архетипическое содержание текста восходит к образам коллективного бессознательного, которые ещё до возникновения художественной литературы нашли своё воплощение в мифах и сказках. Архетипы в тексте отражают наиболее древние представления человечества о мире и жизненных закономерностях. Актуальность исследования основана на том, что архетипический подход позволяет более глубоко раскрыть психологическое содержание произведения, придающее литературному тексту вневременной характер.

Несмотря на то, что психологизм пьес А.П. Чехова отмечался неоднократно, серьёзному архетипическому анализу эти произведения не подвергались, чем обусловлена новизна исследования.

Можно считать, хотя и до некоторой степени условно, что в 2025 году драма «Три сестры» отметит своё 125-летие. Замысел пьесы, вероятно, родился годом или двумя раньше, а премьера на сцене Московского художественного театра состоялась в начале 1901 года; в том же году вышло и первое издание, на обложке которого были портреты актрис МХТ, исполнявших главные роли в постановке.

1900 год был годом трудной, порой мучительной работы над текстом. Начав в августе в Ялте, писатель к концу месяца уже был недоволен результатами своего труда. «Скучновато выходит», – писал он 30 августа 1900 г. О.Л. Книппер [\[10, с. 106\]](#). «"Трёх сестер" писать очень трудно, труднее, чем прежние пьесы», – читаем в письме М.П. Чеховой от 9 сентября 1900 г. [\[10, с. 113\]](#). В сентябре А.П. Чехов болел, и работа над

пьесой затянулась. В середине октября черновик был готов, о чём автор сообщил в письме А.М. Горькому, попутно также пожаловавшись на трудности работы [\[10, с. 133\]](#).

В октябре Чехов приехал из Ялты в Москву и представил пьесу труппе Художественного театра, встретившей текст с недоумением. Широко известны и часто цитируются воспоминания К.С. Станиславского о первом чтении пьесы: «Оказывается, что драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее. Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась» («Моя жизнь в искусстве») [\[8, с. 301\]](#). В.И. Немирович-Данченко тоже упоминал этот эпизод: «Чехов «несколько раз повторял: я же водевиль написал» [\[4, с. 169\]](#).

Затем А.П. Чехов то и дело вносил правки, вплоть до самой премьеры. Писал из Ниццы, где наслаждался благотворным климатом Средиземноморья; добавлял и вымарывал реплики, в письмах интересовался, «нет ли каких недоразумений, все ли понятно» (письмо О.Л. Книппер от 21 декабря 1900 г.) [\[10, с. 158\]](#). Отчего так нужно было тщательно шлифовать текст, почему необходимо было, чтобы его правильно поняли? И отчего пьеса, настроение которой, как отмечал сам автор, «мрачнее мрачного» (письмо В.Ф. Комиссаржевской 13 ноября 1900 г.) [\[10, с. 139\]](#), вдруг получает в авторской интерпретации статус комедии, водевиля?

«Три сестры» называют самой загадочной из чеховских пьес. Она, действительно, многослойна и даёт возможности для самых разнообразных интерпретаций, в том числе мистических. И естественно, не обойдён вниманием вопрос о признаках комического в этом произведении, коль скоро на их наличии настаивал сам автор. Исследователи ссылаются, в частности, на теорию несоответствия, согласно которой комическое, смешное в искусстве базируется на проявлении противоречия, неожиданного для зрителя, читателя или слушателя [\[13\]](#).

Г.В.Ф. Гегель, рассуждая об эмоциональных состояниях человека, описывал возникновение смеха так: «Мы смеёмся, когда встречаем неожиданное противоречие в явлении, – т.е. когда явление непосредственно *переходит в противоположное* и *уничтожается* само собою» [\[1, с. 123\]](#).

Практически ту же самую идею в более конкретизированном виде можно обнаружить у И. Канта: «Во всем, что вызывает веселый неудержимый смех, должно заключаться нечто *бессмысленное*... Смех — это аффект, возникающий из превращения напряженного ожидания в ничто. Именно это превращение, которое для рассудка безусловно не радостно, все же косвенно вызывает на мгновение живую радость» [\[2, с. 207\]](#). Невозможно не заметить, что в комическом одновременно присутствует и то, что «для рассудка безусловно не радостно», и некое уничтожение, вызывающее почему-то «живую радость». И. Кант особо подчёркивает это обстоятельство: «...ожидание должно превратиться не в позитивную противоположность ожидаемого предмета — так как это всегда есть *нечто* и может огорчить, — но именно в *ничто*» [\[2, с. 208\]](#).

Смех с этой точки зрения выглядит как защитная реакция психики, позволяющая справляться с гнетущими переживаниями утраты, тревоги, горя, а также с наиболее безрадостным чувством из всех – осознанием конечности бытия, в том числе конечности собственной жизни. Думается, что и пьеса «Три сестры» могла служить для автора средством психологической адаптации к неизбежному исходу хронической болезни,

которая его мучила.

Тема смерти присутствует во всех четырёх действиях драмы «Три сестры»; она появляется буквально в первом предложении основного текста после перечня действующих лиц и авторских ремарок, описывающих обстановку первого акта. «На дворе солнечно, весело», – уверяет автор, а затем звучит первая реплика героини: «Отец умер ровно год назад...» [\[11, с. 166\]](#). Смерть отца в день именин одной из дочерей, в праздничный день, который теперь надолго будет отравлен скорбными воспоминаниями – антитеза, задающая направление всему дальнейшему действию. Мысль о смерти вроде бы вытесняется радостной атмосферой погожего дня, но воспоминания никуда не исчезают, в них то и дело проскальзывают слова, связанные с темой умирания: «казалось, я *не переживу*», «лежала в обмороке, как мертвая», «любил покойницу маму», «если бы не вы, я бы давно уже не жил на свете», «вижу, как *живого*».

Заметим, что используемые лексические средства таковы, что смерть в пьесе не предстаёт в качестве противоположности жизни, а как бы идёт с ней рука об руку: живая Ирина лежит «как мёртвая», а покойного генерала Прозорова Вершинин видит «как живого». В четвёртом действии звучит реплика Тузенбаха, подчёркивающая, что жизнь и смерть не отрицают друг друга: «Если я и *умру*, то всё же буду участвовать в *жизни* так или иначе» [\[11, с. 255\]](#).

Тема смерти включена также в описание событий, не имеющих прямого отношения к развитию действия. Например, Ирина, служащая на телеграфе, рассказывает о женщине, которая отправляла телеграмму о кончине сына, да позабыла адрес; доктор Чебутыкин в третьем действии уходит в запой, обвиняя себя в гибели пациентки; сторож Ферапонт пересказывает слухи о смерти купца, объевшегося блинами, и о небывалых морозах: «Две тысячи людей померло будто» [\[11, с. 257\]](#).

Многokrатно отмечалось, что Чехов-драматург избегает назначать одного из персонажей резонёром, отвечающим за авторский взгляд на ту или иную проблему; правильнее даже будет утверждать, что почти все действующие лица чеховских драм понемногу резонёрствуют, за исключением, может быть, самых отталкивающих из них. В пьесе «Три сестры», возможно, наиболее значимое метафизическое открытие принадлежит доктору Чебутыкину (не потому ли, что он врач, как и автор?). Этим открытием доктор делится не однажды. Так, в третьем действии он произносит развёрнутый монолог, стержневая идея которого сформулирована так: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» [\[11, с. 229\]](#). В четвёртом действии он повторяет эту догадку с большей уверенностью: «Это только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем...» [\[11, с. 251\]](#).

Трактовать эти реплики можно по-разному, как и фразы других героев – тем и замечательна чеховская драма. Можно услышать, в частности, мнение, что речь идёт о популярном в буддизме представлении об иллюзорности сущего и о том, как воззрения такого рода способны превратить доброго и душевного человека в записного циника: «Одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?» [\[11, с. 251\]](#).

Однако есть также возможность воспринять слова доктора в их прямом смысле: что если всё описанное в «Трёх сёстрах» представляет собой мираж, некое подобие сновидения или, может быть, фантазмагорического околосмертного бреда?

Во времена А.П. Чехова мистическая литература уже существовала, но преимущественно

уподоблялась страшной сказке или святочному рассказу о нечистой силе. Имелись в литературе XIX века и примеры описания галлюцинаций охваченного болезнью сознания; к этой теме неоднократно обращался Ф.М. Достоевский, да и А.П. Чехов в повести «Чёрный монах», написанной в 1893 году, создал, по словам критика С.А. Андреевского, «глубокий и верный этюд психического недуга». Но настоящие, серьёзные попытки непротиворечиво соединить волшебное и реальное стали предприниматься несколько позднее, сформировав направление, названное магическим реализмом; к данному направлению с очевидностью принадлежит, например, роман Ф. Сологуба «Мелкий бес», впервые опубликованный в 1905 году: в этом произведении сказочные мотивы органично вписываются в повседневный быт героев, хотя и трактуются как признаки душевного нездоровья [\[3, с. 85\]](#).

Если рассматривать драму «Три сестры» сквозь призму сказочного сюжета, то многое из того, что кажется в пьесе странным, может получить довольно внятное объяснение, а детали, представляющиеся «случайными», займут нужное место в общей структуре произведения. Здесь, пожалуй, уместно сказать несколько слов относительно «случайного» в чеховских текстах. «Случайное» мы нарочно заключим в кавычки, поскольку в творчестве, как в специфическом способе познания мира и человека в мире, случайного, по-видимому, не бывает. Всё, что пишет автор литературного текста, представляет собой выражение его психического устройства, и даже то, что может казаться ничтожным, малоосмысленным, побочным, так или иначе вписывается в писательскую картину окружающей действительности, становится репрезентацией субъективного. В этом отношении Чехов выступил как революционер драматической формы, позволив незначительным «мелочам» функционировать на сцене в неразрывном единстве с существенными деталями и эпизодами.

Писатель и один из крупнейших специалистов по творчеству А.П. Чехова А.П. Чудаков, полемизируя с современниками автора «Трёх сестёр», настойчиво ищущими за незначительными, «лишними» деталями чеховских драм «одну идею», «одно настроение», утверждал, что случайностный эффект, нарочитое отсутствие связи между репликами есть новаторский приём: «Чеховское случайное – не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции, – это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным» [\[12, с. 297-298\]](#).

По форме чеховские пьесы, действительно, изобилуют репликами, как будто не идущими к сути дела, но Чехов не просто наполняет текст незначительными фразами, чтобы продемонстрировать их «самостоятельную бытийную ценность» – он напряжённо ищет для каждой из них место, что подтверждается зафиксированными авторскими правками. Нередки случаи, когда такие реплики настойчиво повторяются на протяжении пьесы, иногда одним персонажем, а иногда – разными, и тогда уже очень непросто согласиться с тем, что писатель просто изобразил «обычный ход жизни» [\[12, с. 536\]](#), что перед нами художественный приём, замкнутый на самом себе, ни к какой «идее» не ведущий. Логичнее предположить, что приём не ведёт к одной конкретной идее, которую мы могли бы раз и навсегда закрепить в виде некоего постулата, что он формирует сверхидейный смысл, благодаря чему пьеса и воспринимается как сложная, многоаспектная, открывающая простор для бесконечного множества трактовок.

Таким сверхсмыслом, стоящим над другими идеями и установками, является архетип, в котором сконцентрированы наиболее устойчивые общечеловеческие представления о мироустройстве. Если подходить к исследованию пьесы Чехова с позиций

архетипического анализа, то практически любая деталь, фраза или даже отдельное слово становятся значимыми, вплетаясь в ткань произведения и создавая целостное полотно.

Само название «Три сестры», во-первых, соотносится с женским образом-архетипом, а во-вторых, ассоциируется со сказочным сюжетом, ведь три – одно из любимых чисел в народном творчестве. Известны три царевны сказочных царств – медного, серебряного и золотого, которые В.Я. Пропп понимал как «утроение тридесятого царства» [\[7, с. 417\]](#). Последнее же, в свою очередь, концентрирует в себе разнообразные представления об ином мире, «том свете», существующем по ту сторону смерти; туда попадают герои сказок, ведомые особыми задачами, там они проходят испытания, оттуда возвращаются преображёнными, добыв нечто важное для себя.

Если сказочных царевен герой обычно встречает по очереди, то три сестры Прозоровы являются в пьесе одновременно, сразу с началом первого действия. Чехов упоминает цвета их платьев: Ирина в белом, Маша в чёрном, Ольга в синем форменном платье учительницы гимназии. Цвета-ахроматы (чёрный и белый) и синий как цвет безликой униформы противопоставляются в пьесе ярким оттенкам нарядов Наташи, невесты, а затем жены Андрея Прозорова. Розовое платье с зелёным поясом, желтоватая юбка и красная кофточка кажутся сёстрам «странными»; и в самом деле, зелёный, жёлтый, оттенки красного – живые, природные цвета, в то время как белый, чёрный, синий – холодные, безжизненные.

Отношение к жизни у сестёр подобно отношению к ярким цветам. Маша о своей ненависти говорит прямо: «Жизнь проклятая, невыносимая» [\[11, с. 188\]](#). Ирина поясняет, подчёркивая, что выражает их общее мнение: «У нас, трёх сестёр, жизнь не была ещё прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава» [\[11, с. 189\]](#). Заметим: не особенности провинциального быта или специфические отношения с людьми – сама жизнь мешала сёстрам развиваться в предпочтительном для них направлении.

Сёстры демонстрируют завидное единство, у них общие устремления; муж Маши Кулыгин их практически не различает, говоря Ольге, что мог бы жениться и на ней, если бы не женился на её сестре. А затем утверждает, что и Ирина «похожа на Машу» [\[11, с. 246\]](#). Вершинин, вспоминая своё знакомство с семейством Прозоровых, тоже упоминает в совокупности «трёх девочек»: «Я вас не помню собственно, помню только, что вас было три сестры» [\[11, с. 176\]](#). Подобное триединство сестёр можно наблюдать и в других литературных текстах [\[3\]](#), а также в мифах, где три женские сущности, выполняя общую функцию, могут восприниматься как ипостаси или фазы (например, возрастные) одного сверхъестественного существа.

Возрастная триада (Дева-Мать-Старуха), на первый взгляд, не имеет к сёстрам Прозоровым отношения, поскольку разница в возрасте между старшей и младшей всего восемь лет, но всё же каждая из них олицетворяет одну из форм существования женственности: юная девушка (Ирина), замужняя женщина (Маша), старая дева (Ольга). Все три постоянны в своих ролях: Ольга при позитивном отношении к замужеству не начнёт строить любовных отношений; Маша, несмотря на влюблённость в Вершинина, не расстанется с нелюбимым мужем; Ирина не станет замужней женщиной, поскольку её жених погибнет буквально накануне свадьбы.

Царство трёх сестёр в пьесе А.П. Чехова ограничено домом Прозоровых. Зрители видят этот дом с разных ракурсов, изнутри и снаружи, и сценическое действие происходит

только в нём или около него. Этот дом персонажи, по сути, не покидают, хотя и постоянно говорят об этом. Этого дома побаиваются и сами владелицы: «Я в этот дом уже не хожу, и не пойду», – говорит Маша в четвёртом действии, и дело, возможно, не только в захватившей владения Прозоровых Наташе. Этот удивительный дом не ветшает, и даже пожар обходит его стороной.

В этот волшебный дом каждый приходит со своей, если можно так выразиться, доминантой жизненного пути. Так, доктор Чебутыкин, спасаясь от одиночества, находит здесь подобие семьи, обретает некоторым образом детей от некогда любимой женщины. «Если бы не вы, – говорит он, – я бы давно уже не жил на свете» [\[11, с. 175\]](#).

Отношения Чебутыкина с покойной генеральшей Прозоровой носят непонятный характер, что очень точно отражено в диалоге с Машей:

*Маша:* Вы любили мою мать?

*Чебутыкин:* Очень.

*Маша:* А она вас?

*Чебутыкин* (после паузы): Этого я уже не помню [\[11, с. 249\]](#).

Сказанное после паузы можно понимать как угодно: «да, любила, но я не хочу говорить об этом, чтобы не компрометировать любимую женщину»; «нет, не любила, поэтому мне неприятно говорить об этом; это разрушает иллюзию, делающую меня счастливым». Но ничто не мешает воспринять фразу и в прямом её смысле: доктор пытается, но не может вспомнить подробностей отношений с генеральшей, помнит лишь своё чувство к ней, составляющее главное впечатление его жизни.

Другие посетители дома тоже сталкиваются именно с теми событиями и обстоятельствами, которые для них наиболее значимы. Вершинин обретает любовь и понимание «великолепной, чудной» женщины и при этом остаётся верным долгу по отношению к жене и дочерям. Подпоручик Федотик сохраняет безответственно детское восприятие жизни; нарочитые уменьшительно-ласкательные суффиксы в его речи («минутка», «карандашик», «ножичек», «ножнички»), любовь к пустяковым предметам вроде волчка уподобляют его ребёнку, который воспринимает мир легко и непосредственно, даже пожар вызывает у него не ужас, не горечь потери, а веселье, словно это какое-то забавное приключение [\[5\]](#). Учитель гимназии Кулыгин наслаждается своей любовью к жене, повторяя, как аффирмацию: «Я доволен, я доволен, я доволен!» [\[11, с. 233-234\]](#), игнорируя явные признаки её недовольства их союзом, в том числе и прямое проявление влюблённости в другого человека. Нянька Анфиса сохраняет место рядом с воспитанницами – по-видимому, до самого конца своих дней.

Наташа в доме Прозоровых превращается в полновластную хозяйку, жену и мать семейства, свободную в своих решениях, вольно управляющую мужем и прислужой. Андрей, женившись на ней, надеется выйти таким образом из-под влияния сестёр, которых «боится почему-то» [\[11, с. 197\]](#). Причины бояться архетипических сестёр, несомненно, имеются: сёстры втроём обладают особым могуществом, силой, определяющей судьбу, – как это делают, например, три мойры в древнегреческих мифах. Увы, Андрею в пьесе приходится сложнее, чем другим, он, как брат, интенсивнее переживает воздействие сестринской магии: какие бы отчаянные решения он ни принимал, ничто не может отменить его деструктивного пути, ведущего в личностный



тупик – в персональный ад, где его уделом становятся тоска и одиночество.

Любовь Андрея к Наташе непонятна ему самому, выглядит как наваждение: «За что, за что я полюбил вас, когда полюбил – о, *ничего не понимаю*» [11, с. 193]. Это чувство, не одобряемое сёстрами, развивается в противовес их антипатии, но к ожидаемому счастью не приводит.

Все персонажи пьесы мечтают о чём-то – каждый о своём, и все обретают в доме Прозоровых что-то – каждый своё. Но нельзя не заметить, что каждый из них несёт в себе внутренний конфликт, часто мучительный. Барон Тузенбах, осознающий порочность своего праздного существования, страстно рассуждающий о необходимости труда, идёт на гибель такую же бессмысленную, как и всё предшествующее его существование. Смерть парадоксально представляется ему последним шансом стать деятельным участником жизни. Мечтая приносить людям пользу, Тузенбах готов пожертвовать своим земным существованием и прямо предлагает это своей возлюбленной. «Если бы мне было позволено отдать за вас жизнь свою» [11, с. 233], – говорит он Ирине в третьем действии, и в финале таки добивается своего.

«Страшный человек» штабс-капитан Солёный постоянно льёт одеколон на руки и лишь в четвёртом действии объясняет эту странную манеру: «Руки пахнут трупом» [11, с. 253]. Трупный запах, что характерно, появляется ещё до трупа, то есть Солёный уже ощущает себя убийцей и несколько раз на протяжении пьесы предвосхищает это событие: «всажу... пулю в лоб» [11, с. 172], «убью» [11, с. 217].

Пророчествовать умеет, кстати, не только штабс-капитан. Вершинин, едва возобновив знакомство с Прозоровыми, уже берётся утверждать: «Вас *заглушит* жизнь» [11, с. 183], после чего Ирина в разговоре с Тузенбахом повторяет эту метафору, но представляет её как нечто уже имевшее место в прошлом: «Жизнь... *заглушала* нас» [11, с. 189]. Также подпоручик Федотик, присутствуя при раскладывании Ириной пасьянса, со смехом, но без всякого сомнения объявляет ей: «Вы не будете в Москве» [11, с. 208], предрекая то, что произойдёт в дальнейшем.

Подобные хронологические инверсии перестают казаться странными, если обратить внимание на то обстоятельство, что время в волшебном доме трёх сестёр ведёт себя весьма своеобразно. Уже в первом действии звучит загадочная реплика, связывающая день, в который происходит действие (дата точно обозначена Чеховым – пятое мая, воскресенье), с днём смерти генерала Прозорова: «И тогда также били часы» [11, с. 166]. Довольно оригинально для часов – звонить с интервалом один раз в год; на самом деле они не должны были стоять всё это время, а следовательно, точно так же били в полдень и накануне, и неделю назад, и месяц назад. Фраза Ольги делает все прошедшие со дня смерти отца дни как бы несуществующими; бой часов чудесным образом сшивает собой временную прореху, которую образовали эти «отсутствующие» дни. Сценическое действие в дальнейшем организовано подобным же образом: зритель видит четыре фрагмента из жизни Прозоровых и их окружения; между этими эпизодами – пустота безвременья.

Поведение стенных часов вызывает недовольство Кулыгина: то, что он видит на них, не соответствует показаниям его карманных часов, которым он, видимо, доверяет больше. Иначе говоря, время персонажа не совпадает со временем места действия; индивидуальное, субъективное отличается от данных, поступающих извне. Наконец, доктор Чебутыкин и вовсе разбивает часы – другие, фарфоровые, но тоже



принадлежащие дому Прозоровых, поскольку некогда их владелицей была генеральша. Тем самым доктор выражает окончательное недоверие иллюзорному ходу времени. В четвёртом действии он заводит уже собственные часы («старинные, с боем») и слушает их звон. Появление этой детали, несомненно, несёт в себе определённый смысл: замыкается временной круг, вновь действие происходит в полдень, но для обладателя часов нужное время наступает произвольно, по желанию; это не принудительное время прозоровского дома, странное, вовлекающее в эмоционально тяжёлые переживания; теперь уже близок финал, близко освобождение...

Несовпадения в репликах и поведении персонажей многочисленны настолько, что тоже перестают производить впечатление случайных. Можно заметить, что время от времени герои ведут себя подобно слабослышащему сторожу Ферапонту – отвечают невпопад или вовсе игнорируют друг друга. Показателен в этом отношении спор Соленого и Чебутыкина о черемше и чехартме, где оба слова настойчиво повторяются несколько раз, вроде бы исключая случайное недопонимание и наводя на мысль о злонамеренном, демонстративно конфликтном поведении Соленого. Может быть, оно и так, ибо штабс-капитан внутренне уподобляет себя Лермонтову, а тот, как известно, был знатный провокатор, что и привело к трагическому исходу. Однако другие персонажи пьесы как будто не напрашиваются на ссору. Вершинин, придя в дом Прозоровых на Масленицу, говорит о том, что голоден: «Полжизни за стакан чаю! С утра ничего не ел...» [\[11, с. 204\]](#) – и эта реплика остаётся без ответа, её игнорирует, помимо прочих, присутствующая здесь хозяйка, Ирина. При этом она прекрасно слышит (и даже повторяет) фразу доктора Чебутыкина, читающего газету: «Бальзак венчался в Бердичеве» [\[11, с. 207\]](#).

Создаётся впечатление, что каждый из персонажей пьесы пребывает в некоем личном, субъективном пространстве, где все прочие напоминают миражи. Так же, как это порой бывает во сне или в бреду, воображаемые образы лишь общими чертами похожи на реальных, знакомых людей, но ведут они себя в мире наших фантазий довольно причудливо: например, радуются при печальных или даже трагических обстоятельствах, говорят, когда их просят этого не делать, и т.п.

Упомянем ещё один сказочный мотив, связывающий дом Прозоровых с потусторонним миром. Известно, что в волшебном тридесатом царстве ритуальный характер носит потребление пищи. Герой, попавший в дом к Бабе-Яге или во дворец к царевне, может претендовать на то, чтобы его напоили и накормили. «Тот свет» в сознании древнего человека был в пищевом отношении неисчерпаемо изобилен. В первом действии пьесы «Три сестры» дом Прозоровых предстаёт хлебосольным, гостеприимным. Впрочем, пользоваться гостеприимством имеет право только достойный. Так, Ирина и Маша в первом действии обсуждают председателя земской управы Михаила Ивановича Протопопова, которого «не следует приглашать» [\[11, с. 174\]](#). Неприглашённый Протопопов так ни разу и не появляется на сцене, даже когда заезжает, чтобы забрать на масленичное катание свою любовницу Наташу, даже когда будто бы сидит в гостиной в последнем действии пьесы – его словно бы нет; во всяком случае, для зрителя он остаётся невидимым. Черты Протопопова домысливаются по репликам сестёр: судя по имени, «этого Михаила Потапыча, или Иваныча» [\[11, с. 174\]](#) можно представить в образе медведя – опасного существа, способного разрушить сказочный «теремок» прозоровского дома и навредить его обитателям, о чём в пьесе неоднократно предупреждают: «Он ахнуть не успел, как на него медведь насл» [\[11, с. 172; 11, с. 253\]](#).

Остальные же персонажи в первом действии пьесы собираются за столом практически в полном составе. Вместе со всеми, скорее всего, сидит и нянька Анфиса, ибо без неё не

получилось бы мистическое «тринадцать за столом». Четырнадцатый персонаж – сторож Ферапонт – тоже получает свою долю именинного пирога, но за общим столом он не присутствует – очевидно, лишний. Тринадцать, с одной стороны, несчастливое число, связанное в христианской традиции с предательством и гибелью. Тринадцать человек сидели за столом во время тайной вечери. С другой стороны, символика числа тринадцать напоминает об обновлении: преодолевается совершенство числа двенадцать, наступает некий новый этап, отрицание, разрушение старого. Такие изменения бывают болезненными, но без них невозможно никакое развитие. В пьесе именно так и происходит: Наташа, появившаяся сперва в функции объекта иррациональной влюблённости Андрея Прозорова, в дальнейшем захватывает власть в доме.

Наташа – наименее привлекательная фигура в пьесе, автору она, безусловно, несимпатична. Именно она становится импульсом, разрушающим привычный быт сестёр, именно она способствует переезду из дома старшей из них, Ольги. Но она же обладает и наибольшей витальностью: ведёт хозяйство, рождает детей, крутит роман с Протопоповым, который, как умеет, содействует карьере её мужа. Она олицетворяет жизнь в самых неприятных для А.П. Чехова чертах: в напористости, экспансивности, бесцеремонности по отношению к отжившему, отслужившему своё – к тому, что перестало видаться функциональным. Но как бы писатель ни относился к этим качествам, он вынужден признать: побеждают именно они, а не хрупкая утончённость и чувствительность; выигрывают грубость и пошлость, а изящество, образованность оказываются вытесненными на периферию, «заглушёнными». Не так ужасен Солёный с его нарочитой конфликтностью, с мизогинными и вообще человеконенавистническими суждениями, как страшна женщина-домохозяйка, бродящая по коридору со свечой, и автор именно страшным хотел видеть её сценическое воплощение: «Наташа при обходе дома, ночью, тушит огни и ищет жуликов под мебелью. Но, мне кажется, будет лучше, если она пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой – этак короче и страшней» (письмо К.С. Станиславскому от 2 января 1901 г.) [\[10, с. 171\]](#). Жизнь, вторгающаяся в покойное пространство тридесятого царства, немилосердно ломающая хрупкие конструкции изящной иллюзии, в самом деле пугает, вызывает желание оказаться от такой «жизни» подальше.

Важную роль в создании фантасмагорической атмосферы пьесы играют повторы. Упомянутая выше фраза о Бальзаке повторяется трижды, и назвать её «случайной» язык не повернётся. Французский писатель действительно незадолго до своей кончины обвенчался с польской помещицей в небольшом городке в составе Российской империи. Для А.П. Чехова время работы над драмой «Три сестры» было также и временем романтических отношений с О.Л. Книппер, и их связь логически развивалась в направлении брачного союза, каковой и был заключён в июне 1901 года. Чехов, будучи тяжело больным, опасался венчания и, возможно, побаивался повторения истории Бальзака, прожившего после свадьбы всего несколько месяцев. «Случайная» фраза несёт в себе довольно тревожный смысл, напрямую ассоциированный с темой смерти.

Столь же неслучайна строка из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила», навязчиво преследующая Машу: «У лукоморья дуб зелёный, золотая цепь на дубе том». Лукоморье изначально не сказочный край, а всего лишь излучина морского берега. Но у русского читателя это слово неизменно вызывает в памяти предисловие к поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила», содержащее описание волшебного места, где «лес и дол видений полны».

В четвёртом действии Маша в слезах, почти в истерике задаётся вопросом: «Что значит у

лукоморья? Почему это слово у меня в голове?» [\[11, с. 262\]](#). Какое-нибудь более позднее постмодернистское литературное или кинопроизведение непременно предложило бы свою версию ответа на этот вопрос, но Чехов стоял в самом дальнем преддверии постмодернизма, поэтому Машина загадка остаётся неразрешимой.

Но может случиться, что ответ прост и заключён в самом вопросе: потому что вокруг – сказочное лукоморье. И кот, тоже Машей упоминаемый, там ходит по цепи кругом, то есть бесконечно повторяются одни и те же нарративы: жена Вершинина раз за разом предпринимает попытки самоубийства; Солёный всё поливает себя одеколоном, чтобы избавиться от трупного запаха; доктор Чебутыкин то и дело сбегает в запой от мучительного недовольства собой и своим существованием; Наташа восхищается очередным рождённым ею младенцем; Ольга и Ирина всё хотят и всё не могут уехать в Москву. Все люди вокруг, как следует из монолога Андрея, живут циклично: «едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят..., и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга *мертвецами*, как их отцы и матери...» [\[11, с. 256-257\]](#).

Великий Данте описывал структуру ада в виде кругов. Много лет спустя популярнейший автор книг в жанре ужасов С. Кинг в одном из написанных им киносценариев выскажет мысль том, что ад – это повторение. Ад чеховских героев – это не только повторение, но и одиночество, которое тоже повторяется в персонажах, словно дробится в осколках зеркала. Одинок старая нянька Анфиса, которой некуда пойти, которая всю свою жизнь посвятила Прозоровым; одинок Тузенбах, влюблённый в девушку, которая честно заявляет ему: «Я буду твоей женой, и верной и покорной, но любви нет» [\[11, с. 254\]](#). Одинок Солёный, убивший в финале пьесы единственного, должно быть, человека, который ему хоть немного симпатизировал. Одинок Кулыгин, в котором разочаровалась жена, одинок Вершинин, сам разочаровавшийся в жене, одинок Чебутыкин, у которого жены нет и не было, а были лишь иллюзорные отношения.

Андрей, прощаясь с Чебутыкиным, произносит: «Останусь я в доме *один*». В ответ на вопрос «А жена?» он уподобляет Наташу «мелкому, слепому, этакому шершавому животному»: «Во всяком случае, она не человек» [\[11, с. 252\]](#). Герой ощущает себя единственным человеком в пустующем доме, невзирая на наличие прислуги и детей, а жена для него – непонятное и неприятное существо, живущее рядом, чтобы ещё сильнее мучить.

Аналогичным образом рассуждает и Наташа: «Завтра я уже *одна* тут» [\[11, с. 264\]](#). Наконец, и сестры, получив известие о гибели Тузенбаха и впад от этого в совершенно противоестественную эйфорию, радуются весёлой музыке, и Маша говорит: «Мы останемся *одни*, чтобы начать нашу жизнь *снова*» [\[11, с. 265\]](#). Одиночество знаменует собой начало нового круга, нового цикла, который будет проходить уже, возможно, в другом окружении, в других декорациях, с участием других людей, но неизменным останется печальное разрушение старого через немилосердное вторжение нового.

Главным же повтором в пьесе «Три сестры», практически рефреном, становится фраза «*всё равно*», которую произносят большинство персонажей: и Солёный, и Тузенбах, и Кулыгин, и Андрей Прозоров, и Вершинин, и Маша, и Ольга, и чаще всех Чебутыкин – в общей сложности это выражение звучит более пятнадцати раз; последние два раза – практически в самом конце. Эта тотально обесценивающая реплика существует как постоянное напоминание о теории несоответствия: все напряжённые ожидания превращаются в *ничто*. И в усиление эффекта перед финальным «*всё равно*» из уст Чебутыкина звучит ещё одно часто повторяемое им слово; тем самым подчёркивается,

что итогом всех треволнений героев становится бессмыслица – «тара-ра-бумбия».

Драма «Три сестры» преимущественно выстраивается вокруг темы смертности всего сущего, и обесценивается, стало быть, не что иное, как сама смерть. Любопытно, что И. Кант в качестве иллюстрации теории несоответствия также приводит пример, связанный со смертью: «Если наследник богатого родственника, намеревающийся торжественно оформить его похороны, жалуется, что ему это не удастся, ибо (говорит он) "чем больше я плачу плакальщицам, чтобы они выглядели грустными, тем веселее они выглядят", то мы громко смеемся, а причина этого заключается в том, что наше ожидание внезапно превращается в ничто» [2, с. 207-208]. Чеховская пьеса в этом смысле вполне соответствует кантовским представлениям о сути комического.

Итак, А.П. Чехов в пьесе «Три сестры» с филигранной точностью, путём кропотливой работы подгоняя каждую, даже абсолютно ничего не значащую, на поверхностный взгляд, деталь под свои художественные цели, создаёт волшебный мир, современную полусказку-полубыль, где царствуют милые сердцу автора, утончённые и нежные феи, не адаптированные к грубой действительности и одновременно смертельно опасные своей способностью подчинять человека снам, которые они навевают. Их чудесный дом в конце концов, конечно, уступает натиску реальной жизни, как всегда уступает реальности даже самая завораживающая фантазия, но прежде он примет человеческие жертвы: кто-то физически погибнет, как Тузенбах, кто-то растратит весь потенциал впустую и погрозится в вязком омуте деградации, как несостоявшийся профессор Андрей Прозоров, кто-то продолжит кое-как существовать в иллюзорном пространстве, игнорируя свои подлинные потребности, как Вершинин. Иллюзия в мире чеховской пьесы прекрасна, но бесплодна, и она неизменно обрекает на страдание, более или менее продолжительное. Впрочем, и она – *ничто*.

Насыщая пьесу реалистическими деталями, Чехов привлекает материал, почерпнутый из наблюдений за поведением знакомых ему людей. Эти детали усиливают впечатление фантазмагии: так ведь случается и во сне, когда фрагменты дневных впечатлений вплетаются в фантастическое сновидение, всплывают в памяти обрывки знакомых фраз, произносимые знакомыми голосами, и наиболее сильные переживания, несбывшиеся мечты, безвозвратные потери, опрометчивые поступки, навязчивые мысли становятся содержанием картин, формируемых беспокойным воображением.

Сказка, в особенности страшная, служит человеку не только в качестве развлечения, но и в качестве средства приспособления к неизбежным жизненным испытаниям, а также приобщения к опыту многих поколений наших предков, которыми эти испытания уже были многократно пройдены так или иначе. В XIX веке интерес к сказке был велик, и нет ничего удивительного, что многие сказочные мотивы заимствуются художественной литературой, причём именно тогда, когда речь заходит о самых сложных аспектах человеческого бытия: взрослении, отношениях с окружающими, выборе спутника (спутницы) жизни, возрастных кризисах. Появляются также сказки, вывернутые наизнанку, – популярный художественный приём начиная с последней трети XIX века. Чехов этот приём использует интеллигентно, хирургически аккуратно, вызывая отклик из самых глубин бессознательного, где смерть и притягательна по-своему, и ужасна, и тосклива, и, безусловно, естественна.

## Библиография

1. Гегель, Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Ч. 3. Философия духа / Г.В.Ф. Гегель. Москва: Типография Семёна, 1864. 394 с.

2. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. Москва: Искусство, 1994. 365 с.
3. Ляшенко, Т. М. Архетипический образ сестры в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» / Т. М. Ляшенко // Язык как материал словесности: XXV научные чтения, Москва, 22 октября 2022 года / Литературный институт имени А. М. Горького. Казань: Общество с ограниченной ответственностью «Бук», 2022. С. 80-91.
4. Немирович-Данченко, В.И. Из прошлого / В.И. Немирович-Данченко. Москва: 1 тип. Гос. воен. изд-ва, 1936. 383 с.
5. Николаева, Е. Г. «Лишние» персонажи в пьесе Чехова «Три сестры» / Е. Г. Николаева // Литературоведческий журнал. 2023. № 3(61). С. 71-82.
6. Нордштрем, А. Э. Загадки пьесы А. П. Чехова «Три сестры»: учебное пособие / А. Э. Нордштрем; Российский государственный институт сценических искусств. Санкт-Петербург: РГИСИ, 2022. 149 с.
7. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 544 с.
8. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. Москва: АСТ: Зебра Е, 2009. 604 с.
9. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30. томах. Сочинения: В 18. томах. Т. 8: 1892–1894: Рассказы, повести. Варианты / А.П. Чехов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва: Наука, 1977. 525 с.
10. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30. томах. Письма: В 12. томах. Т. 9: 1900 – март 1901 / А.П. Чехов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. М. Горького. Москва: Наука, 1980. 614 с.
11. Чехов, А.П. Три сестры // Вишневый сад: пьесы / А.П. Чехов. Москва: Издательство АСТ, 2024. 352 с.
12. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
13. Чэнь, К. «Беспощадно уходящее время» (К вопросу комического в драме А.П. Чехова «Три сестры») / К. Чэнь // Litera. 2021. № 5. С. 1-5.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

На рецензирование представлена статья «Страшная сказка: архетипическое содержание драмы А.П. Чехова "Три сестры"».

Предмет исследования – образы и мотивы, содержащие определённый архетипический базис, а также характер их взаимодействия в драме «Три сестры» А.П. Чехова.

Методология исследования основана на сочетании теоретического и эмпирического подходов с применением методов анализа, обобщения и синтеза.

Сущность художественного произведения заложена в ценностной архитектонике, в сложном плетении трагического, комического, героического, низменного и других ценностных комплексов. Исследование художественных произведений с точки зрения ценностной архитектоники актуально, поскольку она отражает авторскую концепцию и упорядочивает человеческую реальность в разных аспектах.

Научная новизна определяется важность изучения творчества А.П. Чехова в историко-литературном аспекте: систематическое исследование творчества в аспекте ценностной архитектоники, позволяет сделать аргументированные выводы об особенностях формирования моделей архитектоники, их эволюции, уточнении и варьировании в контексте творческих поисков писателя.

Стиль изложения научный, структура, содержание. Статья написана русским литературным языком. Структура рукописи включает следующие разделы (в виде отдельных пунктов не выделены, не озаглавлены): введение (автор дает историческую справку о драме «Три сестры» А.П. Чехова, приведены цитаты из писем А.П. Чехова, отмечено, что писатель задумывал произведение как веселую комедию, а на чтении произведение было воспринято как драма); основная часть (проведен комплексный анализ драмы А.П. Чехова «Три сестры», отмечено, что литературный текст представляет собой выражение психического устройства его автора; описаны образы и мотивы, содержащие определённый архетипический базис, особое внимание в статье уделено теме смерти; дана разноаспектная характеристика трёх сестёр; отмечена фантазмагорическая атмосфера пьесы; теоретические измышления автора подкреплены фактическими данными, для наглядности приведены иллюстративные примеры); выводы (автор делает общие выводы о своеобразии драмы А.П. Чехова «Три сестры», отмечено, что произведение преимущественно выстраивается вокруг темы смертности всего сущего); библиография (включает 12 источников).

Выводы, интерес читательской аудитории.

Статья будет интересна тем, кто занимается исследованием творчества А.П. Чехова. Материалы исследования имеют практическую значимость, они могут быть использованы при чтении общих курсов по истории русской литературе. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы в глобальном исследовании творчества А.П. Чехова в историко-литературном аспекте.

Рекомендации автору:

1. В статье не сформулированы объект, предмет, актуальность, научная новизна и методологические основы проведенного исследования.
2. Необходимо уделить большее внимание обзору и анализу научных работ, теоретический анализ современных источников также является недостаточным.
3. Стоит расширить библиографию, в том числе увеличить долю отечественных и зарубежных работ за последние 3 года.
4. В статье приведено достаточно много цитат, во многих случаях уместнее использовать парфраз.
5. Нужно унифицировать упоминания имен собственных в статье (в тексте: К.С. Станиславского, Чехов, Гегель и т.д.), кроме того следуют упорядочить использование кавычек.

Материал представляет интерес для читательской аудитории, но требует доработки, после чего может быть опубликован в журнале «Филология: научные исследования».

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в рецензируемой работе является архетипическое содержание драмы А. П. Чехова «Три сестры». Отмечается, что «архетипическое содержание текста восходит к образам коллективного бессознательного, которые ещё до возникновения художественной литературы нашли своё воплощение в мифах и сказках. Архетипы в тексте отражают наиболее древние представления человечества о мире и жизненных закономерностях». Актуальность работы не вызывает сомнения: архетипический подход к изучению художественного текста достаточно популярен среди современных исследователей в силу того, что он позволяет более глубоко раскрыть психологическое содержание произведения, придающее литературному тексту вневременной характер. В



то же время, как верно указывают автор(ы), произведения А. П. Чехова не подвергались серьёзному архетипическому анализу.

Теоретической базой исследования послужили философские суждения об эмоциональных состояниях человека Иммануила Канта и Георга Вильгельма Фридриха Гегеля, представления о волшебной сказке В. Я. Проппа, о поэтике А. П. Чехова, о загадках и комическом в пьесе «Три сестры» А. П. Чудакова, А. Э. Нордштрема, а также работы Т. М. Ляшенко, Е. Г. Николаевой, К. Чэнь. Библиография статьи составляет 13 источников, соответствует специфике изучаемого предмета, содержательным требованиям, находит отражение на страницах рукописи и является достаточной для обобщения и анализа теоретического аспекта изучаемой проблематики. Все цитаты ученых сопровождаются авторскими комментариями.

Методология исследования определена поставленной целью и носит комплексный характер. Основным методом явился архетипический анализ литературного текста (берёт своё начало в трудах К.Г. Юнга, разработавшего теорию архетипов): «если подходить к исследованию пьесы Чехова с позиций архетипического анализа, то практически любая деталь, фраза или даже отдельное слово становятся значимыми, вплетаясь в ткань произведения и создавая целостное полотно». Также применяются общенаучные методы анализа и синтеза, описательный метод, текстологический метод и интерпретативный анализ материала.

В ходе анализа теоретического материала и его практического обоснования автор(ы) выделяют архетипы в пьесе «Три сестры» («само название «Три сестры», во-первых, соотносится с женским образом-архетипом, а во-вторых, ассоциируется со сказочным сюжетом, ведь три – одно из любимых чисел в народном творчестве», «причины бояться архетипических сестёр, несомненно, имеются: сёстры втроём обладают особым могуществом, силой, определяющей судьбу», «тема смерти присутствует во всех четырёх действиях драмы «Три сестры», «тема смерти включена также в описание событий, не имеющих прямого отношения к развитию действия», «символика числа тринадцать напоминает об обновлении», «важную роль в создании фантасмагорической атмосферы пьесы играют повторы» и др.) и заключают, что А. П. Чехов «с филигранной точностью, путём кропотливой работы подгоняя каждую, даже абсолютно ничего не значащую, на поверхностный взгляд, деталь под свои художественные цели, создаёт волшебный мир, современную полусказку-полубыль, где царствуют милые сердцу автора, утончённые и нежные феи, не адаптированные к грубой действительности и одновременно смертельно опасные своей способностью подчинять человека снам, которые они навевают».

Теоретическая значимость и практическая ценность работы заключаются в ее вкладе в развитие теории архетипов и архетипического анализа литературного текста, а также в возможности использования ее результатов в последующих научных изысканиях по заявленной проблематике и в вузовских курсах по теории литературы, лингвопоэтике, стилистике художественной речи и др.

Материал статьи имеет логически выстроенную структуру. Стиль изложения соответствует требованиям научного описания. Рукопись имеет законченный вид; она вполне самостоятельна, оригинальна, будет полезна широкому кругу лиц и может быть рекомендована к публикации в научном журнале «Филология: научные исследования».