

**Абрамович С. Д.,**  
доктор філологічних наук, професор,  
академик Академії наук вищої школи України,  
заведуючий кафедрою славянської філології і загального мовознавства  
Каменець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

## БИБЛЕЙСКАЯ ДИАЛОГИЧНОСТЬ И ЧЕХОВСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

**Аннотация.** В статье проанализирована ситуация влияния специфической структуры библейского диалога (Человек и Бог) на драматургию зрелого А. Чехова, в которой «гуманистический» момент доводится до абсурда (участники диалога просто «не слушают» друг друга), в силу чего художественное обобщение конденсируется в емких ключевых образах (бессмысленно загубленная чайка и пр.), несущих оттенок христианской символики.

**Ключевые слова:** драматургия, библейская диалогичность, абсурд, символика, мистериальность.

**Постановка проблемы.** В Библии, интертексте нашей культуры, есть эпос и лирика, но нет драматургии. Может, поэтому обильные экранизации Библии (т. е. перевод эпоса в диалоги) так и не породили шедевров. Дело в том, что для древнего израильтянина во Храме Иерусалимском совершалась ежедневная литургия, реализовавшая тот диалог Бога и человека, который составлял сущность древнееврейской культуры, и плоскость сугубо «человеческих» ценностей, составившая предмет, скажем, древнегреческой драматургии, была здесь как бы излишня<sup>1</sup>; религиозной лирики (псалмодия) и Священной Истории было вполне достаточно. Но в Европе Нового времени уже доминирует установка на секуляризацию культуры, и в Проекте Просвещения театр, развлекательное и в меру поучительное зрелище (в основном с политическим окрасом), постепенно становится центром внимания: ситуация сегодня развилась в доминирование ТВ-шоу и эстрады. Творчество А. Чехова в этом отношении фокусирует некие силовые линии данной коллизии европейского литературного процесса. Строго говоря, дихотомия *Библия – театр* как бы сигнифицирует два полюса чеховского художественного мира.

**Изложение основного материала исследования.** Чрезвычайно интересна в данном аспекте драматургия А.П. Чехова, особенно если учесть, что ее признали в качестве ориентира крайне секуляризованные литераторы XX ст., от Б. Шоу до Э. Ионеско. Но раз структура самой Библии не дает достаточных оснований для разговора о некоей особой сфере библейской драматургии, то вопрос о рецепции Библии у А. Чехова-драматурга на первый взгляд как бы повисает в воздухе. Следует тщательнее рассмотреть, соотносятся ли каким-то образом чеховская драматургия и библейская диалогичность.

Сперва следует поглубже заглянуть в текст Вечной Книги: точно ли здесь вовсе редуцировано драматическое начало? Нельзя сказать, что вопрос этот вовсе не исследован. Но даже ученые, обратившие внимание на проблему, говорят об этом мало и спорадично. Так, скажем, в монографии Ч. Динсмора недвусмысленно говорится, что Библия интерпретирует жизнь в эпических формах, и повествование здесь лишь моментами

переходит в драму [19]<sup>2</sup>. Но если даже здесь и наблюдается диалогическое построение текста – в духе концепции М. Бахтина [20], такая диалогичность все же намного полнее воплощается в прозе романного типа; драматургическое начало в библейской прозе редуцируется [1]. И в Библии многоголосица человеческих восклицаний сводится, как в основной фокус зрения, именно к предстоянию человека Богу. З. Лановик подчеркнула важную вещь: множественность диалогизма библейского текста обусловлена множественностью отношений в мире, сердцевиной которой является диалог Творца с человечеством, отчего в Библии Бытие как таковое проходит в виде диалогических коллизий, бесконечного диалога (*ad infinitum*) [12]. Но этот диалог мистериален и строится не на мимесисе, а на диэгезисе.

Второй аспект: можно ли считать А. Чехова вполне свободным от библейского влияния? Проблема эта начала весьма интенсивно изучаться еще в послереволюционной эмигрантской критике [14], но в сегодняшней России трезвый учет колебаний писателя между верой и неверием сменяется абсолютным утверждением тезиса о беспримесном «православии Чехова» [5, с. 5, 10], что явно не соответствует истине. При этом привлекается для анализа исключительно повествовательная проза А. Чехова. Во многом верно, что у зрелого Чехова-нарратора пресловутые «мелочи жизни» начинают поверяться мерой библейской Вечности, мерой Метаистории, что определили имплицитный план внутреннего сюжета в его художественном мире, о чем нам [1; 2; 3; 4] (и не только нам) уже приходилось неоднократно говорить. Это понятно. Ведь А. Чехов сызмальства формировался, строго говоря, в лоне церковной культуры, а от культуры светской было достаточно изолирован: например, поход Чехова-гимназиста в таганрогский театр маскировался искусственной бородкой. И если безоглядное увлечение сценой характерно для юного Чехонте, то зрелому А. Чехову свойственно скорее уж недовольство возможностями театра и культурным уровнем актеров, в чем-то напоминающее старинную взыскательность к скоморошеству.

Иными словами, вопрос ставится следующим образом: есть ли в чеховской драматургии библейский рефлекс и какова его идейно-художественная функция?

Если взять сакральное действо как таковое, то оно, в конечном итоге, стремится к мистериальности, превращению участника в миста, сопричастного священным тайнодействиям, и все это на первый взгляд кажется чем-то языческим, глубоко архаическим, достоянием давно минувшей эпохи поздней античности, пытавшейся восстановить пошатнувшуюся веру в богов-олимпийцев «живыми картинами», участники которых ощущали себя творцами некоего виртуального космоса.

Но мистериальность присутствует – как бы потенциально – и в библейском слове. Здесь то и дело встречаются эмбрионы дра-

<sup>1</sup> У греков драма, впрочем, тоже изначально была мистерией: еще Аристотель помнит о рождении ее в лоне дионисийского культа. Но она быстро и уверенно превратилась в чисто светское зрелище (линия: Эсхил – Софокл – Еврипид/Аристофан).

<sup>2</sup> При этом структура библейского эпоса кардинально отличается от античного повествования, которое легло в основу европейской нарративной традиции: здесь взяты только моменты богообщения человека, все прочее тонет во тьме [7].

матургической сюжетности. Кроме текстов Песни Песней, представляющих собой мужской и женский свадебные хоры, которые при определенных условиях могли бы легко перерасти в нечто вроде народной драмы, в Библии можно найти немало структур, которые можно определить как потенциально драматические. Так, в Книге Иова органическая драматичность сюжетостроения проявляется уже в своеобразном «Прологе на небесах» (это будет использовано Гете-драматургом). Сатана, который пытается заставить Бога усомниться в праведнике и провоцирует его страдания, является пружиной конфликта, призванного разрушить идеальную гармонию, существующую между праведным человеком, который живет по Божественному Закону, и Божеством. Легко можно представить себе инсценировку этой сцены. Она, так же как и некоторые страницы Евангелий, может быть легко превращена в мистерию, подобную тем, которые разыгрывались на площадях средневековых городов (действия, в которых фигурировали Адам, Ева и Змей; приобретали видимое воплощение Страсти Христовы и тому подобное). При этом христианская концепция осуждает всякое «притворство» и «скоморошество»<sup>3</sup>. Христианская Литургия, в центре которой – таинство Евхаристии, включающее пресуществление обычных хлеба и вина в Святые Дары, равно как и последующее за ними Причастие тела и крови Христовых, фактически исключает свободный и насыщенный «страстностью» театр (оттого скоморохи были у церкви не в чести, а профессия актера почиталась зазорной).

Все это кажется абсолютно чуждым реалистическому мироощущению. Но разве реализм непременно должен быть связан лишь с плоским материалистическим мировосприятием, которое оживляется лишь идеями социального преобразования? Ведь даже под напором волны секуляризации человеческий порыв в виртуальные миры не затихает. В XIX ст., в пору, казалось бы, высшего торжества позитивизма и «критического реализма» с его социальными сверхзадачами, установка на скрытую мистериальность только крепчает<sup>4</sup>.

У раннего А. Чехова христианские образы и мотивы преобладают пока что как бы в пространстве секуляризации, как некий «культурный пласт» [21]. В целом основное внимание автора принадлежит «гуманистическому» плану: «Речевые события» – разговоры героев, их рассказы о своей жизни, исповеди, письма, речи по случаю и т. д. – выдвигаются на первый план и становятся главным, а часто – единственным сюжетным событием» [11, с. 23]. Тем не менее, зрелый А. Чехов переносит центр тяжести на внутренний сюжет, обусловленный чаще всего библейским интертекстом, тогда как житейский и «реалистически» моделированный материал дан во всей его серости и неприкрашенности, он – лишь поле проявления и борения неких скрытых сил.

Что же может свидетельствовать о «мистериальных» установках А. Чехова? Ведь простое следование литературной моде, подражание чужим экстазам – не чеховский уровень, а «мисте-

рия без теологии» – это разве что для постмодерниста с плюрализмом в одной голове. Но ведь веры-то у А. Чехова вроде бы и не было? Впрочем, писатель, признававшийся некогда в письме к А. Суворину: «Религии у меня теперь нет» [16, т. 5, с. 20], на закате своей недолгой жизни занесет в «Записные книжки» следующее: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-либо одну из этих крайностей, середина между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» [16, т. 17, с. 33–34].

Такая диалектика уже сама по себе навязана той системой *pro* и *contra*, которая впервые обозначилась в медитативных монологах Экклезиаста и стала основополагающим методом для позднейших комментаторов Писания, как талмудических, так и схоластов. Ранний А. Чехов в самом деле был смешлив и падох до неприятных удовольствий: туберкулез стал расплатой за бездумное сжигание себя в кутежах; зрелый же А. Чехов, терзаемый мыслями о приближающейся смерти, воплощает свое экзистенциальное вопрошание в образе Черного Монаха. Это – намек на непознанное, неизведанное; это – «прободение реальности», и призрак Черного Монаха, знаменует неминуемую смерть человека. То, что Ш. Бодлер называл символическими *correspondances*, становится у зрелого А. Чехова скрытым, но главным сюжетом. И вот тут-то представляется наиболее уместным применить слово *мистериальность*, потому что здесь автор вводит читателя и зрителя в пространство, в котором обычные вещи становятся тайно значимыми, новыми и странными.

Более того, сначала А. Чехов попытался попросту драматизировать страницы Библии, а именно: переложить дидактику Экклезиаста в диалог персонажей (попытка пьесы о Соломоне Премудром), но попытка эта не была реализована [18]. Зато позже, у зрелого Чехова-прозаика, наблюдается явственное тяготение к мистериальности; при этом библейские идеи и образы А. Чехов воспринимал и интерпретировал преимущественно в своей нарративной прозе, а не в драматургии.

Поздний Чехов-драматург, мало уже напоминающий автора веселых водевилей, переходит к новаторским, не понятным зрителями (да и Московском художественным тоже) пьесам, имплицитно наполненным поисками скрытого высшего смысла, в которых при кажущейся абсурдности «низшего», «реалистического» плана шумят голоса судьбы, людьми не слышимые. Бесстрастная эпическая наррация незаметно перетекает в скрытый или даже явный конфликт, драматизм, но это странный диалог, напоминающий, скорее, перемежающиеся монологи.

Возьмем фрагмент чеховского «Вишневого сада». Голодная Шарлотта ест огурец и сиротливо рассуждает о том, что она одинока и ей не с кем поговорить. В ответ Епиходов играет на гитаре (которую называет мандолиной) и поет романс. Дуняша, пудря нос, заявляет, что какое счастье побывать за грани-

<sup>3</sup> Уже поэтому абсолютизировать, говоря о средневековой культуре, одну лишь бахтинскую концепцию «карнавальности», нельзя: сам М. Бахтин четко относит карнавальность лишь к области культуры народной [8].

<sup>4</sup> О мистериальном начале в романистике Ф. Достоевского писал В. Недзвецкий [13]; в самом деле, у Ф. Достоевского Христос вечно жив и потенциально воскресает в каждом – в процессе «восстановления погибшего человека», но наиболее потрясающе воплощается он у него в образе Сони Мармеладовой: это его вечные раны горят в растерзанной плоти девушки, повторившей Христов подвиг без всякой надежды на понимание и прославление. Без такой символики роман Ф. Достоевского был бы плосок и ужасен [3, с. 23]. И найти ответ лика Христа в приниженной петербургской блуднице мог только свободный художник, прозревающий под грязной плотью реальности некие скрытые силовые линии бытия. Установка литературы на мистериальность не исчезает и после 1917 года. В 1924–1925 годах активно работает над инсценировкой своего романа – пьесой «Петербург» – Андрей Белый, изначально задумав ее как мистериальное действие греха и искупления [17]. В конце 1920-х – 1930-х годов разворачивает в своей повести «Котлован» скрытую мистерию Андрей Платонов [15] – и, правда, это мистерия «зарывания таланта в землю», антагонистическая горделивой вертикали Вавилонской башни. Можно также упомянуть кандидатскую диссертацию О. Молодкиной «Трагедии и мистерии в художественных мирах Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева: «Бесы» и «Черные маски» (2005 г.), статью Н. Берковской «Мистериальный хронотоп как «форма времени» в русской литературе 1906–1909 годов» (2002 г.) и др. Довольно напомнить о «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, равно как и о многих однотипных явлениях 20–30 годов XX века, вплоть до «Мистерии-Буфф» В. Маяковского.

цей. Епиходов аттестует себя как развитого человека и достает револьвер, доказывая, что ему, человеку загадочному, хочется умереть. Мы видим, что в диалогической структуре чеховской драмы происходят серьезные изменения. Если в рассказе молодого А. Чехова доминировал диалог, воспроизводящий живую и обычно неправильную речь человека из низов, то в его поздних пьесах мы сталкиваемся скорее уж с параллельно идущими монологами, которых не слушает собеседник; коммуникативная связь между действующими лицами нарушена или даже полностью отсутствует. Речи действующих лиц разобщены, они не пересекаются, как прямые в геометрии Эвклида; непонимание и невнимание рождает конфликтность, что говорит о дискретности индивидуального человеческого опыта, об «атомизации» индивида: каждый как бы остается наедине с Вечностью. Это – расклеивающийся разговор *между людьми*, который разворачивается в горизонтале земного бытия, и он совершенно не похож на тот разворачивающийся в вертикали горячий *диалог человека и Бога*, который доминирует в Библии.

Лишенная измерения мистериальности «простая человеческая жизнь» плоска и безотраднa у А. Чехова в своей богооставленности и слепоте. Вспомним широко известные чеховские слова: «Люди обедают, только обедают, а в это время рушатся их жизни и слагается их счастье»<sup>5</sup>. Убитая «просто так» чайка из одноименной пьесы непоправимо изменяет будущее, подобно задавленной в мире динозавров бабочке у Бредбери.

Одновременно у А. Чехова формируется совершенно новый взгляд на театр и актера.

Искони скоморошество в России не было почитаемо; даже насквозь театральный XIX в., закончившийся триумфальным и даже неоднократным вхождением Матильды Кшесинской в царскую семью, ставил незримые кавычки над всем, что относилось к сфере сцены: «Послушался его актер Садовский: сам приехал и актерок привез», – пишет М. Салтыков-Щедрин в «Диком помещике», недвусмысленно намекая на дополнительную функцию «жриц рампы»<sup>6</sup>.

К началу XX в. установка театра на развлекательность, победившая установку времен М. Гоголя и А. Островского на «поучительность», плавно перетекает в сферу освящающих все плотское языческих Диониса и Эроса. Дерзко-застенчивые попытки слить литургию с оргией, соединить религию Христа с культом Диониса заявляли о себе в планах «соборной драмы» младосимволистов, выдвинувших концепцию самой жизни как театра, мистерии<sup>7</sup>.

Но случайно ли в «Юлиане-Отступнике» Д. Мережковского, чеховского современника, возникла такая сцена: император, ренегат христианства, хочет воскресить языческие празднества, но, взамен юных и ликующих мистов, удается собрать за деньги лишь всякое отребье... Кто в чеховской «Скудной истории» назван «табуном диких людей»? Да именно актеры, с которыми А. Чехова, казалось бы, связывало столь многое. Даже для Художественного театра не делалось исключения, об этом пишет И. Бунин, равно как и многие другие. Вопрос хорошо исследован в науке (см., напр., статью М. Горяче-

вой «Театральный роман», или Любил ли Чехов театр?» [9]). А вот и некоторое подтверждение: «Жаль русский театр <...> у наших гг. актеров все есть, но не хватает одного только: воспитанности, интеллигентности или, если позволите так выразиться, джентльменства в хорошем смысле этого слова. <...> Те же сотрудники «Московского листка»! (Исключения есть, но их так мало!) Народ порядочный, но невоспитанный, портерный... И, бранясь таким манером, я высказал Вам свою боязнь за будущность нового театра. Театр не портерная и не татарский ресторан...» [16, т. 1, с. 61–62]; «Современный театр – это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, но любить ее – это нездорово. Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр школа, он воспитывает и проч. <...> А я Вам на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое...» [16, т. 3, с. 60]; «Современный театр – это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства» [16, т. 3, с. 65–66].

**Выводы.** Таким образом, реализм зрелого А. Чехова, в первую очередь драматурга, своеобразие которого исследователи прошлых лет пытались очертить такими определениями, как «экспрессивный», «символический» и пр., приобретает на стадии своего полного развития черты мистериальности, которая, не будучи привязана к определенной религиозно-идеологической системе, все же не позволяет ощущать несовершенную и трагическую реальность как безысходный абсурд и открывает реципиенту перспективу определенной надежды и осторожно-го оптимизма. Мимесис в пьесах А. Чехова уступает место диэгезису, причем доминирует не событийная, а психологическая коллизия; установка на развлекательность сменяется установкой на имплицитно изложенное, осязаемое лишь в подтексте поучение.

#### Литература:

1. Абрамович С. Драматическое начало в библейских текстах / С. Абрамович // Зб. наук. пр. : у 2 т. – Херсон, 2007. – Т. 2 : Міжнародний театральний симпозиум «Література – театр – суспільство». – 2007. – С. 6–9.
2. Абрамович С. Библия как интертекст в художественном мире Чехова / С. Абрамович // Мова і культура. – К., 2007. – Вип. 8. – Т. VII (2). – С. 12–16.
3. Абрамович С.Д. В поисках утраченного рая: духовное самоопределение русского писателя XIX – начала XX ст. : [монография] / С.Д. Абрамович. – К. : Издат. дом Дмитрия Бурого, 2009. – 264 с.
4. Абрамович С. Обретение вечности как метасюжет зрелого Чехова / С. Абрамович // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Д. Бурого, 2010. – Вип. 13. – Т. I (137). – С. 5–13.
5. Абрашова Е.А. Христианские мотивы в прозе А.П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е.А. Абрашова. – М. : Московский государственный областной университет, 2004. – 181 с.
6. Агапов Д. Религиозные и психологические аспекты рассказа А.П. Чехова «Студент» / Д. Агапов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : samara.orthodoxy.ru/Smi/Vera/02\_05.html.

<sup>5</sup> Стоит, впрочем, напомнить, что эти часто цитируемые слова А. Чехова дошли до нас в передаче мемуариста Г. Арса [Ильи Яковлевича Гулянда] (Чехов и театр. – М. : Искусство, 1961. – С. 206).

<sup>6</sup> Светский (народный) театр, существовавший в средние века на маргине культуры, в Ренессансе начал брать реванш, становился все более «карнавальным», а в эпоху либертинства бесстрашно доходил уже и до откровенного, чистейшего порнографизма, пышным цветом расцветшего в сегодняшней массовой культуре.

<sup>7</sup> Впрочем, все это, помноженное на стремление «высокой литературы» превратить театр в учителя жизни, объективно создавало почву для будущей роли театра и кино в СССР; тут актер стал хорошо оплачиваемым пропагандистом с правом на экцентричность и некую ослабленность моральных скреп. Сегодня, когда окончательно победили карнавальные начала, мы бестрепетно наблюдаем полнейшее доминирование Скомороха во всех сферах культуры: в политике, в университетской аудитории, в суде и даже в храме. Актеры, обычно, мягко говоря, люди сложной судьбы, стали отчего-то экспертами в сфере политики, морали и вообще жизнестроительства в самом широком смысле, коучами.

7. Ауэрбах Э. Мимезис: изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах ; пер. с нем. А. Михайлова. – М. : Прогресс, 1976. – 556 с.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
9. Горячева М. «Театральный роман», или Любил ли Чехов театр? / М.О. Горячева // Нева. – 2009. – № 12. – С. 160–174.
10. Емец Д.И. И слово было Бог (о рассказе Антона Чехова «Святою ночью») / Д.И. Емец // Литературная учеба. – 1994. – № 2. – С. 152–160.
11. Енджейкевич А. Религиозный мир человека и человеческое общение в творчестве Чехова / А. Енджейкевич // Anton P. Cechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des zweiten internationalen Cechov-Symposiums. – Badenweiler, 20–24 Oktober 1994 / Herausgegeben von V.B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl. – München : O. Sagner, 1997. – S. 315–321.
12. Лановик З. Діалогічна множинність Біблії / З. Лановик // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». – Львів : ЛНУ, 2004. – Вип. 33 : Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – Частина 1. – С. 192–197.
13. Недзвецкий В.А. Мистериальное начало в романе Ф.М. Достоевского / В. Недзвецкий // Научные доклады филолог. ф-та МГУ. – М., 1998. – Вып. 2. – С. 192–204.
14. Петрова Т.Г. А.П. Чехов в литературной критике русского зарубежья и оценках советских критиков 20–30-х годов / Т.Г. Петрова // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. – М. : Intrada, 2003. – С. 421–433.
15. Проскурина Е.Н. Поэтика мистериальности в прозе Платонова 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован») / Е.Н. Проскурина. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001. – 258 с.
16. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А.П. Чехов. – М. : Наука, 1976–1984. – Т. 5 : Письма. Март 1892–1894. – 1977. – 679 с.; Т. 17 : Сочинения. Записные книжки, записки на отдельных листах, дневники. – 1980. – 525 с.
17. Шулова Я. «Петербург» и «Петербурги» Андрея Белого / Я. Шулова // Нева. – 2003. – № 8. – С. 237.
18. Яковлев Л. Антон Чехов. Роман с евреями. (Глава 5. Царь Соломон) / Л. Яковлев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.e-reading.club/.../Yakovlev\\_-\\_Anton\\_Chehov\\_Roman\\_s\\_evreyam...](http://www.e-reading.club/.../Yakovlev_-_Anton_Chehov_Roman_s_evreyam...)
19. Dinsmore Ch.A. The English Bible as Literature / Ch.A. Dinsmore. – New York : Houghton Mifflin, 1931. – 346 p.
20. Reed W.L. Dialogues of the word: The Bible as Literature. According to Bakhtin / W.L. Reed. – NY – Oxford : Oxford University Press, 1993. – 223 p.
21. Saltanoff Sergey S. Obviously-religious in Chekhov's i period short prose [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.tsenzor@mail.ru>.

#### **Абрамович С. Д. Біблійна діалогічність і чеховська драматургія**

**Анотація.** У статті проаналізовано ситуацію впливу специфічної структури біблійного діалогу (Людина й Бог) на драматургію зрілого А. Чехова, у якій «гуманістичний» момент доводиться до абсурду (учасники діалогу просто «не слухають» один одного), через що художнє узагальнення конденсується в ємних ключових образах (безглуздо загублена чайка тощо), які несуть відтінок християнської символіки.

**Ключові слова:** драматургія, біблійна діалогічність, абсурд, символіка, містеріальність.

#### **Abramovich S. The Bible's Dialogism and Chekhov's dramaturgy**

**Summary.** In the article is analyzed the situation of the inflection of the biblical dialogue (Man and God) in the drama of the mature Chekhov. The “humanistic” moment is brought to the absurd (participants in the dialogue simply “do not listen” to each other), whereby the artistic generalization is condensed in the intensive key images (senselessly ruined gull, etc.), bearing Christian symbols tint.

**Key words:** dramatic, the Bible's Dialogism, absurdity, symbolism, mystery.