

УДК 80:82-83

**МЕТАПОЭТИКА ПРОЗЫ А. П. ЧЕХОВА:  
КРИЗИС БОЛЬШИХ НАРРАТИВОВ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА**

© *Штайн Клара Эрновна*

доктор филологических наук, профессор,  
Северо-Кавказский федеральный университет  
Россия, 355009, г. Ставрополь, ул. Пушкина, 1а  
E-mail: info@ncfu.ru

© *Петренко Денис Иванович*

доктор филологических наук,  
учитель русского языка и литературы,  
МАОУ «Лицей № 17»  
Россия, 355005, г. Ставрополь, ул. Шпаковская, 109  
E-mail: 17.licey@mail.ru

В статье исследуется метапоэтика — изучение А. П. Чеховым собственного творчества и творчества писателей-современников. Анализируется эпистолярный характер метапоэтики, ее диалогичность; уделяется внимание эпистемологии, мировоззрению писателя, его взглядам на взаимоотношение науки и искусства. Показано, что в XX веке метадискурсы (романы) приобретают дискретные черты, с этим связывают кризис метафизической философии, больших нарративов. Появляется новый тип рассказа как оперативная форма отображения действительности, дающая возможность посмотреть на жизнь углубленно, изучить фрагмент реальности до самых ее оснований, с разных сторон, динамично, многомерно. Жанр рассказа при этом определяется как история, ограниченная во времени и пространстве, которая обнаруживает логику на уровне микрособытия в отличие от макрособытий глобальной истории. Анализ метапоэтики А. П. Чехова позволяет проследить осмысление самим художником ведущего жанра в творчестве — рассказа.

**Ключевые слова:** метапоэтика А. П. Чехова; эпистолярная метапоэтика; эпистемология; большой нарратив; рассказ; микрособытие; макрособытие.

Когда мы имеем дело с такими сложными явлениями, как проза А.П. Чехова, можно предаваться разным догадкам, но лучше опираться на данные, которые можно получить от самого писателя, то есть на его метапоэтику, знание не всегда явное, иногда оно являет себя через иронию, умолчание, оговорки, случайные догадки и др. [см. об этом: 7, 13].

Целостный анализ метапоэтики прозы А. П. Чехова пока не предпринимался, хотя в антологии «Русские писатели о литературном труде» (1954–1956) под редакцией Б. С. Мейлаха, в хрестоматии «Русские писатели о языке» под редакцией А. М. Докусова (1954) хорошо обозначен вклад Чехова в осмысление литературного творчества и русского языка. Исследователи творчества Чехова используют его переписку, статьи, заметки, но высказывания Чехова, как правило, берутся для подтверждения их собственного мнения.

Проблеме метапоэтики мы посвятили монографию «Метапоэтика: Поэты изучают русскую поэзию» (2018), составили антологию «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» в 4 томах (2002–2006), выпустили словарь «Русская метапоэтика» (2006), опубликовали ряд статей, сборники (2008, 2010, 2014) [см.: 13, с. 7–8].

Метапоэтика (греч. meta — после, за, через) — это изучение поэтами и писателями собственного творчества или творчества других писателей, поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицитированный или эксплицитированный в текстах о художественных текстах, «сильная» гетерогенная система систем, вклю-

чающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок; объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных черт ее — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях.

За основу исследования метапоэтики А.П. Чехова берется его эпистолярный, хотя структура метапоэтики Чехова шире — это его статьи, рецензии, заметки, записные книжки, записи на отдельных листах, дневники, а также высказывания о литературе и творчестве в самих произведениях, прозаических и драматических. Эпистолярный Чехова — корпус произведений одного жанра, важна переписка Чехова с писателями, издателями, театральными деятелями и др. Известно, что Чехов не писал пространных трактатов о литературе, а письма раскрывают нам художника в работе, в них немало личного, но по большей части это суждения, рекомендации, гипотезы, связанные с литературой, искусством.

Литература в конце XIX — начале XX века — это литература на переломе, когда заканчивается эпоха больших нарративов (романы И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого), а с А.П. Чехова и его современников В. Г. Короленко, А. И. Kupрина, И. А. Бунина начинает формироваться творчество малых форм. Малые формы — рассказы, небольшие повести, они печатались и во времена А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, но новый тип рассказа как оперативная форма отображения действительности дал возможность посмотреть на жизнь углубленно, изучить фрагмент реальности до самых ее оснований, с разных сторон, — динамично, многомерно.

Универсум мира (вселенная) и творчества Чехова (единая система текстов) представлен в рассказах и повестях ячейками (квантами) универсума, когда повествовательный квант (рассказ, заметка, письмо) дает вариативное представление о целом (тексте-творчестве). Это связано со временем, с эпистемологической реальностью.

Р. Барт и многие другие исследователи отмечали особенности перелома в классическом языке и тексте в к. XIX — н. XX века: «Между Романом и Историографией существовали тесные связи в ту самую эпоху, которая стала свидетельницей их наиболее пышного расцвета. Глубина этих связей, позволяющая одновременно понять и Бальзака, и Мишле, обусловлена тем, что каждый из них создавал свой автономный мир, имеющий собственное измерение и собственные границы, собственное время и собственное пространство, — мир со своими обитателями, предметами и мифами. Сферическая замкнутость великих произведений XIX века воплотилась в долгих, пространных повествованиях Романистов и Историков, — повествованиях, представлявших своего рода плоскость, на которую проецировался... завершенный и внутренне связанный мир» [2, с. 319].

Устройству классического романа соответствовала рациональность классического языка. Сама природа представлялась в XIX в. единой и постижимой, в ней не было ничего невыразившегося или неясного, она до конца укладывалась в категории языка. «Классический язык всегда сводился к своей убеждающей функции, он домогался диалога, он создавал мир, где люди не были одиноки, где над словом не тяготел чудовищный груз вещей, где всякая речь оказывалась формой встречи с другим человеком» [2, с. 331].

Постепенно язык превращается из посредника мышления в объект познания, обладающий собственным бытием и историей. Основываясь на противопоставлении классического (XIX в.) и неклассического (к. XIX — н. XX века) языка и соответствующих типов текста, Р. Барт пишет о современной поэзии, что она «разрушает реляционные связи языка и превращает дискурс в совокупность остановленных в движении слов. А это означает переворот в понимании Природы. Распад нового поэтического языка на отдельные слова влечет за собой разложение Природы на изолированные элементы, так что Природа начинает открываться только отдельными кусками. Когда языковые функции отступают на задний план, погружая во мрак все существующие отношения действительности, тогда на почетное место выдвигается объект как таковой: современная поэзия — это объективная поэзия... Ослепительная вспышка поэтического слова утверждает объект как абсолюта» [2, с. 332].

Представление природы в языке, в различных типах художественных текстов оказывается в определенной корреляции с представлением природы в науке. Ученые внимательно всматриваются в дискретные элементы материи, а писатели, в особенности А.П. Чехов, ведут пристальные наблюдения над человеком, фрагментами жизни, реальности, чтобы в целостном творчестве осмыслить их единство.

Понимание творчества писателя невозможно без знания эпистемологической реальности, в которой оно формировалось. Третья научная революция (к. XIX — сер. XX в.): теория относительности А. Эйнштейна, квантовая механика Н. Бора, В. Гейзенберга, М. Планка и др., — изменила взгляды современников: «Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию, — пишет В. В. Кандинский в работе «Ступени» (1913). — Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете Божественное здание, а в потемках, наудачу и наощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой» [3, с. 20].

Представления о дискретности и непрерывности материи получили четкое выражение в понятиях о веществе и поле, различие между которыми фиксировалось на уровне явлений микромира. Атомизм обогатил и конкретизировал такие категории, как единство мира, неисчерпаемость материи, всеобщая взаимосвязь и взаимодействие материальных объектов. Общими и общенаучными становятся такие понятия, как дискретность, связь, взаимодействие, движение, пространство, время, структурность, системная организация, вечность во времени, структурная и пространственная бесконечность, способность к саморазвитию, отражение, единство прерывности и непрерывности.

Все эти представления находят косвенное выражение в литературе, искусстве, философии. Позже понятие о разрушении больших нарративов выразилось в рефлексии авангардистов, структуралистов. Чеховская стилистика не имеет прямого отношения к футуризму, но она имеет отношение к символизму и импрессионизму — методам, в которых художник изображает свои впечатления от фрагмента мира в реальном пространстве-времени. Не случайно Л.Н. Толстой отметил импрессионистичность стиля Чехова: «У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов. Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление» [цит. по: 6, ст. 113].

Кризис больших нарративов, метафизической философии связывают, в частности, с тем, что в XX в. метадискурсы приобретают дискретные черты. «Нарративная функция теряет свои функторы: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плавания и великую цель, — пишет Ж.Ф. Лиотар в работе «Состояние пост-модерна» (1979). — Она распыляется в облака языковых нарративных, а также денотативных, прескриптивных, дескриптивных и т.п. частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *suī generis*... Грядущее общество соотносится не столько с ньютоновской антропологией (как-то структурализм или теория систем), сколько с прагматикой языковых частиц» [4, с. 10–11].

Нарратив — это произведение, излагающее тем или иным образом историю, опосредованную нарратором (рассказчиком) [12, с. 14–15; см. также: 5]. Нарратив (наиболее яркий пример нарратива — это исторический текст) имеет горизонтальное порождение. Необходимо отметить, что язык, текст, исторический дискурс находятся в корреляции с понятиями «глобальной» и «тотальной» истории (термины М. Фуко). Глобальная история находит воплощение в исторических нарративах, тотальная — в историческом описании и исследовании нарративов (а также исторической реальности) археологически, вглубь, в иерархическом рассмотрении последовательно структурированных слоев исторического нарратива и исторической реальности и прерывности, нахождении стабильных периодов между двумя «разломами» и «расколами» [см.: 8]. Роман как жанр литературы, особенно роман-эпопея, соотносится с понятием глобальной истории, рассказ — с понятием тотальной (локальной) истории, относительно стабильным (синхронным) историческим периодом между двумя историческими «прерывностями» («расколами») [8, с. 12–13 и посл.].

Если основываться на рефлексии Р. Арона в работе «Курс лекций в Коллеж де Франс» (1976–1977), то жанр рассказа можно определить как историю, ограниченную во времени и пространстве, которая обнаруживает свою собственную логику на уровне микрособытия (в широком смысле этого слова, в отличие от макрособытий глобальной истории) [см: 1, с. 297].

В эпистемологическом пространстве идей «третьего мира» (К. Р. Поппер), в котором общенаучные принципы функционируют «без своих создателей», сходные по своей новизне идеи находят реализацию в научном, художественном, философском творчестве. И совершенно необязательно, чтобы писатель был хорошо знаком с научными теориями, и наоборот. М. Хайдеггер утверждает: «Все искусство — дающее пребывать истине сущего как такового — в своем существе есть поэзия. <...> Истина, будучи просветлением и затворением сущего, совершается, будучи слагаема поэтически» [9, с. 305]. Имеется в виду поэзия в широком смысле.

Мы не сделаем открытия, если скажем, что писать об А. П. Чехове очень трудно. Чехов вроде бы пишет просто о простом, но в системе той целостности, когда по одному рассказу, а часто и его фрагменту, можно судить о мире. «История сознания и его место в мире будут непонятны тому, кто предварительно не увидит, что космос, в котором находится человек, благодаря неуязвимой целостности своего ансамбля, образует *систему, целое и квант* (курсив автора. — К. Ш., Д. П.). Систему по своей множественности; целое по своему единству; квант по своей энергии — и все это внутри неограниченного контура», — пишет П. Т. де Шарден [11, с. 46]. Философ далее утверждает, что по одной ячейке можно получить представление «обо всем кристалле или арабеске», «ячейка универсума — это сам универсум» [1, с. 46–47]. Аналогично можно говорить о рассказах Чехова: в любом рассказе, как в ячейке, раскрывается универсум — город, страна, мир, человек, люди, человечество, при этом каждый рассказ обладает своей особой значимостью и неповторимостью в целом — тексте-творчестве Чехова.

Фактически о рассказе как «ячейке универсума» сказал сам Чехов, правда, в ироничном тоне в письме О.Л. Книппер от 2 января 1900 г. (Ялта): «В февральской книжке «Жизни» будет моя повесть — очень страшная. Много действующих лиц, есть и пейзаж. Есть полумесяц, есть птица выпь, которая кричит где-то далеко-далеко: бу-у! бу-у! — как корова, запертая в сарае. *Всё есть* (курсив наш. — К. Ш., Д. П.)» [10, т. 9, с. 7–8]. Речь идет о повести «В овраге» (1899), это действительно одно из самых страшных произведений А. П. Чехова, а может быть, и русской литературы, если подразумевать под этим изображение жизни народа. В письме обозначена структура произведения Чехова как «ячейки универсума»: излюбленное Чеховым многолюдье; пейзаж как выход в пространство — указание на земное и небесное (полумесяц) — низ, верх; разрыв в указании на локальное пространство выходом в бесконечность («где-то далеко-далеко»); снижение пафоса иронией, перевод в обыденность (не космос, а сарай, не птица, а «корова, запертая в сарае»), ироничная локализация. Указание «всё есть» — не что иное, как сухое обобщение универсального характера, если говорить языком науки, введение квантора общности с помощью оператора — местоимения «всё» и предиката существования «есть» [см. об этом: 14].

Как известно, Чехов на протяжении многих лет думал о написании романа. В письме Д.В. Григоровичу от 9 октября 1888 г. (Москва) он описывает структуру будущего романа: «Те мысли, женщины, мужчины, картины природы, которые скопились у меня для романа, останутся целы и невредимы. Я не растрянжирю их на мелочи и обещаю Вам это. Роман захватывает у меня несколько семейств и весь уезд с лесами, реками, паромами, железной дорогой. В центре уезда две главные фигуры, мужская и женская, около которых группируются другие шашки. Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно, а потому придется ограничиться только описанием, как мои герои любят, женятся, рождают, умирают и как говорят.

Пока не пробил час для романа, буду продолжать писать то, что люблю, то есть мелкие рассказы в 1–1½ листа и менее. Растягивать неважные сюжеты на большое полотно — скучно, хотя и выгодно. Трогать же большие сюжеты и тратить дорогие мне образы на срочную, поденную работу — жалко. Подожду более удобного времени» [10, т. 3, с. 17]. Герои предполагаемого романа представлены в синергизме с природой: «женщины, мужчины, картины природы», с пейзажами, естественными и индустриальными. Обозначен сюжетно-композиционно центр — фигуры «мужская и женская».

А.П. Чехов как писатель и драматург всегда видит произведение в целом, высвечивает в письмах общую структуру всего текста. Вот как он пишет К. С. Станиславскому 5 февраля 1903 г. о структуре пьесы «Вишневый сад» — она «в голове» «уже готова»: название «Вишневый сад», четыре акта, «в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад», «дамы в белых платьях» — «хохот», «неизвестно, от какой причины» [10, т. 11, с. 142].

Его письма — это «универсальное высказывание» о наблюдаемых и ненаблюдаемых объектах, находящихся в мире эмпирических вещей и представлений и за их пределами. Его взгляд всегда стереоскопичен, охватывает большое ментальное пространство, множество фактов, наблюдений, напоминает страницы энциклопедии.

Такими являются и его дискуссионные суждения. Дискутируя с А. Н. Плещеевым по поводу рассказа «Именины» (1888), Чехов определяет «стремление к уравниванию плюсов и минусов» как явление «подозрительное», то есть искусственное, но уточняет, что это равновесие «лжи героев» и «их правды». Чехов тонко рассматривает это соотношение «плюсов и минусов» в характере героев: Петра Дмитрича (он «тяжел и безнадежен», но «милый и мягкий человек»), Ольги Михайловны (она

«лжет», но «ложь причиняет ей боль»). А вот «человек 60-х годов» — «недеятельная бездарность», но Чехов в изображении его «осторожен и краток». Художник честен, точен и в формальных элементах, и в содержательных: «Я врач и посему, чтобы не осрамиться, должен мотивировать в рассказах медицинские случаи» (А. Н. Плещееву, 9 октября 1888 г., Москва) [10, т.3, с. 18, 19, 20]. Чехов опирается на архитектурные формы («плюсы и минусы»), структуру образов и стилистическую точность в создании произведения.

В письмах Чехов постоянно уточняет особенности строения произведений, то, что должно «вылиться в нечто форменное»: это «архитектура» (архитектоника), конструкция (структура), важно и соотношение лексических и синтаксических элементов, которые способствуют выражению мыслей автора и героев. Он пишет В. Г. Короленко о книге американского писателя Г.-Д. Торо «В лесу»: «Первая глава многообещающая; есть мысли, есть свежесть и оригинальность, но читать трудно, архитектура и конструкция невозможны. Красивые и некрасивые, легкие и тяжеловесные мысли нагромождены одна на другую, теснятся, выжимают друг из друга соки и, того и гляди, запищат от давки» (В. Г. Короленко, 17 октября 1887 г., Москва) [10, т. 2, с. 130].

Обратим внимание на то, что Чехов оперирует антропоморфными терминами («тяжеловесные мысли», «выжимают соки», «запищат от давки»), имеющими организмический характер, говорящий о телесном восприятии текста.

Чехов всегда включался в работу своих корреспондентов, в том числе и брата Ал.П. Чехова, помогая ему в отборе тем, в создании рассказов, четко определяя взаимодействие всех структурных и системных элементов: «Город будущего» — тема великолепная, — пишет он Ал. П. Чехову 10 мая 1886 г. из Москвы, — как по своей новизне, так и по интересности. Думаю, что если не поленишься, напишешь недурно, но ведь ты, чёрт тебя знает, какой лентяй! «Город будущего» выйдет художественным произведением только при след<ующих> условиях: 1) отсутствие продлиннованных слово-извержений по-лити-ко-социально-экономического свойства; 2) объективность сплошная; 3) правдивость в описании действующих лиц и предметов; 4) сугубая краткость; 5) смелость и оригинальность; беги от шаблона; 6) сердечность.

По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер à propos. Общие места вроде: «Заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом» и проч. «Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали» — такие общие места надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. <...> В сфере психики тоже частности. Храни Бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев... Не нужно гоняться за избытком действ<ующих> лиц. Центром тяжести должны быть двое: он и она...» [10, с. 241–242].

Иногда Чехов уточняет особенности структуры произведения: «Моя повесть («Степь». — *К.Ш., Д.П.*) появится в мартовской книжке «Сев<ерного> вест<ника>», — пишет он И.Л. Леонтьеву (Щеглову) 22 января 1888 г. (Москва). — Странная она какая-то, но есть отдельные места, которыми я доволен. Меня бесит то, что в ней нет романа. Без женщины повесть, что без паров машина. Впрочем, женщины у меня есть, но не жены и не любовницы. А я не могу без женщин!!!» [10, т. 2, с. 182].

В число главных компонентов общей системы и структуры произведения Чехов вводит объективность, правдивость, краткость, смелость, оригинальность, сердечность. Исследует во взаимосвязи человека и природу с точки зрения антропоморфно-

го характера образных средств. Душевное состояние героев определяется из их действий, в структуре произведения центр тяжести — «двое: он и она». Здесь лаконизм в описании формы предельный и носит весьма смелый характер, обобщение «двое» кажется немислимо простым, но это взвешенная простота отбора элементов в строении художественной формы.

#### *Литература*

1. Арон Р. Курс лекций в Коллеж де Франс // Арон Р. Избранное: Измерения исторического сознания. М.: РОССПЭН, 2004. С. 177–312.
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 306–349.
3. Кандинский В.В. Ступени. М.: Издание Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению, 1918. 58 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Изд-во Ин-та эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
5. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1974. 262 с.
6. Палиевский П. В. Импрессионизм // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 3. 1966. Стб. 112–114.
7. Петренко Д. И., Штайн К. Э. Проза А. П. Чехова: Метапоэтика и поэтика. Ростов-на-Дону: Полиграф-Сервис, 2018. 416 с.
8. Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-центр, 1996. 208 с.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 264–312.
10. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1983.
11. Шарден П.Т. де. Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240 с.
12. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
13. Штайн К. Э., Петренко Д. И. Метапоэтика: Поэты исследуют русскую поэзию. Ростов-на-Дону: Полиграф-Сервис, 2018. 534 с.
14. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Универсальность Лермонтова. Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2014. 320 с.

#### МЕТАPOETICS OF THE PROSE OF A.P. CHEKHOV: CRISIS OF THE GREAT NARRATIVES AT THE END OF XIX — THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

*Clara E. Stein*

doctor of philology, professor,  
North Caucasus Federal University  
1a, Pushkin Str., Stavropol, 355009, Russia  
E-mail: info@ncfu.ru

*Denis I. Petrenko*

Doctor of Philology,  
teacher of Russian language and literature,  
Municipal Educational Institution "Lyceum № 17",  
109, Shpakovskaya Str., 355005, Russia  
E-mail: 17.licey@mail.ru

The authors of this scientific paper study A.P. Chekhov's metapoetics, they study how the great Russian writer investigates his own works and works of other writers of his epoch. The authors analyse epistolary nature of metapoetics, the main attention is paid to an epistemology. It is shown that in the 20th century metadiscourses (novels) become discrete, which is connected with crisis of metaphysical philosophy and of great narratives. A short story in the first part of the 20th century becomes an operational form of display of reality giving the chance to look at life

profoundly, to study a reality fragment deeper, to look at it from the different points of view, dynamically. The short story genre at the same time is defined as the history limited in time and space which finds logic at the level of a microevent unlike macroevents of global history. The analysis of metapoetics of A. P. Chekhov allows to track, what the writer thinks himself about the leading genre in his creativity — the short story.

*Keywords:* A. P. Chekhov's metapoetics; epistolary metapoetics; epistemology; great narrative; short story; microevent; macroevent.