

А. П. ЧЕХОВ:

РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

АРМЯНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ “АРМЕНИЯ – РОССИЯ”
ЕРЕВАНСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

К 150-летию
со дня рождения А.П.Чехова

А.П.Чехов:
русская и национальные литературы

Материалы международной научно-практической конференции
26-27 марта 2010 г.

Ереван
“Издательский дом Лусабац“
2010

УДК 882.0:06
ББК 83.3Р
Ч-563

Печатается по решению Ученого
совета филологического факультета
АГПУ им. Х.Абовяна

Издание осуществлено при поддержке
Министерства Культуры Республики Армения

Редакционная коллегия:
Амирханян М.Д. (редактор-составитель), Амирханян А.М., Басилая Н.А., Изотова Н.В., Татевосян Р.В.

А.П. Чехов: русская и национальные литературы.
Ч – 563 Материалы международной научно-практической конференции 26-27 матра. -Ер.: Лусабац, 2010г.- ст. 152

В сборник включены материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения А.П.Чехова. Тематика публикуемых в книге материалов разнообразна. Они охватывают различные аспекты творчества писателя, отобразившего огромный и многогранный мир русской действительности.

Публикуемые в сборнике материалы имеют практическую значимость и могут быть использованы студентами, преподавателями школ и вузов, а также любителями творчества А.П. Чехова.

Редакция не всегда согласна с включенными в книгу материалами, поэтому статьи публикуются в авторской редакции.

УДК 882.0:06
ББК 83.3Р

ISBN 978 – 9939 – 808 – 40 - 6

От редактора

В 2010 году отмечается любилей выдающегося русского писателя А.П. Чехова.

Армянская общественная организация культурных связей с зарубежными странами, общество дружбы "Армения-Россия"(АОКС) и Ереванский гуманитарный институт организовали Международную научно-практическую конференцию "А.П.Чехов: русская и национальные литературы", посвященную 150-летию со дня рождения великого русского писателя.

Это уже становится традицией: в 2009 было отмечено 200-летие со дня рождения Н.В.Гоголя. Материалы прошедшей Международной конференции опубликованы отдельной книгой "Н.В.Гоголь: русская и национальные литературы" (Ереван. 2009.)

Наследие А.П.Чехова актуально и в наши дни. Каждое поколение читателей находит новое, современное звучание в человеческих взаимоотношениях, воплощенные в его творчестве. В произведениях писателя отображается огромный и многогранный мир, объявший бескрайнюю русскую действительность, разнообразные психологические типажи.

В работе конференции приняли участие ученые и специалисты из Армении, Грузии и России. В материалах докладов красной нитью проходит мысль о том, что А.П.Чехов в своем творчестве достиг самых высоких вершин в отображении современной писателю русской действительности и особенностей русского характера. Это высокий показатель как для русского, так и для мирового литературного процесса. В этой связи уместно вспомнить слова другого гения русской литературы Л.Н.Толстого: "Чехов- это Пушкин в прозе".

Герои чеховских произведений – простые люди… Писатель не приукрашивает их быт, жизнь, характеры. Наоборот, он как врач, своим острым взором проникает в тайны человеческой психологии, показывает жизнь изнутри, срывает внешний покров "болезней" времени и "врачует" души.

Тематика публикуемых в сборнике докладов разнообразна и будет интересна как армянскому, так и русскому читателю. Представленные материалы отображают многовековую духовную связь, исторически закрепленную прочной дружбой, взаимным уважением и любовью к созиданию и жизни, чему, собственно, и учат произведения

А.П.Чехова. Конференция является еще одним подтверждением необходимости всестороннего, исследования творчества великого писателя .

В соответствии с тематикой конференции "А.П. Чехов: русская и национальные литературы" считаем целесообразным заметить, что армянский читатель на родном языке познакомился с сочинениями писателя еще при его жизни. Хотя мы не исключаем, что задолго до того армянский читатель был знаком с сочинениями Чехова на русском языке.

В 1901 г. перевод рассказа "Маска" был опубликован в Тифлисе, в 1902 г. там же рассказ "Анюта".

В 1903 г. впервые публикуется сборник рассказов А.Чехова в Тифлисе.

В 1904 г. в Шуши увидел свет рассказ "Человек в футляре", а в Александрополе сборник "Рассказов".

Сочинения А.П.Чехова переводились и повторно публиковались и после смерти писателя в 1911, 1912, 1913, 1914 гг и т.д. А в советский период переводы из национальных литератур, как и из русской на национальные языки стали государственной политикой.

Редакция считает своим долгом сердечно поблагодарить Министра Культуры Армении Асмик Степановну Погосян за поддержку в организации и проведении конференции.

Редакция особо благодарит также спонсора:



ЗАО "Арментел" Beeline – Генеральный директор
Климко Игорь Михайлович

М. Амирханян
доктор филологических наук,
профессор

М.Д.Амирханян
Ереванский гуманитарный институт

Многогранное творчество А.П. Чехова, как и творчество многих классиков русской литературы, вместе с широким и разносторонним воплощением русской действительности немалое место уделили и инонациональной теме. В настоящей статье сделана попытка исследовать армянские мотивы, образы, эпизоды в творчестве Чехова, его переписку и контакты с представителями армянского народа.

Короткий эпизод, сильно взволновавший юного Чехова и глубоко запавший в его память, захватывающе описан им в рассказе "Красавицы". (1) Будущий писатель, гимназист VI класса Чехов ехал в 1877 г. с дедушкой и с кучером Карпо из села Большой Крепкой Донской области в Ростов-на-Дону. Августовская знойная жара принудила их остановиться в армянском селе Бахчи-Салах в гостеприимном доме знакомого богатого армянина, чтобы отдохнуть и покормить лошадей. Впечатления от этой поездки через одиннадцать лет (1888 г.) легли в основу вышеназванного рассказа.

Первое, что запечатлел Чехов, это внешность старика-армянина: "Представьте себе маленькую, стриженную головку с густыми, низко нависшими бровями, с птичьим носом, с длинными серыми усами, и с широким ртом, из которого торчит длинный черешневый чубук; головка эта неумело приклеена к тощему горбатому туловищу, одетому в фантастический костюм: в куцую красную куртку и в широкие яркоголубые шаровары; ходила эта фигура, расставя ноги и шаркая туфлями, говорила, не вынимая изо рта чубука, а держала себя с чисто армянским достоинством: не улыбалась, пучила глаза и старалась обращать на своих гостей как можно меньше внимания".

Комнаты армянина не понравились молодому Чехову, в них было неприятно ему, душно и скучно: "Помню, запы-

ленный и изнуренный зноем, сидел я в углу на зеленом сундуке.Некрашенные деревянные стены, мебель и наохренные полы издавали запах сухого дерева, приженного солнцем".

Старики-приятели мирно беседовали в ожидании чая. Чехову же – гимназисту было неуютно, ему казалось, что все это давно знакомо. Тем временм подали самовар. Хозяин позвал дочь разливать чай. "Послышались торопливые шаги, и в комнату вошла девушка лет шестнадцати. На ней было ситцевое платьице и белый платочек". Она стояла к Антону спиной и наливала чай. Он заметил, "что она была тонка в талии, боса и что маленькие голые пятки прикрывались низко опущенными панталонами...".

Хозяин пригласил Чехова к столу; принимая стакан из рук девушки, Антон невольно взглянул ей в лицо и замер. Он неожиданно почувствовал, что по его душе точно ветер пробежал и "сдунул с нее все впечатления дня с их скукой и пылью". Чехов был поражен красотой девушки. Он увидел "обворожительные черты прекраснейшего из лиц, какие когда-либо встречались мне наяву и чудились во сне,- пишет он. - Передо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию...".

Не только Чехов находил, что девушка красива. Его дед, "восьмидесятилетний старик, человек крутой, равнодушный к женщинам и красотам природы, целую минуту ласково глядел на Машу (так звали армянку – М.А.) и спросил:

– Это ваша дочка, Авет Назарыч?

– Дочка. Это дочка... - ответил хозяин.

– Хорошая барышня, - похвалил дедушка".

Покоренный красотой девушки, Чехов был в оцепенении. Он был уверен, что Маша красива, но как это выразить, не знал. Он лишь безмолвно смотрел на нее. "Красоту армяночки художник назвал бы классической и строгой, – пишет он. – Это была именно та красота, созерцание которой, бог весть откуда, вселяет в вас уверенность, что вы видите черты правильные, что волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один цельный,

гармонический аккорд, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту; вам кажется почему-то, что у идеально красивой женщины должен быть именно такой нос, как у Маши, прямой и с небольшой горбинкой, такие большие темные глаза, такие же длинные ресницы, такой же томный взгляд, что ее черные кудрявые волосы и брови так же идут к нежному белому цвету лба и щек, как зеленый камыш к тихой речке: белая шея Маши и ее молодая грудь слабо развиты, но чтобы суметь изваять их, вам кажется, нужно обладать громадным творческим талантом. Глядите вы и мало-помалу вам приходит желание сказать Маше что-нибудь необыкновенно приятное, искреннее, красивое, такое же красивое, как она сама".

Красота Маши вместе с восторгом и наслаждением возбуждала у Антона и "тяжелую, хотя и приятную грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон". Ему почему-то было жаль всех: и деда, и армянина, и себя. В нем бродило чувство, как будто все они потеряли что-то важное и нужное, чего уже больше никогда не найдут. Антон уловил и грустный взгляд деда, задумчиво смотревшего на Машу. После чая дед лег отдохнуть, а Антон вышел на крылечко. "Дом, как и все дома в Бахчи-Салах, стоял на припеке, не было ни деревьев, ни навесов, ни теней. Большой двор армянина, проросший лебедой и калачиком, несмотря на сильный зной, был оживлен и полон веселья".

Убрав посуду, Маша побежала к закопченной пристройке, должно быть в кухню. Затем она вышла, "покрасневшая от кухонного жара и с большим черным хлебом на плече, красиво изгибаясь под тяжестью хлеба, она побежала через двор к гумну, шмыгнула через плетень и, окунувшись в облако золотистой половы, скрылась за амбарами".

"Завороженный" Антон с неотступным вниманием все это время следил за нею. И чем чаще мелькала Маша у него перед глазами, тем сильнее становилась его грусть. Ему трудно было разобраться в своих чувствах. "Была ли это у меня зависть к ее красоте, – пишет он, – или я жалел, что эта девочка не

моя и никогда не будет моею и что я для нее чужой, или смутно чувствовал я, что ее редкая красота случайна, не нужна и, как все на земле, не долговечна, или, может быть, моя грусть была тем чувством, которое возбуж- дается в человеке созерцанием настоящей красоты, бог знает".

Дед проснулся через три часа, Карпо стал запрягать лошадей, Антону же показалось, что он не успел нагляд- еться на Машу. Она отворила ворота, и гости выехали со двора. Они ехали молча, словно сердились друг на друга. К сожалению, Чехов не показывает, и мы никогда не узнаем, о чем думали герои рассказа. Можно лишь догадаться о мыслях по восторженной краткой оценке кучера Карпо. Когда через два или три часа показались Нахичевань и Ростов, оглянувшись, он сказал: "А славная у армяшки девка!" И этим все сказано.

Вторая часть рассказа "Красавицы" посвящена описа нию красоты русской девушки, которую Чехов встретил в толпе пассажиров во время прогулки на перроне.

Описанный эпизод об армянской семье Чехов сохранил в памяти, как сказано, одиннадцать лет. Не свидетельствует ли столь долгое вынашивание сюжета этого рассказа о первой любви юного Чехова? Рассказ "Красавицы" он написал в течение нескольких дней в сентябре 1888 г. Напечатан он был тогда же, 21 сентября, в газете "Новое время". Двоюродный брат Антона Чехова Г.М. Чехов писал: "Спасибо за рассказ, который напомнил мне моего и твоего дедушку. Карпа — кучера, который тоже приезжал к нам с дедушкой. В образе армянина, к которому ты ездил с дедушкой, я сразу представил Назара Минасича Назарова, с настойчивым и безрассудительным характером представил себе, как он, бывало, хаживал к отцу в лавку, выпрашивал табаку на цигарку и погружался в беседу своих рассказов или иначе увлекался, чем задерживал отца идти домой пить чай. Вспомнил его жестокость над мальчишками, которые пробегали стуча ногами по ведру...". (1,652)

Армянские мотивы встречаются и в других сочинениях Чехова. В частности, в повести "Степь" (1888 г.) эпизодически говорится об армянских хуторах. Обоз был в пути, "когда на другой день проснулся Егорушка, было раннее утро, солнце еще не всходило.

Обоз стоял. Какой-то человек в белой фуражке и в костюме… разговаривал о чем-то с Дымовым и Кирюхой. Впереди, версты за две от обоза, белели длинные, невысокие амбары и домики с черепичными крышами; около домиков не было видно ни дворов, ни деревьев.

– Дед, какая это деревня? – спросил Егорушка.

Это, молодчик, армянские хутора, – отвечал Пантелей. – Тут армяшки живут. Народ, ничего… армяшки-то".(1,79)

Думается уничижительный оттенок слова "армяшки" произнесенного малосведущим пожилым человеком, снимается его же оценочным выражением "Народ ничего…".

Известно, что в основу "Степи" легли впечатления автора, связанные с Таганрогом и Приазовьем. Об этом писал 9 февраля 1888 г. А. Чехов Г.М. Чехову: "…Главное действующее лицо у меня называется Егорушкой, а действие происходит на юге, недалеко от Таганрога". Стало быть, речь в "Степи" об армянских хуторах Приазовья.

Если в рассказе "Красавицы" показана семья армян-тружеников, а в повести "Степь" упоминаются армянские хутора, то в "Дуэли", в гуще людей и событий, развернувшихся в провинциальном русском приморском городке, показана уже купеческая семья армян Ачмиановых. Об Ачмианове-старшем неоднократно встречаются лишь упоминания. Это, так сказать, внесценический образ. В частности, о нем говорится, что Надежда Федоровна набрала у него в магазине "разных пустяков рублей на триста". А вот Ачмианов-младший в повести – это уже активное действующее лицо, его деятельность вплетена в общую канву происходящих событий. Он вращается в обществе главных действующих лиц: Надежды Федоровны, Лаевского, Кириллина, Никодима Александровича и других, где и

раскрывается его характер. Чехов пишет, что среди гостей, присутствовавших на пикнике, был и молодой Ачмианов, сын того самого купца: "…Он был недурен собой, одевался по моде, держался просто, как благовоспитанный юноша".Заметим, что, как и другие сочинения Чехова, повесть "Дуэль" в основе своей реальна. Многие ее реалии восходят к сахалинскому путешествию Чехова. Они, вместе с впечатлениями писателя от поездок 1888-1889 гг. в Крым и на Кавказ, нашли художественное воплощение в "Дуэли". Отсюда, пожалуй, и описание приморского городка и армянской купеческой семьи.

Таким образом, в художественных сочинениях А. Чехова армянские мотивы, картины, образы получили, хотя и беглое, но вполне реальное воплощение. Писатель отдельными штрихами показывает образы и трудового человека, и красавицы, и анонимных армян, что, безусловно, обогащает колорит воссозданного, усиливает эмоциональную окраску сочинения, расширяет и углубляет инонациональную тему в русской литературе. Мотивы и эпизоды об армянах вплетены в общую канву художественных произведений Чехова не как инородное, а как закономерный элемент реалистического начала его творчества, элемент интернационального характера русской литературы.

Армянские отображения в художественном слове А.П. Чехова дополняются его контактами и перепиской как с армянскими деятелями культуры, так и с простыми людьми.

Одним из первых по хронологии из армян, о ком А.П. Чехов писал в своих письмах, был выдающийся художник-маринист И.К. Айвазовский. Чехов встретился с ним в Крыму. Об этом он написал в письме от 14 июля 1888 г. к своей сестре М.П. Чеховой: "Утром в 5 часов изволил при- быть в Феодосию. Через час после приезда меня повезли на завтрак к некоему Мурзе, татарину. Тут собралась большая компания: Суворины, главный морской прокурор, его жена, местные тузы, Айвазовский…". (1,2,296)

Мы не допускаем мысли о том, что до этой встречи писатель и художник, давно пользовавшиеся славой, не знали

друг о друге хотя бы заочно. Эта их встреча, надо полагать, произвела на обоих благоприятное впечатление, что, безусловно, послужило поводом для Айвазовского пригласить Чехова в гости. Через несколько дней писатель был уже в имении Айвазовского. Об этой поездке он пишет своим домочадцам (Чеховым) в письме от 22 июля 1888 г., в котором отдельными штрихами дает колоритный образ художника.

"Вчера я ездил в Шах-Мамай, имение Айвазовского, за 25 верст от Феодосии. Имение роскошное, несколько сказочное, такие имения, вероятно, можно видеть в Персии. Сам Айвазовский, бодрый старик лет 75... полон собственного достоинства, руки имеет мягкие и подает их по-генеральски. Натура сложная и достойная внимания. В себе одном он совмещает и генерала, и архиерея, и художника, и армянина, и наивного деда, и Отелло. Женат на молодой и очень красивой женщине, которую держит в ежах. Знаком с султанами, шахами и эмирами. Писал вместе с Глинкой "Руслана и Людмилу". Был приятелем Пушкина. Я у него пробыл целый день и обедал. Обед длинный, тягучий, с бесконечными тостами...". (1.298-299)

Неоднократные упоминания об Айвазовском встречаются в письмах А.П. Чехова к А. С. Суворину. В них содержатся отдельные штрихи, касающиеся семьи, деятельности и портрета великого художника. Так, в письме от 16 ноября 1898 г. Чехов пишет, что "здесь дочь Айвазовского, была у меня, теперь надо идти к ней с визитом". Или в письме от 19 августа 1899 г., - "Недавно был я проездом в Феодосии, видел издали Ваш дом. Город совершенно изгажен железной дорогой и добрым гением Феодосии. Армянский дух этого гения чувствуется на каждом шагу". "Добрым гением" Феодосии Чехов называет Айвазовского, по инициативе которого строилась железная дорога и другие коммуникации Феодосии.

Среди знакомых и друзей А. П. Чехова был и известный армянский художник Вардкес Суренянц, участвовавший в выставках русских художников-передвижников. О В.

Суренянце высоко отзывались И.Е. Репин, В.В. Стасов, К.С. Станиславский и другие деятели русской культуры.

Первое знакомство А. П. Чехова с В. Суренянцем состоялось, по всей вероятности, в 1897 г., когда художник работал в Крыму, в Бахчисарае, над иллюстрациями к "Бахчисарайскому фонтану" Пушкина. В это время А.П. Чехов переселился в Ялту. Есть сведения, что художник неоднократно встречался здесь с писателем. Но творческое их сближение произошло позже. Дело в том, что первая постановка чеховской "Чайки", по мнению режиссеров К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, была неудачной. Кроме режиссерских упущений, им не нравились и декорации художника В.А.Симова, как не отвечающие общему замыслу пьесы.

Так возникла идея перепостановки и нового оформления декораций.

При перепостановке пьесы режиссеры пригласили в качестве художника-декоратора В. Суренянца. Об этом знал и Чехов. Вл. Немирович-Данченко в письме к нему в 1902 г. писал: "Чайка" восстановится декорациями Суренянца...". На сохранившейся афише о первой перепостановке "Чайки" в апреле 1905 г. написано: "Художники декораций В. Суренянц и Н.А. Колупаев".

Два обстоятельства свидетельствуют о несомненных встре чах Чехова и армянского художника. В 1904 г. в Московском художественном театре шла работа над постановкой трех маленьких пьес Мориса Метерлинка: "Слепые", "Там внутри", "Незванный". Суренянц был приглашен в театр для их художественного оформления. Часто бывал в театре тогда и Чехов, интересовавшийся постановкой "Чайки". "Нужно было держать его в курсе работы, показать макеты, декорации, объяснить мизансцены", – писал по этому поводу К.С. Станиславский. Несомненно, Суренянц в эти дни имел возможность непосредственного контакта с Чеховым.

Кроме того, воспоминания М.П. Чеховой, которая с большой теплотой говорила о Суренянце, как о дорогом для писателя человеке, свидетельсвуют о факте преподнесения

Суренянцем в дар Чехову нескольких своих масляных картин. Картины были распроданы в 1919 г. сестрой писателя из-за материальных затруднений. В кругу знакомых А.П.Чехова был и выдающийся армянский композитор Ал.А.Спендиаров.

Спендиаров встречался с прославленными русскими писателями, художниками, артистами Л. Толстым, М. Горьким, Ф. Шаляпиным и др. Он сблизился с Чеховым в Крыму, на даче у М. Горького. В своих содержательных воспоминаниях Спендиаров подчеркивает сердечное и дружелюбное отношение М. Горького к Чехову: "Я не знаю, – пишет он, – можно ли было больше любить Чехова, чем любил его Горький. Внимательный и любезный со всеми, он особенно нежен был с Антоном Павловичем". (2)

На взаимоотношения Чехова и Спендиарова проливают свет и воспоминания дочери композитора Марины Александровны Спендиаровой: "К сожалению, Антон Павлович у нас дома не был. В эти годы он тяжело болел. Из воспоминаний моей матери и Веры Ефимовны Голубининой, Спендиаров нередко сиживал с Антон Павловичем на лавочке около книжного магазина Синани (Ялта) или около музыкального магазина Пфейфера, гулял вместе с ним и Горьким по набережной, встречался в городском саду на концертах симфонического оркестра".(3)

Особый интерес представляет переписка А.П. Чехова с армянским деятелем культуры, юристом, историком, публицистом, одним из редакторов-издателей "Русских ведомостей" (1883-1890) Г.А. Джаншиевым.

В конце прошлого века в Западной Армении было истреблено более 300 тыс. армян. Оставшиеся в живых, лишенные средств к существованию, женщины, дети, старики нуждались в неотложной помощи. С этой целью в конце 1896 г. в Москве Г.А. Джаншиев предпринял издание литературно-научного сборника, получившего название "Братская помощь пострадавшим в Турции армянам".

Г.А. Джаншиев обращался ко многим русским писателям, художникам, ученым и другим деятелям культуры с

просьбой предложить что-либо из своих произведений для Сборника, доходы от реализации которого передавались на оказание помощи пострадавшим от турецких погромов армянам.

Через своего знакомого художника-карикатуриста, врача-дантиста М.М. Чемоданова Г.А. Джаншиев обратился к А.П. Чехову. 10 января 1897 г. М.М. Чемоданов написал Чехову:

“Многоуважаемый Антон Павлович!

Готовится литературный сборник в пользу армян, пострадавших от турецких зверств. Инициатором сборника является Г.А. Джаншиев, который и просил меня написать Вам, не будете ли Вы столь любезны дать что-нибудь из своих литературных произведений для этого сборника. Надеемся, что Вы о своем любезном согласии известите меня или Григория Аветовича, по его адресу. Может быть, Вы спросите, при чем тут я? Кроме легкого знакомства с Г.А. Джаншиевым, может быть, я также буду сотрудником этого сборника в его художественной отделке, если только соберется это прибавление”.(4)

Ответа Чехов не заставил долго ждать. Он 17 января писал Чемоданову:

“Многоуважаемый Михаил Михайлович!

Немного промедлил с ответом на Ваше письмо, потому что был в Москве и вернулся лишь вчера. Будьте добры, передайте, Григорию Аветовичу, что я согласен вполне. Только, пожалуйста, напишите, к какому сроку нужен рассказ и какой нужен рассказ – новый, или уже бывший в печати”(9).

Судя по ходу дальнейшей переписки, Чемоданов познакомил Джаншиева с ответом Чехова. Джаншиев же в свою очередь в письме от 31 января 1897 г. глубоко благодарил Чехова за готовность оказать помощь в создании сборника. Он писал:

“Милостивый государь Антон Павлович!

Приношу Вам глубокую благодарность за обязание помочь многострадальным армянам.

Очень бы желательно иметь что-нибудь новое, но в крайнем случае был бы благодарен и за разрешение перепечатки, лишь бы так или иначе Вашим подписанным именем было. А оно дорого нам. Срок 1 марта

С искренним уважением Г.А. Джаншиев". (4,25) Чехов не ответил на это письмо Джаншиеву и ничего не представил в Сборник, он был занят переписью населения, а сроки были короткие, еще и болел. Поэтому первое издание сборника в помощь армянам вышло без участия Чехова. Сборник разошелся в течение нескольких месяцев, тогда Джаншиев предпринял подготовку второго его расширенного издания.

В конце 1897 г. 21 декабря в "Русских ведомостях" был опубликован рассказ Чехова "На подводе", Джаншиев, помнивший об обещании Чехова, не упустил случая и написал в Ниццу писателю 22 декабря письмо:

"Милостивый государь Антон Павлович!

С искренним удовольствием узнал я вместе с другими Вашими читателями, что здоровье Ваше поправляется. Эта приятная новость дала мне надежду, что, может быть, на сей раз удастся исполнить ваше любезное обещание дать что-нибудь для "Братской помощи армянам". Первое издание разошлось в три месяца, и с января начинает печататься второе. Был бы крайне Вам признателен, если бы Вы прислали несколько страничек, на число 7-ое февраля. Сам чувствую, что срок короток, но удлинять невозможно, так как сборник выйдет в конце февраля. Я даже ничего не имею против такой комбинации: я бы набрал Вашу статью в рукописи, а потом передал бы в "Русские ведомости", в крайнем случае я удовольствовался бы даже разрешением перепечатать Вашу прелестную последнюю вещицу, напечатанную вчера в "Русских ведомостях", или что-нибудь в этом роде. Просил бы только черкнуть два слова, чтобы я мог воспользоваться Вашей подписью для автографа. Вероятно, Вы познакомились там с милейшим Н.И.Юрасовым (Русский

вицеконсул - М.А.). **Передайте ему поклон и просьбу, чтобы он Вам показал "Братскую помощь".**

Ласкаю себя надеждою, что в компании с Вами, да всеми, кто участвовал в сборнике, помочь этим несчастным жертвам дикого мусульманского изуверства.

С искренним уважением Гр. Джаншиев". (6)

Джаншиев, очевидно, получил согласие Чехова, поскольку во втором издании "Братской помощи" напечатан его рассказ "На подводе".

Это косвенно подтверждается и тем, что Чехов, в силу своего признания, вообще добродушно и милосердно относился к нуждающимся. В ответе на обвинение в анонимной статье, помещенной в "Русской мысли" (1890., № 3), за много лет до выхода "Братской помощи", 10 апреля 1890 г. он писал издателю В.М. Лаврову: "До сих пор я решался отказывать только тем журналам и газетам, недобросовестность которых являлась очевидною и доказанною, а когда мне приходилось выбирать между ними, то я отдавал преимущество тем из них, которые по материалам или другим каким-либо обстоятельствам наиболее нуждались в моих услугах".

В начале 90-х гг. XIX **века Чехов совершил поездку на Сахалин, где он знакомился с условиями жизни каторжан и ссыльных, провел перепись населения острова. "Это место, – писал он, – невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный".**

В результате поездки появились путевые очерки "Остров Сахалин", получившие признание читателя. Отдельной книгой "Остров Сахалин" вышел в 1895 г.

В начале 1896 г. к Чехову как к знатоку жизни на Сахалине, обратился с письмом помощник начальника станции Рененбург – Павелецкой железной дороги, техник Давид Львович Манучаров, брат которого Иван Асланович Манучаров, народоволец, в 1885 г. был приговорен к смертной казни Одесским военно-окружным судом. Затем приговор был изменен, казнь заменена десятилетней тюрьмой.

Отбывший наказание Иван Манучаров в начале 1896 г. отправился поселенцем на Сахалин.

Давид Манучаров, имея ввиду слабое здоровье своего брата, 26 февраля 1896 г. пишет Чехову: "Не будучи Вам известен, беру на себя смелость, обратиться к Вам с просьбой.

Брат мой Иван Асланович Манучаров, после десятилетнего одиночного заключения в Шлиссельбургской крепости, отправляется в первых числах марта поселенцем на о. Сахалин. Если Вы можете, ввиду ваших там связей, помочь ему рекомендацией или чем-нибудь подобным, не откажитесь сделать это. Брат – бывший студент Петербургского университета, общих гражданских или уголовных преступлений не совершал, и нравственная чистота таких людей Вам должна быть известна. Переслать Ваше письмо, если найдете нужным, могу я".(4,27)

А. Чехов незамедлительно ответил незнакомому адресату, сожалел, что не может быть полезным. 5 марта он, в частности, писал:

"Милостивый государь Давид Львович!

На Сахалине не осталось ни одного из моих знакомых, но всетаки я постараюсь похлопотать о вашем брате при первой возможности. Когда я буду в Петербурге, то, может быть, встречу человека, имеющего власть, влияние или связи на Сахалине, и тогда поговорю с ним.

Письмо, если понадобиться, пошлю сам, а Вас своевременно уведомлю.

Брата успокойте, напишите, что и на Сахалине есть добрые люди, которые не откажут ему и в совете, и в помощи. Желаю Вам всего хорошего.

Готовый всегда к услугам А. Чехов". (5,196)

Сочувственное отношение к заботам адресата, душевная теплота и сердечность Чехова позволили Д.Л.Манучарову вновь обратиться к писателю, на этот раз для выяснения уже совершенно других вопросов. Выражая глубокую благодарность Чехову, 14 марта 1896 г. Д. Манучаров писал:

“Думаю, что Вы не примите за навязчивость с моей стороны, если я обращусь к Вам с необходимыми вопросами о Сахалине, ответов на которые я не нашел в вашей книге.

На общем ли положении ссыльные из политических; подвергаются ли они тоже телесным наказаниям по первому капризу; можно ли свободному человеку, например мне, поселиться там с семьей и рассчитывать на какую-нибудь работу в области техники.

Простите, если я Вам надоел своими просьбами − Ваш ответ (его душевность) на первую просьбу дали мне смелость обратиться к Вам еще раз”. (4,28)

Обстоятельные ответы на вопросы Д. Манучарова Чехов изложил через несколько дней в письме от 21 марта. Он дал наиболее полную характеристику жизни политических ссыльных после своей поездки на Сахалин. Мы приводим ответ **полностью:**

Милостивый государь Давид Львович!

Отвечаю на Ваши вопросы:

1. Бывший приамурский генерал-губернатор барон Корф разрешил мне посещать тюрьмы и поселения с условием, что я не буду иметь никакого общения с политическими − я должен был дать честное слово. С политическими мне приходилось говорить очень мало и то лишь при свидетелях-чиновниках (из которых некоторые играли при мне роль шпионов), и мне известно из их жизни очень немногое. На Сахалине политические ходят в вольном платье, живут не в тюрьмах, несут обязанности писарей, надзирателей (по кухне и т. п.), смотрителей метеорологических станций; один при мне был церковным старостой, другой был помощником смотрителя тюрьмы (негласно), третий заведовал библиотекой при полицейском управлении и т. п. При мне телесному наказанию не подвергали ни одного из них. По слухам, настроение духа у них угнетенное. Были случаи самоубийства, это опять-таки по слухам.

2. Если вы техник, то на Сахалине вы можете занять место старшего надзирателя и работать в местной мастерской,

где в мое время чрезвычайно нуждались в опытных руководителях. Старшие надзиратели получают 50-60 руб. в месяц и даже больше. Место вы это можете получить, подав прошение начальнику острова или побывав в Петербурге в Главном тюремном управлении. Мне кажется, что если вы обратитесь с просьбой к начальнику этого Управления, представите ему все свои документы, объясните ему, что желаете жить и служить на Сахалине по семейным обстоятельствам, то он к вашей просьбе отнесется вполне доброжелательно.

Желаю Вам всего хорошего.

Готовый к услугам А. Чехов".(5,197-198)

Таким образом, встречи, контакты и переписка А.П. Чехова с представителями армянского народа представляют научный и практический интерес, являются одной из стра- ниц в творческой биографии писателя. Армянские отобра- жения в художественном слове углубляют его эмоциональную окраску, а общение и переписка раскрывают новые грани характера и внутреннего мира писателя.

Литература

1. **Чехов А.П.** ПСС **и писем в 30-ти,** т. **т 7,с 159-166**
2. **Спендиаров А. А. Горький в Крыму - В сб. Горький и Армения. Ереван 1969, с 109**
3. **Курортная газета 1956 N 197**
4. Цит по М. Айвазян. Чехов и армянская культура. Ереван **1981,** с. **25**
5. "Литературное наследство" А. Чехов, т. **68,** М, **1960,.** с. **202**
6. Цит по Амирханян М.Д. Русская художественная литература и геноцид армян. **II** расширенное издание, Ереван, **1990,** с. **98-99**

СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЕ ФУНКЦИИ ЛЕКСИЧЕСКИХ ПОВТОРОВ В РАННИХ РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА “СМЕРТЬ ЧИНОВНИКА”)

Г. Г. Амбардарян
Гюмрийский государственный педагогический институт им.М.Налбандяна

Невозможно приблизиться к пониманию России, не изучая ее великих писателей. Одним из таких писателей является Антон Павлович Чехов.

“Нужно было обладать жадным до самозабвения интересом ко всему, что творится в России, чтобы к двадцатилетнему возрасту обнаружить такое всеобъемлющее, изумительно точное, подробное до мельчайших деталей, необыкновенно разнообразное значение России, какое высказал А. П. Чехов уже в своих первоначальных рассказах”,-отмечал К. И. Чуковский [6, 5].

Юбилей А. П. Чехова – 150-летие со дня рождения – событие мирового значения. Мировая Чеховиана обогатится новыми исследованиями – монографиями, диссертациями, статьями, книгами библиографического характера, переводами.

Писатели самых различных стран признали огромное значение А. П. Чехова для своей отечественной литературы.

В ранний период творчества (1883-1885) А. П. Чехов пишет юмористические рассказы. Рассказы Чехова коротки, но за видимой простотой глубина смысла и сложность художественного построения.

Мировоззрение писателя формировалось в 1880-ые годы, когда в обществе царили скептические настроения, упадок. Это повлияло на формирование взглядов Чехова и переосмысление темы “маленького человека”.

Предлагаемая статья, посвященная стилю А. П. Чехова – лингвистическая. Цель статьи – изучение стилеобразующей функции лексических повторов в ранних рассказах А.П. Чехова.

А. П. Чехов известен как основатель стилевой традиции. В научных исследованиях, посвященных вопросам его поэтики и стиля, - в работах А. Скафтымова, Г. Поспелова, Н. Берковского, З. Паперного, П. Палиевского, А. Чудакова, В. Гусева, Л. Цилевича и других, проблема динамики, изменения стиля Чехова, на наш взгляд, учитывается недостаточно. В этом плане разительно несходство Чехова самого раннего и Чехова позднего, с конца 80-х до начала 900-х годов.

Одним из ярких образцов, "моделей" поэтики раннего Чехова является юмористический рассказ "Смерть чиновника" (1883). В рассказе умирает маленький чиновник. Но Чехов смеется. Для Чехова умирает не человек, а чиновник, то есть искажение человека. Умирает маленький чиновник, привыкший унижаться и трепетать.Здесь Чехов по-своему трактует тему "маленького человека". Он смешон и жалок и подвергает себя унижению, он сам себя унижает. Наоборот, его хотят удержать от такого поведения. Самоунижение маленького человека, пресмыкательство, чинопочитание, раболепие – причина смерти чиновника. Генерал – фигура нейтральная. Он лишь реагирует на действие другого персонажа. Фабула пре - дельно динамична. Этот ранний, смешливый, юмористический рассказ имеет внутренние секреты, сдвиги, ходы. В. И. Гусев отмечает: "Весь рассказ построен на столь любимом у раннего Чехова принципе резкой утрировки, но именно эта утрировка внутренне неоднозначна. Чехов здесь, видимо, вполне инту итивно, но при этом и виртуозно сочетает стиль и стилистику "строгого реализма" с повышенной условностью" [3, 355].

В рассказе "Смерть чиновника" психологический анализ определяет и направляет все произведение, подчиняя себе всю

образно-речевую ткань. Важным фактором, организующим смысловую структуру текста, являются сложно-семантические отношения между предложениями. Всякое предложение, которое указывает или описывает определенное явление, событие можно рассматривать как обозначение (номинацию)данного явления, события.

Лексические повторы становятся средством семантико-стилистической организации и выполняют роль “связочного” материала. Для языка произведений А. П. Чехова характерны следующие семантико-стилистические категории.

1. Система предложений, организованных по правилу винта, которая обычно дается в виде повторяющегося слова или повторяющегося словосочетания (повтор-развитие). Рассказ начинается со слова “*смерть*” и кончается словом “*помер*”.

Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и… *помер*.

Автор данным словом выводит рассказ за рамки бытового реализма, психологизма. “*Смерть*” воспринимается как условность, трюк. Это самое слово “*смерть*” не берет всерьез. Такой ход вполне типичен для многих ранних рассказов Чехова.

Получается система предложений, организованных по “правилу винта” – каждый поворот приведет к следующему “кольцу спирали”.

2. Интерес представляют повторы-подхваты, которые придают повествованию разговорность.

“ Я его *обрызгал*! – подумал Червяков.

- *Извините*, ваше-ство, я вас *обрызгал*…

- Я вас *обрызгал*, ваше-ство… Простите…

Он глядел и чувствовал себя наверху блаженства. Червяков нисколько не сконфузился, утерся платочком и, как вежливый человек, поглядел вокруг себя: не обеспокоил ли он кого-нибудь своим *чиханьем*?

Чихнул, как видите. *Чихать* никому и нигде не возбраняется. *Чихают* и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все *чихают*.

В чеховской прозе повторение, лексические повторы, повторяющиеся реплики персонажей, детали-намеки являются также основными видами подтекстных высказываний.

Л. М. Цилевич отмечает: “В отличие от традиционного для дочеховской прозы повторение наиболее значимых деталей, в чеховском рассказе повторяются детали беглые, незначащие, “подтекстные” [7, 109].

Приемом повтора усиливается восприятие текста. Читатель проникает “вглубь” текста, в область, лежащую вне его: в сферу внетекстовых ассоциаций, в подтекст.

Рассматривая концепт “подтекст” в композиционном плане Т. Сильман отмечает: “подтекст есть… не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл” [4, 89-90].

Лексические повторы один из распространенных приемов в раннем творчестве А. П. Чехова. Выделим предложения, образованные повторением знаменательных частей речи.

а)Предложения, образованные повторением существительных, прилагательных.

В один *прекрасный* вечер не менее *прекрасный* экзекутор, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел и глядел в *бинокль* на “Корневильские колокола”. Он отвел от глаз *бинокль*, нагнулся и… апхчи!!!

Какие же тут *насмешки*? – подумал Черьяков.

Вовсе тут нет никаких *насмешек*!

б) Предложения, образованные повторением личных местоимений.

Я вчера приходил беспокоить ваше-ство, - забормотал *он*, когда генерал поднял на него вопрошающие глаза, - не для того, чтобы смеяться, как *вы* изволили сказать. *Я* извинялся за

то, что, чихая, брызнул – с…, а смеяться я и не думал. Смею ли *я* смеяться!

Я вас обрызгал, ваше-ство… Простите… *Я* ведь … не то чтобы…

в) Предложения, образованные повторением глаголов.

Вчера в “Аркадии”, ежели припомните, ваше-ство, - начал докладывать экзекутор, - я чихнул –с и…нечаянно *обрызгал*… Извините…

- …Я извинялся за то, что, чихая, *обрызнул-с*…, а смеяться я и не думал.

Пять неудавшихся попыток извинения, повторное, много кратное употребление слова *обрызгал*. Хотя содержание слова не меняется, но с многократным повторением меняется смысл текста, показывается движение и динамика сюжета.

Кольцо охватывает другим, которое создается двукратным, трехкратным повторением слов.

Напишу ему письмо, а ходить *не стану*! Ей богу, *не стану*!

Думал, думал, и никак *не выдумал* этого письма.

Я извинялся за то, что, чихая, брызнул-с…, а *смеяться* я и не думал. Смею ли я *смеяться*? Ежели мы будем *смеяться*, так никакого тогда, значит, и уважения к персонам… не будет…

Надо бы ему обúяснить, что я вовсе не желал… что это закон природы, а то *подумает*, что я плюнуть хотел. Теперь не *подумает*, так после *подумает*!...

Двукратным, трехкратным повторением *смеяться, обрызгал, подумает, не стану* передается эмоциональное состояние. Многократное употребление глаголов говорит об основной смысловой значительности данного глагола. В стилевой традиции Чехова принцип художественного повтора является доминирующим.

г) Предложения, образованные повторением наречий.

Но вдруг… В рассказах часто встречается это “но вдруг”. *Но вдруг* лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось…

Интерес представляют предложения, образованные повторением параллельных конструкций *ничего не видя, ничего не слыша*.

Последний абзац рассказа кончается фразами “*Ничего не видя, ничего не слыша*, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся… Придя машинально домой, не снимая мундира, он лег на диван и … помер”.

Видоизменяющееся повторение реплики, варьирование интонаций выражает движение от жизни к смерти.

В раннем творчестве А. П. Чехова одним из основных стилистических приемов является повтор, который выделяется в следующие разновидности, детали-намеки.

- *Пошел вон*!!! – гаркнул вокруг посиневший и затрясшийся генерал.

- Что-с? – спросил шепотом Червяков, млея от ужаса.

- *Пошел вон*!!! – повторил генерал, затопав ногами.

Эмоциональная реплика “*Пошел вон*!!!” усиливает смысл первой.

Чеховской фразе присущ точный синтаксический рисунок, мягкость и мелодичность.

Данные повторы определяют систему семантико-синтаксической организации текста.

Лексические повторы являются одной из форм психоло гически осмысленного слова, обозначают различное состояние субъекта, среды и обстановки, выполняют роль “связочного материала” и являются средством семантико-синтаксической организации текста.

Литература

1. Г. Бялый. Чехов и русский реализм. Очерки, изд. “Советский писатель”, 1981, с. 398.
2. В. В. Голубков. Мастерство А. П. Чехова. Гос. изд. Мин. просвещ. РСФСР, М., 1958, с. 198.

3. В. И. Гусев, Чехов и стилевые поиски современной советской прозы в труде “В творческой лаборатории Чехова”. Изд. “Наука”, М., 1974.
4. Т. Сильман. Подтекст – это глубина текста. – “Вопросы литературы” 1969, № 1, с. 89-93.
5. А. П. Чехов. Рассказы и повести. Изд. “Правда”, М., 1984, с. 478.
6. К. И. Чуковский, А. П. Чехов. Гос. изд. Детской литературы, М., 1958, с. 92.
7. Л. М. Цилевич. Сюжет чеховского рассказа. Изд. “Звайгзне”, Рига, 1976, с. 237.

ОБРАЗ ПЛАТОНОВА В РЕПЛИКАХ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА «БЕЗОТЦОВЩИНА».

Н.А.Басилая,
М.С.Николаишвили
Тбилисский государственный университет им. И.Джавахишвили

Драматургические произведения А.П. Чехова явились подлинным открытием в театральной художественной культуре, оказали большое влияние на развитие русской литературы и театра. Пьеса «Безотцовщина» [1], «первый вестник новой драмы» [2, с. 53], была написана Антоном Чеховым в 19 лет, но ее обнаружили лишь через 20 лет после смерти писателя. Именно в этой пьесе чувствуются мотивы будущих «Вишневого сада», «Чайки», «Иванова» [3]: «первая драма... как малое зерно, заключила в себе зародыши тех образов и идей, которые А.П. Чехов разрабатывал в зрелую пору» [4, 29].

С этой пьесы начинается Чехов-драматург. В «Безотцовщине», «наивной и громоздкой пьесе, в полном объеме своем крайне трудной для сцены» [5,7], впервые был выведен «тип странного, бездействующего и рефлектирующего героя» [5, с. 8], о котором зритель судит не столько по его импульсивным действиям, сколько по его словам. Эти слова часто облечены в форму дефиниции, которая, еще по определению Аристотеля, представляет собой «речь, обозначающую суть бытия вещи» [6, 352].

Цель данной работы – проследить, как «суть бытия» Платонова, главного героя названной пьесы А.П. Чехова, опре деляется им самим и окружающими его людьми в емкой форме дефиниции, под которой в логике понимают «внутрилингвистическую операцию, устанавливающую отношение синони -

мии между двумя лингвистическими выражениями» [7,103]. Оговоримся, что в случае художественного текста, в данном случае драматургического, речь идет об образной дефиниции. До последнего времени в специальной литературе не было разграничения научной и образной дефиниции, поскольку понятие образного определения формулировалось довольно расплывчато: его относили то к сравнению, то к метафоре. В настоящее время разработка теоретических аспектов определения в лингвистической плоскости стала актуальной. В результате появился ряд работ, рассматривающих своеобразие дефиниции в научном и художественном стилях [8]. В частности, художественная дефиниция сопоставляется с семантически родственным ей художественным средством – сравнением, в результате чего «выделены три основных модели логико-синтаксической структуры предложений, в которых имеет место совмещение двух разнородных номинаций (под «совмещением» здесь следует понимать их контекстуальное соположение в рамках отношений либо определяемого и определяющего, либо сравниваемого и объекта сравнения): 1) **А подобно В (А как В, А словно В и проч.); 2) А есть (как бы) В.; 3) А = В.**» [8,4]. Однако, поскольку и научные, и образные определения явно распадаются на два смысловых центра: **определяемое – определяющее**, с этой точки зрения несущественно, чем – метафорой или сравнением – они выражаются [9,275], хотя при рассмотрении конкретных примеров образных дефиниций мы, естественно, будем обращать внимание на то, какая именно фигура речи выступает в каждом конкретном случае в роли дефиниции.

В речевом дискурсе пьесы отражается сложная система отношений синтаксических единиц языка, усиливающих способность языкового знака к семантическим изменениям и преобразованиям. Синтаксические единицы языка в репликах персонажей пьесы способны приобретать типовые функции художественного выражения. Так, характер и степень участия

дефиниционных предложений в данном драматическом произведении А.П. Чехова создают определенную типовую функцию, присущую речи действующих лиц, функцию, которая выявляется на уровне фрагмента сценического действия, необходимого и достаточного для определения каждой конкрет ной ситуации, отраженной в пьесе.

Дефиниционные предложения в пространстве драматургического текста А.П. Чехова содержат все те средства выражения, которые отражают черты, присущие устной коммуникации, или, шире, спонтанной речи вообще. Однако поскольку эти предложения существуют в форме письменного текста, отражающего речь персонажей драматургического произведения, им присуща некоторая условность. Как писал М.М. Бахтин, «огромное большинство литературных жанров – это вторичные, сложные жанры, состоящие из различных трансфор мированных первичных жанров (реплик диалога, бытовых рассказов, писем, дневников, протоколов и т.п.). Такие вторичные жанры сложного культурного общения, как правило, разыгрывают различные формы речевого общения [10, с. 279]. И в драматургических произведениях А.П. Чехова диалоги и полилоги персонажей в известном смысле «разыгрываются». Они имеет отчасти условный характер – в той степени, в какой условность присуща целому тексту как произведению искусства. Произведение искусства тем и отличается от непредсказуемой жизненной реальности, что оно представляет собой завершенное целое, в котором воедино связаны общей идеей разные фрагменты текста, в которых одни и те же персонажи выступают на фоне одного и того же предметного ряда, времени действия и/или места действия, но ситуация разительно меняется.

Образ Платонова раскрывается в репликах действующих лиц пьесы, построенных по инвариантной синтаксической схеме «предложения тождества», представляющей основные

модели логико-синтаксической структуры дефиниционных предложений. Совмещение двух смысловых центров: **определяемое – определяющее -** в дефиниции происходит «за счет особых окказиональных признаков, актуальных для писателя и отражающих его индивидуальную картину мира. Эти признаки расширяют сигнификативный слой значения слова, приписывают ему «окказиональный» сигнификат, реализующийся не в языке, а в речи» [7,6].

Лексико-семантическое наполнение жестко регламентированных моделей логико-синтаксической структуры дефиниции в чеховской пьесе отражает «дефинитивный плюрализм»: **определяемое** понятие (образ Платонова) представлено **определяющим -** целым рядом отличающихся друг от друга характеристик Платонова, раскрывающих в своей совокупности характер главного героя, его поступки, их логику, отношение к себе и к окружающим. В богатой языковой палитре создания образа главного героя «Безотцовщины» важную роль играют предельно заполняющие текст пьесы образные дефиниции, содержащие лексику, которая, в зависимости от отношения действующих лиц к Платонову, приобретает дополнительную экспрессивную окраску – положительную или отрицательную. Именно экспрессивно маркированная лексика в репликах героев пьесы может быть материалом для лингвистического анализа, направленного на выявление индиивидуальных свойств, личностных качеств, существенных признаков внешности, характера, деятельности, поведения, проявления тех или иных эмоций и чувств, отношения Платонова к окружающему миру.

До появления Платонова в гостиной Анны Петровны из ее разговора с полковником в отставке Иваном Ивановичем Трилецким мы узнаем, что невеста Трилецкого, Марья Ефимовна Грекова «*терпеть не может его после тех его выходок*» (38), что Платонов «*вообразил..., что* ***она дура****... и* ***считает своей обязанностью надоедать дурам, выделывать***

над ними разные штуки» (38), что шесть месяцев он не появлялся в имении Войницевой. На вопрос Анны Петровны «***Здоров он***?» Трилецкий отвечает: «***Он всегда здоров. Жив курилка***! (38). В данном диалоге основная информация о Платонове содержится в дефинициях оценки физического и психического состояния человека, выраженных сочетанием «личное местоимение + краткая форма имени прилагательного» и устойчивым выражением с оценочным именем существительным, а также сочетанием имен существительных в именительном падеже, первое из которых отвлеченное, со значением оценки, а второе, приложение, конкретное, выступает как объект оценки***:*** Трилецкий: ***Каналья человек****! Я его сам давно уж не видел* (38)».

Сосед Анны Петровны, помещик Порфирий Семенович Глагольев, на ее вопрос: ***Кто такой, этот Платонов***? – опять-таки в отсутствие Платонова, дает ему пространную характеристику, дефиницию оценки, построенную на различных вариантах основной, частотной для научного стиля дефиниционной схемы ***«кто есть кто»,*** используя для реализации этой цели варианты «***кто есть кто***»; «***кто это кто***»; «***под чем подразумевается что***»; «***кто является выразителем чего***»: «***Платонов*****, по-моему,** ***есть лучший выразитель современной неопределенности... Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа... Под неопределенностью я разумею современное состояние нашего общества... Вот этой-то неопределенности, по моему мнению, и является выразителем наш умнейший Платонов*** (42-43). Данное образное определение Платонова, по сути дела, основное – следующие дефиниции лишь развивают и дополняют его.

В своих монологах Платонов в афористичной, сентенциозной форме пытается осознать свое назначение, вершит суд над собой и окружающими. Окружающие, в свою очередь,

пытаются разгадать, ***кто такой, что за человек, этот Платонов? Герой или не герой***? (42).

Весь дискурс дефиниций, содержащих характеристику Платонова, распадается на три типа: **1)** дефиниции, в которых дается самоидентификация Платонова; **2)** дефиниции, в которых окружающие характеризуют Платонова; **3)** дефиниции, в которых Платонов характеризует окружающих его людей.

1. Дефиниции, в которых дается самоидентификация Платонова, построены по сложным синтаксическим моделям, включающим перечислительные ряды, построенные по принципу нарастания экспрессии.

Платонов, возобновляя знакомство с Софьей Егоровной, на ее вопрос «*Что поделываете теперь*?», с горечью отвечает, используя дефиницию оценки по схеме ***«кто видел кого каким (кем)»*** и дефиницию со значением «номинация профессии»: *Со мной судьба сыграла то, чего я ни в коем случае не мог предполагать в то время, когда* ***вы видели во мне второго Байрона, а я в себе будущего министра каких-то особенных дел и Христофора Колумба. Я школьный учитель,*** *Софья Егоровна, только и всего* (58). Софья Егоровна, которая помнит того Платонова, который, по его словам, ***«когда-то был мастером рассыпаться» милыми фразами*** *о ненависти* ***к пошлости, тунеядству, фиглярству*** (63), обращаясь именно к Платонову его молодости, горячо возражает: «... ***Это вам не мешает быть человеком, тружеником****, хочу сказать,* ***на поприще*** *ну хоть, например,* ***свободы, эмансипации женщин****...* ***не мешает это вам быть служителем идеи***?», на что Платонов горько возражает: *«... Мне ничего не может мешать.* ***Я лежачий камень»*** (59). Дефиниции, в основе которых лежат синтаксические конструкции – фразеосхема «***кто был мастером что делать»;*** распространенного предложения ***«что не мешает кому быть кем»;*** простого нераспространенного предложения ***«кто-что», –*** начиная с пространных, сложных

определений общего характера, включающих в себя отрицание ***не*** (***не мешает)*** и, заканчивая лапидарным ***«кто-что»,*** отражают снижение планки устремлений главного героя, его разочарование, равнодушие, отражающиеся в назывании себя ***лежачим камнем*** и горьком признании: «***Лежачие камни сами созданы для того, чтобы мешать***» (59). Сравним также следующие самооценки Платонова: «***Я слабость, страшная слабость***!», построенную по дефиниционной схеме «кто – кто» или дефиницию, в основе которой лежит отрицание: «***Нет ничего во мне такого, за что можно было бы ухватиться, нет ничего такого, за что можно было бы уважать и любить***!» (116).

Его речь литературна, насыщена аллюзиями, ремини-с ценциями, сложными оборотами.Так, обращаясь к Анне Петровне, он вмещает в одну фразу шесть дефиниционных предложений, заполненных лексикой, выраженной разными частями речи: а) инфинитив + прилагательное в сравнительной степени (***расстаться – тяжелее***); б) личное местоимение + имя существительное (***я - свободный человек);*** в***)*** личное местоимение + наречие и инфинитив в роли связки при составном сказуемом, выраженном инфинитивом и отвлеченным существительным ***(я – не прочь провести время;*** г) личное местоимение + фразеосхема, выраженная существительным ***враг*** с отрицанием и предложным сочетанием отвлеченного и одушевленного имен существительных (***я не враг связей с женщинами);*** д***)*** личное местоимение + та же фразеосхема, выраженная существительным ***враг*** с отрицанием и сочетанием прилагательного и отвлеченного существительного (***не враг даже благородных интрижек):*** *Я так уважаю в себе это уважение к вам, что* ***расстаться с ним для меня будет тяжелее, чем провалиться сквозь землю****! Друг мой,* ***я свободный человек****,* ***я не прочь приятно провести время****,* ***я не враг связей с женщинами****,* ***не враг даже благородных интрижек,*** *... но с вами заводить мелкую интрижку****, вас***

делать предметом своих праздных помыслов, вас, умную, прекрасную, свободную женщину?! (101). Кстати говоря, выражение, заканчивающее данную фразу, ***- вас делать предметом своих праздных помыслов, вас, умную, прекрасную, свободную женщину*** представляет собой усеченную дефиницию, состоящую только из **определяемого (определяющее** оценочной семантики подразумевается). Точно так же пространно, прибегая к дефинициям с оценочной семантикой, Платонов строит свою речь, обращенную к Софье Егоровне: *В школе я и доселе* ***пребываю в качестве занимающего не свое место, а место учителя****... не говорю про людей, что я сделал лично для себя? Что я в себе посеял, что взлелеял, что возрастил?... А теперь? Эх!* ***Страшное безобразие... Возмутительно****! Зло кишит вокруг меня, пачкает землю, глотает моих братьев во Христе и по родине, я же* ***сижу, сложив руки, как после тяжкой работы; сижу, гляжу, молчу... Мне двадцать семь лет, тридцати лет я буду таким же – не предвижу перемены****! ... там дальше* ***жирное халатничество, отупение, полное равнодушие ко всему тому, что не плоть, а там смерть!! Пропала жизнь***! (106). Для самоидентификации Платонова Чехов прибегает к афористическим высказываниям, построенным по классической утвердительной модели, которая так же представляет дефи ницию оценки: ***Нет более несчастия, как быть лишенным собственного уважения***! (116); ***Нельзя верить в смех той умной женщины, которая никогда не плачет: она хохочет, когда плакать хочется*** (97). ***Жена – это самая ужасная, самая придирчивая цензура****! Горе, если* ***она глупа***! (46). Платонов изначально позиционирует себя отрицательно, в его самооценке звучат негативно заряженные слова: ***грешный человек*** (92), ***Самодур****! ...* ***негодяй****!* ***Смешной негодяй****!* ***Необыкновенный негодяй***!(118). Свои чувства, психическое состояние Платонов нередко передает посредством дефиниций, выраженных словами категории состояния ***скверно***, ***скучно***. На

вопрос Анны Петровны, как ему жилось полгода, что они не виделись, он отвечает: ***Скверно*** *по обыкновению... Всю зиму спал и шесть месяцев не видел неба. Пил, ел, спал, майн Рида жене вслух читал...* ***Скверно***! (44). На замечание его жены «***Жилось хорошо****, только* ***скучно****, разумеется»* (44) Платонов реагирует репликой: *Не скучно, а* ***очень скучно****, душа моя*. (44). Отталкиваясь от слов ***скверно*** и ***безлюдье***, семантику которых усиливает эпитет ***томительнейшее,*** Платонов образует сложное слово «***сквернолюдье***», своеобразную дефиницию своего восприятия окружающего его мира. Эти слова с отрицательной коннотацией, соседствуя со словом ***роскошь***, имеющим положительную коннотацию, создают разительный контраст в комплименте, выполненном в форме дефиниционного предложения: ***Видеть вас, Анна Петровна, после долгого, томительнейшего безлюдья и сквернолюдья – да ведь это непростительная роскошь***! (45).

2. Дефиниции, в которых окружающие характеризуют Платонова, содержат: **а**) слова, положительно характеризующие Платонова: ***славный*** (43), ***необыкновенный*** (92); ***умный*** (93); ***красивый*** (114)**,** ***великий*** (99), ***справедливый*** (83), ***справедливейший и честнейший*** (67) и др., и **б**) слова, отрицательно его характеризующие: ***не джентльмен*** (94); ***бедный моралист*** (99); ***неповоротливый и лживый человечина****...* (101) ***шутник*** (101) ***невыносимый человек*** (102); ***барская струнка*** (105), ***милый пустослов***, ***оригинал*** и др.

Так, в начале пьесы, говоря о Платонове, Анна Петровна использует положительно заряженные выражения ***славный человечек*** (43); ***наш друг*** (58); Глагольев 1 характеризует его словами ***герой лучшего, но еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа*** (43); ***умнейший Платонов*** (43); ***Его грешно не уважать ... никогда не забуду тех немногих часов, которые мне посчастливилось провести с ним*** (43); Щербук, обращаясь к Платонову, восклицает: ***Молодчина! Красавец какой****! Что,* ***купидон****, по военной не идешь*? (60); его тесть,

Иван Иванович, отмечает: *И **Михайло, зять, справедлив**! **Вольнодумен, но справедлив***! (83); Софья Егоровна отзывается о нем как о ***человеке, труженике на поприще свободы, эмансипации женщин... служителем идеи***(59). Войницев считает, что Платонов выделяется как ***человек не из мелко плавающих, малый развитой и слишком нескучный*** (86)... Затем, по мере развития действия, определения, маркированные негативной лексикой, все увеличиваются в числе, и из уст персонажей, вначале позитивно отзывавшихся о Платонове, мы слышим нелицеприятные отзывы о нем. Так, Трилецкий хоть и называет Платонова ***другом***, ***умным и большим человеком***, одновременно выговаривает ему за издевательство над Грековой, употребляя лексику с отрицательной коннотацией: ***Такой умный и большой человек, а выделываешь черт знает что... Вот и назвали негодяем***... (93) ***Не джентльмен ты***! *Джентльмены знают, что у влюбленных есть известное самолюбие*... (94). Венгерович-отец обличает Платонова следующими уничижительными словами: «*Кто вы, молодой человек? Извините**, **хлыщ, промотавшийся помещик**, взявший в свои руки святое дело, на которое вы не имеете ни малейшего права, как **испорченный человек*** (67)... *Не дает ни минуты покоя! Что я ему сделал? Это **шарлатанство**!* (67); ***Учитель, который учит только ругаться и больше ничему*** (91) и др. Включая в свой состав и позитивно, и негативно заряженные слова, дефиниции, в которых окружающие характеризуют Платонова, претерпевают в разных ситуациях пьесы особую эстетическую трансформацию, приобретая эмоциональные созначения – злобы, дружеского подтрунивания, ненависти, любви, иронии.

Персонажи пьесы, говоря о своем отношении к Платонову, одновременно прибегают к исключающим друг друга определениям.

В отношениях Платонова к женским образам пьесы вырисовывается определенная тенденция: он очаровывает всех

и, сам того не желая, разрушает их жизнь. В зависимости от того, на какой стадии – влюбленности в Платонова или страдания от его вероломства - они находятся, меняется и коннотация их слов, заполняющих дефиниционную модель.

Так, Грекова называет его ***необыкновенным человеком*** (92); ***похожим на Гамлета*** (93); и неоднократно - ***негодяем*** (92); (93); ***сумасшедшим*** (105)**:** ***Вы или необыкновенный*** *человек, или же...* ***негодяй****, кто-нибудь из двух*; *Он* ***сумасшедший***! (105).

Софья Егоровна, вспоминая о юношеской любви, связывав шей ее и Платонова, говорит ему добрые слова: ***Человек вы, насколько я вас знаю, хороший****... Здесь вас все любят, уважают, некоторые даже поклоняются вам, считают за честь поговорить с вами*...(87) ...Однако далее ее тон изменяется, и в ее речи появляются резкие слова: *Вы не даете мне покоя! Для чего этот надзор?* ***Что я для вас***? (88); ***Вы дерзки и резки****, Платонов*! (89) Переживая душевный кризис, Софья Егоровна сравнивает своего мужа с Платоновым: *Ведь* ***это почти что несчастье****! Я уже в состоянии по целым дням не думать о муже, забывать о его присутствии, не обращать внимания на его слова... В тягость становится...* ***А все это тот ... Платонов*** (86). Амплитуда ее оценок Платонова постоянно колеблется. Вновь поддавшись обаянию Платонова, который, сам того не желая, убедил ее бросить мужа и начать новую жизнь, Софья Егоровна восклицает: ***Гибель*** *моя или ...* ***счастье****! Он или* ***погубит****, или ...* ***вестник новой жизни****!* ***Приветствую, благословляю тебя, новая жизнь***! (111).

Анна Петровна, очарованная им, желающая завоевать его любовь, обращается к Платонову, используя лексику, заряженную и позитивно, и негативно: *Вы сегодня* ***такой умненький****,* ***такой хорошенький... Душка*** *вы такой сегодня! (100) Вы такой* ***неповоротливый и лживый человечина****... (101)* ***Шутник*** *Миша*! (101) ***Странный человек*** (101);

Невыносимый *человек* (102) ***Сегодня обижает, а завтра извиняется... Барская стрункa***! (105).

Морализм, резонерство Платонова, манера говорить непри ятные вещи в лицо собеседнику, обличать все и вся, настраивает общество против него, вызывает раздражение, заставляя отвечать ему в том же тоне, или, в случае с Анной Петровной, выговаривать ему (*Платонов, зачем* ***отравлять*** *нам день своим* ***резонерством****? Зачем* ***говорить лишнее****? И имеете ли вы право*? (67), или, как мы это видим на примере Трилецкого, иронизировать (*Не покойно живется с этими* ***справедливейшими и честнейшими****...* ***Всюду вмешиваются, везде у них дело, все до них касается****...* (67)

Определение ***чудак*** по отношению к Платонову употребляют почти все действующие лица пьесы: его жена Саша (**Чудак**! *Какой же ты сегодня* ***чудак****, Миша*! (116); Анна Петровна (***Странный*** *человек* (101) ***Чудак*** *человек* (102); Глагольеву-сын: (*Какой вы, право****, чудак***! (98) и др.

Слова и выражения с положительной коннотацией, посредством которых Трилецкий характеризует Платонова, – ***великий мудрец, философ, моралист*** в сочетании с признаковыми словами ***наш, бедный, настороже, с нетерпением*** и в определенном контексте звучат издевательски и иронично: *Вон он сидит,* ***наш великий мудрец и философ****!* ***Сидит настороже и с нетерпением ожидает добычи: кому бы нотацию прочесть на сон грядущий****?* (99) ***Бедный моралист****! Жалею тебя, Платонов*! (99). В ответ на отзыв Платонова о девушке, за которой он ухаживает, как о дурочке, Трилецкий говорит*:* ***У вас хватает совести величать ее при мне дурочкой, дряньюю...*** ***Не джентльмен ты***! (93-94). И далее, продолжает развивать тему резонерства, морализма Платонова, объясняя это желанием «***кого-то ненавидеть, в кого-нибудь вьесться, на ком-нибудь выместить свою какую-нибудь пакость***» (94). Положительно заряженное существительное ***мудрец***, сочетая его с уничижительным определением ***недоде-***

ланный, вспоминая о Платонове, использует и Венгерович-сын: *Школа, в которой* ***вечно спит тот недоделанный мудрец****...* (118). Таким образом, эстетическая трансформация художественной дефиниции происходит посредством сочетания лексических единиц, принадлежащих к разным положительному или отрицательному полям заряженности. Эффект такого сочетания способствует образованию семантической двуплановости, чеховскому мерцающему определению человека, в котором намешано обыкновенное, высокое и низкое.

3. В дефинициях, которыми Платонов характеризует окружающих его людей, так же трансформируются, меняя коннотацию от положительной к отрицательной.

В начале пьесы звучит мотив дружбы: и Платонов, и Анна Петровна восклицают фразу «*О дружба, это ты*!». Но уже в следующей реплике Платонова озвучивается предчувствие конца этой дружбы: *Ох, о дружба, это ты! Всегда везло мне в любви, но никогда не везло в дружбе. Боюсь, господа, чтоб и вам не пришлось плакать от моей дружбы!* (77). По мере развития действия, Платонов высказывает все более резкие слова, адресованные и себе, и другим. Грубияна и циника Глагольева-сына он называет ***идиот***ом и **осленком** (98). Выговаривая Трилецкому за его безалаберность, Платонов говорит ему о существовании нравственных правил поведения: *Великою любовью воспылал бы я к тебе, душа моя, если бы ты хоть недельку, хоть денек пожил по каким-нибудь правилам, хоть бы самым мизерным!* ***Для таких субъектов, как ты, правила необходимы, как хлеб насущный***...(96).

Нелицеприятно характеризует он конокрада Осипа посредством негативных дефиниций, заполненных яркими разговорными словечками, коммуникативными метафорами: ***Чертов кум! Самый страшный из людей! Ужаснейший из смертных! ...*** *Ты ли это,* ***во тьму ночей и в свет дня вселяющий грозный ужас****? Давно уж я не видел тебя,* ***человекоубийца, шестьсот шестьдесят шесть!*** (64); ***Одно из***

интереснейших кровожадных животных современного зоологического музея! Известен всем и каждому как Осип, конокрад, чужеяд, человекоубийца и вор (65). К себе Платонов относится так же, как и к Осипу, сравнивая себя с ним, и позиционируя и его, и себя дефиницией, в основе которой лежит сравнение, выраженное творительным падежом: «***Что мы теперь значим с тобой? Шляемся из угла в угол мелкими людишками, чужеядами, места своего не знаем***...»(65).

Название пьесы «Безотцовщина» продолжает тему «отцов и детей», отражая сложное отношение Платонова к отцу, который, судя по репликам хорошо знавшего его Глагольева, был добрым, справедливым и уважаемым человеком, заступался за обиженных и защищал их от произвола. Глагольев рассказывает «***случай, как нельзя лучше характеризующий покойника***»: *Судили, помню, одного бедненького и пьяненького казенного землемера за лихоимство и ... оправдали. Василий Андреич, покойник, настоял... Часа три настаивал, доводы приводил, горячился...* «*Не обвиню его, кричит, пока вы не присягнете, что вы сами не берете взяток!»...* ***Добряк был ваш отец***, *доброе имел сердце...* ***Великий человек был*** *в своем роде... Я уважал его. Мы были с ним в прекраснейших отношениях*! (47). Платонов на эту восторженную филиппику неприязненно отвечает: «*Ну, а вот я так не могу похвалиться этим. Я разошелся с ним, когда у меня не было еще ни волоска на подбородке, а в последние три года* ***мы были настоящими врагами***. *Я его не уважал*, ***он считал меня пустым человеком***, *и ...* ***оба мы были правы***. *Я не люблю этого человека! Не люблю за то, что он умер спокойно. Умер так, как умирают честные люди.* ***Быть подлецом и в то же время не хотеть сознавать этого – страшная особенность русского негодяя***!» (47). В констатации своего отношения к Василию Андреевичу Платонову оба собеседника используют дефиниционные предложения, построенные по схеме ***«кто был кто»; «кто***

был кем»; «кто кого считал кем», в которых дается субъективная характеристика покойного; признание Платонова о том, что он не уважал и не любил своего отца, завершается пространным обобщением, выполненным по схеме дефиниции ***«быть кем - это что»,*** заполненной словами с отрицательной коннотацией: ***враг, пустой человек, подлец, негодяй.***

Отношение к женщинам у Платонова двоякое. Он их честно предупреждает о своей неспособности дать им счастье, тем не менее, не отказывается от них, предавая друга, жену, самого себя. Зная, что каждая из завязанных им любовных интриг кончится разрывом с близкими людьми, разочарованием и стыдом, он вначале старается объясниться, предупредить о своей нравственной несостоятельности.

Он уважает и любит Анну Петровну (***Я люблю вас, – добрую, умную, милосердную... Я люблю вас отчаянно, бешено***! ***Жизнь свою я отдам за вас, если вы захотите***! ***Люблю как женщину-человека***!(101). Платонов, трезво оценивая свою неспособность любить, противится Анне Петровне, которая склоняет его к любовной игре, зная по своему опыту, что любовь быстро пройдет. Так, предостерегая Анну Петровну от «***известного рода любви***», которой не хочет ***заменить любовь дружескую***, он говорит о своей способности лгать женщинам: *Лгать я вам не умею... (Тихо ей на ухо.)* ***Если бы я умел тебе лгать, то давно уже я был бы твоим любовником***... (102)

Он любит свою жену – глупенькую, жертвенную Сашу, но предает ее. Слова, обращенные к Саше, на первый взгляд, негативные (***инфузория, муха, глупенькая*** перемежаясь с позитивно заряженными словами (***счастлива, мое сокровище, маленькая, постоянная***), передают глубокую привязанность Платонова к жене: *Ты чего же это не спишь,* ***инфузория***? (116) *Ах ты моя* ***дурочка набитая****! Зачем ты не* ***муха****? Между* ***мухами с своим умом ты была бы самой умной мухой****! Была бы ты так женски* ***счастлива****, если бы умела постигать своей*

нетронутой *головкой,* ***что у меня нет ничего того, что можно любить****? Не понимай,* ***мое сокровище****, не ведай, если хочешь любить меня!* ***Самочка моя****!...* ***Сокровище ты мое****!* ***Маленькая****,* ***глупенькая бабеночка****!... Где мы брали бы себе* ***постоянных жен****,* ***если бы вас не было, Саши***? (117).

Грекову он и в глаза, и за глаза называет ***дурой*** (38), доводит до слез издевательскими замечаниями: ***Как ваш клоповый эфир****, Марья Ефимовна?* Грекова: *Какой эфир?* Платонов: ***Я слышал, что добываете из клопов эфир... Хотите обогатить науку... Хорошее дело***! (53)...Грекова: *Если бы Николай Иваныч не дал мне честного слова, что вы здесь не будете, то я не приехала бы сюда... (Трилецкому)* ***Стыдно вам лгать!*** Платонов: ***Стыдно тебе лгать, Николай! (****Грековой****) Вы плакать собираетесь... Поплачьте! Слезы приносят иногда облегчение*** (54). Выслушав в свой адрес нелицеприятную критику свидетелей этого разговора (Глаголь-ев: ***Жестоко,*** *Михаил Васильич! ...* ***Нелюбезно****! Не ожидал я от вас*! (55); Анна Петровна: ***Нехорошо****, Михаил Васильич,* ***нехорошо*** (55); Саша: *Извинись, тебе говорят!* ***Бессовестный!***), Платонов приносит извинения Марье Ефимовне нарочито патетически, опять-таки издеваясь: *Извиняюсь... Публично прошу прощения...* ***Сгораю от стыда на пятидесяти кострах***!... (55). Отговаривая Трилецкого от женитьбы на Грековой (*Не понимаю тебя, Николай!* ***Что хорошего, умный человек, ты нашел в этой дурочке***? (93), дурно отзываясь о ней, он одновременно говорит ей комплименты: ***Ай да дурочка***! /.../ ***И она туда же, куда и люди***! *Философствует, химией занимается и* ***какие изреченьица откалывает***! *Поди ты с ней,* ***презренной***! (Целует ее). ***Хорошенькая, оригинальная бестия***.../.../ Грекова: (Плачет) *Любишь*? *Иначе бы ты не делал так... Любишь*? Платонов: ***Ни капельки, моя прелесть***! ***Не люблю дурачков****, грешный человек*! *Люблю одну дуру*, *да и то от нечего делать* (92)...

С Софьей Егоровной он мечтает вернуть ощущения ранней молодости, когда они оба были счастливы***: Славные воспоминания навевает на меня эта головка...*** *Неужели и для меня уже настала пора* ***довольствоваться только воспоминаниями?*** *Воспоминания вещь хорошая но...* ***неужели мне-то... уж конец?*** *Ой, не дай бог, не дай бог!* ***Лучше смерть... Надо жить... Жить еще... Молод я еще***! (74). Платонов, обращаясь к Софье Егоровне, манипулирует ее сознанием, смешивая отрицательно и положительно заряженные слова, используя хлесткие сравнения, слово с уничижительно-уменьшительным суффиксом (***само- любьице***), прибегая к иронии, когда высокие слова (***счастье, блаженство***) переосмысливаются, начинают означать противоположный смысл: *Вы избегаете меня, обходите, не глядите на меня...* ***Что это***? ***Комедия или серьез***? (87); *Я и без вас шлялся сюда каждый день, а беседовал с вами, потому что* ***считал вас умной, понимающей женщиной***! ***Какая глубокая испорченность***! (88); *Вас,* ***бедную****, хотят отнять у вашего мужа*?! *В вас влюблен Платонов, оригинал Платонов*?! ***Какое счастье***! ***Блаженство***! ***Да ведь это такие конфекты для нашего маленького самолюбьица, каких не едал ни один конфектный фабрикант***! ***Смешно... не к лицу развитой женщине эти сладости***! (89). Увлекшись, Платонов привычно переходит к обличительной речи: *Но что с вами поделалось?* ***Где ваша чистая душа, ваша искренность, правдивость, ваша смелость****? Где ваше здоровье? Софья Егоровна!* ***Проводить целые годы в безделье, мозолить чужие руки, любоваться чужими страданиями и в то же время уметь прямо глядеть в глаза – это разврат****!* (107). Софья Егоровна слабо сопротивляется: *Он прекрасный человек... Он мой муж, и я просила бы вас...,* но Платонов, увлекаясь, развивает далее свою мысль, внушая Софье Егоровне мысли о неудачном замужестве и пробуждая в ней надежду на счастливое будущее с **ним:** ***Что сделало вас жеманной,***

ленивицей, фантазеркой? Кто научил вас лгать? ... что заставило вас выйти замуж за этого человека? Чем прельстило вас это замужество? ... отчего вы не взяли в мужья кого-нибудь другого, а не этого пигмея, погрязшего в долгах и безделье? ... Эх! Попадись вы другому человеку, вы скоро бы поднялись, а здесь вы еще больше погрязнете! бедная... будь у меня, несчастного, силы, вырвал бы я с корнем и себя и вас из этого болота... (107-108). Однако конец его панегерика, напоминающего обличительный монолог Чацкого (кстати, среди других аналогий, в пьесе присутствует и аналогия Платонова с Чацким), неожиданный: *Будемте друзьями, Софи! Ведь не уедете? Мы будем еще беседовать? Да? Моя дорогая... Зачем нам быть врагами?* (107-108)... Выясняется, что Платонов беседовал с Софьей Егоровной по просьбе ее мужа, чтобы отговорить от желания уехать, но увлекся и наговорил лишнего: Возницев: *Не передумала, Софи*? Платонов: *Не уедет, здесь останется...* Возницев: *Да*? *В таком случае ура*! *Руку, Михаил Васильевич*! ... ***Я всегда верил в твое красноречие****! (108).*Опомнившись от любовного угара, Платонов мучится раскаянием: *Ох! Глупо, мерзко... Что я наделал*?! ... ***Стыдно***? ***Когда я делал то, чего впоследствии не стыдился***? *... гадок был, как никогда*! *Уважай себя после этого*! ***Нет более несчастья, как быть лишенным собственного уважения***!(116). Мечется душа, смешиваются добро и зло, совершаются трагедии и предательства.

Таким образом, в основе всего дискурса пьесы А.П. Чехова «Безотцовщина» лежит особая «чеховская система», имеющая свои характерные черты. Основная черта этой системы – разговорность, широкое введение разговорной лексики и разговорного синтаксиса. Почти все реплики действующих лиц выдержаны в разговорно-литературном стиле, отражающем спонтанную речь в различных жизненных ситуациях. Синтаксические схемы дефиниции в пьесе стилистически маркиро-

ваны коннотацией оценочности, эмоциональности, образной конкретизации. При том, что все эти схемы выражают общее значение определения одного понятия через другое, каждая схема в таком ярком художественном произведении драматургического искусства, как «Безотцовщина», претерпевает определенную трансформацию, заполняясь лексикой, отражающей смешение стилей, в зависимости от того, кому принадлежит та или иная реплика, выполненная в форме дефиниции.

Именно из образных дефиниций выявляется художественный портрет сельского школьного учителя, наделенного нравственной неустойчивостью и вызывающим поведением, интеллигента, который сам себя называет лежачим камнем: разуверившись в прежних идеалах, перестав верить в свое высокое предназначение и утратив ощущение смысла жизни, он предает жену и друга и теряет себя. Платонова исследователи сравнивают с героями Достоевского, отмечая его мятущуюся душу, раздвоенность, неопределенность, неясность [5,7]: нельзя понять, кто он – подлец или герой, негативное или положительное явление.

Литература

1. Чехов А.П. Драматические произведения в 2-х томах. Том I. 1878-1889. Л., 1986. Примеры из пьесы «Безотцовщина» далее приводятся по указанному изданию: номер страницы дается в круглых скобках.
2. Клещенко Б. Л. Ранняя драматургия Чехова и русская критика // Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1982.
3. См.: Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 129-130; Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979 (см. ее же примечания к «Вишневому саду» в 13-м томе акад. собр. соч.); Тархова Н. А. От «Безотцовщины» к «Вишневому саду» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов в Ялте. М., 1983 и др.
4. Громов М.П. Первая пьеса Чехова // Литературный музей А. П. Чехова. Таганрог, Вып. 3. Ростов-на-Дону. 1963.
5. Шах-Азизова Т.К. Пьесы Чехова и их судьба // В: Чехов А.П. Драматические произведения в 2-х томах. Том I. 1878-1889. Л., 1986.
6. Аристотель. Топики. М., 1978.
7. Попа К. Теория определения. Перевод с румынского. М., 1978.

8. Трусов В.Е. Своеобразие дефиниции в различных функциональных стилях как разновидностях типов мышления (на материале научного и художественного стилей). АКД. Саратов, 2008
9. Басилая Н.А. Категория признаковости в языке (Слово, словосочетание, предложение) Тбилиси, 1988
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

ОБРАЩЕНИЯ В РЕЧИ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

Н.А.Басилая,
Багратион-Давидашвили Н.Н
Тбилисский государственный университет им. И.Джавахишвили

Общепризнанна значительная роль А.П. Чехова в становлении искусства устно-диалогической индивидуализации персонажей драматургического текста.

По словам В. В. Виноградова, «в творчестве А.П. Чехова прием стилистической индивидуализации драматического языка достигает высшего предела» [1, 190]

Одной из важнейших специфических речевых форм адресованной диалогической речи в языке драматургии А.П. Чехова является обращение, «грамматически независимый и интонационно обособленный компонент предложения или более сложного синтаксического целого, обозначающий лицо или предмет, к которому адресована речь» [3, 340].

Обращение, наряду с другими средствами адресованной диалогической речи, в драматургических произведениях А.П. Чехова, в частности, в пьесе «Вишневый сад» [9], раскрывает социально-психологическую сущность персонажей, показывает их внутренние отношения. (В дальнейшем изложении цитация реплик действующих лиц в пьесах А.П. Чехова производится по второму тому его драматургических произведений [9], при этом указание на номер страницы данного издания приводится в круглых скобках).

Исследованию обращения в аспекте культуры речи, анализу «многообразия приемов создания индивидуально-авторских, окказиональных форм обращения, разнообразия их структуры» посвящена статья В.Е. Захаровой [2]. Однако нам неиз-

вестны исследования, освещающие семантику, структуру и функции обращения в драматургических произведениях А.П. Чехова, хотя, естественно, об обращениях шла речь в статьях, посвященных анализу речевой характеристики персонажей пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» [6]; [7] и других произведений писателя [8].

В нашей работе, посвященной детальному рассмотрению типов обращения в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад», преследуется цель выявить и описать потенциальные особенности номинаций, реализованных в качестве обращений, в особых условиях драматургического текста, а также показать, каким образом реализация потенциальных свойств языка в области речевого синтаксиса позволяет писателю выразить обращенность к миру своих персонажей. Пятнадцать действующих лиц комедии «Вишневый сад», – Любовь Андреевна Раневская, ее родные, друзья, знакомые, - общаются на сцене, используя при этом обращение, - по определению, данному еще М.В. Ломоносовым, «великолепную, сильную и слово оживляющую фигуру». М.В. Ломоносов отметил, что «сею фигурою можно советовать, свидетельствовать, грозить, хвалить, насмехаться, утешать, желать, прощаться, сожалеть, повелевать, запрещать, прощения просить, оплакивать, жаловаться, просить, сказывать, толковать, поздравлять и проч.» [4, 340]. Установление контакта с собеседником является важным параметром коммуникативной личности. Коммуникативный успех во многом зависит от того, как адресант начинает общение, как он называет собеседника. Наименование адресата является результатом творческого акта в познавательной деятельности говорящего. При этом в основу номинации адресата могут быть положены различные признаки: как существенные, объективные, так и несущественные, второстепенные или даже окказиональные [5, 26].

В пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» представлена широкая палитра морфологических и синтаксических средств выражения обращений: однословных номинаций, выраженных конкретными и отвлеченными именами существительными; субстантивированными прилагательными; номинациями с эпитетами, многословными описательными оборотами, семантика которых относит их к различным тематическим группам.

Среди однословных номинаций, выраженных одушевленными именами существительными, в драматургических произведениях А.П. Чехова наиболее часто встречаются обращения, отражающие родственные отношения: ***сестра, брат, мама, мамочка, дядя, дядечка, дитя, сын, дедушка, дед***.

Так, **Гаев** в начале пьесы использует по отношению к Любови Андреевне нейтральное обращение ***сестра,*** вполне возможно с целью самоидентификации для зрителя (*Когда-то мы с тобой,* ***сестра****, спали в этой самой комнате...* (280), В основном он обращается к ней по уменьшительному имени (*Ты,* ***Люба****, в ее годы была точно такая (281); Полно, полно,* ***Люба*** (286); *Ты отдала им свой кошелек,* ***Люба!*** (315). Однако затем, по ходу действия, по мере развития драматических событий продажи имения с торгов он вновь называет Любовь Андреевну ***сестрой***, в его двух тождественных репликах звучит надрыв, создаваемый постпозицией определения и повтором обращения (Гаев (*в отчаянии*): ***Сестра моя, сестра моя***... (324);

В обращении к матери **Аня** использует общепринятое ***мама*** (*Ты,* ***мама****, помнишь, какая это комната?* (277); *Спокойной ночи,* ***мама*** (281); *Это так,* ***мама.*** *Ничего*(300); *Начинается новая жизнь,* ***мама***! (319) ***Мама,*** *Фирса уже отправили в больницу* (321). Нейтральное обращение ***мама*** приобретает определенную экспрессию посредством цепочки эпитетов, отражающих сочувствие и любовь, восклицательной интонации и повтора, свидетельствующих о смятении Ани от того, что она видит страдание матери (***Мама****!...* ***Мама,***

ты плачешь? ***Милая, добрая, хорошая моя мама***, ***моя прекрасная***, *я люблю тебя...* (313); *Не плачь,* ***мама****! Пойдем со мной, пойдем,* ***милая,*** *отсюда, пойдем! Пойдем,* ***милая****, пойдем*! (313). К концу пьесы в речи Ани вновь возникает обращение ***мама*** в контексте светлого будущего, как оно ей представляется (*Начинается новая жизнь,* ***мама***! (319), *Мы,* ***мама,*** *будем вместе читать разные книги* (319); ***Мама***, *приезжай* (319).

Вторая, приемная дочь Раневской, **Варя**, в основном, использует в обращении к ней ласковое ***мамочка*** (*Ваша комната, белая и фиолетовая, такими же и остались*, ***мамочка*** (277); *Господь с вами*, ***мамочка*** (286); *Что же делать*, ***мамочка.*** *Воля божья* (286); *Да, пора,* ***мамочка***. (322), которое не изменяется даже тогда, когда Варя упрекает мать за расточительство (*Ах,* ***мамочка****, в доме есть нечего, а вы ему отдали золотой*(300).Только в одном случае Варя использует номинацию ***мама*** – когда Раневская вмешивается в ее личную жизнь: на реплику Любови Андреевны *А тут, Варя, мы тебя совсем просватали, поздравляю,* Варя строго отвечает: *Этим,* ***мама****, шутить нельзя* (300). Затем в речи Вари вновь появляется обращение ***мамочка***: *Я смотрю на это дело серьезно,* ***мамочка.*** (306); ***Мамочка,*** *не могу же я сама делать ему предложение* (306); *Только вот без дела не могу,* ***мамочка*** (306).

По отношению к Гаеву – тот же речевой образ - обращение **Ани** ***дядя*** (*Прощай*, ***дядя*** (281); *Опять ты*, ***дядя***! (289); ***Дядя***, ты опять! (299); иногда сопровождаемое эпитетом ***милый*** (*Я верю тебе,* ***дядя.*** *Тебя все любят, уважают... но, милый* ***дядя****, тебе надо молчать, только молчать*(288) или, когда Гаев дает обещание, что имение не будет продано, номинация ***дядя*** определяется признаковыми словами ***хороший***, и ***умный*** (*Какой ты хороший,* ***дядя****, какой умный*! (289). В репликах **Вари** – неизменное обращение ***дядечка,*** «ласковость» которо го опровергается контекстом, в который оно помещено, это -

сплошные призывы к молчанию: *Не говорите,* ***дядечка,*** *лишнего* (285) *Правда,* ***дядечка****, вам надо бы молчать* (288); *Вы,* ***дядечка****, молчите* (289); ***Дядечка,*** не нужно! (323).

Любовь Андреевна вспоминает образ утонувшего сына (***Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын...*** (286); ласково обращается к дочерям (***Родные мои...*** (297); особо выделяя при этом Аню: ***Ненаглядная дитюся моя*** (281); ***Девочка моя***, *мы скоро увидимся...* (319); *У тебя на глазах слезы... Что ты*, ***девочка***? (300), к Варе обращается только по имени (*Ты все такая же*, ***Варя*** (281); *Что ж,* ***Варя,*** *я буду очень рада. Он хороший человек* (285).

Гаев привязан к племянницам, однако воспринимает семнадцатилетнюю Аню и двадцатичетырехлетнюю Варю малолетними, что отражается в его обращении к ним (*Ну,* ***детки,*** *бай-бай* (289); чтобы успокоить Аню, которая, несомненно, дорога ему (***Крошка моя. Дитя мое...*** *ты не племянница, ты мой ангел, ты для меня все. Верь мне, верь...* (288); он (показательна ремарка автора - *Кладет в рот леденец*) возбужденно громоздит обещания: *Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано*! *Счастьем своим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь*! (289).

В последнем действии пьесы, когда, утратив права на имение, его прежние владельцы собираются уезжать, есть сценка, которую разыгрывает гувернантка Шарлотта с узлом, похожим на свернутого ребенка. Звучит ее обращение: *Мой* ***ребеночек,*** *бай, бай... Замолчи, мой хороший, мой милый* ***мальчик*** (319). Встречаются также формы обращения ***брат, дедушка, дед***, представляющие собой разговорное, фамильярное обращение к людям, не связанным друг с другом родственными отношениями. Так, **Гаев** обращается к своему слуге, престарелому Фирсу, который постоянно опекает его: *Надоел ты,* ***брат*** (295). **Лопахин** к Трофимову по-дружески обра

щается к Трофимову: *А сколько, **брат,** в России людей, которые существуют неизвестно для чего* (317); **Яша**, лакей «новой формации», вначале обращается к Фирсу с вопросом «*Что*, ***дедушка***?» (309), однако вслед за пространным ответом Фирса о том, что ему нездоровится, проявляет свою натуру в реплике: *Надоел ты, **дед.** Хоть бы поскорее подох* (309).

И только Любовь Андреевна по отношению к Фирсу использует номинацию ***старичок*** в функции ласкового обращения: *Спасибо, **родной***; *Спасибо*, ***мой старичок*** (281); *Спасибо тебе, Фирс, спасибо*, ***мой старичок*** (281). Обращения Любови Андреевны к окружающим ее родным и близким и их обращения друг к другу по имени в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» в основном осуществляются в уменьшительной форме: ***Аня, Варя, Петя, Люба, Леня***. Обращение в препозиции предваряет императив: (***Аня***, *одевайся*! (323) и Варе (***Варя,*** *оставь все, иди сюда* (321); в постпозиции – комплимент (*Какой вы умный, **Петя!** (299);* мягкое предупреждение (*Не дразните ее, **Петя**, вы видите, она и без того в горе* (306); призыв, просьбу (*Спасите меня, **Петя***. (307). Только в одной реплике, констатирующей возрастные изменения в Гаеве, Любовь Андреевна, обращаясь к брату, называет его ***Леонидом*** (*Постарел и ты, **Леонид*** (287); в остальных случаях встречается обращение ***Леня***, например, когда Любовь Андреевна задает вопросы о судьбе имения, от волнения не заканчивая фразы (***Леня,*** что? ***Леня,*** ну? (312) или, когда она убеждается, что чрезмерное многословие брата не изменилось с годами (*Ты все такой же, **Леня*** (284). Обращение Любови Андреевны к слугам, хотя и по имени, но разнится: если Яше и Дуняше отдаются приказы, но на ***вы***, и в мягкой форме (*Будьте добры*, ***Яша*** (294); *Уходите*, ***Яша***, *ступайте* (294); *Подите*, ***Яша***, *узнайте, кому продано* (310); *Выносите* вещи**, Яша**. (319); ***Дуняша***, предложите музыкантам чаю (303); то с Фирсом Любовь Андреевна беседует, как с равным и на ***ты***: *Как ты постарел*, **Фирс*!*** (295); ***Фирс***, *если продадут имение,*

куда ты пойдешь? Сравним с этим пренебрежительное обращение к Фирсу Гаева (*Ты уходи*, ***Фирс*** (289); *Помолчи*, ***Фирс***! (297); *Дашь мне,* ***Фирс***, *переодеться* (313) и Вари (***Фирс,*** *ты о чем*? (280), кстати, так же Варя относится и к Епиходову (*Ты все еще не ушел,* **Семен**?) и к Дуняше (*Ступай* отсюда, **Дуняша** (311); и к Трофимову (*Говорила ведь,* ***Петя****, чтобы погодили...* (286); *Какой вы стали некрасивый,* ***Петя,*** *как постарели*! (306); ***Петя****, вот они, ваши калоши, возле чемодана* (323).

Обращение слуг друг к другу по имени также имеет свои нюансы. Дуняша обращается к Фирсу по имени-отчеству (*...у меня... сердце бьется*, ***Фирс Николаевич,*** *а сейчас чиновник с почты такое мне сказал...* (310); а к Яше - по имени, но на ***вы***, даже после того, как они сблизились (*И не узнаешь вас*, ***Яша*** (279); *И если вы,* ***Яша****, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами* (293); *Хоть бы взглянули разочек,* ***Яша****.* (318); Епиходов обращается к Дуняше по имени -отчеству: Вы, ***Авдотья Федоровна***, *не желаете меня видеть...*(311);

Молодое поколение - Трофимов, Аня и Варя, естественно, обращаются друг к другу по имени, но сестры - на ***ты,*** Трофимов – на ***вы***: (Что же ***вы*** сердитесь, ***Варя***? (317); *Поймите это*, ***Аня*** (301); *Верьте мне,* ***Аня****, верьте*! (302); *Я предчувствую счастье,* ***Аня,*** *я уже вижу его...* (302), однако в конце пьесы резонансом к этим восторженным обращениям к Ане звучит: ***Аня***, *нет моих калош*! (316). Показательно, что к Любови Андреевне ее дочери обращаются по-разному: Аня на ***ты*** (*Ты,* ***мама****, вернешься скоро. Скоро...* (319);, Варя – на ***вы*** (*Тут*, ***мамочка***, *вам две телеграммы* (283).

В зависимости от прессуппозиции, ситуации и адресата общения, одна и та же номинация в качестве обращения может выражать противоположные чувства, выражать самые разнообразные оттенки эмоций и чувств.

Так, например, в речи Трофимова обращение ***друзья***, помещенное в стилистическую схему лозунга, выражает призыв (*Не*

отставай, ***друзья***! (300); в речи Гаева – зачин одной из его пространных пустопорожних речей: ***Друзья мои***, ***дорогие друзья мои***! *Покидая этот дом навсегда, могу ли я умолчать, могу ли удержаться, чтобы не высказать на прощанье те чувства... (*323). В форме единственного числа номинация ***друг*****,** обращенная Раневской к Трофимову, выражает доверительность, желание поделиться переживаниями, беспомощный призыв к помощи (*Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего,* ***мой друг***? (286); обращенная к Лопахину – дружеский совет (*Жениться вам нужно,* ***мой друг*** (295).

Обращений по имени-отчеству в пьесе немного: только Лопахин обращается так к Варе в решающей сцене, когда он не делает ей предложения, хотя все этого ожидают (*Вы куда теперь*, ***Варвара Михайловна***? (321); исключительно по имени-отчеству все действующие лица обращаются к Лопахину (Любовь Андреевна: *Я вас не совсем понимаю,* ***Ермолай Алексеич*** (282); Трофимов: *Я, Ермолай Алексеич, так понимаю: вы богатый человек* (298); Епиходов: *Вот,* ***Ермолай Алексеич****, позвольте вам привосокупить, купил я себе третьего дня сапоги...* (276); кроме брата, называющего ее по имени, по имени-отчеству обращаются к Раневской (Трофимов: ***Любовь Андреевна***! (286); Яша: ***Любовь Андреевна***! *Позвольте обратиться к вам с просьбой* (310); к Шарлотте Ивановне (Лопахин: *Простите,* ***Шарлотта Ивановна,*** *я не успел еще поздороваться с вами* (284); ***Шарлотта Ивановна****, покажите фокус*! (285); слуги – к Гаеву, в характерном для разговорной речи произношении (Яша: *А вы,* ***Леонид Андреич****, все такой же, как были* (287); Фирс: ***Леонид Андреич****, бога вы не боитесь! Когда же спать*? (289).

Обращение по фамилии в пьесе встречается только по отношению к конторщику Епиходову: (Лопахин: *Епиходов, мое пальто*! (323); *Ты же,* ***Епиходов****, смотри, чтобы все было в порядке* (322); Шарлотта: *Ты,* ***Епиходов****, очень умный человек и очень страшный* (292).

В пьесе немного форм официального обращения: это г***осподин, госпожа, господа, сударь***, ***сударыня, мадам, мадемуазель***.

Обращение ***господа*** встречается в речи Вари, обращенной к Лопахину и Пищику (*Что ж,* ***господа****? Третий час, пора и честь знать* (281); Лопахина, обращенной к Любови Андреевне и Гаеву (*Простите, таких легкомысленных людей, как вы,* ***господа****, таких неделовых, странных, я еще не встречал* (294); *Напоминаю,* ***господа:*** *двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад* (301); Любови Андреевны к гостям (*Пойдемте,* ***господа****, пора* (300); *Идемте,* ***господа.*** *Скоро ужинать* (301); Трофимова, обращенной к покидающим имение прежним владельцам (*Идем,* ***господа***! (324); ***Господа,*** идемте садиться в экипажи (323); *Что ж,* ***господа****, пора ехать*! (323). ***Сударь*** звучит в речи Фирса, обращенной к Гаеву (*Извольте,* ***сударь****, надеть, а то сыро* (295), ***мадемуазель*** – в просьбе прохожего к Варе (***Мадемуазель***, позвольте голодному россиянину копеек тридцать... (300); Кроме этих обращений, отмеченных нейтральной окраской, остальные обращения, относимые к официальным, - г***оспо дин, госпожа, сударыня, мадам,*** в тексте пьесы несут опреде ленную экспрессивную нагрузку: Трофимов дразнит Варю: ***Мадам Лопахина! Мадам Лопахина***! (303); Шарлота Ивановна, прибавляя к официальному «г***осподин*** Пищик» выражение ***о мой милый***, достигает комического эффекта (*Дайте сюда, о мой милый г****осподин*** *Пищик* (304); обращение ***сударыня*** также звучит в воспроизведенном ею методом чревовещания диалоге с воображаемой собеседницей (*А какая сегодня хорошая погода*! Голос: «*О да, погода великолепная,* ***сударыня****». Вы такой хороший мой идеал*. Голос: «*Вы,* ***сударыня****, мне тоже очень понравился*» (305), в результате чего начальник станции восхищенно восклицает: ***Госпожа чре вовещательница***, *браво*! (305). Принятое официальное обращение ***многоуважаемая*** (без определяемого «госпожа» или

имени-отчества) встречается в речи Пищика (*А все-таки,* ***многоуважаемая****, одолжите мне... взаймы двести сорок рублей...* (285). После имитирующей юбилейные речи простран ного монолога Гаева по случаю столетия со дня изготовления шкафа: обращенной к шкафу

Имитирующий юбилейные речи пространный монолог Гаева, обращенный к шкафу по случаю столетия со дня его изготовления, начинается официальным обращением: ***Дорогой, многоуважаемый шкаф!*** *Приветствую твое существование...* (284). Гаев также использует принятую для своего времени форму обращения к низшему (Яше: *Отойди****, любезный****, от тебя курицей пахнет* (287).

В пьесе «Вишневый сад» отмечено только одно обращение, выраженное номинацией ***музыканты***, входящей в тематическую группу «отношение к определенным занятиям, профессиям». Оно звучит в речи Лопахина: *Эй,* ***музыканты****, играйте, я желаю вас слушать*! (313). Далее, опьяненный своей победой - покупкой имения, Лопахин кричит, используя обращение, выраженное метонимией: ***Музыка***, *играй*! (311); *Что же такое*? ***Музыка,*** *играй отчетливо! Пускай все, как я желаю*! (313).

В то же время только в речи Лопахина звучат цитаты из «Гамлета». И хотя он произносит имя ***Офелия*** как ***Охмелия***, это не от простоты, не от невежества, как считали некоторые авторы исследований языка драматических произведений А.П. Чехова, а это – нарочитое, шутливое искажение обращения-реминисценции в его речи, адресованной Варе, с которой Лопахина связывают непростые отношения: ***Охмелия, иди в монастырь*** (300); ***Охмелия, о нимфа, помяни меня в своих молитвах***! (301).

Следует отметить, что А.П. Чехов в письмах к О. Л. Книппер от 28 и 30 октября 1903 года писал о Лопахине: «*Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие*

понимать... Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек» [7, 167, 169].

В пространном монологе Лопахина, посвященном Любови Андреевне, цитируется ее фраза, в которой содержится обращение к Лопахину того времени: «*не плачь, говорит,* ***мужичок****, до свадьбы заживет...*» (275); затем осмысливается номинация ***мужичок*** с точки зрения происхождения и самоидентификации: *Отец мой, правда,* ***мужик*** *был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то* ***мужик мужиком****...*(276). Именно поэтому, в обращении Лопахина к Раневской звучат слова и фразы, исполненные глубокой симпатии: *Но вы не беспокойтесь,* ***моя дорогая****, спите себе спокойно, выход есть...* (282); *Отчего же, отчего вы меня не послушали?* ***Бедная моя****,* ***хорошая****, не вернёшь теперь* (283). Обращения, содержащие перечисленный ряд признаковых оценочных слов - ***родная/ родной, милая/ милый, добрая/ добрый, хорошая/хороший*****, -** звучат в речи действующих лиц пьесы с разной интонацией, отражающей разные чувства. Так, в обращении Любови Андреевны к Фирсу звучит вежливая благодарность за услугу (Спасибо, **родной** (281); к Лопахину - недоумение, смятение и нежелание примириться с фактами (*Вырубить*? ***Милый мой****, простите, вы ничего не понимаете* (282); к Трофимову – желание оправдаться, призыв к сочувствию, состраданию (*Пожалейте меня,* ***хороший, добрый человек*** (307); не осуждайте меня, Петя (307); в обращении Дуняши к Ане – радость (*Вы уехали в Великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь?* ***Милая моя!*** (278); в ласковом обращении Вари к Ане - любовь (***Анечка!*** Заснула! Пойдем, ***родная...*** *Пойдем,* ***родная****, пойдем*(290); в обращении Ани к матери – нежность, сострадание, любовь (***Милая, добрая, хорошая*** *моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... (313); не плачь, мама!*

Пойдем со мной, пойдем, ***милая,*** *отсюда, пойдем! Пойдем,* ***милая****, пойдем*! (313).

Чаще всего признаковые слова в роли обращения, нередко в превосходной степени, использует Пищик, привнося в обращение к Любови Андреевне добавочно-экспрессивные оттенки ласкательности, восхищения, преклонения (*Не надо принимать медикаменты,* ***милейшая...*** *от них ни вреда, ни пользы* (284); ***Очаровательная***, *все-таки сто восемьдесят рубликов я возьму у вас* (310); *Давненько не был у вас...* ***прекраснейшая****...* ***прекрасная... удивительная....*** (320);

В тексте пьесы встречаются и обращения с негативной оценкой. Это - характерное для Фирса слово ***недотёпа***, обращенное как к Дуняше (Эх ты, ***недотёпа...*** (280); так и к себе (Эх ты... ***недотепа***!... (325); словом ***бесстыдник*** Варя обращается к Яше, когда тот пренебрежительно отзывается о матери (Ах, ***бесстыдник***! (287)

Особого рассмотрения требует коммуникативная ситуация общения героев пьесы с миром, который рушится у них на глазах, их поэтические обращения к вишневому саду, родовому гнезду, в котором они были счастливы, свидетельствуют о необычно глубокой их связи с миром прошлой жизни, об особом душевном состоянии. Именно в этом случае обращение может быть выражено целым периодом, выступающим одновременно как образная дефиниция, содержащая характеристику и эмоциональную оценку сообщения. Обращения-перифразы передают образ вишневого сада с точки зрения его непосредственного восприятия Любовью Андреевной в качестве символа прошлой счастливой жизни: ***О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое****, прощай!.. Прощай! (*324). Особое мироощущение Раневской олицетворяют предметы обстановки, комнаты, дом, наполняя глубинным смыслом, живым, эмоциональным зарядом обращения Любови Андреевны, проявляя ее диалоги-

ческую связь с адресатом общения, что характерно, в основном, для поэтической речи: ***Детская, милая моя, прекрасная комната***... (277); ***Шкафик мой родной***... (Целует шкаф.) ***Столик мой*** (282); О мое ***детство, чистота моя!*** (285); О, ***сад мой***! (286). Значение непосредственной адресованности, оживление адресата-не лица выступает в олицетворении дома: *Прощай*, ***милый дом, старый дедушка*** (324). Рефреном звучат обращенные к дому и прошлому слова Ани: *Прощай,* ***дом****! Прощай*, ***старая жизнь***! (324); и обращение к будущему Трофимова: *Здравствуй,* ***новая жизнь***! (324).

Привлекают внимание обращения, выраженные номинациями с переносным значением, однословными, или в составе образного (метафорического или перифрастичекого) словосоче тания. Номинация ***огурчик*** в значении *молодая свежая наивная девушка* исполняет функцию обращения к Дуняше в речи манерного слуги Яши. Оно звучит дважды: вначале, когда Дуняша называет себя (*Дуняша, Федора Козодоева дочь. Вы не помните!*), и Яша воспринимает молодую, свежую, наивную девушку как легкую добычу, как огурчик, который легко сорвать с грядки, то есть данное обращение приобретает значение оценки: *Гм*... ***Огурчик!...(***280); далее, при развитии темы влюбленности Дуняши в него и его вероломстве и безнравственности, номинация ***огурчик*** в значительной степени утрачивает значение оценки и превращается в привычное обращение, заменяющее собственное имя Дуняши:); ***Огурчик****! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения* (293).

Использование номинации ***душа*** в качестве фамильярного или дружеского обращения к хорошо знакомым людям, достаточно распространенное во времена Чехова, выступает либо без распространителей, но обязательно с ласкательно-уменьшительным суффик сом в виде словоформы ***душечка*** в речи Вари, адресованной Ане (*Хожу я,* ***душечка****, цельный день по хозяйству и все мечтаю* (279); *Тебе пора спать,* ***душечка***

(279); *Что же ты не спишь*, ***душечка***? (279); *Нельзя же было тебе одной ехать,* ***душечка.*** *В семнадцать лет*! (278); либо в речи других персонажей пьесы - с обязательным компонентом-распространителем – определением, выраженным притяжательным местоимением ***моя*** или качественным прилагательным ***чистая:*** Пищик*: Мне бы, Любовь Андреевна,* ***душа моя****, завтра утречком... двести сорок рублей...* (287); Любовь Андреевна Трофимову: *Ну, Петя... ну* ***чистая душа...*** *я прощения прошу...* (309); Пищик Лопахину: *Коньячком от тебя попахивает****, милый мой, душа моя*** (312).

Распространенное среди современников А.П. Чехова и сохранившееся в употреблении ласковое обращение ***голубчик***! – в пьесе в основном адресовано Трофимову, что отражает дружелюбное, но и снисходительное отношение к нему Лопахина (Прощай, ***голубчик***! (316); Ну, прощай, ***голубчик***! (317) и Любови Андреевны: Я охотно отдала бы за вас Аню, только, ***голубчик,*** надо же учиться, надо курс кончить (307); У вас, Петя, строгое лицо, но что же делать, ***голубчик мой***... Не думайте дурно, Петя, не говорите мне ничего (308).

Любовь Андреевна так же обращается и к Лопахину: Останьтесь, ***голубчик*** (294), и к Пищику (Нет у меня денег, ***голубчик*** (287).

Метафорическое использование номинаций ***солнышко*** и ***весна*** с определением, выраженным притяжательным местоимением, наблюдается в перифрастическом обращении Трофимова Ане с авторской ремаркой (*в умилении*): ***Солнышко мое***! ***Весна моя***! (290). Подобные «положительно заряженные» обращения, в которых задей ствованы номинации драгоценностей, характерны для обращений к Ане ее матери: ***Сокровище мое***, *ты сияешь, твои глазки играют, как два алмаза. Ты довольна?* (319); *Приеду*, ***мое золото*** (319).

Перифразы метафорического характера в качестве «отрица тельно заряженных» обращений характерны для речи Вари, которая таким образом выражает свое негативное отношение к

Трофимову (***Облезлый барин***! (303); и к Епиходову (***Двадцать два несчастья****! Чтоб духу твоего здесь не было*! (312).

Подчеркнутая метафоричность номинации ***лошадь*** и перифраза ***чудо природы*** в обращениях к Пищику Трофимова (*хлопает Пищика по плечу*): ***Лошадь вы этакая...*** (305) и Лопахина (***Чудо природы***! (320) создает определенный комический эффект.

Для персонажей пьесы естественно обращение к Богу (Аня: ***Боже мой, боже мой*** (279); Любовь Андреевна: ***Господи, господи,*** будь милостив, прости мне грехи мои! (295);Гаев: ***Боже мой! Боже,*** спаси меня! (288); Фирс Дуняше: Ты! Ах, ***боже мой...*** (280); Лопахин: ***Боже мой!*** *Господа, вишневый сад мой*! (313).

Функционально-смысловой анализ обращений, встреченных в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад», свидетельствует о многообразии творческих возможностей языка в любых проявлениях, в частности в использовании обращений для речевой характеристики персонажей, вступающих в диалог посредством такой контакто-устанавливающей фигуры речи, в демонстрации динамического развития речевого этикета от А.П. Чехова до наших дней.

Литература

1. Виноградов В.В. 0 языке Толстого // «Литературное наследство», 35 -3
2. Захарова В.Е. Начальные обращения в письмах А.П. Чехова //http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st019.
3. Кручинина И.Н. Обращение // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
4. Ломоносов М.В. (1952): Краткое руководство к красноречию, § 216-217 // ПСС. Том седьмой. Труды по филологии. М.-Л., 1952.
5. Мигирина Н. М. Типы номинаций для обозначения статусов лица в современном русском языке.Кишинев, 1980.
6. Пресняков О.П. О некоторых особенностях речевой характеристики персонажей у А.П. Чехова // Поэтический мир Чехова. 1985.

7. Ревякин А.И. "Идейный смысл и художественные особенности пьесы Чехова «Вишневый сад» // Сб. статей "Творчество А.П. Чехова", М., 1956.

8. Чалый В.В. Проблемы исследования речевой манипуляции в художественной прозе А.П. Чехова. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2008, № 6.

9. Чехов А.П. Драматические произведения. В двух томах. Т. 2. - Л., 1986.

«МИФОЛОГЕМА ОСТРОВА В КНИГЕ А. П. ЧЕХОВА «ОСТРОВ САХАЛИН»

Л. И. Горницкая
Южный федеральный университет
(г. Ростов-на-Дону)

Одним из малоисследованных аспектов творчества А. П. Чехова является мифопоэтика книги «Остров Сахалин». В современном литературоведении она рассматривается преимущественно с социопоэтической точки зрения, что обуславливает публицистичность текста. Однако мифопоэтический аспект «Острова Сахалина» и содержащиеся в книге мифологемы представляются нам не менее интересным объектом исследования. Ключевой для книги, с нашей точки зрения, является мифологема острова. Под мифологемой мы понимаем воспроизведение в тексте устойчивых тем и образов, восходящих к древнейшей художественной и нехудожественной практике, в исторически обусловленных функциональных вариантах, часто не совпадающих с собственным смыслом мифа [99].

Возникновение в творчестве Чехова мифопоэтической интерпретации реального географического острова Сахалина и репрезентация его в книге как универсальной мифологемы обусловлена несколькими факторами. Первый, биографический, обусловлен с пребыванием Чехова на реальных островах, имеющих устойчивую мифопоэтическую семантику в современной писателю литературе – а именно Цейлоне и Венеции. Посещение писателем этих островов приходится на временной промежуток между отъездом с Сахалина и написанием книги о нем, что позволяет предположить возможность интеграции в художественном сознании Чехова «венецианского» и «экзотического» мифопоэтических контекстов в формирующийся замысел литературного образа Сахалина. Второй фактор,

частно-литературный, заключается в генетическом влиянии на писателя мифологемы острова из предшествующей литературной традиции. В частности, известен факт знакомства Чехова-переводчика с «Графом Монте-Кристо»[139 – 140], где мифологема острова как загробного мира и одновременно рая, места ритуалистической смерти-возрождения главного героя является одной из ключевых. Третий, психологический, фактор репрезентирует кризисность саморефлексии Чехова в момент написания «Острова Сахалина». Впечатления писателя от утомительного путешествия и посещения каторжного острова оказываются тягостными для психики, но в то же время Чеховым осознается несомненная значимость для него лично поездки на Сахалин. Негативный экзистенциальный психологический опыт вступает в противоречие с гражданской самоидентификацией Чехова и декларированием результата работы на Сахалине как общественно-полезного дела. Бессознательно желая избыть истинные эмоции и впечатления от путевых лишений и удручающей сахалинской атмосферы, Чехов создает субъективный биографический миф как декларацию собственной рецепции Сахалина в рамках мифологического сознания, снимающего любые оппозиции в силу их неразделимости, обусловленные бинаризмом реальности мифа. Противоречие субъективного восприятия сахалинского опыта как негативного при объективном знании о его позитивной роли для общества в мифологическом универсуме снимается, поскольку амбивалентность из девиации превращается в естественную данность. Тенденция к мифологизации поездки на Сахалин намечена уже в письме к Плещееву, предшествующем путешествию, где обыгрывается одержимость Сахалином: «В голове и на бумаге нет ничего кроме Сахалина. Mania Sachalinosa» [Ч388]. Создание биографического мифа, связанного с островами, является одной из парадигматических составляющих русской культуры. Так мифологизируют Сахалин

братья Муравьевы: «Муравьевы, будущие декабристы, мечтают уехать на Сахалин, который им кажется необитаемым островом и основать там идеальную республику Чока. Братья начнут на острове всю человеческую историю заново: у них не будет ни господ, ни рабов, ни денег; они станут жить ради равенства, братства и свободы»[83]. В литературе творение Чеховым биографиического мифа выразилось в репрезентации Сахалина как вариации универсальной мифологемы острова.

На первый взгляд декодировка семантики Сахалина в книге достаточно проста и однозначна: Сахалин остров-тюрьма, остров-ад. В действительности, Чехов формирует литературную реализацию мифологемы острова как семантически дуальный конструкт текста. Как в универсальной мифологеме, остров в «Острове Сахалине» - особая зона, находящаяся за пределами пространства, конец света, изолированный от посторонних «иной» мир: «Тут кончается Азия и можно было бы сказать, что в этом месте Амур впадает в Великий океан, если бы поперек не стоял о. Сахалин. Перед глазами широко расстилается Лиман, впереди чуть видна *туманная полоса* – это каторжный остров; налево, теряясь в собственных извилинах, исчезает во мгле берег, уходящий в неведомый север. Кажется, что тут *конец света* и что дальше уже некуда плыть. Душой овладевает чувство, какое, вероятно, испытывал Одиссей, когда плавал по незнакомому морю, смутно предчувствуя встречи с необыкновенным существом» [45]. Характерно, что рассказчик видит Сахалин как нечто неясное, иллюзорное, исчезающее в тумане, что акцентирует особую «иномирную» природу острова, его принадлежность мифологической реальности чуда. Природа «иного» мира тесно связана с инфернальной потусторонней силой. Переход на остров тождественен ритуалу инициации: он осуществляется по воде, в ящике, напоминающем гроб и схож с погребальным обрядом: «На пространстве между морским берегом и постом <…> есть еще одна достопримечательность. Это перевоз через

Дуйку. *На воде*, вместо лодки или парома, *большой, совершенно квадратный, ящик*» [80]. Переход через водную преграду в потусторонний мир – общее место многих мировых мифологий, причем во многих этот мир располагается непосредственно на островах (остров Авалон у кельтов, «острова блаженных», сакральные острова в славянской мифологии). Как всякий мифологический «иной» мир остров в национальных мифологиях имеет особую, детально описанную космологию возникновения, имеющую некоторые парадигматически сходные черты: воды «предшествуют всякой форме и составляют основу всякого создания. Одним из символических обра зов Создания является Остров, который «возникает» внезапно посреди волн. И напротив, погружение символизирует возврат к доформенному, в однообразный мир предсуществования. Всплытие повторяет космогонический акт проявления формы; погружение, напротив, равноценно разложению форм» [Элиаде1994, 83]. В мифопоэтике Чехова эта архетипическая парадигма реализована в иронически представленном рассказчиком топономическом мифе о возникновении Сахалина: «<…>в отдаленные времена Сахалина не было вовсе, но вдруг, вследствие вулканических причин, поднялась подводная скала выше уровня моря и на ней сидели два существа – сивуч и штабс-капитан Снегирев» [Чехов1978, 45]. Бессознательно репродуцируя в авторской интерпретации мифа универсальную парадигму, Чехов воспроизводит следующие черты инварианта: таинственное создание острова силами природы, представление об острове как о скале посреди моря и наличие птицы как проводника к острову (сивуча) и некого первопредка, вечной мифологической данности (Снегирева). Но ироническая модификация архетипа приводит у Чехова к его травестированию, сакральное, высокое соединяется с низким, профанным, однако, тем не менее, десакрализация мифологемы не происходит, а она обретает в творчестве Чехова поэто-

логическую составляющую ритуального карнавала. Скала как элемент мифологемы острова фигурирует в мифах и устной фольклорной традиции: «Гора посреди Моря символизирует Остров Счастья, нечто подобное Раю…» [Элиаде1994, 97]. Птица как проводник к потустороннему миру-острову часто встречается в русских фольклорных преданиях и быличках. Так, например, в онежском предании водяной дает в приданное дочери остров и «<…>этот остров, *ведомый петухом,* прибыл к пречистенскому погосту» [Предания земли русской, 510]. Птица как архетипический образ проводника, являющийся составным элементом мифологемы острова присутствует и в «Острове Сахалине»: «На другой день утром судьба наградила его неожиданным зрелищем: в устье у входа в залив стояло *темное судно с белыми бортами*, с прекрасной оснасткой и резьбой; *на носу сидел живой привязанный орел*» [Чехов1978, 145]. В мифопоэтике Чехова архетип птицы-проводника коррелирует с образом средневековой европейской легенды о корабле-призраке, Летучем Голландце.

Но книга Чехова не только репродуцирует мифологему, но и трансформирует ее, используя семантические значения инварианта как конструктивный базис для послеующего изменения.Помимо рассмотренной нами ранее карнавализации мифологемы острова, Чехов прибегает к приему дуалистической антиномичности семантических значений в рамках единого поэтологического элемента текста, предельно заостряя снятие смысловых оппозиций. Так, в частности, мифологема острова в «Острове Сахалина» наделена одновременно семантикой ада и рая. На ад даны как косвенные указания (горящее море, подобное морю Апокалипсису, огонь, дым, ощущение фантасмагорического ужаса), так и прямые: «Сквозь потемки и дым, *стлавшийся по морю,* я не видел пристани и построек и мог только разглядеть тусклые костровые огоньки, из которых два были красные. Страшная картина, грубо скроенная из потемок, силуэтов гор, дыма, пламени и огненных

искр казалась фантастическою. На левом плане горят чудовищные костры, выше них – горы, из-за гор поднимается высоко к небу багровое зарево, похоже, как будто горит весь Сахалин. <…> И все в дыму, *как в аду*» [Чехов1978, 54]. В то же время первозданная природа острова в рецепции рассказчика сходна одновременно с христианским Эдемом и фольклор ным цветущим садом: «<…>Припоминается мне пылающий запад, темно-синее море и совершенно белая луна, выходящая из-за гор <…>долина становится уже, потемки густеют, *гигантские лопухи начинают казаться тропическими растениями*; со всех сторон надвигаются темные горы. Вон вдали огни, где жгут уголь, вон огонь от пожара. Восходит луна. И вдруг фантастическая картина: мне навстречу по рельсам, подпираясь шестом, катит на небольшой платформе каторжный в белом. Становится жутко» [Чехов1978, 66]. Мифологизация реальности происходит посредством придания обыденному экзотических черт, повседневное, маловыразитель ное обретает черты тайны и преобразуется в исключительное, сакральное. Сходные текстуальные приемы мифологизация и сакрализации использовали в литературной практике европейские романтики. Сочетание в мифологеме острова райского и адского обусловлено целеустановкой литературного воплощения Чеховым биографического мифа

Таким образом, можно сделать вывод, что Сахалин в «Острове Сахалине» не просто географический хронотоп, но литературная репрезентация универсальной мифологемы острова, модифицированной в авторской мифопоэтике Чехова.

Литература:

1. Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. – Ростов – на – Дону: Изд-во Рост. Ун-та, 2006
2. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб: «Искусство – СПб» - 1994

3. Переписка А. П. Чехова. В двух томах. Т1. /Вступ. Статья М. Громова: коммент. М. Громова и др/ М.: «Художественная литература» - 1984 – (Переписка русских писателей)
4. Предания земли русской – Ростов-на-Дону: Феникс – 1996.
5. Чехов А. П. Остров Сахалин // Чехов А. Полное собр. соч. в 30 томах – М.: Наука – 1978 – Т 14 - 15
6. Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления –М.: Московский рабочий – 1980
7. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994.

АРМЯНСКИЙ ПЕРЕВОД ВОДЕВИЛЯ «МЕДВЕДЬ»

А. Г. Долуханян
Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна

Обращаясь к видному поэту и переводчику Валерию Брюсову в 1916 году Ованес Туманян сказал: «Приветствую Вас, как крупного представителя русской литературы, с любовью и благоговением преклоняюсь перед прекрасной литературой великого народа, перед Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Достоевским, Тургеневым, Чеховым, Толстым, а также перед их достойными продолжателями».

Как видим, в начале XX века в армянской действительности А. Чехов был любимым и почитаемым писателем. В 60-х гг. XX века в Ереване было издано собрание сочинений А. Чехова в пяти томах на армянском языке. Переводы произведений великого русского писателя осуществили такие известные армянские литераторы, как Д. Демирчян, Нар-Дос, Ст. Зорьян и др. Среди прочих произведений писателя был переведен и замечательный водевиль «Медведь».

Водевиль «Медведь» впервые был опубликован в газете «Новое Время» 30 августа 1888 г. Как утверждает М.П. Чехов, «Медведь» был написан А. Чеховым под впечатлением внешности и игры артиста театра Корша Н.И. Соловцова(2). Это был огромного роста, неуклюжий, но талантливый актер, жалующийся на то, что ему не дают хороших ролей. «Медведь» был поставлен 28 октября того же года у Корша, и роль помещика Смирнова играл Соловцов. Известно, что на одном из представлений присутствовал Л.Н. Толстой и смеялся до упаду. О своем водевиле А.П. Чехов писал Якову Полонскому:

«... написал пустенький французистый водевильчик под названием «Медведь» (2,557). Однако, автор слишком скромно отозвался о своем весьма веселом и зажигательном произведении, которое до сих пор интересует как читателей, так и зрителей. По нему снимались фильмы и ставились радиоинсценировки на многих языках.

В единственном действии этого шутливого спектакля великий писатель сумел, с помощью комических обстоятельств, решить некоторые важные задачи:

1. Изображение жизни русской провинции.
2. Выявление истинных и мнимых ценностей.
3. Достижение счастья в шутливых условиях.
4. Передача стихии комического.
5. Слуга как персонаж водевиля.
6. Приемы создания характеров в шутливом спектакле.

Все эти тонкости должен был учесть автор армянского перевода и, забегая вперед, скажем, что он достиг своей цели. Переводчику С. Паязату иногда приходилось оставлять без перевода некоторые слова русского текста. Приведем несколько примеров.

Глядя на фотографию мужа, вдовушка помещика Попова говорит: «Я... верная жена, заперла себя на замок и буду верна тебе до могилы, а ты..., тебе не совестно, ***бутуз***? Изменял мне, делал сцены, по целым неделям оставлял меня одну...» (2.204).

В армянском переводе слово ***бутуз*** оставлено без изменения. Там мы читаем: «... չես ամաչում, բուտտուս» (2,5.21). В «Словаре русского языка» о слове ***бутуз*** написано: «Бутуз. *Разг*. Маленький, толстенький мальчик, толстый ребенок. – Экой бутуз, - снисходительно проговорил Павел Петрович и пощекотал двойной подбородок Мити. (**Тургенев**, «Отцы и дети»). Все оглянулись на него [мальчика] и бутуз начал краснеть. (**Л. Толстой**, «Кто прав?») (3.127).

Таким образом, разговорное слово ***бутуз*** входит в армянский язык через перевод чеховского водевиля.

Переводчик не изменил и слова ***фокус***. Помещик Смирнов говорит помещице: «Ну, у вас муж умер, настроение там и всякие фокусы..., приказчик куда-то уехал, черт его возьми, а мне что прикажите делать?»

В армянском переводе словосочетание ***всякие фокусы*** передано через ,զանազան ֆոկուսներ», хотя в армянском языке есть адекватные слова. «Фокус а) (трюк) աճպարարություն, ձեռնածություն (և փոխաբերական) -ник а) աճպարար, ձեռնածու»(4).

Переводчик не дал и подстрочного перевода известной французской фразы «Je vous prie» - «Я вас прошу». В переводе армянскими буквами написано: «Մադամ, ժե վու պրի...ե.

Не переведено и слово ***принцип*** – *սկզբունք*..... У Чехова: «Тут оба пола равны! Подстрелю её из ***принципа***! (2.213). У переводчика читаем: ,Այստեղ երկու սեռերն էլ հավասար են: Պրինցիպի համար կսպանեմ նրան» (2,5,33). В этой части водевиля слово ***эмансипация*** переведено как ,*կնոջ ազատագրություն*» (2,5.33).

В водевиле есть и лирический отрывок, в котором Чехов употребил первые строки известного цыганского романса «Очи черные, очи страстные...». «Довольно! Очи черные, очи страстные, алые губки, ямочки на щеках, луна, шепот, робкое дыхание – за все это, сударыня, я теперь и медного гроша не дам!» (2.209). В армянском переводе – «Բավական է: Սևորակ աչեր, կրակոտ աչեր, վարդ շրթունքներ, սիրուն փոսիկներ այտերին, լուսին, շրշյուն, քնքուշ հառաչանքներ - այս բոլորին, տիկին, հիմա մի կոտրած գրոշ չեմ տա» (2,5.29).

Переводчик изменил словосочетание ***ямочки на щеках***, прибавив к нему слово ***красивые***: ,*սիրուն փոսիկներ այտերին*. А выражение «***медного гроша не дам***» перевел как «***ломаного гроша не дам***»: «*մի կոտրած գրոշ չեմ տա*» . Без

перевода осталось и словосочетание ***черное домино***. В тексте читаем: «Траур! Не понимаю, для чего вы носите это ***черное домино*** и погребли себя в четырех стенах! Еще бы! Это таинственно, поэтично!» (2,211). Перевод: «Սգո զգեստ... Չեմ հասկանում ինչի տեղ եք ինձ ընդունում: Կարծես չգիտեմ ինչի համար եք հագել այդ սև դոմինոն և ձեզ թաղել չորս պատերի մեջ» (2,5.31).

В словаре о слове домино написано: «Домино – Маскарадный костюм в виде широкого плаща с рукавами и капюшоном, а также человек, одетый в такой костюм «Черное домино» (32.426). В «Русско-армянском словаре» читаем: «домино – դոմինո (զգեստ) (3.219), то есть перевод действительно невозможен.

Переводчик передал выражение «***На кой леший***» через «***Ինչ գլուխս տամ***». Слово ***леший*** в «Русско-армянском словаре» объясняется: «Леший – *հայհոյական*, սատանայի ծնունդե (3.438). В «Словаре русского языка» то же самое слово объясняется так: «Леший – 2, *просторечие*. Употребляется как бранное слово. – Но ты, озирайся, леший! Я тебе поверчу морду-то! – крикнул он сердито на лошадь. (**Куприн**, «Молох» [Лука]). ***Навязался леший на нашу голову***. (**Чехов**, «Медведь») (3,2,180).

Видно, выражение «Навязался леший на нашу голову» не так часто употребляется в русском языке, так что переводчик нашел аналогичное выражение на армянском языке.

Лакей Лука один из трех персонажей водевиля и, естественно, его речь содержит элементы простонародного язы ка. Он говорит: «Опять у тебя, скотина, левая пристяжная запуталась в вожжу! (Дразнит). ***Ничаво***... Я тебе задам ***Ничаво***!» (2.207).

На армянском слово ***Ничаво*** переведено литературным словом ***ոչինչ***, несмотря на то что можно было его перевести разговорным словом ***հեչ.***

Анализируя эти факты, хочется повторить аксиоматичное требование – перевод художественного произведения требует великого мастерства и тонкого чутья. Начиная со второй половины XIX века, и до сих пор, переводы произведений классиков русской литературы не перестают обогащать армянскую литературу, оказывая также лингвистическое воздействие. Армянский перевод водевиля «Медведь» хорошее доказательство сказанному.

Литература

1. Туманян О. ПСС, Ереван, 1995, с. 220
2. Чехов А. П. Сочинения в четырех томах, т. Ч.М, 1984, с 556 (на арм.яз.)
3. Словарь русского языка, т. 1, М., 1985, с. 127
4. Бедикян П.А. Анмегикян Д.Е. Гарибян З.А. Настольный русско-армянский, армянско-русский словарь, Е. 1988, с. 229

«СИМВОЛИЗМ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА И Б.Л. ПАСТЕРНАКА».

С.Г.Захарян
Ванадзорский государственный педагогический институт им.О.Туманяна

«Тон – мрачный, безнадежный. Перед нами развертывается ежедневная жизнь во всем трагизме своей мелочности, пустоты и бездушия».

(Пастернак «О Чехове»)

В драматургических начинаниях Пастернак обращает свои взоры на творческое наследие Чехова, пытаясь найти истоки его «новой драмы».

Первая пьеса Пастернака «Этот свет» (в противоположность «тому свету»), посвященная событиям ВОВ, была начата весной и летом 1942 года.

С Новосибирским драматическим театром «Красный факел» был заключен договор на постановку, однако сценической жизни пьеса не имела.

Основная тема пьесы – преемственность культуры: «Я мечтаю возродить в этой пьесе забытые традиции Ибсена и Чехова».[2] То, что Чехов становится путеводной звездой для Пастернака, читаем в его письме к известному шекспироведу М.М.Морозову: «Я начал большую пьесу в прозе, реалистическую, современную, с войною, - Шекспир тут очень поможет мне, - это российский Фауст, в том смысле, в каком русский Фауст должен содержать в себе Горбунова и Чехова». (1;9,300)

Насколько трудно шла работа над новой пьесой и почему все-таки она не была поставлена на сцене, проливает свет другое письмо Б. Пастернака А.Я. Таирову 9 августа 1942г., где автор мечтает «о настоящем художественном труде на себя, а не на заказчика». (1;9,309) Концепция непостоянного и

виденного у Пастернака перерастала установленные рамки дозволенного.

Первая картина пьесы – площадь перед вокзалом, вторая комната портнихи из беспризорных, близ вокзала, третья – бомбоубежище того дома, четвертая – картофельное поле на опушке Пущинского леса в вечер оставления области частями Красной Армии. Прозаические места пьесы перемешивались со стихотворными.

Героиня пьесы (Груня Фридрих) повторила подвиг Зои Космодемьянской. Имена героев – Дудоров и Гордон – позволяют считать замысел пьесы определенной ступенью к «Доктору Живаго».

Чтение написанных глав в кругу друзей испугало слушателей откровенностью сказанного.

После неудачного дебюта в драматургии военного времени Пастернак вновь вернется к ней в конце 60х годов уже, будучи автором известного романа «Доктор Живаго», в роли гонимого и опального писателя СССР. На этот раз Пастернак задумывает пьесу о жизни крепостных актеров в пореформенной России 60х гг. 19 века, отодвигая действительность на глубину в сто лет.

Символизм пьесы «Слепая красавица» в этот раз будет созвучен чеховской «Чайке» как в определении основной темы пьесы-темы искусства, так и других художественных приемов.

«Слепая красавица» считается неоконченной пьесой. Пастернак работал над пьесой в последний год своей жизни и за месяц до смерти успел переписать пролог и две картины первого действия. Первоначальный замысел пьесы, посвященный талантливому актеру при крепостном праве, относится к послевоенным годам, вскоре после неудачи с драматическим сюжетом «Этот свет». «Я хотел бы написать пьесу о русском «трагике» конца 19 века, Иванове – Козельском, «русском Гамлете» » (1;9,496), писал он К.М.Симонову 11 мая 1947г.

В планах «Слепой красавицы» Пастернак снова называл имя М.Т.Иванова - Козельского (1850 - 1898), П.С. Молчанова (1800 - 1848) и М.С. Щепкина (1788 – 1863) в качестве прототипа героя своей пьесы. В 1959году, после издания за границей «Доктора Живаго» и событий, связанных с присуждением Нобелевской премии, Пастернак с особой остротой почувствовал себя самого в тисках «крепостного рабства», лишающего человека творческого самовыражения.

Пастернак широко делился в письмах и разговорах планами своей пьесы. Центральной фигурой должен был стать кре постной актер Агафонов, посланный своим барином учиться в Париж и после отмены крепостного права открывший собственный театр в Москве. В качестве альтернативного героя пьесы выступал Прохор Медведев, бывший дворецкий, вернувшийся с каторги и открывший свое дело, - фигура, аналогичная знаменитым купцам – промышленникам вроде Морозовых или Мамонтовых.

Их положительный вклад в преобразования России противопоставлен разрушительному началу народнического движения, основанного на жажде возмездия за пережитые обиды и унижения. Это должно было быть показано на радикализме суждений домашнего учителя в доме Норовцевых Саши Ветхопещерникова. Можно сопоставить эти положения с идеей мщения старому порядку, как движущей смены фанатиков революции. Таким образом, обрисовав в «Докторе Живаго» последствия, к которым революция привела Россию, Пастернак в пьесе намеревался вскрыть ее исторические корни.

Исследователь драматургии Чехова Л.А. Иезуитова пишет: «Символы Чехова восходят к реалистическим символам (вспомним “Мертвые души” Гоголя, “Грозу” Островского. “Обрыв” Гончарова), однако и значительно от них отличается почти музыкальным сочетанием лирической тонкости, зыбкости, философской глубины и способностью связать будничное и вечное в неразложимое поэтическое целое».(3,339)

Чеховское время становится символом вообще эпохи человечества. Символический вид «подводного течения» реализуется через звучание реплик и диалогов, сосредоточенных вокруг образов-мотивов Чайки, Озера а также Мировой души (в комедии «Чайка»), закат поместного дворянства (драма «Вишневый сад»). Субстанция человеческого творчества – «опрозраченный реализм, непроизвольно сросшийся с символизмом». (4)

Обретающие символическое звучание образы – мотивы у Чехова пронизывают все четыре действия в «Чайке» (Чайка вынесена в заглавие и является символической экспозицией всей пьесы). Возникая, всякий раз они затрагивают такие моменты и стороны характеров и судеб действующих лиц, которые раскрывают их сущностное содержание. Каждый образ – мотив создает вокруг себя широкое семантическое поле символических значений, накладывающихся друг на друга и получающих новое освещение при взаимодействии друг с другом. В свою очередь все три семантических поля – Чайки, Озера, Мировой души – являются самостоятельными гранями широкой философской темы: мечты-действительности, движения – покоя и духовно-материального – этих двуединичных начал человеческого бытия.

Пастернак, подбирая название новой пьесы, идет вслед за идейно-художественными открытиями Чехова, что сказалось в названии самой пьесы. Пастернаку нужно емкое, образно-символическое название пьесы, поэтому он отбрасывает первоначальные заглавия «Благовещение» и «Пожар». Новое название пьесы «Слепая красавица» Пастернак, по его признанию, связывал с «символическим образом спящей пани Катерины, душу которой украл страшный колдун». Об этом писал А.Белинский в статье «Луг зеленый» (1905): «В колоссальных образах Катерины и старого колдуна Гоголь (в «Страшной мести» – С.З.) бессмертно выразил томление спящей родины –

Красавицы, стоящей на распутье между механической мертвен ностью Запада и первобытной грубостью.» (5)

Такое толкование было близко А.Блоку, который позднее развил этот образ в поэме «Возмездие».

Образ крепостной девушки, «слепой красавицы», которой запорошило глаза гипсовой пылью от разбитой «каменной головы проклятой», стал центральным символом пьесы осенью 1959г. У Пастернака в заметках к фабуле есть записи : «Слепая будет матерью Агафонова (?) Стеши Сурепьевой (?), но в разговоре с сыном или с дочерью, после присутствия на спектакле скажет: Ты мне (Стеша ли Петр) зрение возвращаешь голосом, все как в жизни и я будто вижу». (1;5,579)

Достойна внимания и другая запись Пастернака «В эпилоге Луша прозревает. Петр Агафонов водил ее к врачам и раньше. Но в эпилоге приезжает с ней из-за границы с возвращенным зрением. Прохор старый женат на Стеше Сурепьевой, которую прятал. Стеша Сурепьева в характеристике - страстная, определенная, решительная, говорит короткими фразами (…) может быть написать ей что-нибудь в стихах горячее, свободолюбивое

Не верьте им, голубчики не верьте,

<…> я перед собственною смертью

Вас погублю, забуду и предам.

На то ли я <…> чтоб вам

Простить бессилье, чтоб <…> ваше

<…>рабство мысли наблюдать (a la М.Цветаева)

А.Агафонов – глубокий, медлительный, оригинальный, мечтательный (a la Блок)»(1;5,578)

Как мы видим, в расставлении действующих лиц; в принципах и способах изображения во многом Пастернак идет вслед за Чеховым. Если у Чехова в пьесах говорящие фамилии и нейтральные имена, то и Пастернак стремится к их изображению и изначальным характеристикам. Это особенно проявилось в «Докторе Живаго». Фамилия главного героя романа,

так же прошедшая долгую эволюцию (Дудоров) должна была символизировать жизнеутверждение, сущность бытия. Рита Гишар – гишар с ним, решетка, изначальное заточение, несвобода. Ветхопещерников – нечто изжившее себя, стародавнее. Уместно вспомнить фамильную экспрессию чеховских героев - Заречная, Тригорин; иносказательность – Аркадина, Треплев и другие.

В «Слепой красавице» Пастернак долго устанавливает имена действующих лиц. Главного героя сначала звали Маркиан (в сцене в трактире), потом Агафон, а затем он стал Петром Агафоновым. Постоянно происходили замены имени графа Норовцева и членов его семьи (Ной, нор –обновление, возрождение). Становой пристав Стратон Налетов прошел через имена Чурбасова, Шатунова, Сурепьева и другие.

Преемственность в идейно-художественном плане «Доктора Живаго» и «Слепой красавицы» с особой очевидностью просматривается в письме Пастернака к Ч.Гудиашвили 15 января 1960г. «Моя новая работа сейчас в том состоянии, когда художник начинает любить свой новый замысел и ему кажется, что его медленно развивающееся произведение больше и важнее его самого, что если бы пришлось выбирать и уступать, жить скорее должно оно, а не он <…>. Насколько она будет сценична, где и когда ее будут играть, меня уже не занимает. Меня подчиняет и держит надежда, что это будут своего рода сжатое и напряженное творческое свидетельство подлинности и достоверности внутреннего порядка. Больше ничего мне не надо».(1;10,566)

«Вишневый сад» - символ процветающей России стал чеховским завещанием. «Слепая красавица» - символ прозревающей России так же стал пастернаковским завещанием, несмотря на то, что работа над пьесой осталась незавершенной и писатель намеревался вернуться к ней после болезни.

Литература

1. Пастернак Б. Полное собрание сочинений в 11 томах, т. 5 С.379
2. Гладков А. Встречи с Пастернаком. М., 2002г., С.132
3. Анализ драматического произведения. Межвузовский сборник под редакцией проф. В.М.Марковича Л., 1988г., С.339
4. А.П.Чехов. Арабески. М., 1911г. С. 398
5. Белый А. Чехов. Луг зеленый М. 1910г. С. 126

СВОЕОБРАЗИЕ ДИАЛОГИЧЕСКИХ СТРУКТУР В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ»

Н.В.Изотова
Южный федеральный университет
(г. Ростов-на-Дону)

«Дама с собачкой», как и все прозаические произведения А.П.Чехова, содержит большое количество диалогических структур, представляющих общение персонажей как реальное, естественное, проецирующихся на живое общение, и в то же время диалогические структуры значительно отличаются от устного разговорного диалога, поскольку имеют письменное воплощение и связаны с определенными художественными задачами.

Реальные диалоги, то есть диалоги, отражающие все параметры естественного устного общения, в графическом пространстве текста могут трансформироваться, изменяя различные параметры разговорного диалога. Обратим внимание на своеобразие диалогических структур в соответствии с сюжетной линией рассказа. Уже в самом начале рассказа встречаем свернутую диалогическую конструкцию, которая представляет читателю реальные множественные диалогические ситуации неперсонифицированных участников. Главное действующее лицо, Гуров, вводится в пространство текста в связи с его интересом к содержанию общения разных отдыхающих.

«Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой. Дмитрий Дмитрич Гуров, проживший в Ялте уже две недели и привыкший тут, тоже стал интересоваться новыми лицами».

Автор «сворачивает» неопределенное количество диалогов разных лиц, происходящих в разное время, в одно предложение в авторской речи и дает возможность читателю расширить таким образом представление о ситуации, в которой началось знакомство Гурова и Анны Сергеевны. Последующие

свернутые диалогические конструкции структурируются поразному: постоянно повторяющиеся диалоги Гурова на одну и ту же тему с разными людьми представлены фрагментом текста, в котором участники диалогов неперсонифицированы, обозначена тема их высказываний, только реплика Гурова приведена полностью в форме прямой речи. Содержание этой реплики (в самом начале рассказа), характеризующее отношение Гурова к женщинам, опровергается впоследствии отношением Гурова к Анне Сергеевне.

«Изменять ей он начал уже давно, изменял часто и, вероятно, поэтому о женщинах отзывался почти всегда дурно, и когда в его присутствии говорили о них, то он называл их так: - Низшая раса!».

А.П. Чехов представляет читателю Гурова в начале рассказа, характеризуя также в целом его поведение в диалогах с мужчинами и женщинами, не раскрывая их содержания.

«В обществе мужчин ему было скучно, не по себе, с ними он был неразговорчив, холоден, но когда находился среди женщин, то чувствовал себя свободно и знал, о чем говорить с ними и как держать себя; и даже молчать с ними ему было легко».

Первый диалог Гурова с Анной Сергеевной является канонической диалогической структурой, в которой соблюдены все параметры естественного общения (единство времени и места, последовательная сменяемость реплик двух участников диалога, невербальные компоненты, выполняющие роль реплики).

«Он ласково поманил к себе шпица и, когда тот подошел, погрозил ему пальцем. Шпиц заворчал. Гуров опять погрозил.

Дама взглянула на него и тотчас же опустила глаза.

- Он не кусается, - сказала она и покраснела.

- Можно дать ему кость? – и когда она утвердительно кивнула головой, он спросил приветливо: - Вы давно изволили приехать в Ялту?

- Дней пять.

- А я уже дотягиваю здесь вторую неделю».

Дальнейшее подробное знакомство читателя с героями происходит с помощью нерасчлененной диалогической структуры. Своеобразие таких структур заключается в особой последовательности реплик-стимулов и реплик-реакций, которые по-разному сгруппированы во фрагменте текста. Такие фрагменты могут быть выражены авторской речью. В них ввод в диалогическую ситуацию осуществляется в начале диалогического фрагмента текста с помощью глаголов говорения во множественном числе, обозначающих совместность процесса: «разговаривать», «разговориться», «беседовать», «говорить».

«Она засмеялась. Потом оба продолжали есть молча, как незнакомые; но после обеда пошли рядом - и начался шутливый, легкий разговор людей свободных, довольных, которым все равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить. Они гуляли и говорили о том, как странно освещено море; вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса. Говорили о том, как душно после жаркого дня. Гуров рассказал, что он москвич, по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил, имеет в Москве два дома... А от нее узнал, что она выросла в Петербурге, но вышла замуж в С., где живет уже два года, что пробудет она в Ялте еще с месяц и за ней, быть может, приедет ее муж, которому тоже хочется отдохнуть. Она никак не могла объяснить, где служит ее муж, - в губернском правлении или в губернской земской управе, и это ей самой было смешно. И узнал еще Гуров, что ее зовут Анной Сергеевной».

В приведенном выше примере содержание диалога Гурова и Анны Сергеевны передается не в виде чередующихся друг за другом реплик с разной функциональной направленностью, а компонентами диалогического фрагмента текста, передающими сначала общее содержание разговора персонажей, а

затем содержание реплик Гурова, потом Анны Сергеевны, в результате чего у читателя складывается целостное представление о диалоге персонажей.

В начале второй части рассказа отношение Анны Сергеевны к Гурову представлено во фрагменте текста, в который включено и описание диалогического поведения Анны Сергеевны, свидетельствующего о начале возникающего глубокого чувства.

«Анна Сергеевна смотрела в лорнетку на пароход и на пассажиров, как бы отыскивая знакомых, и когда обращалась к Гурову, то глаза у нее блестели. Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она сама тотчас же забывала, о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку».

Время, проведенное в Ялте персонажами вместе, дано очень сжато, ёмко. В этом описании есть и диалогическое общение, в котором глаголы «неговорения» представляют свернутые совместные речевые действия («восхищались», «ждали»), реплики каждого из персонажей по содержанию являются либо репликами-стимулами, либо репликами-реакциями, не имеющими в тексте рассказа других реплик с соответствующей функциональной нагрузкой. Такая трансформация диалога способствует активному включению сознания читателя в осмысление диалогического общения персонажей.

«Потом каждый полдень они встречались на набережной, завтракали вместе, обедали, гуляли, восхищались морем. Она жаловалась, что дурно спит и что у нее тревожно бьется сердце, задавала одни и те же вопросы, волнуемая то ревностью, то страхом, что он недостаточно ее уважает. И часто на сквере или в саду, когда вблизи их никого не было, он вдруг привлекал ее к себе и целовал страстно. Совершенная праздность, эти поцелуи среди белого дня, с оглядкой и страхом, как бы кто не увидел, жара, запах моря и постоянное мелькание перед глазами праздных, нарядных, сытых людей точно переродили его; он говорил Анне Сергеевне о том,

как она хороша, как соблазнительна, был нетерпеливо страстен, не отходил от нее ни на шаг, а она часто задумывалась и все просила его сознаться , что он ее не уважает, нисколько не любит, а только видит в ней пошлую женщину. Почти каждый вечер попозже они уезжали куда-нибудь за город, в Ореанду или на водопад; и прогулка удавалась, впечатления неизменно всякий раз были прекрасны, величавы. Ждали, что приедет муж».

В конце второй части рассказа прощание на вокзале представлено в тексте только репликами Анны Сергеевны как одностороннее общение. Вербальной реакции Гурова нет, видимо, по той причине, что главное для автора было обозначить отношение Гурова к сложившейся ситуации, что описано сразу же после отхода поезда. Это описание «еще одного похождения» объясняет причину «невербализованности» прощания со стороны Гурова.

В третьей части рассказа, когда Гуров понял, что его отношение к Анне Сергеевне отличается от его прежних отношений с женщинами, А.П.Чехов передает его внутренние переживания также с помощью диалогических структур: внутренних безответных реплик, выраженных в форме несобственно прямой речи. Эти реплики Гуров не мог произносить вслух и говорил совсем другое, что представлено очень обобщенно.

«И уже томило сильное желание поделиться с кем-нибудь своими воспоминаниями. Но дома нельзя было говорить о своей любви, а вне дома – не с кем. Не с жильцами же и не в банке. И о чем говорить? Разве он любил тогда? Разве было что-нибудь красивое, поэтическое, или поучительное, или просто интересное в его отношениях к Анне Сергеевне? И приходилось говорить неопределенно о любви, о женщинах, и никто не догадывался, в чем дело, и только жена шевелила своими темными бровями и говорила:

- Тебе, Дмитрий, совсем не идет роль фата».

Желание и попытка Гурова высказаться оканчивается неудачно, его не слышат или не хотят слышать; возникает общение, в котором есть «реакция» собеседника, по содержанию не имеющая реагирующего характера. В тексте возникает структура со смысловым «рассогласованием» на вертикальном уровне развития. Подобное общение свидетельствует о невнимании партнера по клубу к Гурову и его переживаниям.

«Однажды ночью, выходя из Докторского клуба со своим партнером, чиновником, он не удержался и сказал:

- Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!

Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул:

- Дмитрий Дмитрич!

- Что?

- А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!».

В начале четвертой части есть диалог Гурова с дочерью, не приведенный полностью до конца (не все реплики Гурова полноценны по содержанию для читателя). Неполнота диалогической структуры в художественном прозаическом произведении может пониматься по-разному. Автор информирует читателя о наличии ответа, не раскрывая его содержания и используя диалогическую структуру для включения авторского компонента.

Однажды он шел к ней таким образом в зимнее утро (посыльный был у него накануне вечером и не застал). С ним шла его дочь, которую хотелось ему проводить в гимназию, это было по дороге. Валил крупный мокрый снег.

- Теперь три градуса тепла, а между тем идет снег, - говорил Гуров дочери. – Но ведь это тепло только на поверхности земли, в верхних же слоях атмосферы совсем другая температура.

- Папа, а почему зимой не бывает грома?

Он объяснил и это. Он говорил и думал о том, что вот он идет на свидание и ни одна живая душа не знает об этом и, вероятно, никогда не будет знать. У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это было нужно, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая – протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может, случайному, все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, все же, что было его ложью, его оболочкой, в которой он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его «низшая раса», хождение с женой на юбилеи, - все это было явно, и по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопочет о том, чтобы уважалась личная тайна.

Проводив дочь в гимназию, Гуров отправился в «Славянский базар».

В рассказе «Дама с собачкой», во второй и четвертой частях рассказа, есть два авторских философских отступления, посвященных проблеме неподлинного существования человека. В четвертой части это отступление «встроено» в диалог Гурова с дочерью, приведенный выше. Диалог не имеет полноценной реплики-реакции («Он объяснил и это»), поскольку, видимо, самым главным является не то, что Гуров говорит, а то, что он думает («Он говорил и думал о том, что…»). Завершается диалогический фрагмент текста указанием на окончание общения в связи с достижением места движения – гимназии. Содержательная неполнота общения Гурова с дочерью компенсируется для читателя другим ком-

понентом, структурно включенным в диалогический фрагмент текста и являющимся описанием тайны индивидуального бытия человека, что составляет, как известно, основу своеобразия чеховского психологизма.

Завершается рассказ диалогическим фрагментом, в котором есть отдельные реплики Гурова, выраженные прямой речью, и авторским компонентом фрагмента, передающим содержание диалога Гурова и Анны Сергеевны без разделения на отдельные реплики.

« - Перестань, моя хорошая, - говорил он, - поплакала – и будет… Теперь давай поговорим, что-нибудь придумаем.

Потом они долго советовались, говорили о том, как избавить себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу. Как освободиться от этих невыносимых пут?

- Как? Как? – спрашивал он, хватая себя за голову. – Как?

И казалось, что ещё немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца ещё далеко-далеко и что самое сложное и трудное только ещё начинается».

Многие диалогические структуры в рассказе являются структурами, которые, представляя реальное общение персонажей, отличаются от разговорного естественного диалога своеобразием построения, что связано с особенностями содержа ния общения, в художественном произведении. Диалогические структуры могут быть нерасчлененными на отдельные реплики, в разной степени свернутыми по смыслу, неперсонифицированными (или не полностью персонифицированными), имеющими описание ответа, а не сам ответ, они могут включать мысли персонажа. Такая трансформация рассчитана на соучастие, сотворчество читателя, поскольку все эти структуры «раскрываются», становятся полностью понятными только при участии воспринимающего сознания читателя, что позволяет расширить таким образом объемность мира персонажей.

А. П. ЧЕХОВ: «ВИШНЁВЫЙ САД» И
И. С. ШМЕЛЁВ: «СОЛНЦЕ МЁРТВЫХ»

Т. Ф.Куприянова
Институт русского языка и культуры
Факультета филологии и искусств
СПбГУ

Ветер гонит меня мимо Красной Горки. Здесь когда-то был пансионат, росли деревья, посаженные писателями российскими! Вырублены деревья.Я вспоминаю Чехова... «Небо в алмазах!» Как бы он, совесть чуткая, теперь жил?! Чем бы жил?!

И.С.Шмелёв. «Солнце мёртвых».

В работах последних лет, анализирующих влияние произведений А.П.Чехова на творчество И.С.Шмелёва, в качестве основных указываются следующие аспекты:

-в /1/ рассматриваются сделанные некоторыми исследователями творчества обоих писателей / А.П. Черниковым и М.М. Дунаевым/ выводы о том, что обоих писателей объединяет «внимание к изображению жизни провинциальной России, к теме гибели старой дворянской усадьбы», к теме «интеллигенции, не знающей подлинных путей к народу»; у обоих писателей - стремление к изображению «обыденной жизни обыкновенных людей». В других работах на эту же тему рассматривается линия литературной преемственности: Пушкин – Чехов – Шмелев; исследуются отсылки «и к чеховским персонажам, с их гипертрофированной интеллигентностью, и к самому Чехову»; отмечается, что «чеховские мотивы» занимают одно из центральных мест в шмелевских произведениях, формируя «сложный семантико-поэтический комплекс». Сам автор дис сертационного исследования отмечает, что проза Шмелёва,

развивая художественные традиции Чехова, иногда играет роль своеобразного литературного «комментария» к произведениям А. П.Чехова, что позволяет говорить о наличии особого рода преемственных связей между писателями. Одним из самых важных направлений в рассмотрении данной темы О. А. Платонова считает анализ некоторых произведений двух авторов на основании близости их православно-христианской проблематики и поэтики, с преимущественным вниманием к наличию образно-тематических, сюжетных, мотивных перекличек и параллелей, имеющих религиозную семантику, так как характерным является, по мнению автора, та особенность восприятия Шмелёвым наследия Чехова, где основным является религия.

-в /2/ даётся подробный анализ всех работ Шмелёва о Чехове: рассказов о встречах с писателем; статей «А.П. Чехов» и «“Мисюсь”, и “рыбий глаз”»; предисловия Шмелёва к сборнику рассказов Чехова, изданному в Швейцарии; многочисленных упоминаний имени Чехова в статьях и переписке. Одним из главных для своего исследования Е.Г.Потапова считает проведение сопоставительного анализа творчества и поэтики Чехова и Шмелёва с определением степени генетической и типологической близости творчества писателей, чтобы наиболее точно выявить степень влияния Чехова на писа теля-эмигранта. Для нашего сообщения интересным и значимым является исследование в диссертации Е.Г.Потаповой чеховских аллюзий в произведениях Шмелёва, когда Шмелёв не просто использует отдельные образы Чехова, а превращает их в значимые символы, а в некоторых случаях продолжает в своих произведениях «жизнь» героев Чехова. А.П. Чехова и И. С. Шмелёва объединила не только литературная судьба, но и географическое пространство: полуостров Крым, где каждый из них провёл свой отрезок жизни, и который у каждого из этих двух писателей имел их собственное значение. Антона Павловича Чехова Крым должен был спасти от туберкулёза. У

Ивана Сергеевича Шмелёва, который приехал с супругой в Алушту летом 1918 года, в начале 1921 года был расстрелян единственный сын, офицер царской армии, демобилизованный по ранению, приехавший к уже жившим тогда в Алуште родителям и, как и сотни других русских офицеров, явившийся на регистрацию, объявленную большевистской властью для нежелавших покидать родину офицеров и расстрелянный где-то под Феодосией.

В середине октября 1903 года, в Ялте Антон Павлович Чехов завершил работу над пьесой «Вишнёвый сад», а весной 1904 года покинул Ялту навсегда. Иван Сергеевич Шмелёв с супругой уехал из Алушты в марте 1922 года. Места, где похоронен их сын, они не узнали никогда. В марте 1923 года, во Франции Иван Сергеевич пишет эпопею «Солнце мёртвых», которая была переведена на 13 языков и которая описывает события 1918 – 1922 годов в Крыму.

«Не знаю, литература ли «Солнце мёртвых»? Её общественное и общечеловеческое значение поглотило в ней «литературу». Ибо более страшной книги не написано на русском языке» - писал о книге Шмелёва А.Амфитеатров.

«О чём книга Шмелёва? – писал И.С.Лукаш. – О смерти русского человека и русской земли. О смерти русских трав и зверей, русских садов и русского неба. О смерти русского солнца.

О смерти всей вселенной, когда умерла Россия, - о мёртвом солнце мёртвых...» Томас Манн говорил об эпопее, что «...этот кошмарный, окутанный в поэтический блеск документ той эпохи, когда красные благодетели вымели Крым железной метлой» /3/.

Так говорили о книге, написанной по событиям в Крыму, где за пятнадцать лет до этого Антон Павлович Чехов писал своё последнее драматургическое произведение «Вишнёвый сад» - великую комедию ожидания, исчезновения и предсмертной агонии /4/, «фарс, осложнённый темой смерти» /5/.

Главным действующим лицом вообще в пьесах Чехова критики называли «беспощадно уходящее время». А постановщик пьесы «Вишнёвый сад» в Италии режиссёр Стреллер в качестве определяющего для своего спектакля называет «ощущение кладбища времени» /6/.

В пореформенной России многие люди не из дворянского круга, у которых не было родовых имений, получили возможность купить землю. Это меняло «сословные взаимоотношения, общественную психологию... «Прежде здесь хозяевами были графы, а теперь – я, Лейкин, хам»... Желая приобщить детей к загородной жизни, писатель А.И.Эртель арендовал дворянскую усадьбу, написав в письме Чехову о мрачной стороне «разночинской» жизни – невозможности «иметь свои дубы и липы» /7/. Купить имение у прежних хозяев, вырубить сад стало частым явлением в России конца девятнадцатого – начале двадцатого века. Новые хозяева не уверены в прочности своего нового положения. Потому «всё время куда-то спешит, торопит себя и других... новый хозяин «Вишнёвого сада». В этом нетерпении сказывается, наверное,... смутное ощущение, что недолог век новой пореформенной жизни» /8/

В то же, пореформенное время в Крым, в Алушту приехал молодой доктор с женой: «...приехали мы сюда, и я засадил пустырь миндалями, и все надо мной смеялись. Миндальный доктор! А когда сад вошёл в силу, когда зацвёл...сон! Розовато-молочный сон...Когда я сюда приехал, я выбрал пустырь, голый бугор, на котором нельзя было стоять, когда задует от Чатырдага... Прошло лет сорок. Вы знаете, что вышло. Миндальные сады насажены по округе, и теперь не смеются. То есть т е п е р ь...» /9/. Рассказывающий автору- повествователю «Солнца мёртвых» эту историю доктор /реально существовавший человек, доктор Михаил Николаевич Коноплёв/ перебивает себя, остановившись на этом слове - т е п е р ь. Указывающее на настоящее, но содержащее в себе отсылку к прошлому, это слово часто используется персонажами эпопеи

и представляет проживаемую ими жизнь находящейся в состоянии произошедшего слома, изменившего её прежний ход: у большинства персонажей всё потеряно. Необходимо отметить, что в книге доля авторского вымысла минимальна, на что указывают краеведы из Алушты, многие годы занимавшиеся поиском прототипов «Солнца мёртвых»: «в повести[1] нет вымышленных имён и событий» /10/. Т е п е р ь – это через пятнадцать лет после завершения в Ялте пьесы «Вишнёвый сад», когда в России в жизнь пришёл очередной новый хозяин.

Доктор уверен, что «.. теперь скоро и некому будет смеяться... Нет, тяжело говорить. И так везде и на всём, - итоги интеллигенции.

Т е п е р ь будут начинать сызнова, когда прозреют. А может, и некому будет прозревать. Ну, пожил я в миндальных своих садах...светлых и чистых... Знаю, что и ошибки были, и много странного было в моём характере и укладе, но были миндальные сады, каждую весну цвели, давали радость. А теперь у меня – «сады миндальные», в кавычках, - итоги и опыт жизни!...» /СМ:50/. Когда супруги Киселёвы, хорошие знакомые Антона Павловича Чехова, вынуждены были расстаться с имением Бабкино, М.В.Киселёва в финале одного письма к Антону Павловичу написала: «Случайностей не бывает». Так и «миндальный» доктор потерял свои миндальные сады, понимая, что прожил не совсем безгрешную жизнь.

«Итоги интеллигенции». Названы те, по чьей вине, как думает доктор, проводится «о п ы т дерзателей из кладовой человечьей» /СМ:53/. Рассказывая о своей жизни сорокалетней

[1] «Солнце мёртвых» - не повесть, это эпопея. О жанровой принадлежности этого произведения см.: Р.М.Горюнова. Жанровая специфика эпопеи И.С.Шмелёва «Солнце мёртвых». Филологические науки, 1991, №4. Куприянова Т.Ф. К вопросу о жанровых особенностях эпопеи И.С.Шмелёва «Солнце мёртвых». //Вопросы языковой политики на современном этапе: теория и практика. СПб, 1998.

давности, доктор вспоминает, как с молодой супругой «путешествовали по Европе, совершали...свадебную и, понятно, «образовательную поездку». В Париже....погостили недолго, меня упорно тянуло в Англию... Англия! Заманчивая страна свободы... парламент самый широкий... Герцен! Тогда я был молод, только университет окончил, ну, конечно, революционная эта фебрис... Ведь без этой «фебрис» вы человек погибший! Да ещё в то героическое время! Только-только взорвали «Освободителя», блестящий такой почин, такие огнесверкающие перспективы, в двери стучится социализм, с трепетом ждёт Европа... температурку-то понимаете?! Две вещи российский интеллигент должен был всегда иметь при себе: паспорт и... «фебрис революционис»! /СМ:42-43/

В «Вишнёвом саде» нет персонажа с этой фебрис. Но там есть Гаев, с его известным всем панегирическим обращением к шкафу и Петя Трофимов, с его мечтами о будущем, с его словами о том, что «вся Россия - наш сад». Неожиданно и не к месту произнесший очередной панегирик - природе - Гаев показывает дорогу к вокзалу неожиданно появившемуся незнакомцу. Тот, так же не к месту, декламирует *о страдающем брате*, восторгается погодой, призывает на Волгу, где - стон, а потом просит на бедность. Оба они со своей странной приподнятостью – при их-то бедности! - производят впечатление бодрящихся человечиков, порхающих, ни за что не отвечающих, просто - *птичка Божия*: ни о чём не думать, ни за что не цепляться – так и надо?! Но ведь *на Бога надейся, да сам не плошай.* Панегирически, при полной безответственности относящийся ко всему, уже отходящий в прошлое Гаев. Восторженно воспринимающий настоящее, приветствующий будущее с восторгом не знающего настоящего дела, но знающий, что только трудом можно искупить прошлое Петя Трофимов. Продекларировав необходимость труда, Петя сразу же советует Ане бросить ключи от хозяйства и стать свободной, как

ветер. И себя он считает свободным человеком. Свобода его в том, что он «силён и горд» и «в первых рядах» человечества идёт с ним «к высшей правде, к высшему счастью» /11/. В этих помыслах Трофимова, в выражающих их словах – очень похожие на гаевские торжественность и патетичность. Кто прав? Восторженный Петя? Торопящийся максимально прочув ствовать и использовать купленное имение, новый хозяин Лопахин. Все правы? Или прав Антон Павлович – вишнёвый сад гибнет, время уходит, оно одинаково непонятно и глупому, и мудрому? А на смену одному времени приходит другое, но оно не сменяет прежнее, оно уничтожает его абсолютно. Потом не восстанавливает разрушенное, а строит на его месте своё, новое, вычеркнув прежнее и из ландшафта, и из памяти.

Живущий в своём настоящем /которым стало для всех персонажей эпопеи ожидавшееся Петей Трофимовым будущее/ автор-повествователь «Солнца мёртвых» находится в состоянии абсолютной внутренней разрушенности. В настоящем он практически недвижим. Будущего у него нет. О прошлом он заставляет себя не вспоминать: из прошлой жизни ушло главное – единственный сын. Эту потерю принесли **те, что** в настоящем [2] **убивать ходят.** Именно они убили будущее. Именно они убили желание вспоминать прошлое. И поэтому в первый день, когда мы узнаём о событиях эпопеи автор, проснувшись, говорит: «Какой же сегодня день? Месяц – август. А день... Дни теперь ни к чему, и календаря не надо. Бессрочнику всё едино. Вчера доносило благовесть в городке... Я сорвал желёный кальвиль – и вспомнил: Преображение!... Лежит кальвиль на веранде. От него теперь можно отсчитывать дни, недели...» /СМ: 4/. И завершает повествование глава «Конец концов», когда заканчивается и календарный год: «Да какой же месяц теперь – декабрь? Начало или конец? Спута-

[2] **Те, что убивать ходят** – так автор эпопеи квалифицирует принесших новую жизнь, обозначив их для себя /и для массы других, униженных, обкраденных, обманутых/ неодушевлёнными, употребляя для них союз **что.**

лись все концы, все начала. Всё перепуталось, и мой кальвиль на веранде – праздник Преображения!- теперь ничего не скажет. Было ли Рождество? Не может быть Рождества. Кто может теперь родиться? И дни никому не нужны» /СМ: 173/

К потере человеком временных границ привело полное разрушение жизни. Показанный автором-повествователем факт умирания, исчезновения всего и всех – это даже не смерть. Это просто исчезновение: «Заброшены, забыты сады. Опустошены виноградники. Обезлюжены дачи. Бежали и перебиты хозяева, в землю вбиты...»/СМ:12/ «Содраны с человеческих душ покровы. Сорваны – пропиты кресты нательные. На клочки изорваны родимые глаза..., последние слова-ласки втоптаны сапогами в ночную грязь...» /СМ:68/ Действительно, непонятно, литература ли это?

В тексте эпопеи смыслообразующую роль выполняет актуальная для «Солнца мёртвых» форма настоящего времени несовершенного вида, в значении актульно-длительного или конкретно-процессного. Обозначаемые ею временн**ы**е отношения формируют особый тип временн**о**го дейксиса: между временем обозначаемой ситуации и моментом речи нет «дистанции»; обозначаемая ситуация и ситуация речи образуют единое целое. Подобная смысловая дополнительность становится ещё более ощутимой, если обозначаемая ситуация относится не к актуальному настоящему, а к настоящему узуальному или «вневременн**о**му». Эти формы и выявляющиеся при этом смыслы актуальны и для произведений Антона Павло - вича Чехова. Именно форма настоящего несовершенного помещает читателя рядом с едущим по степи мальчиком и насыщает и его, читателя, звуками и запахами этого необъят - ного, таинственного пространства. Настоящее несовершенное делает читателя абсолютно присутствующим при попытках извозчика рассказать своим седокам о его драме и погружает

читающего в сонно-бессознательное состояние тринадцатилетней няньки.

Проблема времени в «Вишнёвом саде» является более главной, чем проблема отношения персонажей друг с другом. Вероятно, наиболее драматичным и в то же время символичным можно назвать **время** Фирса – это, конечно, прошлое время, уходящее от персонажа на глазах зрителей. Оставленный один в неотвратимости кончины в полном одиночестве, под стук звучащего «одиноко и грустно», вырубающего вишни топора и вторично прозвучавшего звука «лопнувшей струны», замирающего и печального, Фирс сказал свернувшую в точку всю его жизнь фразу: «Жизнь-то в прошлом, словно и не жил». Затем ложится и «лежит неподвижно». Один. Забытый. Что осталось?

В главе «Конец концов» эпопеи И.С.Шмелёва так же одиноко лежит уже ушедший из жизни /вернее сказать, выведенный из жизни/ старик, жалкий, кончивший жизнь от злобы женщин-кухарок: он надоел им, и они просившего у них крошки старика били черпаками «в советской кухне». «Теперь лежит покойно – д о б у д у щ е г о в е к а. Аминь. Лежит профессор, строгий лицом, в белой бородке, с орлиным носом, в чесучёвом форменном сюртуке, сбережённом для гроба, с погонами генеральскими, с серебряной звёздочкой пушистой – на голубом просвете. В небе серебряная звезда!...» /СМ:174/. Так ушёл из жизни не вымышленный персонаж, а реально существовавший и именно так кончивший свою жизнь Иван Михайлович Белоруссов, филолог и педагог, автор учебника по русской грамматике /за который от Министерства просвещения им была получена премия Петра Великого/, изучавший историю античности, русскую литературу, а в последние годы, до самой кончины составлявший словарь языка Ломоносова: «Ящики у меня есть из-под Ломоносова...с карточками-выписками, хороших четыре ящика! Нельзя: материалы для истории

языка... Последнюю книгу дописываю... Каждый день работаю с зари по четыре часа. Слабею... На кухоньку хожу советскую, кухарки ругаются...супцу дадут когда, а хлебушка нет... Умру...Ломоносов пропадёт! Писал комиссарам...никому дела нет» /СМ:145/.

«...понятие «вишнёвый сад» стало концептом национального сознания, элементом национальной мифологии... Разнообразны мифологемы, пришедшие из русской литературы золо того века, - тут и персонажи, и значимые предметы, и житейские ситуации: заячий тулупчик, птица-тройка, диван и халат Обломова, топор Раскольникова, тургеневская девушка, город Глупов, подкованная блоха, русские странники и подвижники...» /12/.

К «значимым предметам», с полным основанием можно отнести и «многоуважаемый шкаф». Эта речь произнесена в первом действии пьесы. Оно начинается в комнате, «которая до сих пор называется детскою» /9:407/. У Ани своя комната. Других детей в доме нет. Значит, «до сих пор» эта комната двоих «детей» - Гаева и Раневской. В этой комнате стоит столетний шкаф, реальный, но и символический предмет, также связанный с актуальной в пьесе идеей времени и его ухода. Шкаф *преодолевает время этой комнаты*, потому что он старее, чем даже Фирс. Шкаф связывает всех персонажей пьесы с садом и усиливает идею времени. Для Гаева существование шкафа «было направлено к светлым идеалам добра и справедливости..., поддерживая...бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая ... идеалы добра и общественного самосознания» /9:417/. Несуразная, не отвечающая предмету торжественность этой декламации может характеризовать произнесшего её как нарушающего нормы речи, норму поведения.

Потому финальное «недотёпа» Фирса можно отнести практически к любому персонажу пьесы: и к забывающему тепло одеться пятидесятилетнему барину Фирса; и к «мало-

грамотному» новому хозяину сада; и к насмотревшемуся «на русское невежество» и потому желающему жить только во Франции лакею Яше; и к страдающей от нескрываемой Яшей его нелюбви к ней Дуняше; и к обманутой, но возвращающейся к этому обману Раневской. Во всех персонажах какая-то детскость, но это не детскость познающего мир и людей взрослого, открытого, несмотря на всё пережитое, ко всему, что ещё может произойти. Это сосредоточенная на себе эгоистическая детскость, не желающая знать взрослую жизнь, закрывающая глаза на очевидные её уроки, не желающая обременять себя минимальным обдумыванием и обоснованием своих действий.

Так жили не только персонажи пьесы. Вынужденный продать Бабкино, ставший «старым младенцем» его хозяин А.С.Киселёв, жалуясь в письме Чехову на жизнь, тем не менее советовал последнему обратить внимание на закусочное отделение магазина Мюра и Мерилиза, где можно найти «громад - ный выбор закусок» /13/. Забивается бильярдный шар, выиски вается только тёртая, не рубленая чайная колбаса, крепостные привязываются к деревьям и на глазах домочадцев наказы - ваются розгами – а в это время другие готовят себя к тому, что надо не просто изменить бездумность и жестокость этой жизни, а уничтожить саму эту жизнь. И приходит это время в Россию. И то, что в «Вишнёвом саде» только предчувствовалось, ощущалось с тревогой через несколько лет, там же, в Крыму стало ежедневной жизнью. И в крымском городке появился «чучело-доктор, с мешковиной на шее, - вместо шарфа... туфли на докто ре из верёвочного половика..., а подошва из... кровельного железа!». В последнем разговоре с повествователем, хватая чатырдагский чистый ветер руками, доктор говорит: «Ужас в том, что о н и – то никакого ужаса не ощущают!» и показы вает повествователю «последнее дерзание» их: цистерну с собранной им прозрачной и холодной водой, «с плавающей гнусностью» /СМ:38, 39 143/. А к калитке дома повествователя

пришла девочка: «Мама послала... дайте... маленький у нас помирает, обкричался...» /СМ: 67/. А вот «...ковыляет босая, замызганная баба...с напряжённым лицом без мысли, одуревшая от невзгоды... прошагает пожилой татарин... угрюмый, рваный...» /СМ: 14/. А Кулеш..., с лицом, как «воск грязный»... шёл-вихлялся по стенкам..., мутный, пьяный от своей красной жизни... Доткнулся до забора... Закинулся головой, протяжно вздохнул... и помер» /СМ: 104, 106, 107/. А «Павлин... мой когда-то. Теперь – ничей, как и эта дачка. Есть же ничьи собаки, есть и люди – ничьи. Так и павлин – ничей» /СМ: 7/. А вот так погибал изумительной красоты конь: «Стоял у края. Дни и ночи стоял, лечь боялся. Крепился, расставив ноги..., встречал головой норд-ост. И на моих глазах рухнул на все четыре ноги, - сломался. Повёл ногами и потянулся...» /СМ: 34/.

Сдвинутое искривлённое восприятие жизни. «Ложное представление» владело /и владеет/ не только подростком Варь кой. Не плачущий ребёнок был реальной причиной её усталости и униженности. Незадумывающиеся, невидящие себя, неосознающие себя реально в реальной жизни хозяева Варьки, сделавшие ад из жизни ребёнка – это реальная причина страданий ребёнка. И это неосознанное, с ненужными жестокостями или с не по делу возникающими восторгами людское сообщество, не слушающее и не слышащее обращающегося к нему, отвечающего на разговор о драме любви «осетриной с душком», а в ответ на попытку потерявшего сына извозчика говоря щее «Все там будем» - не странный ли это жизненный опыт, жизненное поведение? Жестокое в своей детскости и основанное на восторженно-бесполезном прожектёрстве: «Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, вот цель и смысл нашей жизни. Вперёд! Мы идём неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперёд! Не отставай, друзья!.. Вот оно счастье. Вот оно идёт, подходит всё ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим,

не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!! /9:437-437/. Через пятнадцать лет в те места, где писались эти слова, «в дождях приехали в городок, э т и, что убивать ходят... Везде: за горами, под горами, у моря, - много было работы. Уставали... Убить надо было очень много. Больше ста двадцати тысяч...

И вот убивали, ночью. Днём... спали. О н и спали, а другие, в подвалах, ждали... Целые армии в подвалах ждали. Юных, зрелых и старых, - с горячей кровью. Недавно бились они открыто. Родину защищали. Родину и Европу защищали на полях прусских и австрийских, в степях российских. Теперь, замученные, попали они в подвалы. Их засадили крепко, морили, чтобы отнять силы. Из подвалов их брали и убивали» /СМ:26-27/

Через пятнадцать лет в Крыму и по всей стране было то, что описано в эпопее Шмелёва. Через пятнадцать лет такой же, как у Гаева, старый, любимый, уважаемый шкаф другого семейства, «футляр», хранивший вещи и воспоминания старой жизни выполнил роль последнего «футляра», для последнего пребывания человека на земле. В очередной раз повествователь «Солнца мёртвых» у с л ы ш а л, что к нему идёт кто-то из жителей посёлка.

Два слова о мотиве движения в эпопее: замершесть от последней в жизни потери сделала пустым сердце повествователя; практически разрушенная и продолжающаяся убиваться жизнь заставляла человека стать как можно незаметнее, чтобы остаться в живых; пустынность существования в эпопее представлена не только лексически, но и сюжетно: человек, зверь, птица не движется в своём обычном ритме и разнообразии; все они ходят тычком, скачком, выходят за пределы жилища редко; основным способом «оповещения» о приближении, о чём-то происходящем стал **з в у к**. Этот главный способ контакта с миром обозначен уже в первом предложении эпопеи: «За глиняной стенкой, в тревожном сне, **слышу** я тяжёлую поступь и треск колючего сушняка» /СМ: 3/. И во

всём тексте эпопеи главным сигналом в контакте с окружающим стал звук: **слышу** шаги...за изгородью шаги...голосок знакомый...ветер **гремит** воротами. Не ветер... – о н и, н о ч н ы е !... Кто-то **царапается** в ворота, как мышь скребётся... Эти и подобные им звуковые сигналы способствуют хотя и медленному, но всё же движению внешнего сюжета.

Один из таких звуков-сигналов может вызвать у читающего эпопею вспоминание о *звуке лопнувшей струны* в «Вишнёвом саде». Именно этот *звук лопнувшей струны* стал той мифологемой, которая определяет теперь для литератора и читателя сигнал о зреющих, но не видимых явно переменах, по большей части не ожидаемо-прогрессивных, а несущих очередные беды. Персонажи Чехова впервые услышали этот звук, когда они «уняв» в очередной раз раздекламировавшегося о блещущей вечным сиянием прекрасной и равнодушной природе Гаева сидят задумавшись на стоящей возле заброшенной часовенки скамье. Что это? Сорвавшаяся в шахте бадья, или птица – цапля или филин? А Фирс помнит, что перед волей «и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» /9:434/

Автор «Солнца мёртвых» услышал **свой звук** тоже на открытом воздухе, под небом, выйдя из убогих тесных стен. Всё вокруг тихо. Слышно капанье одиночных капель. Внизу, слышно, как дышит море. «Я затаиваю шаги... болью хватает меня за сердце... вот он, жуткий, протяжный стон... тянется из далёкой балки. И снова – тихо. И снова – тяжёлый, глубокий вздох... – кто-то изнемогает в великой муке. Удушаемый вопль покинутого всеми...

Я знаю его, этот тяжкий, щемящий стон. Я слышал его недавно. Он взывает из-под земли, зовёт глухо...» /СМ:154/.

Фирс услышал такой звук первый раз после получения воли. Жизнь этого слуги после «несчастья» не изменилась, он остался в доме прежних господ. Второй раз для соединившего собой прошлое и настоящее персонажа похожий звук прозвучал перед его вероятной скорой кончиной. Оба раза этот

звук старик, **прошлое** пьесы, слышал перед абсолютно плохим для себя. Те, кто воплощал настоящее время в пьесе: Петя, Аня, Варя – они услышали объяснение старого слуги?

Услышанный повествователем в тёмной дождливой ночи звук, сжимавший его сердце мёртвой тоской, читатель мог объяснить для себя как метафорическое обозначение стона тех, кто был брошен в те годы в алуштинские подвалы, когда «только в о д н о м Крыму, за какие-нибудь т р и м е с я ц а ! – человечьего мяса, расстрелянного без суда, б е з с у д а! – восемь тысяч вагонов, девять тысяч вагонов! Поездов триста!... сто двадцать тысяч голов! человеческих!!» /СМ:52/. Но это был другой звук, тоже тревожный и нелюбимый. «Это кричит тюлень, черноморский тюлень, - «белуха». Знают его немногие рыбаки – выводится. И не любят слышать. Он подымает круглую голову из моря, глухою ночью, кладёт на камень и стонет-стонет... Не любят его – боятся – черноморские рыбаки, и рыба его боится» /СМ:155/. А через мгновение после услышанного стона автор увидит далёкое зарево, которое окажется пожаром, в котором ушёл из жизни его частый собеседник, старый доктор: «Сгорел доктор. Уш ё л в огонь. Сам себя сжёг... или, быть может, несчастный случай? Теперь не страшно. Доктор сгорел, как сучок в печурке» /СМ:157/. Значит, услышанный автором в тишине **звук** опять стал сигналом опасности.

Эгоистически-детских персонажей в «Солнце мёртвых» нет. Их уничтожило время. И время внесло новые значения в обозначаемое словом прежде. Так, «подвал» у читателя XIX века, вероятно, вызывал в воображении место, где хранятся припасы или сокровища. Для жившего в Крыму в двадцатые годы прошлого века это слово стало иметь значение абсолютной гибели. Время изменило содержание жизни и сферу применения прежних, получивших в прошлом статус мифологемы, вещей. Через пятнадцать лет «многоуважаемый шкаф»

владельца вишнёвого сада трагическим фарсом воплотился в том, что осталось к тому времени от жизни[3].

Чудак-доктор, с печатью у х о д а, который жил в Алуште в посаженных им миндальных садах и ставил над собой опыты вегетарианства, рассказывает автору о том, как он похоронил недавно умершую жену: «А, слыхали, какой я ей оригинальный гроб справил? – прищурился, усмехнулся доктор. - Помните, в столовой у нас был такой... угольник? Ореховый, массивный? Абрикосовое ещё варенье стояло... из собственных абрикосов. Ах, что за варенье было! Четыре банки о н и этого варенья взяли, всё, что было. Конечно, абрикосов они н е растили, варенья этого н е варили, но... о н и тоже хотят варенья, а потому!...А, угольник... Наталья Семёновна очень его ценила... И звали мы его все – Абрикосовый угольник! Понимаете вы отлично, как в каждой семье милые условности свои есть, интимности... поэзия такая семейная, ей одной только и понятная!...Наталья Семёновна...умерла в грязь и холод, в доме ограбленном, осквернённом... Да, со стеклянной дверцей, на ключике... Право, нисколько не хуже гроба! Стекло я вынул и забрал досками. Почему непременно шестигранник?! Трёхгранник и проще, и символично: три – едино!...Наталья Семёновна была в высшей степени чистоплот на, а тут... вроде постели вечной, и... тут своё, и даже любимым вареньем пахнет!...» Потом доктор рассказывает, как они с молодой Наталочкой ездили в Англию, а теперь она «на ключике в угольничке абрикосовом!... Да так и предстанет перед Судиёю на Страшный Суд!... Вострубит Архангел, как надлежит по предуказанному ритуалу: «Эй, вставайте, вси умерщвлённые, на Инспекторский Смотр!» И восстанут – кто с

[3] Здесь необходимо сказать, что при практически стопроцентной невымышленности персонажей эпопеи в имеющейся в нашем распоряжении краеведческой литературе нет указания на именно так, как об этом сказано в эпопее, произошедшее с одним из её персонажей, о чём будет сказано далее.

чем... А моя-то Наталья Семёновна – на ключике! Да ведь хохот-то какой, грохот подымется! Водевиль! И ещё... с абрикосовым вареньем... в мешковине... из-под картошки в мешочек обряжена!...» /СМ:38, 44/.Время разрушило принятые в жизни ориентиры: долженствующее занимать вертикальное положение вынуждено сменить его на горизонтальное. Изменилась речь человека. Торжественная декламационность, возможная в мирной жизни, сменилась посмеивающейся над собой горечью доведённого до унижающего, оголяющего чело века нищенства и всеобщей ненужности.

В /14/ о «цветах красноречия» в произведениях Антона Павловича говорится, что речи эти перенасыщены приёмами, риторическая «плотность» которых очень высока. Причём «сверхплотность» приёмов – только одно из средств доведения их до абсурда. А публичные речи такого характера у Чехова в той или иной мере и вовсе отрицаются в своём содержании: окарикатуриваются, дискредитируются, снижаются. Чеховский герой увлекается самим процессом говорения, наплыв чувств уничтожает смысл, говорит уже не человек, а речь сама за себя. Отрицают объект речи, окарикатуривают сами себя обращения Гаева к книжному шкафу и слишком романтические ожидания Пети Трофимова.

Все мы говорим, говорим, говорим. Слова расплачиваются своей чистотой, загрязняемой неуместным и многократным повторением, «новыми смыслами», которые вносит в слово желающий скрыть грязь своего выражения человек. Та же ложь и в ложной патетике, в назывании ничтожного великим, в вознесении губящего и разрушающего на высоты спасающего, строящего. Противостоять лжи может только настоящее, истин ное горе, трагедия. «Эффекту лживой речи противопоставляется не эффект правдивой речи, а экстремальная ситуация в са мой жизни и те «невыразимые» эмоции, которые пробуждает человеческое горе: “...та тонкая едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро ещё научатся понимать

и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка”»[4].

Страдания автора-повествователя и остальных персонажей «Солнца мёртвых» нельзя назвать красивыми. Но и сам Шмелёв, и многие находящиеся на грани потери всего персонажи эпопеи не предали в себе той человечности, которая не уничтожается временем, печать пережитых мук не закрылась простотой текущей жизни. Автор остался достоин того истинного, последнего горя, которое принесла в его жизнь судьба. Иван Сергеевич Шмелёв не смог проститься со своим сыном. Но он сказал своё прощальное слово тому живому, что уходило из жизни на его глазах. Он сказал простые слова в их первоначальном значении. То, что знал и понял автор - это так просто. Это то, о чём говорит Книга и книги. Это – необходимость, а в тексте эпопеи – нашедшее воплощение абсолютное понимание **другого.** Потому что в последнем страдании душа знает **всё**, о себе и о другом:

«А ты что же, маленькая Торпедка, не пошла со всеми?

Стоит под кипарисом, поклёвывает головкой, затягивает глазки. Я понимаю: она у х о д и т. Я беру её на руки. Как пушинка! Что же... так лучше. Ну, посмотри на солнце...ты его любила, хоть и не знала, что это. А там вон – горы, синие какие стали! Ты и их не знала, а привыкла. А это, синее такое, большое? Это море. Ты маленькая, не знаешь. Ну покажи твои глазки. Солнце! И в них солнце!.. только совсем другое, - холодное и пустое. Это – солнце смерти. Как оловянная плёнка – твои глаза, и солнце в них оловянное, пустое солнце. Не виновато оно, и ты, Торпедка моя, не виновата. Головку клонишь... Счастливая ты, Торпедка, - на добрых руках уходишь! Я пошепчу тебе, скажу тебе тихо-тихо: солнце моё жи-

[4] Автор и произведение, из которого взято это заключение, к сожалению, не записан, но не привести его мы не смогли. Цитата внутри этого заключения из рассказа А.П.Чехова «Враги».

вое, прощай! А сколько теперь больших, которые знали солнце, и кто *уходит* во тьме!.. Ни шёпота, ни ласки родной руки... Счастливая ты, Торпедка!..

Она тихо уснула в моих руках, маленькая незнайка» /СМ:28/.

Литература

1.Платонова О.А. И.С.Шмелёв и А.П.Чехов: творческий диалог. Диссерт.на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Тверь. 2008

2.Потапова Е.Г. А.П.Чехов и творчество И.С.Шмелёва эмигрантского периода. Диссерт.на соискание уч. степ. канд. филол.наук. Москва. 2008

3.Р.М.Горюнова. Жанровая специфика эпопеи И.С. Шмелёва «Солнце мёртвых» //Филологические науки. 1991. №4, стр.25-32 // Цит.по: Кутырина Ю.А. Иван Сергеевич Шмелёв. Париж. 1960. Стр.68

4.Б.В.Тулинцев. «ICH STERBE» //Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». Москва. ''Наука'. 2005.. Стр.66

5.Парамонов Б. Россия в лицах: Чехов /выступление по радио Свобода/Цит по: Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М. Наука. Стр.80/

6.Там же, стр.92

7.А.П.Кузичева. Метафора на все времена //Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М. Наука. Стр.46 – 48

8.Там же, стр.52

9.И.С.Шмелёв. ''Солнце мёртвых''. М.''Патриот''. Стр.40, 50 /далее: СМ и номер страницы/

10.Л.Попова. Шмелёв в Алуште. Алушта. 2000. Стр.42.

11.А.П.Чехов. СС в 12-ти томах. ГИХЛ. М. 1956. Т.9. Стр.453 /далее: номер тома и страницы/.

12.В.Б.Катаев. "Вишнёвый сад" как элемент национальной мифологии //Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М. ''Наука''. 2005. Стр.12-13.

13.А.П.Кузичева. Указ.соч., стр.56.

14.А.Д.Степанов. Риторика у Чехова //Чеховиана. Чехов и Пушкин. М. ''Наука''. 1998. Стр.72-79.

ЧЕХОВСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В КОНТЕКСТЕ ФОЛЬКЛОРА (ПЬЕСА А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ»)

М.Ч. Ларионова
Южный научный центр РАН
(г.Таганрог)

Статья выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России». Проект «Процессы трансформации традиционной культуры населения юга России»

В пьесе А.П. Чехова «Три сестры» действуют четыре женщины, причем симпатии читателей и зрителей всегда на стороне духовных и тонких Ольги, Маши и Ирины Прозоровых, а антипатия и негодование относятся к их невестке Наташе. Исследователи по ее поводу часто выражаются резко и непримиримо. По мнению Н.И. Ищук-Фадеевой, «Наташа Прозорова – самый страшный образ, ибо она знаменует торжество зла в чеховской модели мира» (2; 53). Г.А. Шалюгин называет ее «злым гением дома Прозоровых» (15; 176).

Справедливости ради, следует отметить, что далеко не все чеховеды испытывают к Наташе столь сильные чувства. «Надо отдать должное чеховской Наташе, – пишут украинские исследователи, – она действительно искренне желает добра и мужу, и его сестрам. Нежная и заботливая мать, она искренне любит своих детей, восхищается ими, готова говорить о них без конца…» (1; 94). В.Б. Катаев справедливо заметил, что Наташа творит зло несознательно, следуя «общим идеям». Кто же станет возражать, что здоровые дети и хозяйка в доме это хорошо? “Отрицательное” в Наташе – не эти ее “идеи”, а их абсолютизация, ничем не поколебимая уверенность в своей правоте. То, что ценно для других, – деликатность, терпимость, милосердие, – сметается, подменяется более высокими, с ее

точки зрения, ценностями. Ее безапелляционность – продолжение ее искренности, жестокость – от верности своим убеждениям, от цельности. <…> Она предельно уверена в истинности некоторых общепризнанных ориентиров и ценностей, искренно им следует» (3; 211).

В самом деле, Наташа в пьесе предстает очень цельным и последовательным человеком. Гораздо более цельным, чем тонкие и деликатные сестры, одна из которых на службе нагрубила убитой горем матери, другая влюбилась при живом муже, третья делает то, что не хочет делать, и ни одна из них не смогла противостоять ей, Наташе, и защитить свой дом. Однако цельность и последовательность Наташи – иная. Эта героиня, как бы сейчас сказали, принадлежит другой социокультурной парадигме, чем сестры Прозоровы. Именно этим объясняется принципиальная невозможность сестер и Наташи понять друг друга и договориться. Все ни плохи, ни хороши, точнее – все и плохи и хороши, как это всегда бывает в жизни. Вспомним, сам Чехов писал О.Л. Книппер, 15 сентября 1900 г., что у него в пьесе «четыре интеллигентных женщины. У всех своя правда, но правды этим никоим образом не совместимы».

Нет сомнения, что Наташа разрушает мир Прозоровых и строит новый – свой. В финальной сцене пьесы она произносит слова, которые знаменуют смену парадигм: «Значит, завтра я уже одна тут. *(Вздыхает)*. Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен. <…> И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах…» (14; 13, 186). Обычно в этих словах видят проявление пошлости Наташи, следовательно, все признают, что еловая аллея и старый клен, который по вечерам представляется Наташе «страшным и некрасивым», по определению, лучше предполагаемых «цветочков».

В национальной картине мира, как и в целом в мировой культуре, цветы наделены преимущественно положительными коннотациями. Они воплощают возрождение и расцвет жизни.

Увядание, засыхание цветов, как и всякой растительности, ассоциируется со смертью. При этом цветы – женский символ, неслучайно совсем юных девушек сравнивают с бутонами, а в характеристике женской красоты используют «цветочную» семантику: расцвела, увяла.

В русском фольклоре цветы являются непременным атрибутом девичьих праздников. На Зеленые святки (Троицу), на Егория, на Купалу девушки плели венки из цветов:

Марья млада
В саде была,
В саде была!
Цветы рвала,
Цветы рвала!
Цветы рвала,
Венок вила,
Венок вила!
Венок вила,
В танок пошла. (10; 120).

Троицкий венок имеет продуцирующее и охранительное значение:

Ай дидо, ой ладо!
Нам в лес пойти,
Нам венки завивать!
Нам венки завивать
И цветы сорывать.
А мы в лес пойдем
И цветов нарвем,
Мы цветов нарвем
И венок совьем,
Свекру-батюшке,
Свекрови-матушке. (10; 128).

Девичий венок имеет непосредственную связь с брачными мотивами. Опуская венок в реку, девушки гадали о замужестве:

Во саду девки гуляли,
Калина моя, малина моя!
Во саду красные гуляли,
Цветки сорывали, венки совивали,
Во Неву-реку бросали.
«Кто венок поймает,
За того замуж пойду»… (10; 148-149).

Цветы использовались в любовной магии. По этой причине и в связи с идеей расцвета жизни в свадебном обряде невеста украшается венком из цветов. В свадебной песне девушка упрекает батюшку, который обещал ее «посадить во зеленый сад, обложить цветами лазоревыми», но «изменил свое слово ласково: посадил за дубовый стол, обсадил любезными подружками, облил горючими слезами», т.е. отдал замуж (10; 222). «Цветик мой» – обычное обращение к невесте в свадебных песнях.

С цветами в свадебном обряде связана семантика дефлорации («сорвать цветок» – эвфемизм, обозначающий утрату невинности) и плодоношения. «Девичья красота», которую невеста на девичнике передавала младшей сестре или незамужней подруге и которая символизировала девичество, часто представлялась цветком или венком. Невеста, как и цветок, воплощает производительные силы природы, экспансию жизни, ее бесконечный круговорот.

Народная сказка, тесно связанная со свадебным обрядом, воспроизводит ту же семантику цветка. Один из вариантов сказки «Перышко Финиста ясна сокола» из сборника А.Н. Афанасьева содержит мотив, больше знакомый нам по сказке «Аленький цветочек» в записи К. Аксакова: младшая дочь просит отца привезти аленький цветочек. Этот цветочек приводит к ней чудесного жениха. Причем в сказке этот мотив явно избыточен: в дальнейшем развитии сюжета участвует, как и полагается, не цветок, а перышко Финиста. Думается, цветок призван здесь задать любовно-брачную тематику сказки.

Алые, лазоревые, розовые цветы, сами по себе или сплетенные в венок, – один из самых распространенных образов и лирической песни, генетически связанной с обрядом. Они актуальны и в параллелизме («цвели в поле цветики, да завяли, любил парень девушку, да покинул»), и в структуре песенного символа (цветущий цветок – любовь, увядающий – разлука или измена).

Таким образом, семантический комплекс цветка можно представить так: жизнь, брак, плодоношение, смерть. Иначе го воря, жизненный цикл в его воспроизводимости. В христианстве цветы оказались связанными с раем, с рождением (расцвет ший посох Иосифа) и муками (роза) Христа. По словам А. Хан зена-Леве, в русской поэзии «цветы образуют полюс, находя – щийся между небом и землей, между “ужасом” абсолюта и “неж ностью” земного чувства защищенности и близости» (13; 599).

Какие же традиционно-культурные ассоциации вызывают ели и клен?

Деревья имеют общую с цветами «жизненную» символику. Кроме того, они, как и цветы,–медиаторы между небесным и земным мирами. Однако каждое дерево имеет и специфическое значение. Клен – это отчетливо «мужское» дерево. Вспомним известное стихотворение С. Есенина. А вот его фольклорный предшественник: в святочной подблюдной песне, предвещающей брак, клен сопоставлен с «женским» деревом – березой.

Вился клен с березою –
Не развился.
Ладу, ладу!
Кому выйдется,
Правда сбудется,
Тому добро! (10; 66).

Казалось бы, гипертрофированной «женскости» Наташи Прозоровой должна импонировать «мужская» символика клена.

Но она хочет от него избавиться. Думается, разрешает это противоречие сама Наташа: клен не просто страшный, он – «некрасивый», так можно было бы охарактеризовать не вызывающего интереса мужчину. К тому же, Наташа мысленно связывает его с елями.

Если «цветочки» помещаются в смысловое пространство образа Наташи, надо полагать, что ели, которые хочет вырубить Наташа, оставшись единственной хозяйкой в доме, входят в смысловое пространство образов сестер Прозоровых. Предстоящее вырубание елей – это способ окончательного вытеснения сестер, конец их мира.

В русской традиционной культуре ель имеет амбивалентную семантику. С одной стороны, это вечнозеленое, «женское» дерево. С другой – колючее и бесплодное. С одной стороны, ель использовалась в качестве апотропея, защитного средства, с другой – существовал запрет сажать ели у дома как неплодовые деревья из опасения, что «в доме ничего не будет вестись». На разных славянских территориях бытовали поверья о враждебности елей – «женских» деревьев – мужчинам: если у дома растут ели, мальчики не будут рождаться и мужчины жить не будут – одни вдовы, а молодожены вообще останутся бездетными. (12; 155).

Ель – одновременно вечно живое и вечно мертвое дерево. Это свойство способствует установлению ассоциативных связей ели с областью смерти. Поэтому ель получила широкое распространение в погребальной обрядности. По наблюдениям Н. Кургузовой, в свадебных песнях образ ели сопровождается мотивами расставания, смерти, сиротства. Хвойный лес выступает как воплощение подземного мира, где гибнет красота невесты (5; 87).

В культурную символику ели включается и запах (12; 155). Всем известно, как пахнет ель, если ее принести в дом с мороза или растереть пальцами хвою. Следовательно, говоря о

том, что от цветочков будет запах, Наташа не отсутствию запаха противопоставляет его наличие, а одному запаху – другой. Запаху смерти, леса, запустения – запах жизни, цветения. Наташа вырубает ели в качестве реализации известной метафоры: чтобы духу их (елей и сестер) в ее доме не было.

Итак, в семантический комплекс ели входят мотивы смерти, бесплодия, сиротства. Таким образом, ель противостоит цветам не просто как вечное – сиюминутное, как пишут чеховеды (ничего себе сиюминутное – семья и дети!), а как бесплодное, хтоническое – плодоносящему, телесному. Наташа – это телесность и плодовитость, возведенные в абсолют, как заметил В.Б. Катаев. А сестры – духовность и бесплодность, возведенные в абсолют. Как же им договориться? И угадайте с трех раз, кто победит?

Значит ли это, что симпатии драматурга на стороне Наташи? Конечно, нет.

Образы сестер хорошо вписываются в литературный ряд XIX века. Их и сравнивают с героинями Пушкина, Достоевского, Ибсена. Образ Наташи, на наш взгляд, наиболее адекват но «прочитывается» в контексте традиционной культуры и фольклора.

Наташа – типичный трикстер, «плутовская героиня», которая «проникает в дом Прозоровых и постепенно заполняет его собой», (6; 66). Как лисичка из народной сказки, она вторгается в чужой дом и разрушает социум. Трикстер возникает и действует на изломе одного образа жизни и смене его новым. Примечательно, что Наташа появляется впервые в сцене именин/поминок. Она создает свой уклад и постепенно вытесняет сестер и даже мужа: «В твою комнату я велю переселить Андрея с его скрипкой – пусть там пилит! – а в его комнату мы поместим Софочку»(186). «Лубяная избушка» Прозоровых не выдерживает такого натиска. Как сказала М. М. Одесская, с момента появления Наташи, «которая являет

собой жизнестойкое, плодоносящее и агрессивное начало, в доме Прозоровых начинается вытеснение, изгнание старого, она несет смерть старому дому» (7; 152). Выманивание, похищение, пространственное перемещение – это характерные черты трикстера (4; 36–37). В трикстере хитрость соседствует с глупостью. Наташино поведение всегда неловко, жеманно, за исключением тех сцен, где она кричит, топает ногами, демонстрируя свое истинное лицо. Наташа суеверна, а, по словам К.Г. Юнга, трикстерское начало – это «своего рода вторая личность более низкого и неразвитого характера, наподобие тех личностей, которые вещают на спиритических сеансах» (16; 45).

Наташа плодовита, она глава рода. Причем наличие и действия мужей – не принципиальны. Наташа рожает детей от разных мужчин, о чем легко можно догадаться. Животный эротизм – еще одно свойство трикстера. Эта подчеркнутая женская природа сближает Наташу также со сказочной Ягой. Тождество Лисы и Яги и их отношение к смерти отметил еще А.А. Потебня, рассматривая переход сказок от зооморфизма к полному антропоморфизму (8;177). По выражению В.Я.Проппа, Яга «только мать, но не супруга» (9; 168). С Ягой Наташу роднит и отношение к огню, поэтому на ней надета желтая юбка и красная кофточка. Желтый и красный – это огненные цвета. Красный петух – эвфемизм пожара, рыжая лиса в фольклоре связывается с огнем, причем именно с печным огнем, то есть с очагом. Наташа – хозяйка, хранительница ключа. «Ты в гимназии (начальница – М.Л.), я – дома», - говорит она Ольге (159). Ночью, после пожара, она обходит дом со свечой. «Она ходит так, как будто она подожгла», - замечает Маша (168). Как известно, у Яги особые отношения к запахам: как показал В.Я. Пропп, она героя не видит, а «чует».

Фольклорный контекст «задает» особый взгляд на Наташу. Она – разрушительница, но разрушает она то, что подлежит разрушению. И без участия Наташи дом Прозоровых превратился бы в бесплодную пустыню. Наташа же – снижен-

ная, мещанская, садовница. Она создает эрзац-рай, в котором царит эрзац-благополучие. В сознании всех героинь пьесы живут одни архетипы: дом, семья, любовь. Но у Наташи они не обременены нравственными императивами. Четыре женщины чеховской пьесы представляют две полярные идеи: воспроизводства жизни (как в народной традиции) и нравственной ответственности перед жизнью (как в культуре Нового времени).

Литература

1. Звиняцковский В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый…» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 82-100.
2. Ищук-Фадеева Н.И. «Три сестры» – роман или драма? // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 44-54.
3. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.
4. Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987.
5. Кургузова Н.В. Мифопоэтический аспект пространственно-временной системы русской свадебной лирики (песни и причитания). Дисс. … канд. филол. наук. Орел, 2006.
6. Мадорская М. «Три сестры»: особенности сюжетного стасиса // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 62-68.
7. Одесская М.М. «Три сестры»: символико-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 150-158.
8. Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. М., 2000.
9. Пропп В.Я. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
10. Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия / Сост. и подгот. текста К. Чистова и Б. Чистовой. Л., 1984.
11. Русская народная поэзия. Лирическая поэзия / Сост. и подгот текста Ал. Горелова. Л., 1984.
12. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002.
13. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.
14. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Т. 13. М., 1987. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.
15. Шалюгин Г.А. «Угрюмый мост», или быт и бытие дома Прозоровых // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 174-185.
16. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996.

МОТИВ ХОЗЯИНА И РАБОТНИКА В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА.

В. С. Мартиросян
Ереванский государственный университет

Зачастую фольклорный или мифологический мотив, попадая в иную историческую обстановку, внешне получает новое переосмысление, в сущности сохраняя архаическую структуру. И если именно с этой точки зрения посмотреть на творчество А. П. Чехова, то можно сказать, что многие его рассказы строятся на уже готовом жанровом и сюжетном материале. Таким образом, один и тот же древнейший мотив о взаимоотношениях хозяина и работника получает у писателя разнообразную литературную обработку. Даже в самой, казалось бы, реалистической переработке этого мотива иногда вкраплены архаические элементы. Поэтому проследить связь между традиционными образами хозяина и работника и их проявлениями в творчестве Чехова – значит во многом раскрыть универсальный характер этих героев. Самой очевидной формой соединения бытового материала со сказочным, фольклорным вымыслом является воспроизведение в художественной форме древнейшей мифологической схемы. В творчестве писателя хозяину аналогичен барин, а работнику – мужик. Эти герои имеют общие с фольклорным родовые черты в самых разнообразных сюжетах. Так, к примеру, для ловли рыбы барин может присоединиться к мужикам, которых сам назвал «дураками» (1). Мотив содействия и схожести часто встречается в народных сказках. В «Северных сказках» Ончукова аналогичным образом поп и его работник могут заключить договор не сердиться друг на друга ни при каких обстоятельствах (2). Как бы разнообразно ни представлялись в таких случаях события, сюжетный их смысл состоит в том, что хозяин и работник вступают в своеобразное состязание друг с другом.

Это отнюдь не обыденная или нормальная психология. За бытовыми фигурами хозяина и работника скрываются герои иного, более древнего сказочного сюжета. Как продолжение этой сказочной логики в том же рассказе раскрывается также мотив ряда народных сказок о дураках и шутах (2; 28-34). Переход элементов этого древнейшего мотива в комические эпизоды имеет у Чехова несколько значений. Первое из них представление мужицкого невежества, которое зачастую определяется словом «темнота» (1; 6, 48). Сказочный дурак отождествляет предметы по внешним, несуществующим признакам: он сеет соль, так как она напоминает зерна, деревянный стол напоминает ему коня и т. д. Чеховский мужик же в рассказе «Злоумышленник» по глупости и невежеству отвинчивает для рыбалки гайку с рельсов поезда, не думая о последствиях:

– Ну! Уж сколько лет всей деревней гайки отвинчиваем и хранил господь, а тут крушение... людей убил... Ежели б я рельсу унес или, положим, бревно поперек ейного пути положил, ну, тогды, пожалуй, своротило бы поезд, а то... тьфу! гайка! (1; 4, 85).

Чехов всегда использует в своих произведениях слово «злоумышленник» в ироническом смысле: в одном случае для показания простоты и невозможности наличия в действиях злого умысла (1; 4, 84-87), в другом – как непонимание истинного смысла действий (1; 6, 286). Чеховский мужик напоминает сказочный тип дурака со склонностью понимать суть какого-нибудь дела буквально, отвлекаясь от обстоятельств, и следовательно, поверхностно и односторонне. Герой ведет себя подобным образом иногда по глупости, иногда намеренно разыгрывает дурака для самооправдания, применяя дурацкую логику. В одной из народных сказок, выполняя приказание хозяина сторожить хорошенько дверь, работник снимает ее с петель и уносит с собой (3). Чеховский мужик же оправдывается перед следователем:

– То есть, как же в тюрьму? Ваше благородие! Мне некогда, мне надо на ярмарку; с Егора три рубля за сало получить... (1; 4, 87).

Этот мотив корнями своими уходит в далекое прошлое. Используя этот метод логики дурака в баснях о хозяине и работнике (рабе), Эзоп в первую очередь представляет последнего как носителя и хранителя истины. В «эзоповском смысле» сказочный дурак выступает в рассказах Чехова под именем безумца. В качестве вспомогательного метода в мотиве «хозяин и работник» тема безумия служит в творчестве Чехова отражением с одной стороны рационального и нерационального типов, с другой – как полемика индивидуального и общественного мышления. Если глупость ввергает героя в какое-то ослепление, когда человек теряет себя, то дурак, напротив, возвращает его к правде о себе самом:

– Не в своем уме... И что мне с ним делать, не знаю! Никого он не любит, никого не почитает, никого не боится... Знаете, над всеми смеется, говорит глупости, всякому в глаза тычет. Вы не можете поверить, раз приехал сюда Варламов, а Соломон такое ему сказал, что тот ударил кнутом и его и мене... А мене за что? Разве я виноват? (1; 7, 41).

Безумие и безумец становятся важнейшими персонажами произведений писателя – во всей своей двойственности: они несут в себе и угрозу, и насмешку, и бессмыслицу мира. Тема безумия часто выступает у писателя параллельно с темой смерти и смысла жизни. Безумие героя рассказа «Мертвое тело» заключалось в том, что они не замечали приближения смерти, их следовало призвать к мудрости, показав им смерть:

– А нам нешто не жалко глядеть на твою глупость? Мужик ты добрый, тверезый, одно только горе – ума в голове нету. А ты бы, ежели господь тебя обидел, рассудка не дал, сам бы ума набирался... Ты понатужься, Сема... Где что хорошее скажут, ты и вникай, бери себе в толк, да всё думай, думай... Ежели какое слово тебе непонятно, ты понатужься

и рассуди в голове, в каких смыслах это самое слово. Понял? Понатужься! А ежели сам до ума доходить не будешь, то так и помрешь дурачком, последним человеком (1; 7, 127).

А в более позднем творчестве Чехова мудрость уже будет разоблачать безумие везде и всюду, растолковывать людям, что они уже, в сущности, мертвецы и что смертный час близок именно постольку, поскольку безумие, охватившее всех, способно слиться со смертью в единое, неразделимое целое. У Чехова Безумие перестает быть привычным и непостижимым явлением мироздания; оно – всего лишь зрелище, давно утратившее новизну; оно уже не столько сакральный образ, сколько характерная черта века. Именно нарастающее безумие, унижение духа, безумие греха, его нашествие служит признаком того, что мир приближается к конечной катастрофе.

– Умней. – Умней-то умней, это верно, паря, да что с того толку На кой прах людям ум перед погибелью-то. Пропадать и без всякого ума можно... Нынешний барин все превзошел, такое знает, чего бы и знать не надо, а что толку Поглядеть на него, так жалость берет... Худенький, мозглявенький, словно венгерец какой или француз, ни важности в нем, ни вида – одно только звание, что барин. Нет у него, сердешного, ни места, ни дела, и не разберешь, что ему надо. Так и живет пустяком, и нет того в уме, чтобы себя к настоящему делу приспособить (1; 6, 325).

Прежде всего, Чехов как будто раскрывает в безумии одну из тайн, одну из неизбежных человеческих черт. Но безумие притягивает людей и другой своей стороной: это не только темные глубины человеческой природы, но и знание. А хранителем этого знания, столь недоступного и столь устрашающего, выступает дурак в своей простоте и невинности. Если человек разумный и мудрый различает лишь раздробленные, и оттого еще более тревожные образы, то дурак несет его все целиком (носителями этого целостного знания у писателя одновременно с безумцами выступают дети и представи-

тели простого народа). В чеховском безумии есть нечто запредельное, некий отзвук иного мира и не только потому, что безумец приходит из чужих краев, из мира помешательства и отмечен его печатью. Он по собственной воле преступает границы общественного порядка и, лишенный рассудка, оказывается вне его «принятой» этики (ср. князь Мышкин, Чацкий, Гамлет, Дон Кихот). Теперь же его фигура соотносится с проблематикой «правопорядка», он нарушитель установленных в обществе правил. Только научное познание безумия приводит к потерее индивидуальности этого образа и сливанию с некоей однообразной человеческой массой. Однако у Чехова иное отношение к безумцам. Мир полон загадок и тайн. В «Черном монахе», «Палате N 6» фантастические образы и мысли, рожденные в голове безумца – отнюдь не представляются писателем как мимолетные образы или порождением бреда, а скорее своеобразным проявлением наличия этих тайн, как недосягаемой истины. Чеховское безумие имеет дело не столько с истиной и с мирозданием, сколько с человеком и с той истиной о нем самом, какую ему дано постигнуть. А значит, она всецело принадлежит к миру нравственных категорий. В русских народных сказках герой-дурак почти всегда оказывается самым умным, носителем высоких ценностей и всегда побеждает злого хозяина, царя, богача (4). Такова, в самом общем виде оппозиция двух опытов чеховского безумия: космического, где безумие предстает в его сакральных формах, и критического, как представление порочности человеческого поведения.

Взаимоотношение хозяин-работник в творчестве Чехова фигурирует и в историчекой теме о крепостничестве и социальном неравенстве. Эта категория взаимоотношения героев Чехова, подобно сказочным и мифологическим образам, имеет свои собственные, присущие только ей качества. Мужика отличает любовь к пьянству, простота, вера. Даже в их именах чувствуется это сходство: *«…Кто из них Митрий, кто Иван, кто*

Кузьма» (1; 5, 78). Сколько бы барин ни захотел быть рядом с мужиком, сколько бы не занимался крестьянским трудом, сколь часто бы не называл себя народом, он в глазах мужика оставался барином. Подобная психология заставляет при любой возможности унизить друг друга и показать эту отчужденность:

– Много я претерпел по милости этого смиренника! – продолжал Козулин. – Я ведь к нему к первому под начало попал. Привели меня к нему смирненького, серенького, ничтож ненького и посадили за его стол. И стал он меня есть... Что ни слово — то нож острый, что ни взгляд – то пуля в грудь. Теперь-то он червячком глядит, убогеньким, а прежде что было! (1; 2, 69).

Эту мысль подтверждает рассказ Чехова «Трифон»: ситуация соперничества барина и крестьянина из-за женщины. Чеховский барин уже не может отдать приказ выпороть работника Трифона на конюшне, как ему бы хотелось. Вместо этого он вступает в переговоры, на что Трифон решительно не соглашается. Рассказ не сводится только к комической социальной аллегории, он указывает прежде всего на упорное сохранение уже бессильного желания неограниченной власти. В сказке подобный герой обычно выступает в качестве хитроумного и ловкого вора, со сказочной находчивостью обворовывающего своего господина или демонстрирующего ему свое искусство. И тут важно не разбогатеть, не нажиться, а именно высмеять, унизить хозяина. Перенесение сказочных элементов на основу социальных отношений конца XIX начала XX вв. служит у Чехова и источником юмора. Сатирический метод отражения действительности помогает писателю разоблачить отдельные барские пороки с более всесторонней, универсальной точки зрения, чем только моральная или социальная критика. Мотив осмеивает сам миропорядок, доверие к очевидному, общепринятому течению жизни. В иерархии хозяин-работник у Чехова часто фигурирует символ лестницы, которая передает идею динамичного становления и восхождения по ступеням совершен-

ства: чем выше общественная должность, тем лучше человек. Такова разоблачаемая Чеховым основа общественных ценностей.

В сфере взаимоотношений помещик-крестьянин в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь выдвигает как идеальную модель взаимоотношений по типу отец-дети (5). В толстовском «Хозя - ине и работнике» соблазны власти у главного героя побеждает сила обстоятельств. Сначала хозяин эгоистически, оставшись на лошади, пытается сохранить свою шкуру, бросив Никиту на произвол судьбы в распряженных санях. Однако буря вынуждает его повернуть обратно. Страх смерти пробуждает в нем совесть и чувство ответственности (6). Бесконечное стремление чеховских героев к господству, к наживе, к продвижению в службе навряд ли заставит отказаться от проявления своей власти, которая далась им по не очень легкой цене: лесть, страх перед начальством, взятка. Именно такое отношение они предполагают и у своих подчиненных. Однако народ всегда остается на своей высоте. Признавая эту неопровержимую народную черту, помещик из рассказа «Свистуны» все-таки держится настороже:

–... Интеллигенция протухла, а ежели в ком еще можно искать идеалов, так только вот в них, вот в этих лодырях... Взять хоть бы Фильку... Да ну же, свиньи! Слушаться! (1; 4, 110).

Название этого рассказа имеет элемент сакральности. Свист является своего рода формой борьбы, состязания с врагом или чертом. Свист как грозное оружие применялся в единоборстве как в волшебной сказке, так и в народных былинах (об Илье Муромце, Соловье-разбойнике) (2; 20). В рассказе «Свистуны» Песня крестьян уподобляется Чеховым свисту, а сам хозяин в начале себя называет «красным сатаной» (1; 4, 108). Подобное сопоставление сакрально передает оппозицию хозяин-работник и их ценностей.

В сказочных сюжетах о хозяине и работнике распространены также мотивы беседы человека с чертом. В рассказах Чехова в качетсве собеседника черта выступает не философ, не ученый, а

простой работник (2; 20). Однако чеховский черт имеет не языческое происхождение, как в бытовой сказке, а христианское. Необходимость наличия черта в рассказах связана с мотивом поиска смысла жизни. Черт же накануне Рождества вводит человека в душевное разочарование, опустошенность. *«Теперь ему казалось, что богатым и бедным одинаково дурно. В общем всех ждет одно и то же, одна могила, и в жизни нет ничего такого, за что бы можно было отдать нечистому хотя бы малую часть своей души»* (1; 7, 228).

Под бытовым взаимоотношением хозяин-работник скрывается также сакральный подтекст, связанный с православным пониманием сельскохозяйственного трудового цикла и православной церковной практикой в России. Ритм церковного календаря отождествлялся с ритмом хозяйственных работ. Трудовой и тесно связанный с ним быт в русской крестьянской культуре освящался, включаясь в систему обрядов, обычаев, поверий. Поэтому существующий социальный порядок рассматривался Чеховым как нечто связанное с отдаленным прошлым. Календарь русского крестьянина представлял собой сложное явление, включающее в себя знание природы, осмысление закономерностей человеческой жизни, сельскохозяйственный опыт. Это своеобразный дневник и энциклопедия крестьянского быта с его праздниками и буднями, обрядами, произведениями устного народного творчества, установившимися веками нормами общественной жизни. Чехов пишет о происхождении названий месяцев года, и придает им сакральное значение для природы и человечества: *«Римляне в этом месяце [в марте] праздновали так называемые Гилярии – торжество в честь … богини Цибеллы. Цибеллой называлась богиня земли… Она была дочкой Солнца, женою Сатурна, матерью Юпитера…»* (1; 3, 189); *«Апрель получил свое название от латинского глагола 4-го спряжения aperire, что значит открывать, разверзать, ибо в этом месяце земля разверзается для того, чтобы выпустить из себя растения…»* (1; 3, 190); *«Месяц [август] всякого рода плодов. Поселянин собирает в житницы плоды своего годового*

труда...» (1; 3, 193). Земледелье – это особый образ жизни, который формирует национальный характер. С глубоким знанием природы крестьяне живут вне государственной жизни, вне сферы власти, законов частной собственности. Природа делает человека совободнее. В результате складываются две жизни, формулирующие взаимоотношение хозяин-работник: городская, княжеско-монархическая, христианско-православная и земледельческая, крестьянская, языческо-православная. В «Острове Сахалине» Чехов дает подробное описание крестьянского земледельческого труда. Будучи одним из основных способов пропитания, земля стала почитаться и цениться на острове в качестве культа. Примечательно то, что многие крестьяне из ссыльных не уходят на материк, если даже имеют на то право. Их удерживают на острове-тюрьме успехи в сельском хозяйстве и земля, на которой они труди- лись много лет (1; 14-15, 79). Подобное отношение к земле Чехов связывает не только с социальными мотивами. Для крестьянина-работника земля, в первую очередь, – это божий дар, часть неопознанной, таинственной природы, у который есть еще мно гое, чему можно научиться – *«мало ли в природе целесо-образных обманов, иллюзий»* (1; 6, 106).

Универсальный характер сюжета о хозяине и работнике развивается и в сакральном мотиве о сновидениях. Подобное состояние души и тела человека, приводящего к внутреннему и внешнему преображению, возможно имеет какую-то связь с приобщением героя сказки с потусторонним, иным миром или изменением внешнего облика героя. Интересно то, что зачастую подобный текст Чехова сопровождается описанием святого праздника, как бы подчеркивая наличие сакральности в нем. Так в рассказе «Сон» в ночь под Рождество герой переживает смещение реальности и сна, сам не осознавая логику своих действий. Это самое настоящее душевное и умственное преображение: работник во сне возвращает все вещи ломбарда своим хозяевам, причем в реальной жизни он даже не

задумался бы об этом. Данный сюжет, возможно, восходит к библейскому представлению о снах. Сон, являясь одним из основных способов общения с Богом, помимо пророчества (7), передает человеку истину (8), правильное понимание сути вещей, волю Бога. И только перенесением в иной, божественный мир, герой смог принять правильное решение, даже под угрозой суда (1; 3, 151-155). Значение сна в творчестве Чехова определяется также наличием иррационального начала в человеке. Носителями же этого начала у него выступают дети и представители простого народа, находясь вне принятого общественного сознания: *«Его сонный мозг совсем отказался от обыкновенных мыслей, туманился и удерживал одни только сказочные, фантастические образы…»* (1; 7, 44).

Сама универсальность мотива, возможно, восходит также к ноозаветным притчам о хозяине и работнике. Помимо своей универсальности, мотив удобен и своей общеизвестностью и родствен ностью всем людям. Не случайно Христос выбрал именно этот вид проповеди, чтобы быть понятным всем, без исключения (9).

Литература

1. Чехов А. П. СС в 18 томах, М., "Наука", 1984. Т 4. С. 49.
2. Юдин Ю. И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике. // Миф. Фольклор. Литература., Л., "Наука", 1978. С. 26. (ср. лит. вариант А. С. Пушкина и арм. нар. вариант).
3. Ю. И. Юдин сравнивает этот мотив с обрядовыми забавами на святках: «…У нелюбимого на селе хозяина уносят ночью ворота, ломают забор, уводят скот, позорят очаг». (2; 26).
4. Пропп В. Я. Умерщвление царя в сказке. // Исторические корни волшебной сказки. Л., Изд. Ленинградского университета. 1986. С. 197.
5. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. С.155.
6. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 т. М., Худ. лит., 1982. Т. 12. Повести и рассказы. 1885-1902. С. 297-341.
7. «Если бывает у вас пророк Господень, то Я открываюсь ему в видении, во сне говорю с ним» (Чис. 12: 6); «Не делай ничего Праведнику Тому, потому что я ныне во сне много пострадала за Него» (Мф. 27: 19); «И будет после того, излию от Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать

сыны ваши и дочери ваши; старцам вашим будут сниться сны, и юноши ваши будут видеть видения» (Иоил. 2: 28).
8. «Думают ли они довести народ Мой до забвения имени Моего посредством снов своих, которые они пересказывают друг другу?» (Иер. 23: 27); «… и юноши ваши будут видеть видения, и старцы ваши сновидениями вразумляемы будут» (Деян. 2: 14, 16–17).
9. МФ. 20, 1-16. 13, 1-9. 13, 24-30. 1-16. 21, 33-46.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «НА ПОДВОДЕ»

Е.В. Маслакова
Южный федеральный университет
(г. Ростов-на-Дону)

Определение сущности художественного времени, его особенностей как внутритекстового феномена и как индивидуально-авторского образования было и остается важной проблемой в современной филологической науке [Лихачев, Шалыгина, Юрасова и др.]. Неоднозначный взгляд на данное явление и различия в его толковании обусловлены, с одной стороны, сложностью объекта рассмотрения (не в последнюю очередь связанную с нематериальным характером художественного времени), с другой – исходными различиями в методологии исследования.

Художественное время наиболее широко понимается как «само время, как оно воспроизводится и изображается в художественном произведении» [Лихачев, 491]. Воспроизведение и изображение времени нераздельно сопряжено с воспроизведением и изображением событий, ибо «время проявляет себя через материальное наполнение мира, без которого оно не могло бы войти в поле наблюдения» [Логич.анализ языка, 9].

В настоящей статье предпринимается попытка взглянуть на феномен художественного времени с лингво-когнитивных позиций и рассмотреть особенности его воплощения в отдельно взятом произведении А.П. Чехова с опорой на анализ языкового материала.

В рассказе А.П. Чехова «На подводе» представлен один день из жизни учительницы Марьи Васильевны, едущей из

города, где она получает жалование, в деревню Вязовье, где она живет и служит. Фрагменты текста, в которых отражается внешняя событийная канва (встреча и разговор с Хановым, реплики Семена, краткие комментарии, характеризующие поездку, остановка в трактире), незначительны по объему и фактически являются вспомогательными звеньями, связывающими переживания Марьи Васильевны друг с другом и обусловливающими ее ассоциации. Этот день – внешняя временная рамка, в которую вставляются все описываемые события и сквозь которую просвечивают другие грани временной системы координат. Более существенными для понимания смысла рассказа являются фрагменты, в которых описываются субъективные переживания учительницы – ее чувство и сознание времени.

По внешним признакам субъективно воспринимаемое время, равное времени жизни учительницы, *линейно*: все события можно поставить в ряд (Марья Васильевна родилась в Москве, где воспитывалась и училась, пережила смерть отца и матери, потом поступила в учительницы, уже 13 лет служит). Линейность подчеркивается и символическими средствами – путь Марьи Васильевны из города в деревню, на протяжении которого она вспоминает свою жизнь, есть *линия* ее *жизни*. Однако свойственная сознанию линейно представленная историчность в произведении преодолевается и нарушается: с помощью языковых средств, используемых в тексте, временной вектор ломается, образуется два отдельных временных континуума, и в каждом время приобретает собственные исключительные характеристики.

Основными, определяющими параметрами субъективного, переживаемого времени, напрямую связанного с моментом «сейчас», становятся *длительность, цикличность, однообразность* и *бессобытийность*, которые отражены на разных уровнях художественного целого.

Ощущение *длительности*, *тягучести* поддерживается за счет включения в текст лексем с семантикой длительности, которые благодаря контекстуальной сочетаемости и особой структуре высказывания приобретают дополнительные семан тические признаки: «***Вот уж*** *тринадцать лет, как она учительницей,* ***и не сочтешь, сколько раз за все эти годы*** *ездила в город за жалованьем…*»; «*У нее было такое чувство, как будто она жила в этих краях уже* ***давно-давно***, ***лет сто***…». Усилительные частицы, устойчивые словесные комплексы, инверсия при построении высказывания подчеркивают временной масштаб (ср.: **тринадцать лет* – ***вот уж*** *тринадцать лет*; **много раз* – ***и не сочтешь, сколько*** *раз*; **жила* ***много*** *лет – жила* ***давно-давно, лет сто***).

Ощущение временной протяженности, гиперболической длительности усугубляется, когда речь идет о чем-то, что в течение длительного времени не меняется: «***Вот уже два года****, как она просит, чтобы уволили сторожа, который ничего не делает, грубит ей и бьет учеников,* ***но ее никто не слушает****. Председателя* ***трудно застать в управе****, а если застанешь, то он говорит со слезами на глазах,* ***что ему некогда****; инспектор бывает в школе* ***раз в три года*** *и* ***ничего не смыслит в деле****, так как раньше служил по акцизу и место инспектора получил по протекции; училищный совет собирается* ***очень редко*** *и* ***неизвестно, где собирается****; попечитель – малограмотный мужик, хозяин кожевенного заведения, неумен, груб* ***и****, –* ***и бог знает, к кому обращаться с жалобами и за справками****...*». Абзац строится по принципу нагнетания ощущения безысходности: каждому факту попытки или замысла исправления положения дел противопоставлен факт невозможности чего-либо изменить. Причем факты в этом случае начинают видеться не только как прошедшие, но как настоящие, распространяющиеся на будущее; и как вневременные, законсервированные и застывшие в своем бытии. Символическим знаком безраздельного господ-

ства настоящего становится то, что попечитель находится «*в большой дружбе со сторожем*», о котором учительница думает в начале. Замыкается круг событий – замыкается круг времени. Таким образом, *длительность* оказывается напрямую связана с *циклическим кругом времени*.

Цикличность, с одной стороны, противопоставлена линейности, с другой – включена в нее: линейное движение времени – это поступательная смена одних событий другими, циклическое – это смена событий в определенной последовательности и периодическое возвращение к уже прошедшему на другом этапе развития. В рассказе временные циклы могут неявно включаться в линейный ход времени: «*Вот уж тринадцать лет, как она учительницей… ездила в город за жалованьем;* ***и была ли весна****, как теперь,* ***или осенний вечер*** *с дождем,* ***или зима****, – для нее было все равно, и всегда неизменно хотелось одного: поскорее бы доехать <…> и казалось ей, что на всем пути от города до своей школы она знала каждый камень, каждое дерево.* ***Тут было ее прошлое, ее настоящее****; и другого* ***будущего*** *она не могла представить себе, как только* ***школа, дорога в город и обратно, и опять школа, и опять дорога****...*». В контексте естественного годового цикла (весна, осень, зима) появляется порождаемая обстоятельствами цикличность второго порядка, которая накладывается на линию жизни (прошлое, настоящее, будущее) и закольцовывает ее (школа – дорога – город – дорога – школа).

Цикличность напрямую соотносится с повторяемостью: «*Марья Васильевна* ***думала о своей школе****, о том, что скоро экзамен и она представит четырех мальчиков и одну девочку*»; «*Марья Васильевна* ***думала все о школе****, о том, какая будет задача на экзамене – трудная или легкая*»; «***И опять*** *она* ***думала о своих учениках****, об экзамене, о сторože, об училищном совете*». Мысли Марьи Васильевны всякий раз возвращаются к школе, экзаменам, ученикам, сторожу, попечителю – ко всему тому, что наполняет ее жизнь, что ею, по сути,

является. Лейтмотив развивается с некоторыми вариациями, но неизменно сосредоточен вокруг ключевого объекта – школы, которая становится отправной точкой всех когнитивных ассоциаций героини. Оказывается, что кроме школы, в жизни Марьи Васильевны ничего нет. Время ее жизни замкнулось на школе и движется по «кругу школьных забот».

Цикличность реализуется не только посредством повторов сходных по структуре и смыслу конструкций (как в приведенных выше примерах), она вплетена в подтекст. Так, подсчеты показывают, что некоторые лексемы, объединенные в рамках художественного целого ассоциативными связями, повторяются в тексте очень часто: *дорога* – 14; *школа* – 13, *сторож* – 8; *экзамен* – 8; *ученик* – 6; *дрова* – 6; *попечитель* – 5; *(земская) управа* – 4; *(училищный) совет* – 2. При этом важно отметить, что школа, попечитель, экзамены и т.д. даны исключительно сквозь призму сознания учительницы и с ними не связана основная сюжетная коллизия. Героиня думает о них, и при всяком новом повторе они возникают, с одной стороны, более отчетливо: новое упоминание оказывается маркером того, о чем уже было сказано, возникает отсылка к уже упомянутому, то есть присутствует развитие мысли. С другой стороны, отдельные языковые элементы (например, наречия *всё*, *опять*), возвращают, «зацикливают» размышления, замыкая мысли, переживания и всю в целом жизнь Марьи Васильевны на одном и том же, что *ежедневно*, *ежемесячно* и *ежегодно* повторяется в течение тринадцати лет. Повторяющиеся языковые элементы (лексемы, синонимичные грамматические и синтаксические конструкции) неизменно отсылают читателя к уже прочитанному ранее, закольцовывая время, превращая его в движение по кругу: изо дня в день, из года в год.

Цикличность напрямую связана с *однообразностью* и *бессобытийностью*, которые также задаются в тексте на уровне подтекста: «*…и казалось ей, что на всем пути от города до своей школы она* ***знала каждый камень, каждое дерево****. Тут*

было ее прошлое, ее настоящее; и другого будущего она не могла представить себе». Жизнь Марьи Васильевны настолько однообразна, что допустимы гиперболические сравнения типа «*знала каждый камень, каждое дерево*», которые в контексте мыслей героини не носят характер преувеличения, обусловленного эмоциональным состоянием, а в контексте всего произведения приобретают драматический смысл. Однообразность, бессобытийность переданы во фрагментах текста, где картины из жизни Марьи Васильевны предстают перед читателем как единый синкретично воплощенный образ реальности, не подразделяющийся на прошлое и настоящее, а знаменующий собой повседневность, которую трудно четко разделить на крупные или малые временные отрезки: «*Утром холодно, топить печи некому, сторож ушел куда-то; ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят; все так неудобно, неуютно. Квартира из одной комнатки, тут же и кухня. После занятий каждый день болит голова, после обеда жжет под сердцем. Нужно собирать с учеников деньги на дрова, на сторожа и отдавать их попечителю, и потом умолять его, этого сытого, наглого мужика, чтобы он, ради бога, прислал дров. А ночью снятся экзамены, мужики, сугробы*». Через обобщенное описание одного дня (утро, день – служба, время после занятий, ночь) передается время жизни, лишенное деятельностного аспекта: события как результат какой-либо деятельности отсутствуют, они вытеснены событиями-переживаниями. Подтверждение этому можно найти на уровне грамматики: в употреблении безличных и инфинитивных предложений (*холодно; топить печи некому; неудобно, неуютно; жжет под сердцем; нужно собирать деньги, отдавать их, потом умолять*) или двусоставных личных, которые по семантике близки безличным (*болит голова; снятся экзамены, мужики, сугробы*); а также на уровне лексики: в употреблении разговорных лексем, подчеркивающих не столько собственно

действие, сколько его восприятие (***поприходили*** *чуть свет,* ***нанесли*** *снегу и грязи*), в употреблении глагола с семой интенсивности действия, коррелирующего с устойчивым сочетанием, которое усугубляет интенсивность (*нужно… **умолять** его.., чтобы он, **ради бога**, прислал дров*) и т.п. Отсутствие временной конкретики (и любой временной соотнесенности) подчеркивается также употреблением назывных предложений: «*Квартира из одной комнатки, тут же и кухня*» и т.п.

Все названные особенности представления художественного времени в рассказе обусловливают появление у читателя ощущения временного вакуума, застоя, замкнутого на самом себе. Границы даже наиболее условных временных разделов стираются: невозможно определить, когда речь идет о прошлом[5], а когда о настоящем героини. Всё описываемое синкретично сливается в единое прошлое-настоящее-будущее, в рутинную неизменную повседневность:«***все время*** *голова быва ет набита мыслями о куске хлеба, о дровах, плохих дорогах, болезнях.* ***Жизнь трудная, неинтересная****, и выносили ее подол гу только молчаливые ломовые кони, вроде этой Марьи Василь евны*».

Обращение к композиции рассказа позволяет вычленить параллельное измерение художественного времени произведения. Тринадцати годам, в течение которых Марья Васильевна служит учительницей, противопоставлено *время* ее *детства и юности*. Парадоксальным и алогичным с точки зрения языка представляется контекстуальное противопоставление *двух прошлых* героини: «*Тут было ее **прошлое**, ее настоящее <...> О том **прошлом**, какое **было до** ее поступления в учительницы, она уже отвыкла вспоминать – и почти все забыла*».

Время жизни Марьи Васильевны в Москве с родителями и братом не соотносимо с «прошлым-настоящим». Оно имеет

[5] Имеется в виду прошлое, соотносимое исключительно с топосом Вязовья, а не с топосом Москвы.

черты идеального архетипического прошлого. Лексический ряд, характеризующий это прошлое, своеобразен: он включает неопределенные местоимения и наречия (*когда-то, что-то*: «***Когда-то** были у нее отец и мать*»), сравнительные обороты с союзом *точно*, лексемы с семантикой иррациональности, неопределенности и воспоминания (*сон, память, вспоминать, забыть, представить, вообразить* и др.: «*…от всей этой жизни осталось в памяти **что-то смутное** и **расплывчатое**, точно **сон***»). Это идеальное прошлое отделено от реальности сегодняшнего дня и не имеет точек пересечения с ней, что подчеркивается на образно-символическом уровне: «*От прежних вещей **сохранилась только фотография** матери, **но** от сырости в школе она **потускнела**, и теперь **ничего не видно**, кроме волос и бровей*».

С архетипическим прошлым соотносимы мечты и подсознательные желания Марьи Васильевны о любви и браке: именно в рамках *той*, оставленной в прошлом жизни гипотетически было возможно личное счастье героини. В рассказе, таким образом, возникает не только образ безвозвратно утерян ного прошлого, но и образ идеального будущего, которое невозможно в рамках настоящей системы координат. Мечты Марьи Васильевны несбыточны – это обнаруживается на уровне языка и стилистики произведения: «*…ей* [Марье Васильевне] *пришло на мысль, что **если бы** она была его женой или сестрой, то всю свою жизнь, **кажется, отдала бы** за то, чтобы спасти его от гибели. Быть женой?*» Придаточное условия и предикат в форме условного наклонения в главном предложении указывают на ирреальность, невозможность реализации желаемого. Семантику ирреальности, сугубой гипотетичности подчеркивает субъективная модальность, реализующаяся посредством вводного слова *кажется*. Риторический вопрос усугубляет ирреальность допущений.

Семантика лексем, характеризующих мысли-мечты и мысли-надежды Марьи Васильевны, имеет отрицательно-иррациональный коэффициент, ср.: «*…мысль о том, что он и она могли бы быть близки и равны, кажется* ***невозможной, нелепой****. В сущности вся жизнь устроена и человеческие отношения* ***осложнились*** *до такой степени* ***непонятно****, что, как подумаешь,* ***делается жутко*** *и* ***замирает сердце***». Нормой оказываются мысли о рутине сегодняшнего дня, а действительно естественные мысли и желания приобретают характер нелепости и недопустимости, о которой героиня даже не смеет думать, ей только *хочется* думать: «*И опять она думала о своих учениках, об экзамене, о сторож*е*, об училищном совете… эти мысли мешались с другими.* ***Хотелось думать*** *о красивых глазах, о любви, о том счастье, какого никогда не будет*...». И если время жизни и службы в Вязовье в контексте произведения почти материально, то прошлое в воспоминаниях и будущее в мечтах подчеркнуто ирреальны.

Итак, рассмотрение особенностей художественного времени в рассказе «На подводе» позволяет сделать следующие выводы. Художественное время, соотносимое с топосом Вязовья, характеризуется четырьмя основными сопряженными друг с другом свойствами: длительностью, цикличностью, однообразностью и бессобытийностью, которые позволяют говорить о воплощении посредством языка образа рутинной повседневности. Художественному времени жизни в деревне противопоставлено идеальное время детства и юности героини, кото рое в отличие от настоящего не замкнуто на себе, а идеализированно свободно, но ни возвращение к прошлому, ни выход из круга настоящего в идеальное будущее невозможен, это составляет личную драму главной героини рассказа. Временные параметры оказываются маркерами временной концепции автора, в рамках которой бытового времени жизни противопоставляется идеальному времени мечты и воспоминания.

Литература

1. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д.С. Избранные работы в трех томах. Т. 1. – Л.: Худ. лит. Ленингр. отд-ние, 1987. – С. 260 - 654.
2. Логический анализ языка. Язык и время / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. – М.: Издательство «Индрик», 1997. – 352 с.
3. Шалыгина О.В. Время в художественных системах А.П.Чехова и А.Белого [Электр. ресурс] // http://shaligina.narod.ru/disser_1.htm
4. Юрасова Н.Г. Проблемы методологии анализа художественного времени // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2008. – №3. С. 253-258.

ЧЕХОВ И РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ
(МЕРЕЖКОВСКИЙ, СОЛОГУБ, ПАСТЕРНАК)

Меликян Т.А.
Гюмрийский государственный педагогический институт им.М. Налбандяна

Еще при жизни Чехова литераторы модернистского круга отмечали очевидность тесных связей поэтики писателя с эстетикой “нового искусства”. Так, Мережковский в своей знаменитой книге 1893 года “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” впервые отметил импрессионистскую природу чеховской стилистики [1,210]. Андрей Белый в рецензии на “Вишневый сад” настойчиво проводил тезис о том, что автор сквозь мир мелочей открывает «какой-то тайный шифр” и, “оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни”, обеспечивая тем самым “пролет в Вечность”, то есть де-факто реализует программный символистский проект движения “от реального к реальнейшему”.

Модернисты подчеркивают сложную вовлеченность творчества Чехова в контекст смены культурных парадигм на рубеже веков. С более чем полувековым опозданием на этот факт откликнулось и академическое советское литературоведение – в подготовленном ИМЛИ коллективном труде “Русская литература конца 19 – начала 20-го века. Девяностые годы 19 века” (1968), в котором творчество Чехова представляется тесно связанным с Серебряным веком. С конца 1980-х годов проблема “Чехов и модернизм”, “Чехов и Серебряный век” становится одной из наиболее разрабатываемых в российской и мировой славистике. В выпуске “Чеховианы” [2,48], посвященной именно этому вопросу, программные статьи первого раздела Н.Зоркой, В.Звиняцковского, Е.Ивановой, А.Чудакова рассматривают так называемые “разногласия”

между Чеховым и его эпохой. Все зависит от того, какое значение вкладывается в сочетание “Серебряный век”.

Если под ним понимать определенный временной период – рубежа 19-20 веков – то, конечно, и творчество Чехова, и сама личность писателя имели немалое влияние на развитие литературы. Как пишет М.Муриня, “век 20 по насыщенности общественного мирочувствования чеховскими образами, идеями, даже самим стилем мышления и поведения зарождался под “знаком Чехова” [3,15]. Но если под сочетанием “Серебряный век” понимать новую модель эстетического осмысления мира, то есть культуру модернизма, то влияние Чехова на развитие модернистской литературы необходимо уточнить.

Рубеж в истории восприятия Чехова в России ознаменовала кончина писателя. Именно с 1904 года, когда нескончаемым потоком начинают следовать статьи, посвященные чеховскому наследию, происходит качественный перелом в осознании сущности его творчества и той роли, которую оно сыграло в русской литературе. Именно тогда общим местом чеховедческой критики становятся рассуждения о произведениях писателя как о важнейшей после Пушкина вехе развития на пути к новой литературе. Однако, если мы посмотрим на библиографию подобных статей, то увидим, что среди авторов работ, восхищающихся чеховским новаторством, почти не будет имен ведущих модернистов. Это не значит, что они не писали о Чехове. Писали, и много. Более того, именно они первыми заговорили о новаторстве Чехова и на протяжении 90-х – начале 900-х годов неоднократно предпринимали попытки вовлечь писателя в свой круг, приобщить его к собственным художественным начинаниям. Достаточно вспомнить ту готовность, с которой В.Брюсов публиковал Чехова в “Северных цветах” в надежде на дальнейшее сотрудничество, предложение Мережковского взять на себя редактирование журнала “Мир искусства”. Как известно, Чехов неизменно

отвергал все подобные предложения и к модернистской эстетике относился более чем сдержанно.

Символисты младшего поколения, пришедшие в литературу в первые годы нового века, не воспринимали Чехова, считая, что он олицетворял преодоленный этап духовной угнетенности в жизни русского общества. П.Флоренский писал в одной из незаконченных рецензий о восприятии младосимволистами героев Чехова: “Неврастенически смеялись хмурые люди, ковыряли носком калоши гниющие листья и хныкали под аккомпанемент затяжного дождя. Холодные тоны, фиолетовые, гнилостные и серо-стальные, охватывали всю действительность с бессильной раздражительностью. Все, казалось, страдало неврастенией” [4,63].

Интересно, что у Д.Мережковского с Чеховым были довольно хорошие личные отношения. Чехов в своей статье “Старый вопрос по поводу нового таланта” (1888г) положительно отзывается о Мережковском. В 1914 году отмечается десятая годовщина со дня смерти Чехова, и Мережковский выступает со статьей “Чехов и Горький”. Автор противопоставляет духовные прозрения Л.Толстого и Ф.Достоевского “величайшему бытописателю” Чехову с его метафизической “пустотой”, “страстью уныния” и “религией человечества”, “религией без Бога” –“бессознательной религией русской интеллигенции”[1,629], отдавая все же щедрую дань чеховскому стилю, его простоте, лаконичности и способности “невидимое обыкновенное”, критик заявляет, что такие “великаны, как Толстой и Достоевский, оказались им не по плечу”, а вот “Чехов и Горький русской интеллигенции как раз по плечу” [1,620].

Эти рассуждения Мережковского вторят мысли, высказанной десятью годами раньше Зинаидой Гиппиус: “Достоевский и Чехов не имеют между собой ни одной общей черты, ни как люди, ни как художники, ни как “пророки”. Досто-

евский больно и мучительно продергивает нас сквозь всю землю до самого нижнего, второго неба: Чехов тянет нас по скользкому, приятно-пологому скату в неглубокую, мягкую дыру, где нет никакого, даже первого неба" [1, 629].

Однако подобные статьи носили сугубо идеологический характер. На практике в своей собственно литературно-художественной деятельности модернисты испытали чрезвычайно мощное воздействие со стороны чеховского творчества, его поэтики и стиля, причем в наибольшей степени именно во второй половине 900-х и в 10-е годы. В это время о "дне сегодняшнем" уже невозможно говорить, не обращаясь к чеховским образам и мотивам. Чехов становится едва ли не самым цитируемым автором, заполняет собой почти все пространство русской литературы. Влияние Чехова оказывалось заметным даже в творчестве писателей разных эстетических направлений. Нельзя не согласиться с Э.Полоцкой, отмечавшей: "Возможность "приспособления" чеховского искусства к разным литературным направлениям и течениям была рождена характером его творчества, вместившим в себя разнородные художественные тенденции" [5, 441].

Вспомним, как четко рисовал своих героев Толстой. В сцене, когда Вронский восхищается портретом Анны, который сделал художник Михайлов, говорится: "Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение",-думал Вронский. Толстой все время описывает глаза героини, их особенный "блеск". Вот какой впервые увидел Вронский Анну на вокзале:"…блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза…". Наконец, после разговора Анны с мужем: "…она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела". Именно это место вызывало восхищение Чехова. Бунин приводит его слова: "Боюсь Толстого. Ведь подумайте, ведь это он написал, что Анна сама

чувствовала, ви дела, как у нее блестят глаза в темноте. Серьезно, я его боюсь".

А вот как Чехов описывает Анну Сергеевну в "Даме с собачкой": "Вошла и Анна Сергеевна. Она села в третьем ряду, и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека; она, затерявшаяся в провин - циальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарной лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь…". Главная черта в портрете Анны Сергеевны и, может быть, шире, в художественной манере Чехова – недосказанность. Различие в описании внешности Анны Карениной и чеховских героев наталкивает на выводы, касающиеся не только портрета героя. Перед нами два принципа: с одной стороны, прямое описание облика героини, в которой стихийно прорывались ее душевная жизнь, любовь, увлечение, страсть, антипатия. С другой – облик героини, прямо ничего не выражающий. "Душевным выражением" это не назовешь. Перед нами уже новый принцип, иного века, не девятнадцатого, а двадцатого.

Блок так скажет о своем лирическом герое:

Мой голос глух, мой волос сед,

Черты до ужаса недвижны…

Возникает образ поэта – "с неразгаданным именем бога на холодных и сжатых губах", человека со "строгим" лицом, похожим на маску.

Борис Пастернак в докладе "Символизм и бессмертие" (1913) формулирует собственную концепцию искусства, в которой явственно проступает "чеховский след". "Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Поэт покоряется направлению поисков… Это называют *наблюдательностью* и *письмом с натуры.*

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.
Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.
(“Заморозки”)

Когда мы читаем в одном из блоковских стихотворений:

Но была ты со мной всем движением юным,
Чуть заметным дрожанием руки…

мы узнаем принцип, восходящий к Чехову и во многом определивший характер искусства нового века.

Вслед за Блоком, под его непосредственным воздействием, Маяковский произнесет:

А самое страшное
видели –
лицо мое,
когда
я абсолютно спокоен?

Однако “чеховское присутствие”,след великого мастера, существенны не только для прозы и поэзии, но и для драматургии модернистов. Остановимся на двух примерах из драматургии символистов старшего поколения. Во второй половине 900-х годов Сологуб разрабатывает концепцию “театра одной воли”. В основе жанрового мышления Сологуба-драматурга лежит чеховский синтез комического и трагического. Проповедуемый Сологубом театр должен взойти от зрелища к мистерии, “литургии”. Для этого ему следует воспринять чеховское наследие бесфабульности, преобладания внутреннего действия под внешним, фатальной предопределенности судеб персонажей, “глухих” диалогов. Сологуб ухва-

тывается за характерный чеховский прием и в своей теории безмерно его гиперболизирует.

Драма “Заложники жизни” (1910г.) – одна из немногих в творчестве Сологуба пьес, где место и время конкретны и “реалистичны” – основное действие разворачивается в “дворян ской усадьбе близ деревни”. Чеховский подтекст вводится важнейшим символистическим атрибутом места – запущенным садом. Как и в чеховских пьесах, прежде всего, в “Трех сестрах”, важную роль здесь играют бессмысленные стихотво- рные цитаты в речи одного из героев – Алексея Чернецова, отца Михаила. Но, если у Чехова подобные цитаты, вложенные в уста Маши Прозоровой (“У лукоморья дуб зеленый…”) или Соленого (“Он ахнуть не успел, как на него медведь насел”), служат знаком “подводного течения”, свидетельством одиночества героя, его надломленности, у Сологуба ничего такого нет. Он лишь создает “эффект комизма”. Обращение к чеховскому языку, как и в случае с “Мелким бесом”, который напрямую связан с “Человеком в футляре”, обозначило желание Сологуба увидеть в “Заложниках жизни” мифолого-символический план сквозь бытовые реалии. Сюжет прост. Бедный гимназист Михаил любит юную и чистую девушку из дворянской семьи Катю. Она также любит его. Но Кате прочат в женихи преуспевающего дельца новой формации Сухова. В конце концов Катя выходит замуж за Сухова, чтобы дать Михаилу возможность профессионально и материально сос- тояться. Рядом с Михаилом в роли “утеши-тельницы” оказывается Лилит. Проходят годы. Михаил достигает вершин творческого успеха и достатка. Катя уходит от Сухова, Михаил бросает Лилит.

Финал пьесы подан как своеобразный синтез переосмыс-ленных финалов чеховских пьес и философских размышлений их героев – Сони Серебряковой, Вершинина, Тузенбаха, сестер Прозоровых – о будущем и о счастье: Михаил: Как, мы счастливы? Катя – Да, мы счастливы. Бесконечность жизни перед нами, и мы победили. Михаил (задумчиво и грустно) – Мы

счастливы. Катя (с удивлением) – А ты сомневаешься? Михаил – Нет, но счастье мое обвеяно грустью, оно куплено ценой утомления и печали.

Как видим, Сологуб прибегает к открытому, "проблемному" финалу, характерному для Чехова, но у Сологуба финал овеян иронией. То, что у Чехова порождалось органикой внутреннего действия, у Сологуба является всего лишь непонятным фарсом.

Действие пьесы Мережковского "Будет радость" происходит в современной автору России, интерьер – тургеневско-чеховский: "Старинная усадьба, терраса с колоннами. Сад. Внизу река." В изображении супругов Краснокутских – 58-летнего Ивана Сергеевича и его молодой жены Татьяны одновременно варьируются мотивы двух мезальянсов из чеховских пьес: профессора Серебрякова и его 27-летней супруги Елены из "Дяди Вани", Андрея Прозорова и эгоистичной мещанки Натальи из "Трех сестер". "Будет радость" тесно связана и с "Чайкой". Самоубийство Федора очень похоже на самоубийство Треплева. По воспоминаниям современников, Мережковский считал себя прототипом Треплева и, рискнем предположить, что в пьесе "Будет радость" он выводит свой вариант героя подобного типа.

Как и в чеховских драмах, активными и символичными участниками действия выступают явления звукового и цветового фона – золотой дождь, зарницы, звук бубенцов. С точки зрения автора, беда России в том, что ее старая демократическая интеллигенция, работавшая ради идеалов свободы, потеряла себя, забыв бога, погрузившись в атеизм, а носители религиозного сознания презрели чаяния общественного освобождения.

Финал пьесы, как и заключительная сцена в "Заложниках жизни" Сологуба, полемически соотносится с финалами чеховских пьес. Последние слова в драме Мережковского: "Да, милый, будет радость, будет радость!" – как бы оптимисти-

ческий подхват заключительного аккорда “Дяди Вани” (“Мы отдохнем!... Мы отдохнем!”) и ответ на финальный монолог и восклицание Ольги из “Трех сестер” (“Если бы знать, если бы знать!”). Связь с финалом последней пьесы подчеркнута сходством мизансцен – драматический конфликт разрешается обращенностью к будущему на фоне вторжения смерти: в “Трех сестрах” заключительный монолог Ольги произносится сразу после получения известия об убийстве Тузенбаха, в пьесе Мережковского слова “…будет радость!” звучат: когда Катя и Иван Сергеевич направляются к могиле Федора.

Ирония состоит в том, что введение чеховского подтекста в драму Мережковского ничуть не подчеркивает убедительности ее финала – к чему, вероятно, стремился автор, - а напротив, оттесняет его искусственность и эстетическую уязвимость. Не случайно, если судить по рецензиям и критическим откликам современников на постановку пьесы в Московском Художественном театре, мало кто был убежден ее заключительными светлыми обетованиями. Скепсис по этому поводу афористично выразил В.Брюсов: ”Радость в драме Мереж ковского не показана и не доказана, она только обещана”.

Наследие Чехова, активно осваиваемое русским модернизмом порой играло парадоксальную роль в судьбе их произведений. Оно выявило несостоятельность историко-утопических концепций. Но в то же время чеховское наследие и чеховский язык заставлял модернистов усваивать уроки истин ной литературы.

Литература

1. Мережковский Д.С. Эстетика и критика. В 2-х т.т. Т.1 М., 1994г.
2. Чеховиана. Чехов и “серебряный век”. М., 1996г.
3. Муриня М.А. – Чеховиана начала XX века. М., 1996г.
4. Флоренский П.А. – “Золото в лазури” Андрея Белого. М., 1991г.
5. Полоцкая Э.А. Антон Чехов. Русская литература рубежа веков. Кн.1, М., 2000г.

“МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК” В СИСТЕМЕ ЧЕХОВСКИХ ОБРАЗОВ

М. И. Мелкумян
Ереванский государственный университет

“Желание служить общему
благу должно непременно
быть потребностью души,
условием личного счастья”.
А.П. Чехов.

Трудно или, вернее будет сказать, невозможно найти такую проблему, такую сторону человеческих отношений, общественных и социальных, политических и экономических вопросов и т.д., которые не были бы отражены в чеховских произведениях. “Чехов создал самую монументальную картину всеобщей человеческой жизни”- писал Николай Скатов в статье, посвященной другому юбилею, 125 – летию А.П. Чехова. Нужно отметить, что интерес к творчеству Чехова проявляется не от юбилея к юбилею, известны ежегодные чеховские театральные фестивали, регулярные литературно – критические издания, постоянно появляющиеся новые сценические и даже музыкальные интерпретации, не говоря уже о переводах чеховских произведений. Получается, что чеховское пророчество о том, что он будет забыт через какой-то десяток лет, оказалось, мягко говоря, неверным, а точнее говоря, - было всего лишь проявлением глубочайшей чеховской скромности и безмерной строгости в оценке собственного творчества. Известно, что получив письмо от Григоровича с высочайшей оценкой его таланта, Чехов с несвойственной ему страстностью отвечал, что был поражен как молнией,”я едва не заплакал, разволновался. Я чувствовал свой дар, но привык считать его ничтожным.”

Описывая какую-либо проблему, Чехов до самой глубины проникает во все ее тонкости и детали,как врач-профессионал дает четкий диагноз и чаще всего предлагает свой рецепт для “лечения” этой проблемы. И все это умещается в по-чеховски краткие, отточеные, сжатые формы, где “как говорят доктора, индивидуализируется каждый отдельный случай” (“О любви”). И хотя в одном из писем Суворину Чехов писал, что считает своим делом ставить вопросы, а не решать их, в произведениях своих писатель довольно ясно определяет пути для выходов.

“Не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя! Не уставайте делать добро !“ (“Крыжовник”) – это панацея от всех бед. Хотя деятельность, к которой призывает Чехов, должна быть разумной, а не являться самоцелью. “Работа без веры-напрасная трата времени, а вера без работы-пуста есть” приводит Чехов библейское изречение в своей повести “Дуэль”.

Грустные размышления писателя над окружающей его действительностью, над положением в ней человека (2, 230) пронизывают все творчество Чехова. “Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье ...” (“Крыжовник”). В опи саниях общественного уклада жизни Чехов, по меткому замечанию М.Горького “никогда ничего не выдумывает от себя, не изображает того, чего нет на свете ...”, а от того,”что есть и с чем нужно считаться – делается жутко и замирает сердце”.

(“ Моя жизнь“). На фоне такой безотрадной картины жизни Чехов описывает самые разнообразные “истории болезней” своих героев, из которых “ у девяносто девяти из ста нет ума”. Здесь и страдающие самомнеиием бездельники, и заполняющие свою жизнь бессмысленной активной деятельностью высокомерные барышни, и тупо несущие на себе все тяготы беспросветного существования “ломовые кони” –учителя и врачи.(“На подводе”). Картотека “пациентов” Чехова столь объемна – “свидетельство масштабности оригинального писа-

тельского дарования и неисчерпаемых возможностей" (4,39), что "объять" ее, разумеется, невозможно. Несмотря даже на фантастическую краткость диагностики "болезней": "Ей 23 года, она хороша собой. Называет себя старой девой. Всякий разговор даже о погоде сводит на спор" или "говорил он скучно, вяло и длинно, с явным желанием казаться умным и передовым человеком" или просто односложные характеристики: хамелеон, человек в футляре, печенег, душечка и т.д, и т.д. "Внутренняя субстанция личности героя определяется у Чехова бесчисленным множеством случайностей бытия (ситуацией, настроением, общим временным состоянием психики и т.п.). Между тем, только сущность личности – единственная мера всего" (8,263). Чехов настолько вникает в состояние своего героя, что буквально ощущает во всех деталях его переживания и чувства. "Ему стало неудобно лежать. Он положил руки под голову и задрал левую ногу на спинку дивана. Теперь стало удобно" – это влюбленный учитель словесности в мечтах о будущем счастье. Каждый из героев Чехова описан им с "безнадежным вздохом сострадания к людям, вздохом истинно-человеческого сердца" (М.Горький). Писатель неизменно снисходителен к своим персонажам, он прекрасно понимает все человеческие недостатки. Герои его не злодеи, а чаще всего сочетают в себе плюсы и минусы.(эту особенность Чехова высоко ценил Л. Толстой). Он не делит их на "удачников и неудачниов". Вот типичный чеховский герой : "он добр, мягок, наивен, не понимает этой грубой жизни, не знает ее так же, как на экзамене не знал молитв. Жертвует в школы глобусы и искренно считает себя полезным человеком и видным деятелем по народому образованию. А кому нужны тут его глобусы!" ("На подводе") Вот эта многогранность характера, противоречивые качества натуры реальных, живых, невыдуманных героев Чехова, задатки в человеке-персонаже самых разных черт – а следовательно и возможность развивать нужные, полезные, правильные качества, делать себя челове

ком достойным, - и лежит в основе чеховского оптимизма. Писатель верит в преображение человека, в его становление, в умение вольно или невольно делать правильный выбор. (“Дуэль”, ”Цветы запоздалые”, ”Пари”, “Невеста”, и др.). Видимо, этим и обусловлено неизменное печально-снисходительное отношение Чехова к своим герям и ничтожным, и опустившимся, и глупым, и слабым, и пьющим, и безмерно ограниченным и т.д.

И лишь один тип героя вызывает у писателя несвойственное ему возмущение, гнев и даже осуждение, чего Чехов никогда себе не позволял. Это тип “маленького” человека, который с легкой руки Н.В.Гоголя прочно закрепился во всей классической литературе Х1Х века. Все предшественники Чехова однозначно стояли на защите прав этого героя, сочувствовали и сострадали ему. “Чехов, как и его великие предшественники, вышел из гоголевской “Шинели”, многое воспринял от тургеневского тонкого лиризма. Удивительным образом перемешал он его с щедринской сатирической язвительностью. Достоевский и Толстой, как две грозные бури прошли через его душу” (7,315). Однако прав был Л.Н. Толстой, когда отмечал, что “Чехова, как художника нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями – с Тургеневым, с Достоевским или со мною. У Чехова особенные формы, подобных которым я не встречал нигде” (6,226). И, видимо, эти особенные формы и заполнялись у Чехова особенным содержанием.

Отличия А.П.Чехова от его собратьев по цеху кроются и в его натуре. Так, если Л.Н.Толстой всегда дополнял свои корректуры, то Чехов всегда вычеркивал и сокращал; Ф.М. Достоевский любил работать ночью, Чехов – только утром, в ”неподкупном свете дня”. Вечный город, так сильно впечатливший Н.В.Гоголя, “после 2-3 дней потерял для Чехова всякую притягательную силу… и он уехал” – не то, что Сахалин. Кроме субъективных качеств характера, еще и время,

конец Х1Х века, определяло особенности взглядов Чехова. Уже появились пишущие машинки, и существование Акакия Акакиевича оказывалось совершенно бессмысленным, хотя писари в департаментах еще долго существовали. Поэтому чеховский Мисаил Полознев (“Моя жизнь”) никак не может заставить себя переписывать ненужные бумаги.Но дело, конечно же, не в роде занятий, а в сущности натуры. У Гоголя “маленький человек” – данность от рождения и до смерти. Только став призраком, он выплескивает все зажатое в нем при жизни сопротивление. Такую возможность дает ему Гоголь.У Чехова “маленький человек” – единственный тип человека, не способный на перевоплощение, преобразование. Чтобы сделать себя, “выдавить из себя раба по капле”, нужны решимость, воля, которых не хватает часто самым обычным или выше среднего людям (“Три года”). К нравственному падению, к деградации личности (“Ионыч”) могут привести политическая атмосфера времени, “роковые обстоятельства” – и здесь возможно спасение, выход, помощь, рецепт, а “маленький человек” – это, по Чехову заболевание, в котором есть вина самого пациента. (Как заядлые курильщики или алкоголики, или наркоманы – они сами делают себя обреченными на гибель). Поэтому этот тип “больных” вызывает у доктора Чехова также глубокое омерзение, что он всего несколькими резкими штрихами описывает этот тип и выбрасывает из своей картотеки. (Как в дорогих клиниках Америки не лечат курящих пациентов). В описании этого характера нет никаких рассуждений, здесь сухо и четко представлена картина болезни, где “читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков, понимает в чем дело” (8,461).

Что же мы видим на вокзале Николаевской железной дороги? Встреча двух друзей детства. До проявления симптомов болезни, мы уже ощущаем запах ветчины и кофейной гущи и узнаем что Тонкий, по собственным воспоминаниям,

любил ябедничать. Теперь же он уже столоначальник и имеет Станислава.Но стоит ему узнать, что друг детства стал тайным советником с двумя звездами, “Тонкий вдруг побледнел, ока - менел, но скоро лицо его скривилось во все стороны широ-чайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился… Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились… Длинный подбо-родок жены стал еще длиннее …” Весь он сам, все его вещи, его окружение насквозь пропитано гнилыми бациллами само-уничижения. Толстый сначала “восторженно глядел на друга”, потом он смущается: “для чего этот тон? к чему это чино-почитание?”.Но эти вопросы не доходят до адресата, он не в состоянии их воспринимать. Как же лечить после этого такого пациента? Он “еще более съежился, на лице у Тонкого было написано столько благоговения, сладости и почтительной кислоты” – к запахам примешиваются еще и вкусовые характе-ристики. От всей этой красочной картины болезни “ тайного советника стошнило. Он отвернулся от Тонкого …”

Несмотря на глубочайшее отвращение, Чехов не сразу отказывается от обязательств лечащего врача. В другом рас - сказе, где он называет “маленького человека” “размазней” – это его диагноз, - он пытается все-таки достучаться до этого пациента. Молодая гувернантка по вызову хозяина, потому что она “такая церемонная, что сама не попросит”, пришла в его кабинет получить свои деньги. Хозяин пытается пробудить в ней протест, занижает, сокращает, вычитывает. Она “вспых-нула и затеребила оборочку, но … ни слова ! “. Он продолжает наступление, указывая на праздники, на разбитую посуду, на ее или ребенка недомогания – “левый глаз Юлии Васильевны покраснел и наполнился влагой. Подбородок задрожал. Она нервно закашляла, засморкалась, но – ни слова !” Хозяин продолжает: запачканная или порванная одежда ребенка, придуманные им долги и недочеты в ее работе – “Оба глаза

наполнились слезами. На длинном хорошеньком носике выступил пот.” Когда после всей процедуры несправедливого уничижения хозяин слышит от раздавленной, ограбленной гувернантки «Merci», он вскакивает и мечется по комнате – его охватила злость. Да, у Чехова, который называл себя “человеком без селезенки”, т.е. без горячей крови, острых эмоций, этот тип человека, который не умеет уважать свое человеческое достоинство, без сопротивления подчиняется грубой силе, живет как ненавистный для Чехова раб, - вызывает злость, абсолютную неприязнь, крайнее возмущение. Хозяин пытается дать “размазне” жестокий урок: “За что же «Merci» ? Ведь я же вас обобрал, черт возьми, ограбил! Ведь я украл у вас! За что же «Merci» ?” Узнав, что в других домах ей вовсе не платили, он не удивляется: ”Не мудрено! Разве можно быть такой кислятиной? Отчего вы не протестуете? Чего молчите? Разве можно быть такой размазней?”. И когда после этого жестокого урока хозяин видит на молчаливом “с кислой улыбкой” лице гувернантки ответ: “ Можно”, он, т.е. Чехов, отказывается жалеть, сострадать, помогать, лечить эту болезнь “маленький человек”. Такому человеку не должно быть места в обществе. И всегда, и мягкий, и снисхдительный Чехов с несвойственной ему жесткостью приговаривает “маленького человека” к высшей мере. “Смерть чиновника” – рассказ, в котором этот приговор приведен в исполнение. Иван Дмитрич Червяков, будучи в самом блаженном состоянии, вдруг чихнул. Чихают все, даже тайные советники. Но Червяков “обрызгал генерала”, сидящего в переднем ряду. После первого извинения “Червяков сконфузился, глупо улыбнулся и начал глядеть на сцену”. Конечно же, он ничего не видел на этой сцене. Блаженства уже не было. “В антракте он подошел к Бризжалову, походил возле него и, поборовший робость”, извинился во второй раз. “На другой день Червяков надел новый вицмундир, постригся” и пошел к генералу. После третьего извинения “генерал состроил плаксивое лицо”. Когда

Червяков пришел и на следующий день, генерал не выдежал: “Пошел вон !!!”

- Что-с? – спросил шепотом Червяков, млея от ужаса.
- Пошел вон !!! – повторил генерал, затопав ногами

Вот так обошелся Чехов с “маленьким человеком”, вышвырнув его из жизни, из человеческого общества. Можно сказать, Чехов прекратил долгий путь “маленького человека” в русской классической литературе. (Старый Фирс сгорел вместе со старым домом, вместе со старой жизнью в вырубаемом “Вишневом саде”). Сочувствие Чехова, скорее, на стороне тех, кто “страдает” от “маленького человека”. После Чехова “маленький человек” совершенно призрачным, размытым подобием мелькнул в повести “Святая ложь” А.И.Куприна – это последний отзвук Акакия Акакиевича, но уже вообще ни на что не способный, даже на то, чтобы стать призраком. Именно после того, как “маленький человек” был похоронен Чеховым, Максим Горький мог уже требовать гордого звучания слова “Человек”. Именно Чехов особенно остро ставил вопрос об абсолютной свободе человека, свободе от насилия, от предрассудков, невежества и от всего подобного. И эту свободу человек должен завоевывать. Г.Бердников в своих исследованиях творчества Чехова приходит к выводу, что писатель, мечтая о сильных, волевых, целеустремленных героях, не смог создать образы таких людей. Позволим себе не согласиться с этой точкой зрения исследователя. Не в правилах доктора Чехова оставлять болезни без путей их излечения. “Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что не понятно и кажется чудесным, иначе он не человек, а мышь, которая всего боится” (“Дом с мезонином”). – Не здесь ли закладывается гордый Человек Горького? Эта чеховская “норма” (слово “идеал” не нравилось Чехову) воплощена в образе Мисаила Полознева из повести “Моя жизнь”. Что делает этот герой? Он просто живет согласно своим убеждениям, потому что просто не может жить

по-другому, т .е. согласно убеждениям общества. Он не навязывает своих взглядов другим, не доказывает никому свою правоту, он только остается верным себе “совершенно искренно, со всей чистотой побуждений, какими хотел руководиться во всей своей жизни”. Он никого не хочет огорчать, хотя ему приходится испытывать постоянное безжалостное сопротивление общества, испытывать все тяжелейшие последствия своей честной и искренней позиции. А по Чехову, кто искренен – тот прав. Вот этой искренностью и честностью, не принятыми в его обществе, Мисаил всем “портит нервы”. Он не может занимать должности по ведомствам, где должен “сидеть, писать, выслушивать глупые и грубые замечания”. Таких должностей было у него девять, но сделать его “маленьким человеком” не удалось. Он искренно не боится остаться без наследства, он не боится жизни ! Ему “весело думать обо всех ее невзгодах: голод, вонь и грубость обстановки, мысли о куске хлеба”. Нет, он не бравирует своим отказом от благ, он просто не выносит обмана, и в первую очередь не может и не хочет обманывать себя. Поэтому “в городе у него была дурная репутация от того, что он не имел общественного положения.” Сам же Мисаил ни к кому не приближался, чтоб не смущать своих знакомых, с которыми рос, учился. Он прекрасно понимает сложнейшие человеческие отношения, до такой степени запутанные, что “как подумаешь, делается жутко и сердце замирает”. Он видит в жизни и любовь, и предательство, и подлость, и горе. Пройдя через все тяжелейшие испытания с верностью себе, со стойкостью честного человека, он остается на своей позиции. Его начинают уважать, но даже любящая его женщина не отваживается публично, открыто встать с ним рядом. И все-таки Мисаил не остается один – с ним малышка, дочь его умершей сестры,а значит будущее. Вся повесть пронизана “гуманными чувствами, дышащими в каждой строке, теми чувствами, которые побуждают мысль и волнуют совесть читателя” (8,327). Образ Мисаила Полознева, без сомнения один из

самых симпатичных во всем творчестве А.П. Чехова, заставляет еще раз убедиться в бесконечно “гуманных чувствах” писателя, представителя самой гуманной по определению профессии врача, верного высокому долгу врачевания человеческой природы.

Литература

1. Антонов С. Письма о рассказе. Советский писатель. М. 1964.
2. Бердников Г. А.П. Чехов. Идейные и творческие искания. Л. 1970
3. Гейдеко В. А. Магия краткости и простоты Вопросы литературы N7 1973.
4. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца Х1Х – ХХ века. Л.1979
5. Чехов А.П. Полн. соб.соч. М.1985
6. Чехов в воспоминаниях современников М 1960.
7. Чичерин А.В. Идеи и стиль. М. 1968
8. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М 1971
9. Эйхенбаум Б.О. О прозе. Л. 1969

“ТРИ СЕСТРЫ” - ФИЛОСОФСКАЯ ДРАМА НАСТРОЕНИЙ

Г. Е.Мирзоян
Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна

Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает нам – нас, и каждый себя видит в окружающей его действительности. При этом все-таки чеховские герои живут на сцене, это в определенной мере литературные люди. Читатель, а также зритель, включаясь в канву сюжета, как-то независимо от себя начинает жить с героями, иногда мысленно становится также героем пьесы и живет до самого конца пьесы. А в конце произведения каждый из нас понимает, что и ему тоже хочется вернуться на свою, старую Басманную, туда, где отчий дом. Философская глубина самой пьесы заключается в фундаменте воспоминаний человека о прошлом. Поэтому мы не удивляемся, глядя на чеховских персонажей, если даже где-то чувствуем, что они живут, как во сне, но в прекрасном сне, где можно свободно взлететь, не боясь упасть и разбиться.

Поэтому не надо смеяться над тем, что в пьесе они любят говорить, говорить. И совсем не бессердечна девушка, если она плачет от того, что шарманка напомнила ей Москву, а когда принесли ей известие о смерти жениха, так она не нашла для этого человека, беззаветно любившего ее, ни одного живого слова, а ограничилась тирадой философского характера. И если персонажи пьесы похожи немного на лунатиков, то это вовсе не потому, что Чехову так нравились какие-то сумерки, закатные цветы и тысячи других бутафорских предметов, а

потому что Чехов чувствовал за нас, и может быть это мы грезили, каялись, молились словами Чехова.

Три сестры – какая красивая группа! От нее веет чем-то благородным и трогательным. Они все вместе составляют прибежище для всех, кто может и хочет быть чище, лучше, кому надо перед всеми покаяться. Бывают такие семьи, куда тянутся всегда друзья, знакомые, просто соседи, где можно быть самим собой, без фанфаронства, без показухи. В этих домах всегда тепло, дышится легко. Вспомним хотя бы тот дом классика армянской литературы Ованеса Туманяна, где всегда были рады всем, кто заходил к ним на огонек. Естественно, это та положительная аура, которая окутывает всех, кто входит в такой дом. А ауру создают живущие там люди, в данном случае, персонажи Чехова. Сестры разные, но они все вместе единое целое. Старшая - Ольга. Это сестра-мать. Есть такие люди, которые родятся с этикеткой «для других». Она такая серьезная, чистая, преданная, все понимающая. «Ну, да что уже там с вами делать? Обними ты,что ли, этого Вершинина на прощанье. Я отойду. Я не вижу»[1].

Вторая сестра – Маша. В ней так много жизни – искрометной, пытливой, романтической, и в то же время ищущей смысла в этой самой жизни. На слова Тузенбаха: «Смысл.. Во сне идет... какой смысл?», Маша говорит: «Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава» [1].

Бедная Маша, милая Маша! Она хочет думать и понимать, она хочет, чтобы с ней говорили тихо, задумчиво, мечтательно, и как же обидно, что за годы замужества все это куда-то уходит, тускнеет. Как тут не вспомнить Блока: «Все, что любимо – все мимо, мимо...»

Младшая сестра – Ирина. Она – цвет семьи, не надежда, не гордость, а именно цвет, т.е. утешение и радость. Всю жизнь ее любили, баловали, а вот не смогли изнежить. И в белом платье в день рождения она такая чистая, настоящая; она великодушна, как ее сестры, такая же трогательно-благородная, только ей не надо ни семьи, ни любви, ей нужен труд. Она хочет быть всегда свободной, как птица, где труд будет облагораживать ее, приносить удовольствие. И это будет школа, что-то вроде храма, где все будут радоваться и благодарить ее, Ирину. Вся философия настроений сестер, их стремления, желания и мечты-это чеховские идеализированные символы. Так он представлял нам свои идеалы жизни -труд, честь, благородство.

Куда же они все стремятся? Конечно же в Москву. Все сестры любят Москву, как и сам Чехов, он мечтают вернуться туда, в город мечты, откуда они уехали одиннадцать лет назад. Хотелось бы подчеркнуть, что саму пьесу о сестрах Чехов написал в Ялте. Возможно и у него была ностальгия по Москве в это время. В сущности сестры почти не помнят ее, Москву, но они ее еще безумнее любят, ее, это слово, или еще страстнее – Старую Басманную, их дом на этой улице. Надо отметить, что все чеховские произведения так или иначе связаны с домом, с тем домом, где женятся, где родятся дети, где подрастает человек. И даже уходя потом далеко от своего дома, человек все равно в душе сохраняет тепло отчего дома. Теплота чеховских произведений, идущая от веры в надежность отчего дома, внушает читателю спасительную мысль, что ничего никогда не проходит бесследно. Сестры любят свое прошлое трогательно и нежно; там похоронены их родители, там осталась часть их общей сестринской души. Они мечтают о Москве, живут прош лым, помнят о нем, и тем не менее, их жизнь освещена лучами Москвы, которые уводят их, сестер, в мечтах далеко в будущее.

Философский подтекст чеховского произведения так почеловечески гениально передан нам, что каждый из нас также

иногда, в часы раздумий, уходя в свое прошлое и, забрав навсегда его с собой, все же устремляется в будущее, туда, где продолжается жизнь.

Литература:

1. А.П. Чехов, Собр.соч. в 4-х томах, т. IY, М., Изд-во „Правда„ 1984г.
2. М.П. Чехова, «Из далекого прошлого», М. 1960г.
3. «А.П.Чехов в воспоминаниях современников», М., Гослитиздат, 1960г.

КОММУНИКАТИВНАЯ НЕУДАЧА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА

Н.В. Моисеева
Южный федеральный университет
(г.Ростов-на-Дону)

Коммуникативная неудача (далее КН) – частичное непонимание высказывания партнером коммуникации, т.е. неосуществление или неполное осуществление коммуникативного намерения говорящего.

Количество изображенных А.П.Чеховым коммуникативных неудач убеждает в том, что именно условия успешности общения были в центре внимания писателя. А.П.Чехов изображает в своих рассказах чаще всего такие ситуации, где либо деформируются составляющие коммуникативного акта, либо нарушаются его постулаты.

В художественном диалоге, являющемся более или менее близкой или далекой репрезентацией разговорной речи, КН становятся одним из способов создания комического эффекта. Особенно это характерно для рассказов, своего рода сценок из жизни, эпизодов общения — драматизированной жанровой формы, построенной у А.П. Чехова как диалог с включением описания ситуации действия.

В разговорной речи общение происходит на фоне разных физических и эмоциональных состояний партнеров: усталость, подавленность, взвинченность, раздражение, обида на кого-то при предшествующем общении — все эти факторы могут способствовать появлению КН. Часто появлению КН способствуют именно отрицательное эмоциональное и психологическое состояние собеседников.

Вовлекаясь в речевое общение, каждый человек выступает в качестве коммуниканта — отправителя или адресата

сообщения. Однако само существо коммуникативной роли остается неизменным — это либо статус отправителя, либо статус адресата. В речевом общении и отправитель, и адресат действуют как личности. Поэтому речевая коммуникация всегда имеет личностную определенность. Модель коммуникативного акта в самом общем виде представляет собой следующее: адресант → сообщение → адресат.

Кроме наличия трех составляющих модели коммуникативного акта необходимо еще выполнение некоторых принципиальных условий.

Условия успешной коммуникации — это своего рода негласный «общественный договор» в области человеческого общения, необходимая предпосылка любого обмена информа - цией и — шире — существования общества [2].

О.Г.Ревзина и И.И.Ревзин, анализируя, что именно делает общение бессмысленным, сформулировали «постулаты нормального общения». Среди них:

- постулат об информативности (сообщение не должно быть «пустым», а должно нести некую долю неизвестной адресату информации);

- постулат о неполноте описания (информация эта не должна быть исчерпывающей – иначе у собеседника не возникнет мотивации к продолжению разговора);

- постулат о тождестве (собеседники одинаково трактуют слова и понятия, которыми пользуются);

- постулат о семантической связанности (все, что произно сится в разговоре, имеет отношение к предшествующим высказываниям) [3].

В самом общем виде причины, вызывающие КН, делят на три класса:

1) порождаемые устройством языка (неоднозначность языковых единиц, неточное знание денотативной отнесенности и лексической семантики слов);

2) порождаемые различиями говорящих в каком-либо отношении (различия в психических и физических свойствах говорящих);

3) порождаемые прагматическими факторами [1].

В работе мы рассматриваем только те КН, которые порождены неадекватным восприятием правильно услышанного текста. КН, вызываемые шумовыми помехами разного рода, многочисленные ослышки и порождаемое ими непонимание, составляют специфическую сферу исследования.

В рассказе Чехова «Новая дача» КН связана с неоднозначностью языковых единиц и влиянием прагматического фактора: на первый план для мужиков выходит прямое значение произносимой фразы, а не переносное, которое имел в виду инженер Кучеров. Инженер спрашивает живущих в деревне мужиков, почему они перекопали дорогу, запустили коров в его сад и огород, срубили деревья в лесу. Кучеров обращается к мужикам:

1. — *Вы же за добро платите нам злом. Вы несправедливы, братцы. Подумайте об этом /.../ Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою...*

Мужики из речи Кучерова поняли только одно: надо «платить»:

— *Платить надо. Платите, говорит, братцы, монетой...*

— *По дороге около Никитовой гречи того... инженер с собачкой... — начал Родион, отдохнув, почесывая себе бока и локти. — Платить, говорит, надо... Монетой, говорит... Монетой не монетой, а уж по гривеннику со двора надо бы. Уж очень обижаем барина. Жалко мне...».* “Новая дача”*

Так автору удается показать социальные различия участников диалога: забитость, глупость мужиков мешает полноценному общению, они не понимают, что от них требуют.

* Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. Сочинения: В 18-ти т. — М.: Наука, 1983. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием в скобках названия произведения.

В следующем примере А.П. Чехов обыгрывает ситуацию непонимания путем использования паронимов.

2. *—Я просил не собирать грибов у меня в парке и около двора, оставлять моей жене и детям, но ваши девушки приходят чуть свет, и потом не остается ни одного гриба. Проси вас или не проси — это всё равно. Просьба, и ласки, и убеждение, вижу, всё бесполезно.*

Он остановил свой негодующий взгляд на Родионе и продолжал:

— Я и жена относились к вам, как к людям, как к равным, а вы? Э, да что говорить! Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас ***презирать.*** *Больше ничего не остается!*

И, сделав над собой усилие, сдерживая свой гнев, чтобы не сказать еще чего-нибудь лишнего, он повернул и пошел дальше.

Придя домой, Родион помолился, разулся и сел на лавку рядом с женой.

— Да... — начал он, отдохнув. — Идем сейчас, а барин Кучеров навстречу... Да... Девок чуть свет видел... Отчего, говорит, грибов не несут... жене, говорит, и детям. А потом глядит на меня и говорит: я, говорит, с женой тебя ***призирать*** *буду. Хотел я ему в ноги поклониться, да сробел... Дай бог здоровья... Пошли им, господи...*

*— Господа добрые, простоватые… — продолжал Родион. — «****Призирать*** *будем…» — при всех обещал. На старости лет и …оно бы ничего…Вечно бы за них бога молил… Пошли, царица небесная…»* “Новая дача”

Адресат неверно понимает слово, вместо отрицательного смысла в высказанной реплике усматривает положительный и в результате оказывается в смешном положении. Комизм ситуации усиливается за счет открытости диалога. В реальном диалоге КН обычно преодолевается в ходе попеременного реплицирования, в данном примере писатель намеренно не показывает развязки разговора, давая читателю, предполагаю-

щему, что из этого может выйти, повод улыбнуться. Происходит обыгрывание статусного положения коммуникантов, необразованности одного из них.

В рассказах А.П. Чехова часто представлены ситуации, в которых КН вызваны различием актуализируемой конситуации, как, например, в рассказе “Человек в футляре”:

3. *— Что же собственно вам угодно?*

— Мне угодно только одно — предостеречь вас, Михаил Саввич. Вы — человек молодой, у вас впереди будущее, надо вести себя очень, очень осторожно, вы же так манкируете, ох, как манкируете! Вы ходите в вышитой сорочке, постоянно на улице с какими-то книгами, а теперь вот еще велосипед. О том, что вы и ваша сестрица катаетесь на велосипеде, узнает директор, потом дойдет до попечителя... Что же хорошего?

— Что я и сестра катаемся на велосипеде, никому нет до этого дела! — сказал Коваленко и побагровел. — А кто будет вмешиваться в мои домашние и семейные дела, того я пошлю к чертям собачьим.

Беликов побледнел и встал.

— Если вы говорите со мной таким тоном, то я не могу продолжать, — сказал он. — И прошу вас никогда так не выражаться в моем присутствии о начальниках. Вы должны с уважением относиться к властям.

— А разве я говорил что дурное про властей? — спросил Коваленко, глядя на него со злобой. — Пожалуйста, оставьте меня в покое. Я честный человек и с таким господином, как вы, не желаю разговаривать. Я не люблю фискалов. “Человек в футляре”.

Сознания героев так настроены, что между ними не может быть точек соприкосновения. Они видят события по-разному и по-разному их осмысляют.

В рассказе «Смерть чиновника» КН порождается различиями в индивидуальных (психических) состояниях говорящих:

4**. —** *Извините, ваше-ство, я вас обрызгал…я нечаянно…*

— Ничего, ничего…

— Ради Бога, извините. Я ведь…я не желал!

— Ах, сидите, пожалуйста! Дайте слушать! “Смерть чиновника”.

Адресант и адресат данного диалога находятся в различных эмоциональных состояниях. Адресант сообщения у А.П. Чехова не способен к успешной коммуникации**,** потому что он не может справиться с волнением, страхом перед высокопоставленным лицом. Адресат находится в состоянии полного спокойствия, для него не имеет никакого значения данное происшествие. В этом и состоит трагикомичность данного случая. Таким способом А.П. Чехов показывает мелкость души и низость побуждений в «маленьком человеке».

Коммуникативные неудачи, обыгранные писателем, связаны также с игнорированием одним из собеседников прагматического компонента в семантике слова. Нередки случаи, когда прагматический компонент семантики слова или выражения оказываются для слушателя более важным, чем их предметно-логическое содержание, тогда как говорящий первое игнорирует.

5. «*Милая! Милая, что вы говорите! — вскрикнула Марья Константиновна, отступая назад и всплескивая руками. — Вы экстравагантны! Опомнитесь! Угомонитесь!*

— То есть, как угомониться? Я еще не жила, а вы — угомонитесь!» “Дуэль”.

Говорящий призывает «угомониться», то есть успокоиться, уняться. Адресат понимает это требование иначе, для него слово «угомониться» несет негативную окраску. В связи с этим адресат реагирует эмоционально, с возмущением, раздражением. Коммуникативный провал неизбежен, адресат отрицательно настроен по отношению к собеседнику.

Еще один тип КН, встречающийся в рассказах А.П. Чехова, - КН, вызываемые неадекватной передачей чужой речи:

6. *— Уж не пожар ли где-нибудь? Да вы не толкайтесь! Чёрт свинячий!*

— Где вы видите пожар? Какой пожар? Господа, разойдитесь! Вас честью просят!

— Должно, внутри загорелось!

— Честью просит, а сам руками тычет. Не махайте руками! Вы хоть и господин начальник, а вы не имеете никакого полного права рукам волю давать!

— На мозоль наступил! А, чтоб тебя раздавило!

— Кого раздавило? Ребята, человека задавили!

— Почему такая толпа? За какой надобностью?

— Человека, ваше выскблаародие, задавило!

— Где? Рразойдитесь! Господа, честью прошу! Честью просят тебя, дубина! "Брожение умов".

Коммуникативная неудача здесь порождается «вольным» пересказом, возникает ситуация «испорченного телефона». В рассматриваемом эпизоде происходит моделирование ложной ситуации из-за неправильно понятого вопроса. Адресат неверно воспринял информацию и поднял панику, передавая свое эмоциональное состояние испуга и волнения всем окружающим. Далее все по цепочке приняли всерьез сказанное и стали передавать друг другу. В результате этого произошло распространение неверной информации, что привело к усилению абсурдности общения в данном рассказе, созданию комизма ситуации в целом.

В рассказе «На святках» обыгрывается КН, порождаемая неверным пониманием коммуникативного намерения говорящего.

7. *«В настоящее время, — писал он, — как судьба ваша через себе определила на Военое Попрыще, то мы Вам советуем заглянуть в Устав Дисцыплинарных Взысканий и Уголовных Законов Военнаго Ведомства, и Вы усмотрите в оном Законе цывилизацию Чинов Военаго Ведомства».*

Он писал и прочитывал вслух написанное, а Василиса соображала о том, что надо бы написать, какая в прошлом году была нужда, не хватило хлеба даже до святок, пришлось продать корову. Надо бы попросить денег, надо бы написать, что старик часто похварывает и скоро, должно быть, отдаст богу душу... Но как выразить это на словах? Что сказать прежде и что после?

Внучат поглядеть, оно бы ничего.

— Каких внучат? — спросила старуха и поглядела на него сердито. — Да, может, их и нету!

—Внучат-то? А может, и есть. Кто их знает!

«И поетому Вы можете судить, — торопился Егор, — какой есть враг Иноземный и какой Внутреный. Перьвейшый наш Внутреный Враг есть: Бахус».

Перо скрипело, выделывая на бумаге завитушки, похожие на рыболовные крючки. Егор спешил и прочитывал каждую строчку по нескольку раз». "На святках"

Представление-воспоминание, вызванное письмом-сигналом от родителей, прямо противоречит тому, что родители хотели бы написать. Коммуникация как передача информации абсолютно безуспешна: адресат принимает сообщение, прямо противоположное по смыслу той фактической информации, которую хотел отправить, но не отправил адресант. Все, что выходит за пределы чистого сигнала существования, предстает здесь иллюзией. То, что хотела рассказать Василиса, – «ненаписанное письмо» – не доходит до адресата. Письмо Егора представляет собой коммуникативный парадокс. Это абсурдный набор слов, ни о чем не говорящий. Комичны у Чехова приемы, использованные в письме Егора: обращение не по адресу, изменение адресата по ходу сочинения и передачи сообщения.

На основе проанализированных примеров, можно сделать вывод о том, что предметом особого внимания в чеховских рассказах являются человеческие отношения, наблюдаемые

через призму способов общения между героями. Главные события здесь — это коммуникативные неудачи, имеющие многообразные причины.

Основная проблема героев А.П. Чехова – отсутствие взаимопонимания.

У героев Чехова наблюдается столкновение несовместимых знаковых систем. Как у каждого человека представления о мире отражаются в его понятиях, мнениях и оценках, так и у каждого из чеховских персонажей своя система мировосприятия и отражения действительности — правильная или неправильная, стройная или бессвязная, осознанная или автоматизированная – система доступных ему знаков, выдающая его принадлежность к определенному социуму, сословной или профессиональной группе. Беда в том, что сознания героев так настроены, что между ними не может быть точек соприкосновения. Таким способом А.П.Чехов обыгрывает вопросы «успешности» коммуникации и достигает комического эффекта в рассказах, где основной формой организации произведения становится диалог.

Литература

1. Ермакова О.П., Земская Е.А. К построению типологии коммуникативных неудач // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект, Москва, РАН,1993, с.30 — 65.

2. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история. М., 1999.

3. Ревзина О. Г., Ревзин И. И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1971. С. 232—254.

ЧЕХОВ И ЗОРЯН.ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Л.М.Овакимян
Ереванский государственный институт театра и коно

.

Сила любого писателя в его свободе от тирании готовых идей, общепризнанных художественных форм и литературных штампов. Однако во все времена были писатели, творчество которых служило своеобразным художественным ориентиром для тех, кто посвятил себя литературе. Таким ориентиром для многих писателей XX века не только в России, но и за ее пределами, безусловно, было творчество А.П.Чехова.

Русская литература до Чехова дала подробный анализ трагических противоречий жизни, создала героев, одержимых великими идеями, страстями. Однако все эти герои были исключительно литературными, книжными персонажами. Проза Чехова, повествующая о простых мелочах повседневной обывательской жизни, в которой отсутствует трагическое, сложное развитие сюжета, кажется удивительно простой на фоне великих романов XX века. Но в этой простоте и скрыто величие чеховского таланта. По лаконичности, по изяществу стиля, по изобразительной силе проза Чехова может быть приравнена к пушкинской. Чехов сумел просто и точно выразить свое понимание жизни, свое ощущение мира и сказать правду обо всем, что его окружало. И это ощущение, и эта правда удивительным образом становились достоянием тех, кто соприкасался с миром чеховских героев, кто погружался в атмосферу его творчества. Окружающий мир после этого воспринимался сквозь призму чехов-

ского мировосприятия, и был населен исключительно чеховскими персонажами. Люди ели, пили, одевались, спорили и страдали, сватались и женились, как это делали чеховские герои. Проза Чехова была тождественна самой жизни.

Влияние Чехова на литературу XX века сегодня факт очевидный, ибо писать после Чехова и не попасть под обаяние его особенной манеры письма, его художественной направленности, кажется, было уже невозможно. “В духовную атмосферу армянской жизни Чехов вошёл как писатель с пронзительно-обнаженным нравственным чувством, как художник со своей концепцией прекрасного, страстной силой отрицания пошлой обыденщины, затхлой гнетущей действительности во имя праздника человечности и мечты. Гуманизм, народность и оптимизм Чехова, его борьба с собственническим миром сытости и мещанства,его защита человеческого в человеке - таковы основные “проблемные” точки соприкосновения чеховского творчества с ведущим пафосом армянской реалистической литературы конца XIX – начала XX вв. Если добавить к этому очевидную победу реализма как направления в армянской литературе 80-90-х годов, углубившуюся тенденцию к анализу жизни личности и обстоятельств действительности, …очевидное стремление раздвинуть рамки былой ограниченности и выйти к общечеловеческим проблемам мировой литературы, - станет ясно, насколько естественно могли возникнуть типологические схождения армянской системы реализма этого периода с чеховской и попытки (всегда самобытные) освоения чеховского художественного опыта.”(1) Эти “схождения" особенно ощутимы в творчестве тех прозаиков, которые работали с малыми формами.

Славу одного из тончайших новеллистов, мастера реалистического рассказа снискал себе выдающийся армянский писа-

тель Степан Зорян. Во многом этому способствовал первый сборник его рассказов, вышедший в свет в 1918 году в Тифлисе в издательстве “Патани”. Сборник вобрал в себя восемнадцать рассказов, написанных в разное время, с 1914 по 1916 годы, и объединенных общим названием “ Грустные люди” (“Տխուր մարդիկ”). ”В искусстве XX века, в том числе и в армянской литературе, усилился интерес к судьбе человека. Наряду с общими социальными проблемами, составляющими основу реалистического направления XIX века, в литературе нашла свое место и история отдельного человека. В 900-10-ые годы характерным явлением в армянской действительности становится “грустный человек”, очутившийся во всеобщем социальном кризисе, жизнь которого была обречена на духовное нищенство…”. (2.1.9-10) Отсутствие достаточного опыта освоения подобного материала в национальной литературе делает очевидным стремление Зоряна обратиться к художественному опыту Чехова.

Название “ Грустные люди ” с синонимичной точностью повторяет заглавие сборника чеховских рассказов “Хмурые люди” и невольно отсылает нас на поиски художественных параллелей в творчестве этих писателей. (К проблемам сходства и различия двух сборников обратился еще в середине прошлого века литературовед Х. С. Саркисян в своем обширном исследовании “Степан Зорян. Десятые годы”, посвятив им целую главу. (3) Сегодня, когда очевиден вневременной характер тех проблем, конфликтов, образов, которые рассматривает Х. Саркисян в своей работе, идеологический подход в вопросах типизации творчества Чехова и Зорян, которого, как советский исследователь, Саркисян не мог избежать) делает исследование несколько устаревшим. Вопрос существования человека в мире, остава-

ясь проблемой социальной, в творчестве Чехова в большей степени лежит в сфере вечных неразрешимых вопросов бытия. ”Словно стремясь сохранить стилистическое сходство своих названий с чеховскими, Зорян каждому из рассказов дал скупые, лаконичные заглавия. “…Заглавия, которыми он стал именовать свои вещи к концу восьмидесятых годов, когда из Чехонте он стал Чеховым, коротки, неприметны и скромны. Какой бы сложностью, каким бы богатством оттенков ни отличались сюжеты обозначаемых ими рассказов, сами они удивительно просты и так лаконичны. …Ровный, матовый голос, никакой мимики, никаких интонаций и полное отсутствие жестов.”(4) Все эти характеристики полностью подходят и к названиям зоряновских рассказов. ”Друзья”, ”Зимней ночью”, ”Сахарница”, ”Говорите тише”, ”Обед”, ”Надзиратель”, ”Попечитель”, ”Шутка”. Зорян как бы следует чеховскому строгому вкусу, исключающему всякую вычурность, пафосность, вульгарность в названиях. Этого стиля Зорян будет придерживаться и в дальнейшем своем творчестве. Но не только на этом внешнем уровне определяется связь между писателями. Есть нечто другое, скрытое в самом повествовательном строе, в структуре рассказов, в сюжетах, в интонациях, которые у Зоряна типично чеховские.

Зорян по-чеховски густо населил свои первые рассказы представителями различных социальных слоев. От студентов, учителей, лавочников до людей, оказавшихся на самом дне жизни, дав подробный социальный срез общества начала XX века. Однако сущность ”грустных людей” определяет не их социальное положение, а то бедственное состояние жизни, порождением которой они являются, лишенные всяких устрем-

лений, жизненной активности, заключенные в узкие рамки футлярного существования.”(2.1.10 -11)

Футлярной жизнью живут многие герои рассказов Зоряна: старый Акоп из рассказа “Зимней ночью”, школьный повар Карапет из рассказа “Градусник”, странный герой рассказа ”Пропос”, господин Келекян из рассказа “Надзиратель”. Все они одержимы страхом “как бы чего не вышло”.

Жизнью “печенега” живет отец Симон из одноимённой новеллы Зоряна. Он, как и Иван Абрамыч Жмухин (рассказ Чехова “Печенег”), ограниченное, дикое существо. Если один мнит себя великим знахарем, то другой метит в большие философы и гуманисты. А вокруг них умирает все живое, в прямом и переносном смысле. Страшным, чудовищным кажется предложение сыграть в карты, сразу после того,как отец Симон рассказал своему случайному постояльцу о смерти своих сыновей у постели умирающего последнего ребенка. Эта дремучесть, бессердечность приравнивает образ старого Симона к фигуре Жмухина, любившего “пофилософствовать, оставаясь с самим собой, в тишине, и тогда ему казалось, что он очень серьезный, глубокий человек и что на этом свете его занимают одни только важные вопросы”, (5.9.197) При этом свою жену и детей он за людей не считает. Кажется, самому грубому, бездушному человеку свойственно чувство отцовской любви. Но этот герой лишен всяких человеческих чувств .Если отец Симон мучает своего гостя страстным желанием услышать или рассказать сказку, то чеховский “печенег” всю ночь терзает своего гостя жестокими историями, пустыми рассуждениями о гуманном отношении к животным, в то время как его сыновья “ живут, как волчата. Того и гляди, зарежут кого на дороге.” (5.9.193) Рассказы близки своей композицией, взаимоотно-

шениями образов, финальным решением. От назойливой заботы отца Симона, как и от “человеколюбия” Жмухина тошно, нечем дышать и хочется бежать, крикнув “громко и сердито : - Вы мне надоели! “ , - как это сделал герой чеховского рассказа.

В ранней прозе Зорян обратился к одной из главных чеховских тем о бессмысленности и ненужности страданий, причиняемых друг другу людьми, о невозможности счастья в этом мире мук и страданий. К началу 90-ых годов, когда вышел в свет сборник “Хмурые люди”, 176 Чехов окончательно сформировался как зрелый писатель, как автор рассказов, сюжетами которых была серая, обыденная жизнь, лишенная событий, неожиданных поворотов судьбы. В этом сборнике Чеховым впервые “с такой силой указана трагическая власть мелочей.” (5.7.397) Тех мелочей, которыми заполнен пошлый материальный быт, которые разрушают жизнь, а зачастую и губят ее. Вслед за Чеховым “…представляя своих “грустных людей”, Зорян особое значение придаёт гнетущим человека “мелочам” жизни, мелочам, под бременем которых мельчает и беднеет жизнь…” (2.1.11) Так, в рассказе Зоряна “Шутка” повествуется о том, как пошлый, необдуманный поступок одних стал причиной самоубийства другого. Трагедия происходит на фоне тихой, размеренной жизни дачников, которые скуки ради решили “пошутить”. Герои чеховского рассказа “Припадок”, студенты, едут развлекаться в публичные дома. Для одного из студентов развлечение оборачивается страшным душевным срывом. Обе новеллы рассказывают о подорванных моральных основах жизни. Зорян, следуя нравственным убеждениям Чехова, стремится через повседневность, через пошлые будни рассказать о трагическом существовании человека в мире.

Особенной чеховской интонацией пронизан рассказ “Ориорт Мариам”. В нем Зорян через описание эмоциональных переходов от сомнений к надежде, от веры в счастье к разочарованию удивительно точно сумел передать психолигию героини. Почти так, как Чехов в своем рассказе “После театра” тонко передал всю палитру чувств юной гимназистки Нади Зелениной. Счастье поманило и скрылось, оставив тоску по несбывшимся мечтам, замешательство и стыд. Праздник не случился и в жизни одинокой Мариам. В рассказах Чехова часто говорится о событии, которое не происходит, потому что среди серых, однообразных будней нет места событию-празднику. В рассказах Зоряна, если что-то и происходит, то это не только не становится решением проблем, но обораивается для героев еще большей драмой, как бы подчеркивая их ущербность, беззащитность. неспособность постоять за себя, справиться с теми невзгодами, которыми терзает их жизнь. Так, герой рассказа “Сахарница” – арестант, только что вышедший из тюрьмы, идет к ”приятелю“ своего отца, лавочнику Абелу. Но, не сумев преодолеть стыд, двойственность своего положения, вместо того, чтобы попросить о помощи, сам отдает свои последние гроши, купив в лавке сахарницу. А герой рассказа “Решительный человек” не только не смог взять плату за уроки у задолжавшего ему купца Тевоса, но и сам дал ему свои последние деньги, показав цену своей “решительности”, продемонстрировав всю карикатурность названия рассказа. Следует отметить, что сатира Зоряна неимеет чеховской заостренности, ему чужда словесная эксцентрика. Ситуация, которая у Чехова вырастает в острый анекдот, в искрометную юмореску, в подаче Зоряна остаётся лирическим этюдом с налетом полуулыбки, полуиронии. Комические положения, смешные ситуации лишь

повод для легкой насмешки над своими персонажами. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить рассказ Зоряна "Говорите тише" с его сюжетными "прототипами"- рассказами Чехова "Лошадиная фамилия" и "Тссс!".

Чехов, стоящий у истоков новой формы малой прозы, изменивший традиционную композицию рассказа, заменив ее особой пластикой, интонацией, сумел с помощью лаконичных, многоговорящих образов, динамичности повествования, подтекста дать даже самой короткой новелле ощущение большой повести со сложным сюжетом. И Зорян, рассказыает "скучные истории" своих "грустных людей", как бы извлекая их из потока повседневной жизни и "изнутри расширяет, увеличивает короткую форму рассказа, превращая частный случай в историю судьбы человека."(1.1.11)

При всем многообразии художественных параллелей, в рассказах Зоряна нет чеховской глубины, чеховской значимости. Они лишены чеховских больших обобщений. Отличие между "грустными людьми" Зоряна и "хмурыми людьми" Чехова, возможно, объясняется тем, что характеры героев Зоряна лишены внутреннего, душевного противоречия, особенной чеховской диалектики, которая состоит в сложной психологии героя, в его борьбе между двумя возможными ответами на один и тот же вопрос. Впрочем, несправедливо было бы от начинающего писателя требовать чеховской творческой зрелости. При этом, уже в первых своих рассказах Зорян заявил о себе как о мастере, умеющем живописать героя, способном посредством детали, штриха передать суть образа, дать его меткую характеристику. Как точно передано недовольство, нетерпение оторванного от обеда человека посредством одной лишь фразы – описания оттопыренных жирных рук хозяина лавки Абела в рас-

сказе “Сахарница”. Или перевязанный вечевкой ботинок студента Аршама - акцент, который несколько раз обыгрывается Зоряном по ходу рассказа “Решительный человек”. Во всем этом чувствуется чеховское точное письмо, отмечающее малейшие подробности бытовой жизни. Зоряну удалось приблизиться к одной из главных особенностей мастерства Чехова – художника: оставаясь в стороне, не выражая прямого отношения к своим героям, суметь одной фразой обрисовать человека.

Зорян не скрывает свой статус ученика, подмастерья в художественной мастерской Чехова. Сравним начало рассказа “Друзья”, открывающего сборник “Грустные люди”, с описанием зимнего вечера, которым начинается рассказ Чехова “**Тоска”.** “Սպիտակ փաթիլները, ինչպես խնձորենու ծաղկաթերթեր, դողալով ու երկյուղած իջնում են տանիքների վրա, մարդկանց գլխին, ուսերին, ձիերի մեջքին, ծառերի ճյուղերին ու հեռագրաթելերին, և գիշերային թիթեռների պես պտտվում վառված լապտերի շուրջը“. (2.1..27) “Вечерние сумерки. Крупный мокрый снег лениво кружится около только что зажженных фонарей и тонким мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины, плечи, шапки.”(10.4.80) Описание природы в этих рассказах несет одинаковую смысловую нагрузку. Торжественное спокойствие плавно падающих снежинок резко контрастирует с той щемящей нотой тоски, одиночества, которой пронизаны оба рассказа. Описание живой природы в этих рассказах несет двойную функцию: с одной стороны – прекрасный зимний пейзаж ценен сам по себе, как художественное описание, с другой - он эмоционально окрашивает основную тему повествований. Безусловно, история старого, одинокого Погоса отлична от трагической судьбы чеховского Ионы. Но они оба оказались в духовном одиночестве

и единственными участниками в их жизни остаются лишь бессловесные твари. Зорян учится у Чехова умению создавать особое настроение, скрытое за зрительным образом, за словами, которое углубляет картину действительности, делает ее контрастнее и трагичнее. Не случайно в своей статье “Мастер” (в армянском варианте “Արձակի փայլուն վարպետը”) Зорян пишет о том, что своим особым искусством, своеобразным стилем Чехов создал целую школу, которую не имел ни один из русских прозаиков.(2.12.234)

Правдивости и простоте Чехова, его нравственной убежденности нельзя подражать, но ей можно и нужно следовать. Это прекрасно понимал Ст. Зорян, будучи еще начинающим писателем. И это позволило ему войти в армянскую литературу как писателю, привнесшему в нее культуру короткого рассказа, построенного на конфликте, в котором судьба одинокого, несчастного человека прорастает сквозь критику равнодушного, страшного мира, и с самого начала заявившему о себе как о мастере этого жанра.

Литература

1. Е.А.Алексанян “Новелла Чехова и Нар-Доса (традиции и типология.)” Чехов и литература народов Советского Союза.Ереван-1982г. стр.300-301.

2. Ստեփան Զորյան, Երկերի ժողովածու 12 հատորով,. Երևան-1977թ. (здесь и далее перевод автора статьи.)

3 .Խ.Ս.Սարգսյան Ստեփան Զորյան. Երևան-1960թ.

4. К.Чуковский. О Чехове. М.1972г. стр.200-201.

5.. А.П.Чехов Собр.соч. в 12 томах. М. 1985г.,.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ МЕТАФОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ А. П. ЧЕХОВА)

А. Г. Оганесян
Гюмрийский государственный педагогический институт им.М. Налбандяна
Г. А. Ваграмян
Российско-Армянский государственный университет

Проблема лингвистической интерпретации метафоры имеет многовековую традицию, восходящую к Аристотелю. Однако она не потеряла своей актуальности и в настоящее время. На первый план выходит изучение приема метафоризации как наиболее перспективный аспект, выходящий за пределы собственно лингвистики и имеющий философский смысл. Сейчас многие лингвисты (Н. Д. Арутюнова, В. Н. Телия и др.) отмечают недостаточную изученность проблем, связанных с метафорой, и необходимость создания целостной теории метафоры, учитывающей семантико-прагматические характеристики этого явления. На пути к созданию такой теории возникает необходимость в исследованиях, подвергающих анализу таких вопросов, как функционирование метафоры в художественном тексте; специфика индивидуально-авторской метафоры по отношению к общеязыковой. Эстетическая функция – необходимый атрибут художественной речи; именно там она реализуется с максимальной полнотой. Эстетический потенциал слова – способность лексической единицы и образно-семантической деривации. Метафора – троп или фигура речи, состоящая в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, для явлений, действий или признаков, для характеризации или номинации другого объекта, сходного с данным в каком-либо отношении. Метафора предполагает использование слова не по его прямому наз-

начению, в следствии чего происходит преобразование его смысловой структуры (Арутюнова Н. Д. Метафора. “Русский язык”. Энциклопедия. М., 1979.с. 140). Метафоризация – процесс, ведущий к образованию переносного значения. Эстетическая трансформация общеязыковых средств прослеживается в художественном тексте на всех уровнях языка: фонетическом, морфологическом, синтаксическом. При эстетической трансформации общеязыкового значения отдельные его элементы остаются в неизменном виде – как носители коммуникативной функции; другие же подвергаются преобразованиям, в результате которых: а) перераспределяются отношения между компонентами общеязыкового значения; б) меняются границы семантических структур слов; в) расширяются рамки референции слова, что ведет к образованию контекстуальных синонимических (и антонимических) рядов. Индивидуально - авторские метафоры отличаются от общеязыковых прежде всего своей эстетической целенаправленностью, являясь не номинативным, а индивидуализирующим, оценочно-характерологическим средством. Это отличие проявляется при сравнении характера функционирования общеязыковых и индивидуально-авторских метафор.

Эстетическое значение является производным по отношению к общеязыковому – прямому или переносному – значению. Оно возникает в результате семантических процессов, действующих на разных уровнях значения слова: а) на уровне лексико-семантических вариантов слова; б) в области семной структуры значения; в) в коннотативной области.

В анализируемых произведениях Чехова денотативная отнесенность метафоры выявляется в контексте более широким, чем слово. Это объясняется прагматической природой самих индивидуально-авторских словоупотреблений, требующих для интерпретации эстетического значения семантики целого текста.

Золотая швея – “типичные волосы”, медноликая женщина – “горячие краски лица”. Общеязыковое семантическое со-

поставление слов пшеничный, горячий в контексте произведения приобретает обобщенно-философский характер, выражая мысль о преемственности разных периодов жизни человека, меняющегося в частном (внешность), но сохраняющего свою глубинную суть (характер, внутренний мир, система ценностей) (героиня в молодости -“золотая”, а в зрелом возрасте - медная).

Окказиональные метафоры, возникшие на основе семантической трансформации принципиально отличаются от общеязыковых соответствий оттеночно-характеро-логической, а не собственно номинативной, направленностью, что находит свое выражение в более широкой лексико-семантической сочетаемости слов в художественной речи (“Душевная ночь”; “преданный в корыстных целях”). Основное различие между собственно окказиональными метафорами и общеязыковыми, приобретающими в контексте эстетическое значение, состоит не столько в противоположном характере типа значения, подвергающегося метафоризации (прямое и переносное общеязыковое значение), сколько прагматической природе созданных на базе этих значений индивидуально-авторских метафор. Если метафоризуется прямое общеязыковое значение – эстетическая семантика слова может очень далеко расходиться с общеупотребительной, вплоть до возникновения антонимических отношений между прямым общеязыковым и контекстуальным смыслами. Например: “смуглые желуди”; “о коже лица, тела”: темноватой окраски – прямое общеязыковое значение. При метафоризации лексико-семантических вариантов “относящийся к одушевленному лицу” затухает как неосновной, а значение “темноватой окраски”, составляющее понятийное содержание субъекта метафоры, активизируется.

Эстетический потенциал индивидуально-авторских коннотаций существенным образом определяет прагматику восприятия художественного текста. Функционально-семантический подход к анализу метафор позволяет выявить и

собственно семантическую трансформацию общеязыкового значения и специфику индивидуально-авторского тропического использования.

В структуре художественного текста номинативная метафора выполняет функцию характеризации и оценки. В авторской и несобственно-авторской речи они характеризуют какой-либо объект, в речи персонажей – также и отправителя коммуникации. Как и в общеязыковой системе, так и в индивидуально-авторском употреблении "номинативная метафора", задача которой состоит в указании на объект действительности, особенно остро нуждается в опоре на контекст. Однако в художественном тексте это условие не является обязательным: писатель может апеллировать к экстралингвистическим значения своего адресата, рассчитывая на так называемую общность членов определенного социума, поддерживая и подтверждая ее лишь ассоциативным контекстным окружением метафоры (душа гуманическая; чайный стакан дымил). В общеязыковой системе типичный контекст номинативной метафоры – синтаксически зависимое от нее слово ("ушко иглы" – "игольное ушко"). В художественном тексте денотат часто семантически опирается на лексику более широкого контекста. В рассказах Чехова метафоры по способу предметно-конкретного значения в позиции субъекта делятся на три группы. В первую группу входят метафоры, возникшие в результате реализации актуальной семы значения денотата ("черепная крышка"): во вторую – метафоры, созданные на основе актуализации в контексте потенциальных сем общеязыкового значения ("женское поголовье"). Третью группу составляют метафоры, образованные столкновением и контекстуальным обыгрыванием двух лексико-семантических вариантов одного и того же слова ("тело земли": тело как отдельный предмет в пространстве и как организм человека в его внешних, физических формах).

Таким образом, в индивидуально-авторской системе номинативные метафоры выполняют эстетическую функцию (в отличие от общеязыковых номинативных метафор). Это приводит к семантической трансформации предметно-конкретного значения, проявляющейся, в первую очередь, в изменении общеязыковой зоны референции слова.

Настоящее название “образной метафоры” отражает специфику данного типа в общеязыковой системе, но не в индивидуально-авторской. Поэтому под названием “образные” принятом для обозначения и окказиональных метафор, понимается прежде всего соответствие механизма их образования общеязыковой модели.

В индивидуально-авторской системе образные метафоры, возникающие в результате перемещения идентифицирующего имени в позицию предиката, в количественном отношении не превышают метафоры остальных видов (а в общеязыковой системе образные метафоры функционируют с максимальной продуктивностью). Это объясняется тем, что в общеязыковой системе данный тип противопоставлен остальным по признаку наличия /отсутствия прагматической устойчивости основного и вспомогательного субъекта метафоры. В художественной же системе такое противопоставление не релевантно, так как для интерпретации эстетического значения обязательна опора на вспомогательный субъект метафоры.

На основе исследований произведений Чехова можно выделить три группы индивидуально-авторских образных метафор: субстантивную, атрибутивную и глагольную. Первая группа состоит из метафорических существительных, сохранивших свои формально-грамматические признаки. Субстантивная метафора находится в позиции приложения или именного сказуемого (“рука-сиротка”, поэзия - декольте, кузены-гимназисты, Мария Владимировна – ключ, сила-человек).

В первом случае атрибутация проявляется активнее, чем во втором, так как приложение – это позиция, определяющая

именное, противопоставляется лексико-семантическому комплексу слова, находящегося в синтаксической позиции подлежащего. Однако в обоих случаях метафоризующиеся слова не утрачивают формально-грамматических свойств существительных, прежде всего, значение предметности, что и позволяет объединить их в одну группу. Вторая группа – атрибутивные образные метафоры – состоит из имен прилагательных с четким признаковым значением. Прилагательные с таким значением сохраняют в семантической структуре смысловые компоненты, обозначающие предметность (“колмыкские губы”, “чиновные желудки”, “душа гуманичная”).

Третья группа образных метафор состоит из метафорических глаголов, образованных сообщением именному значению формально-грамматических глагольных признаков (“замерсикала”).

Отличительной чертой индивидуально-авторских образных метафор (по сравнению с тем же типом в общеязыковой системе) является их функционально-эстетическая природа, проявляющаяся в индивидуализирующей направленности образных метафор и в возможности многообразных контекстных интерпретаций их эстетического значения.

В классификации общеязыковых метафор, взятой за основу индивидуально-авторских соответствии этот тип метафор представлен. Но он не обозначен каким-либо специальным термином из-за условности отнесения настоящего семантического процесса к метафоризации.

Название “переходные” по отношению к анализиру - емым метафорам также имеет отчасти искусственный характер. Однако представляется целесообразным придерживаться его по следующим причинам. Во-первых, оно отражает неоднозначность квалификации описываемых метафор. Во-вторых, на общей основе объединены три группы разнородных – в грамматическом отношении – явлений. В-третьих, данный тип метафор занимает промежуточное положение по отношению к

остальным типам: переходные метафоры – те же образные, полученные методом “от обратного”. Переходные метафоры в индивидуально-авторской системе представлены достаточно широко. Поэтому существуют веские основания для вклю - чения их в отдельную, специфическую группу.

Образование признаковых метафор в рассказах Чехова как индивидуально-авторских сводится к присвоению объекту признаков другого объекта или класса объектов. Основное отличие состоит в нерегулярном, окказиональном характере взаимообмена предикатами в художественной речи, что об**ъ**ясняется эстетической направленностью функционирующих в ней метафор (“кунья шапка”, “тридцатикопеечные польки”, “чертовское искусство”). Принадлежность метафор к различным частям речи не представляется существенной, так как процесс метафоризации осуществляется в пределах предикатной сферы: категориально-семантической трансформации не происходит, изменяются лишь узуальные семантические связи слов, участвующих в метафоризации (“рослая трава”, “закат умирал”, “запертые лица”).

Окказиональный характер предикатного обмена в узусе ведет к утрате восприятия прагматической двуплановости метафор, в результате чего признак характеризуемого предмета максимально индивидуализируется.

Синтаксическая позиция заголовка является для метафоры одной из самых удобных. Во-первых, контекстом для метафорического заглавия служит весь текст. Во-вторых, адресат при чтении художественного произведения последовательно вовлекается в процесс семантической трансформации уже известного ему общеязыкового значения. В качетсве примера семантической трансформации общеязыкового значения слова в позиции заглавия является название рассказа А. П. Чехова “Ревнитель”. В тексте выделяются несколько групп слов, семантически взаимодействующих с метафорическим заглавием. Это прежде всего индивидуально-авторское слово.

Отличие окказиональных и общеязыковых метафор друг от друга определяется их различной целенаправленностью в системе языка и системе художественной речи.

Эти различия появляются в разной степени продуктивности одних и тех же типов метафор в общеязыковой и индивидуально-авторской системах. В художественной системе взаимоотношения метафоры с контекстом гораздо сложнее. В общеязыковой системе метафора имеет ограниченную референцию. В индивидуально-авторской системе отнесенность метафоры с какой-либо реалией определяется зависимостью от контекста.

Общеязыковые и индивидуально-авторские метафоры имеют разную грамматическую природу. При восприятии эстетических значений существует возможность многообразных и неоднозначных интерпретаций, зависящих от мировосприятия читателя, его личностных особенностей и т.д. В индивидуально-авторской системе Чехова функционируют с одинаковой степенью продуктивности развернутые метафорические образы, которые выполняют изобразительно выразительную и оценочно-характерологическую функции.

Обращает на себя внимание предпочтительное использование автором отдельных слов, подвергшихся метафоризации (“филипповский хлеб”, “дядя учитель”, “ревнитель”, “замерсикала”, дышит олимпийством”, “либеральничать”, трехэтажным подбородком”, “пьяное умиление”). В творчестве Чехова эстетическое значение метафор формируется в тесном взаимодействии с семантическим полем текста.

Литература

1. Головин Б. Н. Об изменении языка художественнох произведений. – В сб.: Вопросы стилистики. Вып. 1. Саратов, 1962.
2. Ларин Б. А. Эстетика слова и языка писателя. Л., 1974.
3. Шмелев Д. Н. Слово и образ. М., 1964.
4. Саммигулина А. С. Скрытая память слова (на примере метафорических номинаций). М., 2009.

“ЧАЙКА” А.П. ЧЕХОВА И “ЦАПЛЯ” ЮДОРЫ УЭЛТИ: ПРОДОЛЖЕНИЕ РАЗГОВОРА О ЛИТЕРАТУРНОЙ ОРНИТОЛОГИИ.

О.В. Спачиль
Кубанский государственный унивеститет (г.Краснодар)

В.Б. Катаев, считающий орнитоморфную символику отличительным свойством русской словесности, рассмотрев символический образ чайки в русской литературе XIXв. вообще, и в творчестве А.П. Чехова в частности, а также в современной российской литературе, сделал вполне обоснованный вывод: «В последние десятилетия пришли новые разновидности интертекстуальной зависимости. (…) на смену чеховской птице берутся иные – не поэтические соловьи, ласточки или лебеди; и не орлы, куропатки, гуси, подсказанные монологом Мировой Души. В заглавиях и сюжетах фигурируют птицы малопоэтичные, некрасивые или смешные, - цапля, ворона, курица…» [Катаев: 201-202]. Следует заметить, что вывод о «некрасивых, малопоэтичных или смешных птицах» сделан исследователем на материале постмодернистской прозы – творчестве В.Аксенова, Н.Коляды, Ю.Кувалдина.

Постмодернистская травестийность и пародия не имеют отношения к творчеству классика американской литературы XX века Юдоры Уэлти (1909-2001), в котором мы находим дальнейшее развитие чеховских образов с перенесением их на иную культурно-историческую почву, в иной временной и пространственный контекст. Настоящая статья посвящена рассмотрению одного из наиболее поэтичных образов, созданных писательницей – образу цапли из рассказа «Застывшее мгновение» (“Still Moment”1943).

В США среди южан было много почитателей Чехова и раннее знакомство с ним начинающей писательницы закономерно [Литературное наследство 2005]. В многочисленных

интервью, когда у Ю. Уэлти спрашивали о том, под чьим влиянием она сформировалась как писатель, она указывала на нескольких авторов: англичан Джейн Остин, Кэтрин Мэнсфилд, Элизабет Боуэн, Вирджинию Вулф, Генри Грина, на своего соотечественника Уильяма Фолкнера, но при этом неизменно говорила о первостепенном и наиболее сильном влиянии на нее А.П. Чехова [Conversations 1984: 19, 231, 280,324; More Conversations1996:10, 81,135]. Американка считала русского писателя наиболее родственной и близкой душой, называла чтение его прозы «чистым благословением» и говорила, что «читать Чехова – все равно, что слушать ангельское пение» [Conversations 1984:195].

В 1978 году на пике интереса к творчеству Антона Павловича Чехова в академических кругах США [Максвелл 2005: 665] увидело свет написанное в 1977 году эссе Юдоры Уэлти «Действительность в рассказах Чехова» (*Reality in Chekhov's Stories*), опубликованное в сборнике других эссе, заметок и рецензий под общим заголовком «Суть рассказа» (*The Eye of the Story*) [Welty 1978]. Эссе сразу привлекло к себе внимание и вошло в сборник «Чехов и наш век» (*Chekhov and Our Age*), изданный в Нью Йорке в этом же 1978 году. Этот очерк цитируется Дэвидом Максвеллом [2005: 679] и И.М. Левидовой [2005: 722], в недавно вышедшем академическом исследовании «Чехов и мировая литература».

Рассказ Юдоры Уэлти «Остановленное мгновение»[1] (“A Still Moment”) вошел в вышедший в 1943 году сборник «Широкая сеть и другие рассказы» (*The Wide Net and Other Stories*)[2] и с тех пор неизменно привлекает внимание чита-

[1] Перевод на русский язык цитируется по изданию: Остановленное мгновение. Перевод В. Бошняка //Портер К.Э. Повести. Рассказы. Уэлти Ю. Дочь оптимиста. Рассказы: Пер. с англ./Сост. И.Архангельской; Предисл. А.Зверева. – М.: Радуга, 1991. – (библ литературы США). С. 713 – 727.

[2] Английский текст рассказа цитируется по изданию: Welty E. Stories, Essays, & Memoir. The Library of America, 1998. P.228-240.

телей и интерпретаторов своей тонкой поэтичностью, необычным выбором героев и загадочностью символики.

В своих интервью писательница часто называла «Остановленное мгновение» своим любимым рассказом. При этом Юдора Уэлти признавала, что это - одино из самых необычных произведений, написанных ею: “And it gave me a great deal of pleasure to write it. It's not my usual story”.[Conversations: 314][3]

О чем же этот рассказ? По тропе Натчез- древнейшему пути через южные дебри североамериканского континента, протоптанному еще дикими животными во время их миграций, одновременно проходят три человека. Персонажи рассказа – реальные исторические личности, побывавшие в этих краях в одно и то же время – в 1798 году, но в реальной жизни никогда не встречавшиеся. Кто они? Это - эксцентричный, страстный проповедник, Лоренцо Доу - 1777-1834, печально известный на Юге США грабитель и убийца Джеймс Маррелл (James Murrell) и знаменитый естествоиспытатель, охотник, художник и орнитолог Одюбон (John James Audubon) 1785 - 1851.

Богатое воображение писательницы сводит этих столь разных людей в одно время в одном месте, при этом каждый из них вполне узнаваем, описан с присущими ему в реальной жизни характерными чертами. Герои видят друг друга, но не взаимодействуют, ибо их общение было бы ложью против исторической правды. Каждый из них, наблюдая другого и размышляя, пытается решить загадку бытия, каждый воплощает свое уникальное понимание жизни, отдавая своему пути всего себя без остатка.

В момент встречи всех троих время в рассказе останавливается, замирает, превращаясь в “Still Moment” «Остановленное мгновение». В это тихое мгновение перед взором всех троих возникает законная обитательница миссисипских болот - белая цапля, опустившаяся невдалеке, чтобы

[3] «Писать этот рассказ для меня было удовольствием. Он не похож на мои обычные рассказы» - перевод О.С.

покормиться. Белых цапель и сейчас можно часто увидеть на болотах Миссисипи и Луизианы, и Уэлти дает описание птицы, которое вполне соответствует описанию биологического вида, обитающего на юге США [Peterson 102].

Реакция на белую птицу объединяет всех героев рассказа: «Сиротливая пронеслась она быстрым почерком, уши скакуна поднялись, и глаза обеих лошадей налились мягкими отсветами заката, который в последующий миг отразился и в глазах людей, одновременно посмотревших на запад, туда, где села цапля, так что у всех глаза были словно налиты неким неистовством». «Это была одинокая белая цапля, отбившаяся от стаи»

«Прорисовываясь чистым белым профилем, она стояла, безрассудно упуская драгоценный мир, - на головке хохолок, брачный наряд лучится, - стояла и спокойно поедала водяную живность. Трое людей стояли и смотрели пораженно, каждый на некотором удалении от остальных. Глядя на них, никто бы не сказал, встречались ли они прежде, происходило ли еще когда-либо в их жизни такое тройственное схождение и сбылось ли предвещанное им в это мгновенье. Но перед ними в травах, покоясь среди сумерек, стояла белая цапля, бело-снежная, светлей и тише, чем сами сумерки; чреватое полетом тело, замкнутое в круг красоты – птица видения, птица покоя, самой своей торжественной повадкой как бы предлагавшая: «Вот мой полет, возьми…»

Далее Одюбон, опять таки в полном согласии с исторической достоверностью, делает то, что считалось изобретенной им методикой, которой он пользовался для своих знаменитых рисунков. Точным выстрелом исследователь убивал птиц, а затем, изготавливал из них чучела и, придав им естественные позы с помощью проволок, рисовал их. Метким выстрелом Одюбон убивает птицу и в рассказе, ибо «писать по памяти он не мог». Одюбон подобрал еще теплую тушку цапли. «Он думал о ней в женском роде, точно так же, как в женском роде

воспринимаешь луну; так и оказалось. Положил ее в сумку и двинулся прочь»

В аглийском языке категория рода не выражена в окончаниях и поэтому, чтобы подчеркнуть, что цапля «она», Уэлти говорит устами орнитолога Одюборна, который с присущей ему научной тщательностью удостоверился, что птица «женского рода», что является очень важной составляющей символического образа, который дан в рассказе.

Образ цапли и его символизм породили целый ряд интерпретаций. Претендовать на исчерпывающую интерпретацию символа – дело безнадежное, но некоторыми мыслями об источнике возникновения этого образа мы хотим поделиться.

Обращает на себя внимание появление олицетворяющей цаплю семы «одиночества» при описании птицы. Прилагательное «одинокая» повторяется несколько раз, усиление мотива одиночества дает использование прилагательного «сирот - ливая», и причастного оборота «отбившаяся от стаи». В оригинале есть еще один олицетворяющий цаплю эпитет «застенчивая» (shy), оставшийся, к сожалению, за скобками перевода[4].

Невольно вспоминаешь другую птицу, которую обессмертил А.П. Чехов, так любимый и почитаемый Юдорой Уэлти. Сиротливость и одиночество цапли перекликаются с одиночеством и сиротством Нины Заречной: близкие ее не понимают, она вне своей стаи. Нина дважды осиротела – у нее умерла мать, и фактически от нее отказался отец, лишив ее наследства.

[4] Сразу оговоримся, что считаем перевод В.Бошняка высокохудожественным и адекватным. Другое дело, что при переводе всегда есть некоторый «остаток», нечто остающееся за скобками. Перевод произведений Ю.Уэлти на русский язык представляет собой определенную сложность, исследованию которых посвящены диссертации Е.В. Ивановой [2006] и О.С. Федорович [2006]

Одиночество птицы у Уэлти связано с ее красотой «Память запечатлела цаплю во всем ее одиночестве, во всей красоте».

Чеховская чайка - тоже птица, она «красивая птица»[5], уподобленная девушке, живущей на берегу озера.

У Чехова, как и у Уэлти, на птицу смотрят трое. Сама Нина сравнивает себя с чайкой: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку…». Глядит на чайку и «имевший подлость убить» ее Треплев, для него она предвестие его собственной судьбы: «Скоро таким же образом я убью самого себя». Записывает в свою книжку мелькнувший в его воображении сюжет Тригорин: «… на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку».

Цапля Уэлти, в «лучащемся брачном наряде», в апогее своей молодой красоты, останавливает на себе торжествующий взгляд Лоренцо Доу, представ перед ним воплощением любви: «Слава Господу: его любовь стала зримой».

Здесь еще одна параллель с Ниной Заречной, мы видим «чистую душу», воплощающую «любовь юную, прелестную, поэтическую, уносящую в мир грез, - на земле только одна она может дать счастье!»

Цапля, «замкнутая в круг красоты», «белая» (white), «белоснежная» (snowy), ее перья чисты и здесь использовано (опять-таки не переведенное) прилагательное «pure», предполагающее скорее чистоту нравственную нежели физическую.

Метафорическая чистота и белизна цапли, созвучна светлому образу Нины, одетой в светлое платье: «Тригорин: «Я буду вспоминать вас, какою вы были в тот ясный день –

[5] Комедия А.П. Чехова «Чайка» цитируется по изданию
Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М.: Наука, 1974-1988.

помните? – неделю назад, когда вы были в светлом платье… Мы разговаривали… еще тогда на скамье лежала белая чайка». Нина : «Да, чайка…»

Трое наблюдателей смотрят на птицу. «Но перед ними в травах, покоясь среди сумерек, стояла белая цапля, белоснежная, светлей и тише, чем сами сумерки; чреватое полетом тело, замкнутое в круг красоты, - птица видения, птица покоя, самой своей торжественной повадкой как бы предлагавшая: «Вот мой полет, возьми…».

С простотой и откровенностью чистоты и молодости, прощаясь с Тригориным, Нина дарит ему медальон с зашифрованным посланием: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Текст из рассказа Уэлти - почти буквально повторяет слова Нины Заречной: «Птица видения (…) самой своей торжественной повадкой как бы предлагавшая: «Вот мой полет, возьми…». Сравнение вышеприведенной цитаты с переводом чеховской строки на английский язык дает почти дословное совпадение ключевой фразы, где слово “life” у Чехова рифмуется со словом “flight” у Уэлти. У Чехова: “ If you ever, ever need my life, come and take it”. Trigorin repeats the line “If you ever, ever need my life, come and take it” [Best Plays, 45][6]. У Уэлти: “But before them the white heron rested in the grasses (…) flight closed in its body, the circuit of its beauty closed in its body, the circuit of its body, a bird seen and a bird still, its motion calm as if it were offered: Take my flight …”

Устоять перед этим призывом не может ни герой Уэлти, ни герой Чехова. Цаплю, как и чайку, убивают. Обе птицы продолжают свое бытие в человеческом социуме. Одна – в виде сделанного с чучела рисунка Одюборна, вошедшем в его знаменитую книгу, другая – в виде никому не нужного чучела. Но все это уже «мертвая вещь, а не существо».

[6]Ю.Уэлти использовала именно этот перевод Старка Янга, который хранится в библиотеке ее дома-музея.

И чеховская чайка и цапля Уэлти – поэтические символы, использованные писателями в различной социо-культурной ситуации, отстоящие друг от друга в пространстве и во времени. И цапля и чайка – молодые, красивые, чистые, белоснежные птицы – само воплощение любви. Обе беззащитны перед этой жизнью, обе убиты и обе красноречиво говорят о неразрешимой загадке жизни, о ее глубокой тайне. В своем эссе о Чехове Уэлти полагает, что именно в этой тайне жизни и скрывается та правда, которую искал великий русский писатель, о которой размышляла через пятьдесят лет после него и она сама. Та настоящая правда, по поводу которой Лаевский в «Дуэли» сомневается, а знает ли ее кто-нибудь вообще. К чести художественной литературы, однако, следует сказать, что кроме рационального знания человеку доступен еще и путь художественного осмысления действительности, которым и ведут нас поэтические образы и символы выдающихся мастеров слова.

Литературы

1. Иванова Е. В. Когнитивный аспект перевода стилистической конвергенции: Дис. канд. филол. наук. Уфа 2006.
2. Катаев В.Б. Чехов плюс… Предшественники, современники, преемники: Языки славянской культуры; Москва; 2004.
3. Левидова И.М.От Шервуда Андерсона до Джона Чивера (Чехов и американские прозаики). // Литературное наследство. Том сотый в трех книгах. Чехов и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 2. С. 714 – 729.
4. Литературное наследство. Том 100. Кн. 1, 2, 3. Чехов и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН, 2005.
5. Максвелл Д. Проза Чехова в США (1960 – начало 1980-х гг.). Перевод Е.Е. Палиевской // Литературное наследство. Том сотый в трех книгах. Чехов и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 2. С. 661 – 686.
6. Уэлти.Ю. Остановленное мгновение. Перевод В. Бошняка //Портер К.Э. Повести. Рассказы. Уэлти Ю. Дочь оптимиста. Рассказы: Пер. с англ./Составил. И.Архангельской; Предисл. А.Зверева. – М.: Радуга, 1991. – (библиотека литературы США). С. 713 – 727.

7. Федорович О. С. Лексико-стилистические особенности литературы «южной школы» и проблемы их передачи на русский язык на материале творчества Юдоры Уэлти. Диссертация… канд. филол. наук. Москва 2006.
8. Chekhov A. *Best Plays*. Translated and with an introduction by Stark Young. Modern Library . N.Y. Copyright 1939,1941,1947 and 1950 by Stark Young.
9. *Conversations with Eudora Welty*. Edited by Peggy Whitman Prenshaw. University Press of Mississippi, Jackson, 1984. – 356 ps.
10. *More Conversations With Eudora Welty*. Edited by Peggy Whitman Prenshaw. University Press of Mississippi, Jackson, 1996.
11. Peterson R.T. A Completely New Guide to All the Birds of Eastern and Central North America. Boston, 1980.
12. Welty E. *Stories, Essays, & Memoir*. The Library of America 1998. P 228 – 240.
13. Welty E. *The Eye of the Story*. Selected Essays and Reviews. Vintage Books. A Division of Random House, N.Y. 1979.

ГЕШТАЛЬТЫ КОНЦЕПТА "СУДЬБА" В ИДИОЛЕКТЕ А.П. ЧЕХОВА

Л.В. Табаченко
Южный федеральный университет
(Ростов-на-Дону)

Концепт "судьба" «составляет ядро национального и индивидуального сознания. Это понятие принадлежит к числу активно действующих начал жизни, таинственных и неизбежных» [1]. Этот концепт представляет фрагмент русской языковой картины мира, касающийся представлений о контролируемости событий какой-то внешней по отношению к их субъекту силой, и «соединяет в себе две ключевые идеи русской языковой картины мира: идею непредсказуемости будущего и идею, в соответствии с которой человек не контролирует происходящие с ним события» [2, с. 461].

Судьба, будучи именем абстрактной сущности, может надевать своего рода маски (гештальты): абстрактная сущность, невидимый идеальный конструкт «судьба», «принимая лики видимого, материального, отождествляется с ним» [3, с. 24]. Это один из способов «оязыковления смысла», выявления «представлений носителей языка, скрытых в имени и раскрывающихся в его сочетаемости», именно «гештальт предопределяет сочетаемость абстрактного имени» и, «в отличие от образа, который эксплицирован», имплицитен [3, с. 23-24]. Гештальты позволяют видеть одно явление сквозь призму другого, более понятного.

У слова судьба, как у основного вербализатора соответствующего концепта, выделяют 3 значения: 1) ‘складывающийся независимо от воли человека ход событий, стечение обстоятельств (по суеверным представлениям – сила, предопределяющая все, что происходит в жизни)’; 2) ‘участь, доля,

жизненный путь’; 3) ‘история существования, развития чего-л.; дальнейшее существование, будущность’ [4].

Обратимся к гештальтам судьбы как высшей силы, упра - вляющей судьбами людей и всего мира, представленным в идиолекте А.П. Чехова.

1. В рамках общекультурной традиции у А.П. Чехова эта высшая сила персонифицируется, причем значительная часть таких употреблений приходится на ранний период творчества писателя. «Характерная для молодого Чехова персоналистическая позиция проявляется … как своеобразная проекция человеческого поведения на мироустройство, представление о «судьбе» как о метафизическом аналоге индивида» [5, с. 105].

Н.Д. Арутюнова, исследуя соотношение концептов «истина» и «судьба», так определяет феномен власти судьбы и ее персонификации: «Истина существует, судьба осуществляется. Сила истины состоит в ее необходимом существовании. Власть судьбы – в неизбежном осуществлении. <…> В обыденных представлениях о судьбе (как, впрочем, и о власти) идея силы выдвигается на первый план» [6, с. 303]. Поэтому отношения между судьбой и человеком «мыслятся прежде всего в силовых терминах - как взаимодействие полей, создаваемых двумя источниками силы. Более слабый из них - человек. Другой источник силы должен быть ему подобен. Действительно, высшая власть обычно олицетворяется или обожествляется. Отношения между нею и волей человека приобретают интерперсональный характер» [6, с. 309].

И в идиолекте А.П. Чехова судьба чаще всего представлена гештальтами, отражающими личность, в социальной иерархии занимающую высшую по отношению к человеку социальную ступеньку.

Судьба властна в жизни и смерти человека, она посылает смерть, приговаривает к смертной казни, выступая в виде судьи и палача: «Мне хочется прокричать громким голосом, что меня, знаменитого человека, судьба приговорила к смертной казни, что через каких-нибудь полгода здесь в аудитории

будет хозяйничать уже другой» («Скучная история». С., 7, 264). Сама жизнь в ее обыденном течении воспринимается героями как приговор судьбы, осуждающей и обрекающей их на наказание: «Обреченный судьбой на постоянную праздность, я не делал решительно ничего» («Дом с мезонином». С., 9, 174).

Наиболее распространена маска судьбы-хозяйки, неслучайно в текстах А.П. Чехова судьба может употребляться с местоимением «сама», подчеркивающим важность и значительность этой силы, указывающим на нее как на хозяйку: «…сама судьба предназначила их друг для друга…» («Дама с собачкой». С., 10, 143) (то же употребление с местоимением сама в «Бабьем царстве». С., 8, 277).

Своеволие и деспотизм – основные качества судьбы. «Человек ощущает судьбу, как проявление произвола высших сил» [7, с. 199]. В текстах А.П. Чехова довольно часто используются выражения, включающие сочетание «произвол судьбы»: на произвол судьбы бросают («Несчастье». С., 5; «Степь». С., 7; «Рассказ неизвестного человека». С., 7; «Моя жизнь». С., 9; «Остров Сахалин». С., 14-15), оставляют («Жена». С., 7), отпускают («Дамы». С., 5).

Силе судьбы многие чеховские герои покоряются, они с готовностью отдают себя и свою жизнь на волю судьбы: «.... - Куда едете? - спрашивает Петр Петрович. - Я? В пространство. Такое у меня в голове столпотворение, что я и сам не разберу, куда я еду. Везет судьба, ну и еду. Ха-ха...» («Счастливчик». С., 5, 122).

Поэтому часто все совершается «волею судьбы» («Письмо М.М. Дюковскому 25 марта 1893 г. П., 5, 192), или «волею судеб» («Орден». С., 2, 304; «Идеальный экзамен». С., 3, 30; «Задача». С., 3, 115; «Драма на охоте». С., 3, 250; «Осколки московской жизни». С., 16, 51), или «волею капризных судеб» («Осколки московской жизни». С., 16, 133), или «по воле судеб» («Сара Бернар». С., 16, 17).

Следует обратить внимание на то, что появление вербализаторов концепта «судьба» сигнализирует или о комичности ситуации, или о личностной несостоятельности героев, или о их лицемерии.

На «проклятие неба» и «удары судьбы» сетует профессиональный трагик Почечуев: «За что... за что над моей головой всю жизнь висит проклятие неба? (Почечуев трагик и по профессии и по натуре: сильные выражения, сопровождаемые биением по груди кулаками, ему очень к лицу.) И как я гнусен, подл и презренен, рабски подставляя голову под удары судьбы!» («Средство от запоя». С., 4, 175-176).

Героиня повести «Дуэль» Марья Константиновна говорит якобы с сочувствием с «непорядочной женщиной» Надеждой Федоровной о ее судьбе, наставляя на путь истинный: «-Да, да, вы очень несчастны! - вздохнула Марья Константиновна, едва удерживаясь, чтобы не заплакать. - И вас ожидает в будущем страшное горе! Одинокая старость, болезни, а потом ответ на страшном судилище... Ужасно, ужасно! Теперь сама судьба протягивает вам руку помощи, а вы неразумно отстраняете ее. Венчайтесь, скорее венчайтесь!» («Дуэль». С., 7, 403). В прямолинейных схемах «Божьего наказания» обнажается и ханжество, и действительные чувства Марьи Константиновны: она завидует красоте Надежды Федоровны, желая ей наказания (одинокая старость, болезни, а потом ответ на страшном судилище), боится за своего мужа, поэтому настоятельно советует Надежде Федоровне венчаться, облекая все это в значительные слова о руке помощи судьбы и об ответе на страшном судилище.

С велениями судьбы и со спасением связывает свое розовое платье Ольга Ивановна, героиня «Попрыгуньи», обращаясь к Дымову: «Ты должен меня спасти. Если приехал, то, значит, сама судьба велит тебе спасать меня. Возьми, мой дорогой, ключи, поезжай домой и возьми там в гардеробе мое розовое платье» («Попрыгунья». С., 8, 14). В то же время для

настоящего героя - Дымова «категорически невозможна вербали зация соотнесенности собственной жизни с универсальным началом - его значительность, неординарность, подлинность не могут быть декларированы, т.е. выражены в слове» [8, с. 135].

Эгоистичная, самовлюбленная княгиня из одноименного рассказа ссылается на Евангелие по поводу смерти жены доктора, пародируя, не понимая этого, и понятие, и слова утешения: "Мы должны с покорностью переносить несчастья. Без воли провидения ни один волос не падает с головы человека" («Княгиня». С., 7, 239).

В сложных жизненных обстоятельствах, когда именно от их поступков зависит судьба других людей, герои, как правило, не раскаиваются в том, что стали причиной несчастья ближнего, а снимают с себя вину и переносят ее на судьбу и обстоятельства: «Саша (с ужасом). Николай, кто хочет ее смерти? Пусть живет, хоть еще сто лет... И в чем ты виноват? Разве твоя вина, что ты разлюбил ее, что судьба посылает ей смерть? Твоя ли вина, что ты меня любишь? Подумай хорошенько... смотри (плачет)... смотри прямо в глаза обстоятельствам, бодро... Не ты виноват и не я, а обстоятельства...» («Иванов». С., 11, 267).

Это проявляется даже в оговорках: «Судите нас со всею строгостью человека, у которого мы... судьба отняла счастье!» («Живой товар». С., 1, 364-365).

В представлении многих чеховских героев сам человек даже не имеет отношения к тем поступкам, которые круто изменили его судьбу, в этом видится предопределение, воля судьбы, выражающаяся в предначертанности конкретного текста человеческой жизни: «Мерик. Богатый был? Кузьма. Большой... Мерик. Профуфырил отцовское-то? Кузьма. Нет, судьба, друг милый...» («На большой дороге». С., 11, 195).

Чеховские герои ощущают себя не виноватыми в том, как складывается их жизнь, не приносящая им счастья, она представляется им результатом своеволия и насилия судьбы, с

которой они ничего поделать не могут, как и не могут понять, почему и с какой целью в их жизни что-то происходит: «Когда выпадали свободные минутки, Анна Акимовна садилась в гостиной в глубокое кресло и, закрыв глаза, думала о том, что одиночество ее вполне естественно, так как она не вышла замуж и никогда не выйдет. Но в этом не она виновата. Сама судьба из простой рабочей обстановки, где, если верить воспоминаниям, ей было так удобно и по себе, бросила ее в эти громадные комнаты, где она никак не может придумать, что с собой делать…» («Бабье царство». С., 8, 277).

Причем это насилие судьбы может восприниматься героями «как результат действия слепых и враждебных сил» [7, с. 200], как случайность, смысл и жестокость которой они понять не могут: «А сам Николай Евграфыч глядит на этой фотографии таким простаком, добрым малым, человеком-рубахой; добродушная семинарская улыбка расплылась по его лицу, и он наивно верит, что эта компания хищников, в которую случайно втолкнула его судьба, даст ему и поэзию, и счастье, и всё то, о чем мечтал, когда еще студентом пел песню: "Не любить - погубить значит жизнь молодую"... И опять, с недоумением, спрашивал себя, как это он, сын деревенского попа, по воспитанию - бурсак, простой, грубый и прямой человек, мог так беспомощно отдаться в руки этого ничтожного, лживого, пошлого, мелкого, по натуре совершенно чуждого ему существа» («Супруга». С., 9, 99).

В основном гештальты, маски судьбы, проявляющиеся в сочетаемости, находятся в рамках общеязыковых, присущих русской языковой картине мира, в которой «словом СУДЬБА человек оформил идею, воплотившую его реальную зависимость от внешних обстоятельств, и наделил ее сверхъестественной силой» [3, с. 20].

Однако можно указать и на собственно чеховские особенности представления этого концепта. К ним относится маска хозяйки-судьбы, вступающей в торгово-денежные

отношения. У Чехова судьба располагает средствами, часто она скупа, но иногда может заплатить вперед: «Спящие, они улыбались от счастья, - так хороши были сны! Этими снами судьба, по всей вероятности, заплатила им за те ужасы, которые они пережили на следующий день. Судьба не всегда скупа: иногда и она платит вперед» («Цветы запоздалые». С., 1, 395).

Однако, как правило, в денежных расчетах судьба несправедлива и своевольна: «Анна Петровна. Я, доктор, начинаю думать, что судьба меня обсчитала. Множество людей, которые, может быть, и не лучше меня, бывают счастливы, ничего не платя за счастье, почему же я одна должна платить так дорого? За что брать с меня такие ужасные проценты?» («Иванов». С., 11, 232).

1.1. Эта высшая сила, управляющая судьбами людей и всего мира, как уже можно было заметить на основе приведенных выше примеров, в идиолекте А.П. Чехова, как правило, недоброжелательна по отношению к человеку.

Людей судьба горько обижает («В ссылке». С., 8), отнимает счастье («Живой товар». С., 1), «относится <…> без сожаления» («Вишневый сад». С., 13), «бросает» людей под власть домашнего тирана («Тссс!..». С., 5).

Судьба ведет себя очень агрессивно, она бросает в грязь красоту, молодость и грацию («Драма на охоте». С., 3, 359), она бьет героев не переставая, превращая их в отчаявшиеся, безлюбовные существа: «Астров. <…> Я работаю, - вам это известно, - как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька. Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю» («Дядя Ваня». С., 13, 84), наносит удары («Цветы запоздалые». С., 1; «Средство от запоя». С., 4; Письмо Ал.П. Чехову 8 мая 1889 г. П., 3); стреляет в них: «Вечером того же дня судьба сделала по Авдееве еще один оглушительный выстрел: на экстренном заседании думы все банковцы, в том числе и Авдеев, были исключены из числа гласных, как

находящиеся под судом и следствием» («Беда». С., 6, 402-403), вообще, «гнет в дугу» («Соседи». С. 8, 63).

В преследовании людей, в их уничтожении судьба остается неумолимо последовательной: «Я верю в то, что если вам не везет в карты с самого начала, то вы будете проигрывать до конца; когда судьбе нужно стереть с лица земли вас и вашу семью, то всё время она остается неумолимо последовательной и первое несчастье обыкновенно бывает только началом длинной цепи...» («Старый дом». С., 6, 366-367).

Часто судьба у А.П. Чехова похожа на невоспитанного злого пошляка, что проявляется и в речи этого персонажа: «... Живи и наслаждайся, человек, одним словом! Но... "Дудки!" - говорит судьба в лице моего... доброго знакомого». («Добрый знакомый». С. 1, 459), поступки которого (например, внеочередные дежурства) расцениваются героями как «большое свинство» («Начальник станции». С., 2, 272). «Кукиши с маслом, щелчки по носу» судьба оставляет особо незадачливым людям: «Около елки остается один только сотрудник юмористических журналов... - Мне же что? - спрашивает он судьбу. - Все получили по подарку, а мне хоть бы что. Это свинство с твоей стороны! - Всё разобрали, ничего не осталось... Остался, впрочем, один кукиш с маслом... Хочешь? - Не нужно... Мне и так уж надоели эти кукиши с маслом... Кассы некоторых московских редакций полнехоньки этого добра» («Елка». С., 3, 147). Судьба может «надуть», как не надували «ни один кассир, ни одна неверная жена» («Рассказ без конца». С., 5, 17).

Вообще, в контекстах, связанных с судьбой наряду с книжной, возвышенной лексикой, правда, как правило, употребляемой иронически, в травестийном плане, часто используется лексика сниженная, просторечная, грубая – дура судьба («Циник». С., 4), каналья судьба («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя». С., 1), «судьбе кукиша не покажешь» («Иванов». С., 11). Это связано с тем, что у А.П. Чехова рассказ о мире героев «часто им же и передоверяется <…> Мир изображен

изнутри, повествовательная маска - человека из описываемой среды» [9].

Судьба развлекается тем, что ссорит людей, пуская между ними черную кошку («Ненужная победа». С., 1, 334). Даже когда она шутит, шутки ее «едкие, ядовитые» («Драма на охоте». С., 3, 319), а смех злой судьбы-рока переходит в насмешки: «Нужно было злому року навязать мне на шею это сокровище! И ведь какая насмешка судьбы!» («Стража под стражей». С., 4, 21).

Судьба вообще часто напоминает мелкого беса, который, делая вид, что пытается услужить человеку, провоцирует его на самые гнусные поступки, разжигая в человеке негодование и злобу: «Брыкович, когда-то занимавшийся адвокатурой, а ныне живущий без дела у своей богатой супруги, содержательницы меблированных комнат "Тунис", человек молодой, но уже плешивый, как-то в полночь выбежал из своей квартиры в коридор и изо всей силы хлопнул дверью.

- О, злая, глупая, тупая тварь! - бормотал он, сжимая кулаки. - Связал же меня чёрт с тобой! Уф! Чтобы перекричать эту ведьму, надо быть пушкой!

Брыкович задыхался от негодования и злобы, и если бы теперь на пути, пока он ходил по длинным коридорам "Туниса", попалась ему какая-нибудь посудина или сонный коридорный, то он с наслаждением дал бы волю рукам, чтобы хоть на чем-нибудь сорвать свой гнев. Ему хотелось браниться, кричать, топать ногами... И судьба, точно понимая его настроение и желая подслужиться, послала ему навстречу неисправного плательщика, музыканта Халявкина, жильца 31-го номера» («Жилец». С., 5, 379). Впрочем, мелкий бес, пославший навстречу задыхавшемуся от негодования и злобы герою неисправного плательщика, - лишь мелкий винтик в том аде на земле, в который при согласии и желании самого героя превратил его жизнь и судьбу функционер более высокого

ранга, которого герой в качестве виновника своей неудавшейся судьбы неосознанно называет: «Связал же меня чёрт с тобой!».

Недоброжелательность, враждебность судьбы по отношению к человеку выражается и в ее эпитетах: злая судьба («Петров день». С., 1, 69), немилосердная («Драма на охоте». С., 3, 359).

Как реагируют чеховские персонажи на насилие, агрессивность судьбы? Как правило, покорностью: герои покорны ее велениям («Осколки московской жизни». С., 16, 117), они о «покорности судьбе» говорят («Ниночка». С., 4, 203), покорность судьбе написана на лицах («Признательный немец». С., 2, 252; «Дело Рыкова и комп.» С., 16, 215), в глазах у таких людей апатия и покорность судьбе («Ненужная победа». С., 1, 344).

Сила судьбы постоянно ощущается чеховскими героями: «<…> ан и вышло, что дура судьба сильнее... хоть и дура она, а сильнее...» («Циник». С., 4, 167). Часто в устах героев звучат формулы покорности судьбе как примирения с действительностью: «Платонов. <…> Такова наша судьба, знать!» («Безотцовщина». С. 11, 95); «Вершинин. Да. Забудут. Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь» («Три сестры». С., 13, 128). По словам А.Д. Шмелева, «представление о судьбе дает удобный способ примириться с непредсказуемостью жизни, с тем, что не все в ней зависит от человека, и с тем, что в ней может происходить то, чего мы вовсе не хотели бы» [2, с. 461].

На судьбу постоянно горько и слезно жалуются («Капитанский мундир». С., 3; «Невидимые миру слезы». С., 3; «Оба лучше». С., 3; «Жилец». С., 5; «Сапожник и нечистая сила». С., 7; «<З. М. Линтварева>». С., 16, 258; «Дело Рыкова и комп.» С., 16), причем делают это не только люди, но и птицы («Степь». С., 7, 29-30). Несчастную судьбу оплакивают и деревья («Кулачье гнездо». С., 3, 436).

Таким образом, и люди, и живые существа, и растения – весь тварный мир мучится в земной юдоли, не понимая смысла

этих мучений, посылаемых таинственной высшей силой – судьбой.

Хотя иногда герои и осознают, что ничего в жизни не проходит бесследно и в ней неотвратимо действует нравственный закон, по которому в конечном счете и складываются судьбы, это не мешает им жаловаться не на себя, а на судьбу и – по русской привычке – заливать свою горькую долю водкой: «После третьей Брыкович сел на диван и задумался, подперев руками голову, потом печально вздохнул и сказал:

- Ошибся! Ох, как ошибся! Продал я и молодость, и карьеру, и принципы, - вот и мстит мне теперь жизнь. Отчаянно мстит!

<…> Брыкович, вкусивший сладость дружеских возлияний, не пропускает уже ни одной ночи, и если не застает Халявкина, то заходит в другой какой-нибудь номер, где жалуется на судьбу и пьет, пьет и опять жалуется - и так каждую ночь» («Жилец». С., 5, 382-383).

Впрочем, некоторые из героев (например, каторжанин со стажем Семен Толковый) вырабатывают свою тактику, как не сделаться жертвой судьбы: умертвить все желания и естественные человеческие чувства, перестать любить и надеяться, чтобы судьбе нечего было у них отнять («В ссылке». С., 8, 44).

В одном из писем брату Александру А.П. Чехов выразил свое отношение к тому, как, по его мнению, следует переносить «удары судьбы», остановившись на характеристике «неноющего человека» - человека, «неравнодушного к окружающей жизни и бодро и терпеливо сносящего удары судьбы и с надеждою взирающего на будущее» (Письмо Ал.П. Чехову 8 мая 1889 г. П., 3, 210).

1.2. Судьба как высшая сила, управляющая судьбами людей и всего мира, судьба-хозяйка может быть и благосклонной и доброжелательной к человеку, хотя реализация этого признака концепта «судьба» значительно менее частотна. Кажется, из всех чеховских героев искренне, от всего сердца

благодарит «добрую судьбу» только «пленник «идей», их мученик и страдалец» [10] Григорий Петрович Лихарев, поскольку для него каждый новый человек, каждая новая идея – еще один соблазн, еще одна тщетная надежда в поисках «последней, абсолютной определенности» [там же], которой жаждет его неспокойная душа: «- Ей-богу, так я рад, что с вами познакомился! Такая добрая моя судьба, всё я с великолепными людьми встречаюсь. Что ни день, то такое знакомство, что за человека просто бы душу отдал» («На пути». С., 5, 473).

В благосклонности и доброжелательности к человеку судьба проявляет себя не как друг, не как равная в иерархии личность, а как «власть имеющая» - казнить или миловать. Обычно наказывающая и карающая, судьба выступает и покровителем: она может и сжалиться над человеком («Живой товар». С., 1; «Скверная история». С., 1; «75000». С., 2), обласкать, «в лице незнакомой женщины» подарив нечаянный поцелуй («Поцелуй». С. 6, 423), наградить (например, неожиданным зрелищем) («Остров Сахалин». С., 14-15 145), дать убежище («Ненужная победа». С., 1), даже протянуть руку помощи («Дуэль». С., 7), в целом благоприятствовать («Лев и солнце». С., 6). Тогда судьбу благодарят («Три сестры». С., 13; «Осколки московской жизни». С., 16) и благословляют («Скверная история». С., 1; «Живой товар» С., 1, 379).

У судьбы есть свои баловни, те, кому всегда сопутствует удача, жизненный успех (упоминание о баловнях судьбы см. «Драма на охоте». С., 3; «Осколки московской жизни». С., 16). Судьба раздает людям подарки (правда, не всегда приятные), ведь «высокая, вечно зеленая елка судьбы увешана благами жизни... От низу до верху висят карьеры, счастливые случаи, подходящие партии, выигрыши, кукиши с маслом, щелчки по носу и проч. Вокруг елки толпятся взрослые дети» («Ёлка». С., 3, 146).

В целом, повторим, судьба как высшая, но доброжелательная сила в идиолекте А.П. Чехова представлена гораздо меньшим числом контекстов, чем сила недоброжелательная.

3. Другие маски судьбы как высшей силы, управляющей судьбами людей.

Как уже указывалось, основным способом представления судьбы является ее персонификация. Иногда она эксплицируется в выражении в лице кого-то: «судьба в лице незнакомой женщины нечаянно обласкала» героя («Поцелуй». С. 6, 423), «Дудки!" - говорит судьба в лице моего... доброго знакомого» («Добрый знакомый». С. 1, 459). Но чаще персонификация судьбы носит имплицитный характер, выражаясь в сочетаемости, в характере атрибутов и предикатов.

Противник. Персонификация судьбы может принимать и маску противника, враждебность которого не только покорно терпят (см. выше бьет судьба, удары судьбы), но с которым воюют: «и ей казалось, что это Кукин воюет со своей судьбой и берет приступом своего главного врага - равнодушную публику» («Душечка». С., 10, 103). Ей делают вызов («Ненужная победа». С., 1), но чаще с ней приходится мириться («На реке». С., 5; «Новое топливо». С., 18).

Судьба-игрок играет людьми: «У судьбы нет сердца. Она играет Грохольскими, Лизами, Иванами, Мишутками, как пешками...» («Живой товар». С., 1, 381).

Человек обычно не ожидает такого плачевного для себя результата игры: «Платонов. Со мной судьба моя сыграла то, чего я ни в каком случае не мог предполагать в то время, когда вы видели во мне второго Байрона, а я в себе будущего министра каких-то особенных дел и Христофора Колумба. Я школьный учитель, Софья Егоровна, только всего» («Безотцовщина». С., 11, 33). Предложно-падежная форма «со мной» обозначает не партнера по игре, а объект этой игры, пешку (ср. «сделала, сотворила со мной»). По замечанию Н.Е. Разумовой, эти слова главного героя Платонова, как и другие его

восклицания («Я не позволю играть собой!»; «Доигрался малый!» (С., 11, 104, 116)), «отражают центральную тему пьесы – размышление об утрате современной жизнью прежних авторитетов и ориентиров. Игра людей друг с другом, состязательная форма которой косвенно проявляет борьбу эгоистических интересов, становится моделью их жизненной «игры», а над всем этим возвышается игра «судьбы», которая заняла место дискредитированного Бога» [5, с. 104].

Многие герои свои собственные неблаговидные поступки представляют как скверный результат игры судьбы, снимая с себя всякую ответственность: «Скверную штуку сыграла со мной сегодня судьба... Жена дала мне сегодня утром заложить свой браслет... Нужно ей за свою сестренку в гимназию заплатить... Я, знаешь, заложил и вот... при тебе сегодня в стуколку нечаянно проиграл...» («75000». С., 2, 307).

Судьба играет также в азартные игры и, начав играть, заставляет человека-марионетку пройти все повороты колеса фортуны («Идиллия». С., 3, 51).

Человеческую жизнь судьба может разыгрывать и в лотерею, в этом случае лотерейные билеты носят имя героини (Ильки), а результат лотереи сопровождается «смехом отчаяния, смехом над безумством и сумасшествием судьбы» («Ненужная победа». С., 1, 348).

Капризная, непредсказуемая и лживая особа. «Безумство и сумасшествие судьбы» - крайний случай неадекватности этой особы. Часто судьбы просто капризны («Осколки московской жизни». С., 16), судьба преподносит совершенно невероятные и неожиданные сюрпризы: «Как ни неожиданна и ни экстраординарна была встреча с сума- сшедшим, но, тем не менее, скоро она была забыта... Новый сюрприз, который был поднесен молодым их судьбою, был еще диковиннее...» («Драма на охоте». С., 3, 320). Нередко героям кажется, что судьба лжет («Два скандала». С., 1, 442).

Неопасная, равная человеку личность. Такой судьбу герои хотят видеть – не бояться ее, не покоряться ей, а на равных с ней общаться. Это, по мысли Нади, героини рассказа «Невеста», должно реализоваться в возможности прямо и смело смотреть в глаза судьбе: «О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет!» («Невеста». С., 10, 219). Примечательно, что другая героиня (Саша) призывает смотреть прямо и бодро в глаза обстоятельствам, хотя этот призыв сопровождается ремаркой «(плачет)» (см. выше, «Иванов». С., 11, 267).

Проблема судьбы тесно связана со смыслом человеческой жизни. Когда человек не понимает смысла жизни, когда он не ощущает себя частью Божьего мира и Божьего замысла, тогда он постоянно чувствует насилие судьбы. Растерянность перед непознаваемой силой судьбы, экзистенциальный страх, одиночество заставляют большинство чеховских героев отказаться от свободы, толкают их к безличному фатализму как личной несвободе. Они мучатся в тисках судьбы, ощущая свое бессилие и беспомощность.

Судьба тогда перестает быть слепой, темной и неразумной силой, когда она понимается «как своего рода Божественный замысел о человеке, следование которому не является фаталистически предопределенным, но может рассматриваться как нравственный долг» [2, с. 460] и сотрудничество с Богом, проявляющиеся в каждом поступке, в каждом акте нравственного выбора, когда ничто не проходит бесследно, а все складывается в судьбу человека.

А.П. Чехов, в центре мира которого стоял не Бог, а человек, ставил акцент на нравственном долге. «Он не любил, когда стенали и жаловались на людей и судьбу – и сам ни на что не жаловался и никого не обвинял в своих невзгодах» [11]. В тоскливой бессмысленности обезбоженного мира он дал нам

идеал правды и справедливости, терпения, смысла жизни, заключающегося «в необходимости каждодневного нравственного усилия, в просветлении жизни жалостью и состраданием» [12].

Литература

1. *Арутюнова Н.Д.* От редактора // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 3.
2. *Шмелев А.Д.* Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002.
3. *Чернейко Л.О., Долинский В.А.* Имя СУДЬБА как объект концептуального и ассоциативного анализа // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1996. № 6. С. 20-41.
4. Словарь русского языка / Под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 1–4. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981 - 1984. Т. IV, с. 302.
5. *Разумова Н.Е.* Онотология судьбы в драматургии А.П. Чехова. 2004. sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291_103-112.pdf.
6. *Арутюнова Н.Д.* Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 302-316.
7. *Гак В.Г.* Судьба и мудрость // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 198-206.
8. *Григорьева Е.Н.* Категория судьбы в мире Пушкина и Чехова (К постановке проблемы) // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 128-136.
9. *Чудаков А.П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 35.
10. *Лишаев С.А.* А.П. Чехов: дух, душа, и «душечка» (форма и материя по рассказу А. П. Чехова «Душечка» // Mikstura verborum`99: онтология, эстетика, культура: Сб. ст. / Самар. гуманит. акад.; Под общ. ред. С.А. Лишаева. Самара, 2000. С.117-143. http://www.phil63.ru/a-p-chekhov-dukh-dusha-i-dushechka.

11. Лакшин В.Я. О «Символе веры» Чехова // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. М., 1990. С.7-19. http://www.chekhoved.com/article/43

12. Собенников А.С. Чехов и христианство: учеб. пособие. Иркутск, 2000. http://www.slovo.isu.ru/chekhov_christ.htm

ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ ОКОВ ИМЕНИ
(РАССКАЗ А.ЧЕХОВА ,,АРХИЕРЕЙ")

Р.В. Татевосян
Армянский государственный
педагогический университет
им.Х Абовяна

Рассказ ,,Архиерей" был напечатан в 1902 году, но, по словам Чехова (письмо от 1901г.), сюжет его сидел в его голове уже лет пятнадцать [1;10,454], то есть относился к концу 80-х годов, ко времени написания ,,Скучной истории" (1889).

В записной книжке (1899) есть запись основных сюжетных ситуаций рассказа ,,Архиерей": ,,Он веровал, достиг всего, что было доступно ч<елове>ку в его положении, но все же душа болела: не все было ясно, чего-то недоставало, не хотелось умереть..." [1;10,452]. Рассказ писался долго, с перерывами, в борьбе с тяжелейшей болезнью. В литературоведении отмечалось, что в образ главного героя Чехов внес немало автобиографического материала.

,,Архиерей", являясь завершением многих тем и мотивов творчества Чехова, наиболее близок к ,,Скучной истории", герой которой, известный ученый, тоже ,,достиг всего, что доступно человеку в его положении", и остро пережи- вает разлад с именем, которое живет отдельно: ,,...Громкие имена создаются для того, чтобы жить особняком, помимо тех, кто их носит" [1;7,308].

Преосвященный Петр никак не мог привыкнуть ,,к страху, какой он, сам того не желая, возбуждал в людях, несмотря на свой тихий, скромный нрав" [1;10,194]. Страх нагоняло имя, все ,,бухали" в ноги, не могли слова выговорить. Даже мать, которую он очень любил и тосковал по ней, при встрече как будто не знает, говорить ему ты или вы и смотрит на него почтительно и робко. Архиерей думает, что если бы был жив его отец, то он не смог бы при нем ни слова

выговорить. А сам он тихий, эмоционально-непосредственный. Он не раз на протяжении рассказа плачет и смеется. В начале рассказа, на всенощной архиерею кажется, что мать подошла к нему за вербой. ,,На душе было покойно, все было благополучно, но он неподвижно глядел на левый клирос, где в вечерней мгле нельзя было узнать ни одного человека,– и плакал" [1;10, 186]. И следом заплакали все, ,,церковь наполнилась тихим плачем".

Узнав, что мать приехала, он ,,засмеялся от радости" [1;10,187]. Уносясь мыслями в детство, преосвященный вспоминает, что была собака, которую звали Синтаксис и засмеялся [1; 0,189]. Он засмеялся [1;10,193], услышав, что Катя сказала батюшке, что у него борода зеленая. Разговаривая с Катей, он и смеется (на ее замечание, что у него в животе урчит), и плачет, когда Катя со слезами просит у него денег [1;10,197].

Больнее всего ранит то, что имя сковывает и отгораживает самых близких людей. Когда мать архиерея в ответ на его теплые, искренние слова о том, как он тосковал по ней, сделав серьезное лицо, поблагодарила (,,Благодарим вас"), настроение его переменилось ,,как-то вдруг". Ему стало досадно. Накануне ночью он много вспоминал, радовался предстоящей встрече с матерью, и ,,луна глядела в окно" [1;10,189]. После встречи, после перемены настроения ,,лунный свет беспокоил его" [1;10, 192].

Во время обеда, когда он увиделся с матерью, ,,все время смотрело весеннее солнышко и весело светилось на белой скатерти, в рыжих волосах Кати" [1;10,190]. После перелома в настроении просто констатируется – ,,а там зазвонили к вечерне, солнце опустилось за лесом, и день прошел" [1;10,192].

Н.Бердяев в ,,Самопознании" пишет о своей отгороженности от имени: ,,Во мне вызывало отвращение, когда говорили, что кто-нибудь занял положение в обществе. Я совершенно не выносил, когда меня рассматривали как хозяина дома, главу семьи, редактора журнала, председателя ,,Религиозно-философской академии" и тому подобное.

Все иерархические чины этого мира всегда представлялись мне лишь маскарадом, лишь внешней одеждой , которую я охотно содрал бы. Мне всегда думалось, что подлинные качества и достоинства людей не имеют никакого отно- шения к их иерархическому положению в обществе и даже противоположны" [2,289].

Единственные люди, которым нет дела до ,,маскарадных облачений" в имя, это дети. Их появление, их присутствие важно и в ,,Скучной истории", и в ,,Архиерее". На даче Николай Степанович любуется, как мальчик и девочка карабкаются на палисадник и смеются над лысиной профессора: ,,В их блестящих глазах я читаю: ,,гляди, плешивый!" [1;7,294]. Им нет никакого дела ни до его известности, ни до чина.

В ,,Архиерее" Катя, девочка лет восьми, слышала о важности архиерея, даже денег у него просит, но своим поведением, непосредственностью она живет в мире детства, не скованном именами.

За все время, пока Петр был архиереем, ,,ни один человек не поговорил с ним искренно, попросту по-человечески", даже старуха мать, казалось, была уже не та, совсем не та [1;10,194]. Преосвященный у себя оставил отца Сисоя, чтоб поговорить с ним на досуге. Сисой был единственным человеком, который держал себя свободно в его присутствии, говорил, что хотел. Он пережил 11 архиереев, преосвященный Петр был двенадцатым.

Архиерей, мечтая хоть с кем-нибудь отвести душу, начинает говорить с Сисоем. Чехов мастер такого диалога, когда говорят, не слыша, не слушая друг друга, каждый о своем. И диалог, похожий скорее на два монолога, напоминает разговор глухих.

,,– Какой я архиерей? ...Мне бы быть деревенским священником, дьячком ... или простым монахом ... Меня давит все это ... давит ...

– Что? Господи Иисусе Христе... Вот так ... Ну, спите себе, преосвященнейший!.. Что уж там! Куда там! Спокойной ночи!" [1;10,199].

И это был последний разговор архиерея. Мать уже перед самой его смертью становится прежней, такой, как в детстве, говорит ему трогательные, печальные слова, забыв, что он архиерей. А он уже не мог выговорить и слова.

Перед лицом смерти воспоминания становятся особенно важными. Н.Бердяев подчеркивал, что память о прошлом не пассивно воспроизводит его. Правдивость по отношению к прошлому - очень сложная проблема. ,,Память в человеке есть величайшая метафизическая тайна. Вспоминая прошлое, я сознательно совершаю творческий акт осмысливания и преображения" [2;263]. И красота прошлого – это красота преображенного прошлого.

В рассказе ,,У знакомых" (1898) Чехов разделяет друг от друга отношение героя к знакомым в жизни и отношение к ним же, закрепившееся в воспоминании: ,,Он любил их очень, но больше, кажется, любил в своих воспоминаниях, чем так" [1; 10, 7].

В воспоминаниях архиерея все освещено радостью и счастьем. ,,Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле?" [1;10,188],– думает архиерей. В воспоминаниях детства он ,,счастливый бесконечно", хотя лет до пятнадцати был неразвит, учился плохо, хотели даже забрать его из духовного училища и отдать в лавочку.

В медленно приоткрывающихся воспоминаниях о семинарии, академии, о том, как посвятили его в архимандриты, настроение легкое, счастливое.

,, …Жизнь была такой легкой, казалась длинной-длинной, конца не было видно" [1;10,192]. Так парадокс памяти обходит, лишь протокольно отмечая, что тогда он уже болел, худел, едва не ослеп, и, по совету врачей, должен был уехать за границу. Все это не мешает основному ощущению счастья.

Картины прошлого в ,,Архиерее" щедро озвучены. ,,Скрип колес, блеяние овец, церковный звон…, цыгане под окном" [1;10,188].И радость почти слышно, как, дрожит в воздухе" [1;10,189]. За границей музыка у окна пробуж- дала

тоску по родине, по матери, шумело теплое море, слепая нищая пела о любви [1;10,193].

Многозвучны не только воспоминания, но и мир, окружающий архиерея и живущий сам по себе, многозвучна природа. ,,Беспрерывно пели жаворонки", ,,шумели в саду грачи и пели скворцы". Поют монахи, женский хор , звонят (весело, красиво) колокола. И совсем другие звуки отсчитывают минуты одиночества, болезни – бьют часы, пока - шливает Сисой, кто-то проехал в коляске [1; 10,198]; кричал сверчок, похрапывал отец Сисой [1;10,189].

Природа на протяжении всего рассказа живет ,,своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку" [1;10, 87].

И жизнь эта красива и радостна. ,,Был апрель в начале, и после теплого весеннего дня стало прохладно, слегка подморозило, и в мягком холодном воздухе чувствовалось дыхание весны" [1;10,187]. Это первый день. А после смерти архиерея была Пасха, радостно звенели колокола, ,,птицы пели, солнце ярко светило. ...Было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем" [1;10,261]. Природа своей особой жизнью олицетворяет Вечность.

В ,,Скучной истории" пространство произведения по ходу сужается – все передвижения профессора становятся подневольными и завершаются в замкнутом пространстве гостиничного номера – в чужом городе, на чужой постели.

В ,,Архиерее" Чехов конструирует пространство и время рассказа с прорывом в бесконечность и вечность. Четко отсчитывается земное время в рассказе. Начинается с кануна вербного воскресения. Преосвященный Петр был уже нездоров три дня. И тогда же, три дня назад, пришел в монастырь отец Сисой, которому не сидится на месте , но он согласен остаться до воскресенья. Это ровно столько времени, чтоб пережить двенадцатого архиерея. И дальше отмечается ,,малое время" последних дней - четверг, воскресенье... Несколько дней, от кануна вербного воскресенья до Пасхи, раздвигаются воспоминаниями, которые, разгораясь ,,все ярче, как пламя", вмещают в себя всю

историю жизни архиерея, – детство, семинария, жизнь за границей, возвращение.

Смерть освобождает архиерея от оков имени, в своем последнем видении он становится простым человеком. Освобождает от оков пространства, которое всегда было ограниченным. За границей он тосковал по родине, в последние дни жизни тосковал по жизни за границей. ,,Захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, деревянных ставень, низких потолков, не чувствовать этого тяжкого монастырского запаха" [1;10,199].

Умирая, он выходит за все границы. ,,И представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой и над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица,– может идти, куда угодно" [1; 0,200]. Открывается простор, ощущается бесконечность пространства. Эмоцио -нальность во всем рассказе маркирует картины природы: радость дрожит в воздухе, нежно поют жаворонки, солны- шко весело светит...

,,Деревья уже проснулись и улыбались приветливо, и над ними, бог знает куда, уходило бездонное необъятное голубое небо" [1;10,196]. ,,Неизвестно куда уходящее небо" как знак бесконечности отзовется в последнем виде'нии - ,,широкое небо, залитое солнцем", и ощущение полной безграничной свободы в пространстве.

Все будет так, как было. И потому природу ничто не тревожит и не омрачает ее радости.

И люди были и будут. ,, ... И казалось, что это все те же люди, что были тогда в детстве и в юности, что они все те же будут каждый год, а до каких пор – одному богу известно" [1;10,198].

Описанное в рассказе настоящее время последних дней, с его тоской по общению и болезнью, отходит, и, как все, становящееся воспоминанием, преображается (,,как хорошо – думал он. – Как хорошо!"), и подтверждается предположение архиерея, что ,,быть может, на том свете, в той жизни мы

будем вспоминать о прошлом, о нашей здешней жизни" с радостным, прекрасным, живым чув- ством [1;10,195].

В масштабах вечности и бесконечности забвение имени архиерея вполне объяснимо и закономерно. Через месяц был назначен новый архиерей, о преосвященном Петре никто не вспоминал, а потом совсем забыли. И только старуха мать так же робко, как говорила когда-то с сыном, начинала рассказывать о нем. Робела, боясь, что ей не поверят. ,,И ей в самом деле не все верили" [1;10, 201],– завершает Чехов рассказ.

Литература

1. **Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах, т. 7, 10, М.: ,,Наука", 1986.**
2. **Бердяев Н.А. Самопознание, М.: 2004.**

«ЧЕРНЫЙ МОНАХ» А. ЧЕХОВА И «ЧЕРНЫЙ ДИК» Н. ГУМИЛЕВА – СЛОВО О МИСТИКЕ И МИСТИКА СЛОВА

Т.В.Тадевосян

Ванадзорский государственный

В русской литературе 19 века была достаточно сильная традиция художественной мистики. В ее рамках оставили значительные произведения многие известные писатели: А. Погорельский, В. Одоевский, А. Пушкин, А. Вельтман, О. Сенковский, М. Лермонтов, Н. Гоголь, И. Тургенев, А.К. Толстой и другие. Чехова в этом ряду нет – слишком уж известен его дар реалистического повествователя и мастера психологической зарисовки. Однако и у Чехова есть произведения, ощутимо выпадающие из традиционных представлений о характере его творчества. Речь идет, прежде всего, о повести «Черный монах» (1893). Еще в 1926 году Д. Святополк-Мирский заметил: «"Черный монах"– единственный случай, когда Чехов отступил от чистого реализма».[1] Правда, следует отметить, что и до этого Чехов разрабатывал трансцедентную тематику, а именно вопрос о мистических интерпретациях эмоций (рассказ «Страхи» (1886)).

Мифический образ монаха не выдуман Чеховым. Босые странники в черных ризах являлись главным атрибутом «готического» романа – предтечи современного фэнтези и сакральной фантастики. Достаточно вспомнить романы «Монах» (1796) М.Г. Льюиса, «Мельмот-скиталец» Ч.Р. Мэтью рина, «Эликсиры сатаны» Э.-Т.-А. Гофмана, стихотворение Р. Бернса «Прощальная песня к Клариде», фрагмент которого послужил эпиграфом к поэме Дж. Байрона «Абидосская невеста» и т. п.

«Своей мистической аурой монах-изменник является в романтизме своеобразным двуликим демоническим образом /…/. Образ жуткого монаха стал настолько устойчивым в литературной и религиозной традиции, что он принял мифические черты, и даже рациональное объяснение его появления не снимает с него демонической стихии»[2] –пишет польский исследователь творчества Чехова Р.Д. Клуге.

В повести Чехова остается открытым вопрос о границах реального мира и мира потустороннего, созданного воображением главного героя произведения, магистра философии Андрея Василь-

евича Коврина. И здесь проступает подлинная трагедия личности – бесконечное одиночество Коврина, вынужденного противостоять одновременно и земной, и неземной стихиям: первая карает любую попытку выйти за пределы сложившегося восприятия реальности, а вторая искушает идеей избранничества и доступностью средств для достижения мессианских целей.

Как утверждает М. Кшондзер: «Однако мечта оказалась обманчивой. Она не только не привела в царство вечной правды, а устами черного монаха вещала человеконенавистнические идеи, способствующие не объединению, а разъединению людей».[3]

Но виноват здесь не Коврин и не черный монах – виновато рационалистическое мышление, не признающее двоемирия и лечащее от «экстаза и вдохновения» бромистым калием. Если бы Коврин отказался от знаний, получаемых им от потусторонних сил при посредничестве черного монаха, то потусторонний мир перестал бы воспринимать его, Коврина, как осмысленное и разумное создание. Человек должен хотя бы понять, что иные миры существуют, а уж задачу выбора ему помогут сделать.

Чехов создает «новую действительность» на стыке реальности и фантасмагории. «"Черный монах" влечет молодого ученого куда-то в таинственную даль, где должны осуществиться лучшие мечты человечества»[4,]– заключает в своей небезызвестной статье Лев Шестов. Но на самом деле «таинственная даль» оказывается просто плодом больного воображения, а «лучшие мечты человечества» – помпезной, но никчемной риторикой.

По мнению Р. Назирова: «В изображении галлюцинаций автор вводит, так сказать, «карамазовскую поправку». Беседа Ивана с чертом явно повлияла на повесть Чехова. Коврин сознает, что болен и уже дошел до галлюцинаций; это испугало его, но ненадолго: «Но ведь мне хорошо, и я никому не делаю зла, значит, в моих галлюцинациях нет ничего дурного». Чехов тоже рисует прогресс болезни, вследствие попущения заболевающего».[5]

Перефразируя слова классика сюрреалистической живописи, можно сказать – сон ковринского разума породил чудовище. Перед

нами велеречивый искуситель в облике монаха, льстец и обманщик, коварный демон-обольститель в черной рясе, наполняющий душу Коврина опасным, но манящим ядом богоизбранности. Не случайно Чехов наделяет монаха лукавой улыбкой – «лукавый» одно из прозвищ черта в народных поверьях.

На первый взгляд бродячий чернец кажется провозвестником истины, раскрывающим перед Ковриным тайны теологии и онтологии человеческого бытия. Но на самом деле, он извращает всю религиозную доктрину и выступает апологетом дьявола, хотя внешне имитирует соотнесенность со святыми и даже с Богом. Так, например, в агиографической литературе очень распространены истории, связанные с явлением святых герою – и точно так же он явился Коврину. Или на вопрос магистра о том, что есть «вечная правда», монах не ответил, как не ответил в свое время Иисус Христос на вопрос Понтия Пилата «Что есть истина?» И появляется призрачный монах с запада, а запад, по древним представлениям – обитель мертвых, царство изгнания.[6] К тому же возникает мираж из черного столбового смерча-вихря - по утверждению американской исследовательницы К. Питерсон, в фольклоре европейских народов дьявол часто появляется в образе монаха и проносится мимо вместе с ураганом.[7]

И, наконец, ирреально-символический образ сада в имении Песоцких дополняет метафизический антураж повести. Здесь уместно привести цитату из статьи А. Чадаевой «Разложение души»: «Сад в рассказе «Черный монах» – мистический персонаж /…/. Это воспоминания райского сада, потерянного человеком, это наслаждение остатками рая на земле в саду, это тщетные и кичливые попытки человека сотворить что-то свое, оригинальное, это превращение райского сада в коммерческие сады, это, наконец, проданные человеком сады».[8]

Вышесказанное можно резюмировать словами Г. Шалюгина: «Черный монах, поначалу возникший как фантом больного воображения Коврина, в финале явственно приобретает черты надчеловеческой силы, воплощающей возмездие социума и природы».[9]

Однако, несмотря на галлюцинаторный характер призрака, у читателя подспудно возникает уверенность в существовании сверхъестественных сил и их постоянном вмешательстве в жизнь нашего мира, причем человек должен выбрать свою позицию по отношению к навязанным ему моделям поведения. Коврин выбрал гордыню, эгоизм, тщеславие, что привело к гибели Тани и Егора Семеновича, а, в конце концов, и его самого.

Анализируя повесть Чехова «Черный монах» в контексте мистической прозы, мы видим, что реальный мир следует рассматривать как поле деятельности неких высших сил, где человек либо оказывается бездумным орудием, либо неожиданно, путем стремительного прозрения, становится их единомышленником.

Можно сказать, что мифопоэтика повести Чехова полностью соответствует идеологическим установкам сакральной фантастики. Словосочетание «сакральная фантастика» может показаться оксюмороном, но тем не менее этот термин, предложенный писателем Д. Володихиным, очень емок и содержателен – он обозначает фантастические произведения, в которых герои ощущают непосредственное вмешательство потустороннего мира в свою жизнь.

Обращаясь к трактовке мистической темы у Гумилева, следует отметить, что отношение Гумилева к данному вопросу связано с его художественными и философскими воззрениями: приверженности на раннем этапе творчества символистским схемам с их явной или завуалированной мистикой. Среди прозаических произведений Гумилева в этом плане выделяется рассказ «Черный Дик» (1908). Гумилев сумел здесь соединить экзотику и мистику, строки его произведения окрашены в суровые тона, насыщены многочисленными мифологическими и литературными аллюзиями.

Мистическая тема в этой новелле решается в негативном аспекте в образе насильника и святотатца Черного Дика. Оценочный эпитет «черный» указывает на то, что герой рассказа воплощение мрачной дьявольской силы. В критике часто указывается на связь этого произведения с «рассказами ужасов» Р. Стивенсона. В примечании к одному из своих рассказов знаменитый английский

писатель указал: «В Шотландии было распространено поверье, что дьявол являлся в виде черного человека».[10]

Топографические и хронологические границы в рассказе Гумилева оказываются смещенными: действие происходит в условно-средневековом мире (хотя, может, и в восемнадцатом веке, а, может, и в девятнадцатом), сконструированном по англо-шотландскому образцу, где существенную роль в идейной составляющей играет мистика.

Многие исследователи (Ю. Зобнин, И. Ерыкалова, Д. Грачева, Н. Золотухина и другие) отмечали демоническую природу Черного Дика. По мнению Н. Золотухиной: «Новеллы «Черный Дик» и «Лесной дьявол» скрепляются ракурсом рассмотрения человеческой природы (проявления в человеке звериного, тварного в разные временные эпохи) и оккультными, трансцедентными, ницшеанскими мотивами, а также мотивом оборотничества».[11]

Д. Грачева противопоставляет «Черного Дика» «Лесному дьяволу», называя последний рассказ «текстом-антиподом», «/…/ в котором подчеркивается, что животное начало не должно преобладать: первобытно-звериный, мужественный взгляд на мир, особое внимание к телесному началу вовсе не означает преобладание животного начала, способного превратить человека в Черного Дика».[12]

Основной мотив новеллы – мотив оборотничества – ярко проявляется в финале произведения, где главный герой превращается в монстра с «горящими глазами». Как известно, антропоморфное оборотничество объединяет в себе три сущности: человеческую, звериную и демоническую, причем и человеческая, и звериная подчиняются демонической ипостаси. Таким образом, подлинной сущностью такого оборотня является либо звериное, либо демонически-звериное начало.

«Христианская сотериология трактует реальную встречу с хищным зверем как встречу с живым воплощением собственной плотской страсти, отраженной в «дьявольском» зеркале поврежденной первородным грехом природы»[13],– констатирует Н. Золотухина.

В рассказе «Черный Дик» Гумилев задумывается над постепенным вырождением человечества, о том, как участие людей в противостоянии потусторонним силам становится все менее и менее осознанным, как берут верх животные инстинкты, оглушающие человека безумием самой действительности».

При всей несхожести литературно-художественной и философско-эстетической позиций Чехова и Гумилева, все же, подводя итог мистической теме в их творчестве, воплощенной, в частности, в новеллах «Черный монах» и «Черный Дик», следует отметить, что интересующие авторов проблемы целиком лежат в сфере этики. Потустороннее используется для исследования человеческих взаимоотношений и социальных коллизий. И Чехов, и Гумилев неожиданно приходят к выводу, что человеческая мораль не может быть объяснена сама из себя, ее корни глубже – этика вырастает из мистики.

Литература

1. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен до 1925 г. Новосибирск, 2006. С. 565.
2. Клуге Р.Д. Загадка «Черного монаха» // Философия Чехова: Материалы Международной научной конференции. Иркутск, 2006. С. 102.
3. Кшондзер М. Проблемы исключительной личности в рассказе А.П. Чехова «Черный монах» и в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // На холмах Грузии. Альманах. Тбилиси, 2007. № 4.
4. Шестов Л. Творчество из ничего. М., 2008. С. 64.
5. Назиров Г. К истории одного сюжета // Назиров Г. Русская классическая литература: Сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа, 2005. С. 54.
6. См.: Ранчин А. Просто люди: священнослужители в произведениях А.П. Чехова // http://www.portal-slovo.ru/rus/philology
7. См.: Питерсон К. «У него было такое же ангельское лицо, ясное и доброе» (Символика подтекста в рассказе «Черный монах» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 3. М., 1998. С. 75.
8. Чадаева А. Разложение души. О рассказе А.П. Чехова «Черный монах» // http.://palomnic.org/bibl_lit
9. Шалюгин Г. «Меня влечет неведомая сила…» Пушкин, Чехов и «Черный монах» // Чеховские чтения в Ялте. От Пушкина до Чехова. Вып. 10. Симферополь, 2001. С. 116.

10. Гумилев Н. Полное собрание сочинений. В 10-ти т. М., 1998 – 2005. Т. 6. С. 342.
11. Золотухина Н. Поэтика новелл Н.С. Гумилева 1907 – 1909 годов. Харьков, 2009. С. 137.
12. Грачева Д. «Память, ты слабее год от году…» (О судьбе прозы Н. Гумилева) // Подъем. Воронеж, 2005. № 3. С. 184.
13. Золотухина Н. Указ. Соч. С. 106.

А.П.ЧЕХОВ И ВИЛЬЯМ САРОЯН

К.Р.Ханян
Армянский государственный педагогический университет им.Х Абовяна

Антон Павлович Чехов (1860-1904) один из тех представителей мировой литературы, влияниие которого проявляется и на литературе многих народов.

Феномен успеха чеховских произведений – в его тесной связи с надеждами и мечтами русского народа, его верой в светлое будущее. Сформированная и мастерская отточенность стиля, глубокая печаль, замечательный юмор – все это присутствует в творчестве Чехова.

Вхождение Чехова в русскую литературу было сразу замечено. Лев Толстой по этому поводу отметил: "Чехов есть Пушкин в прозе". Автор повестей, рассказов и пьес признан одним из великих писателей в мировой литературе. Чехов создал четыре произведения, ставшие классикой мировой драматургии, а его лучшие рассказы высоко оцениваются писателями и критиками. Совместно с литературой всю свою жизнь Чехов был практикующим врачом, и всегда говорил, что "медицина – моя законная жена, а литература-любовница".

В 1896 году, после провала премьеры "Чайки", Чехов, написавший уже к тому моменту несколько пьес, отрекся от театра. Однако, в 1898 году, постановка "Чайки" в Московском художественном театре имела огромный успех у публики и критики, что сподвигло Чехова на создание еще трех шедевров – пьес "Дядя Ваня"(1897), "Три сестры" (1901) и "Вишневый сад"(1904). Поначалу Чехов писал рассказы для того, чтобы заработать денег, но по мере роста творческих амбиций, он создал новые ходы в литературе, сильно повлияв на развитие современного короткого рассказа. Новаторство повествовательных форм Чехова, его роль в прогрессе мирового искусства отмечали многие крупнейшие писатели – Томас Манн, Лев Толстой, Хироси Нома, Лакснесс и др. Оригинальность его творческого метода заключается в исполь- зовании приема под названием "поток сознания", позже пере- нятого Джеймсом Джойсом и другими модернистами, и отсутствии финальной морали, так необходимой структуре клас- сического рассказа того времени. Чехов не стремился дать ответы читающей публике, а считал, что роль автора заключается в том, чтобы задавать вопросы, а не отвечать на них. Он указал направление, отвечавшее потребностям времени. А

создание нового типа американской новеллы Шервудом Андерсоном вряд ли было бы возможно без чеховского опыта.

Вместе с Чеховым в литературе появился определенный тип художественного построения - умение в двух-трех коротких фразах говорить о "длинных предметах". И как композиционный прием это "умение" по-своему передавало новое восприятие мира.

Не случайна связь Чехова не только с армянской литературой, но и армянской действительностью. Близким другом писателя был композитор Александр Спендиарян, написавший произведение "Мы отдохнем", в основе которого монолог Сони из чеховской пьесы "Дядя Ваня". Известно о горячей дружбе между Чеховым и художником-маринистом Ованесом Айвазовским. Внимания Чехова был удостоен также художник Вардгес Суренянц, впоследствии оформивший декорации "Чайки" (1905).

Первым прелесть произведений Чехова заметил и оценил известный армянский прозаик Нар-Дос (Микаэл Тер-Ованнисян), сказавший о нем, что его "каждая, даже самая маленькая вещица стоит многотомного романа". По его мнению, "один Чехов из новейших русских беллетристов несет в себе лучшие традиции русского повествовательного творчества". [1;243] Чехов оставил сильное впечатление и у Александра Цатуряна, и Ваана Терьяна, и Аветика Исаакяна, и Ованеса Туманяна и многих других, которые в своих статьях высоко оценили и широко пропагандировали творчество русского писателя.

Начиная с 90-ых годов XIX века произведения Чехова переводятся на армянский язык, его пьесы ставятся на сценах некоторых армянских театров, издаются сборники его повестей и рассказов в Тифлисе, Баку, Шуши, Александрополе, Измире, Париже, Москве, Санкт-Петербурге и др.

Одним из первых переводчиков Чехова на армянский был Григор Аветян, переведший рассказы "Медведь" и "Предложение" в 1890 году. (Чехова переводят С.Тер-Саакянц ("Три сестры",1890), М.Кнарик ("Чайка",1893), Н.Навааварян ("Чайка", 1893), (А.Тер-Ованисян ("Медведь",1893), Л.Туманян ("Дома", 1896), М.Тер-Мартиросянц ("Жена", 1897), А.Мнацаканян ("Ванька", 1899), Ал.Петросян ("Беда", 1899), Востаник ("Репетитор", "Толстый и

тонкий", "В номерах", 1900), Т.Туман ("Хамелеон", 1900), М.Айвазян ("Юбилей"), Ов.Абрамян ("Случай из судебной практики, 1900"), Барутян ("Человек в футляре", 1901), Г.Арабаджян и многие другие.

Все эти переводы периодически печатались в таких армянских изданиях как "Мурч", "Ахбюр", "Тараз", "Нор Дар", "Лума", "Базмавеп", "Луйс" и др.

Чехов становится не только известным и принятым армянской средой талантливым писателем, но и своим твор- чеством содействует развитию армянской художественной литературы. Широко известна связь между сборником рассказов Чехова "Хмурые люди"(1890) и сборником Степана Зорьяна "Грустные люди"(1918), где последний применяет принципы чеховского искусства. Эта генетическая и типологическая связь выявлена и оценена в исследовательской работе армянского литературоведа Хорена Саргсяна "Степан Зорьян: десятые годы". Сам Зорьян, говоря о классиках мировой литературы, обязательно упоминал и имена русских писателей: Л. Толстого, Достоевского, Пушкина, Го- голя, Чехова.

Оценке богатого творческого наследия Чехова посвящена и статья Д. Демирчяна "А.П.Чехов", написанная по поводу 50-летия смерти писателя. В ней написано: "Чехов известен в переводной литературе всех культурных народов планеты. Его произведения, рассказы и пьесы, переведены и на армянский язык. Армянские писатели, начиная с классиков и кончая представителями нынешнего поколения читали, полюбили Чехова и многому научились у него".[2; 267]

Интерес к творчеству Чехова не ослабевал ни на каком этапе развития мировой, в том числе и армянской литературы. Более того, Чехов остается примером и для зарубежных армянских писателей, в том числе и тех, кто пишет не на армянском. Пример тому творчество В. Сарояна (1908-1981), одного из известных американских писателей армянского происхождения. Его перу принадлежат около полутора тысяч рассказов, двенадцать пьес и семь романов.

Каждый художник слова проходит какую-либо литератур- ную школу. Талант Сарояна сродни чеховскому. И он мог бы отнести к

себе самому признание русского писателя, о котором Сароян всегда говорил с чувством преклонения: "Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохнове- ние, любовь и абсолютная свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались".[4;176] Сароян учит своих героев видеть за разнообразными человеческими недостатками доброе и светлое начало.

Сароян в американской литературе считается выдающимся мастером короткого рассказа. Он всегда повторял, что в этом направлении он многому научился у Чехова. Как-то в беседе с В. Давтяном Сароян сказал: "У Чехова сострадание, Ги де Мопассан имеет только плоть, понимаешь разницу? Но великолепное тело... Нынешних русских писателей читаю в переводах. Но мало... У меня желание познакомиться со всеми произведениями мировой литературы, которая переводится на английский, потому что других языков не знаю, читаю только на английском. Все они интересны. Очень люблю Исаака Бабеля. Зощенко люблю. Андреева, Тургенева тоже. Невозможно, чтобы кто-то, который любит литературу, не любил и не почитал русскую литературу. Обширная литература, всегда читаю. И переводы очень удачны... и их приятно читать".[2; 82-83]

Сароян как-то признался, что ни один его рассказ не потребовал больше трех часов. Писалось легко и писал он много. В этом он похож на Чехова, который, как он сам говорил, не помнил, чтобы какой-нибудь рассказ отнимал у него больше суток. Сарояна упрекали за легкость конфликта и благополучную развязку. Молодого Чехова тоже обвиняли в безразличии к серьезным общественным вопросам. В письме к известному поэту А.Н.Плещееву в 1888 году Чехов писал: "Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы стать свободным художником – и только, и жалею, что бог не дал мне силы быть им".[3;11] Однако ум и талант всегда служат целям, и нельзя быть "свободным" от общественных связей.

Не раз бывавший в Армении, Сароян всегда на встречах с армянскими писателями выражал свое отношение к русской литературе и русским писателям: "Среди писателей России, - говорил

он, - для меня главными являются, и всегда их читаю - Л.Толстой, Достоевский, Чехов, Тургенев, Горький. Гоголевская "Шинель" яркий пример русского рассказа. Пушкин ярчайший представитель литературы".[5;16] Русская литература для Сарояна высшее художественное явление литературы. Имя Чехова он называет в ряду других русских писателей, но, несомненно, оно должно было бы стоять первым.

Почти каждый известный писатель предпочитает какого-либо другого литератора, у которого он учится и благодаря своему таланту сравнивается с ним. Для Сарояна Чехов из тех мастеров, чьи традиции стали базой для начинающих, основой для создания своей школы и передачи ее последующим поколениям. С этой позиции очевиден профессионализм чеховских произведений со стороны и содержания, и формы. Говоря о литера- турных типологических связях произведений Чехова и Сарояна можно привести несколько примеров. Это рассказ Сарояна "Апельсин" и рассказ Чехова "Ванька", доказывающие ту истину, что писатели перенимают друг у друга лучшие литературно-художественные традиции. Отличным примером литературной типологической связи является рассказ Сарояна "Старомодный роман с любовными стихами и всем прочим". Здесь чувствуется близость чеховских традиций, в особенности влияние чеховской сатиры и юмора. Герои данного рассказа достигают уровня чеховских героев, но сарояновским почерком. Не будет преувели- чением, если отметим, что рассказ Сарояна "Цирк" предстает как пример чеховской лаконичности и мопассановского описатель- ного мастерства. Здесь проявляются творческое психологическое остроумие, яркие оттенки сатиры и юмора. Это произведение вызывает те же чувства, что и бессмертное произведение Чехова "Человек в футляре".

Сарояна всегда привлекало чеховское искусство немногочисленными словами говорить о многом, и он, не повторяя Чехова, создал свой, сарояновский стиль, и, передавая будущему поколению букет своих рассказов, подчеркивает: "Нет создателя коротких рассказов подобно Чехову".[5; 82]

Подобное заявление не только дань уважения творчеству Чехова, но и всей русской литературе, это и признание того, что рус-

ская высокохудожественная литература имеет всемирное значение и принадлежит всему миру.

Литература

1. **Литературное наследство, кн.1, Ереван, 1961.**
2. **Д.Демирчян, Собр. соч., т. 13, Ер., 1983, (на арм. яз.).**
3. **Чехов А., Полное собр. соч. и писем в 30 т., т.3, 1976.**
4. **Чехов А., Собр. соч. в 12 т., т. 2, М., 1956.**
5. **Л.Мкртчян, В.Сароян вблизи, Ер., 1978, (на арм яз.).**

СКРИПКА И ФУТЛЯР
(К ВОПРОСУ О КОНЦЕПТЕ «ФУТЛЯР»)

Щаренская Н.М.

Южный федеральный университет

(г. Ростов-на-Дону)

В концептуализации мира А.П. Чеховым одним из центральных концептов является «футляр», вобравший представления художника о человеке и некоем особом образе его жизни. Определенный набор смыслов, связанных с интерпретацией чеховского концепта, установил значение фразеологической единицы *человек в футляре* – ‘человек, замкнувшийся в кругу узких, обывательских интересов, боящийся всяких нововведений и оценивающий всякое дело с казенной, формальной точки зрения’ [Ушаков 2006]. Однако знаменитый «футляр» А.П. Чехова постигла судьба того, что представляет собой самое известное в культуре: оно в какой-то степени обречено на непонимание, так как, с одной стороны, порождает постоянный напряженный поиск разгадки, а с другой – отказ от всякого поиска, наделение «известного статусом просто банального» [Докучаев 1997]. Банальные представления о чеховском человеке в футляре сводятся, по сути, к значению соответствующей фразеологической единицы. Однако тот факт, что «хрестоматийный» рассказ А.П. Чехова и, соответственно, проблема футляра постоянно привлекают исследователей, свидетельствует о том, что данный культурный феномен действительно содержит в себе потаенные, неоткрытые смыслы. Приблизиться к этим смыслам представляется нам задачей настоящей статьи, решая которую, мы памятуем о том, что все стремления открыть тайну чеховского футляра лишь с одной стороны приоткрывают над ним завесу, в то время как другие остаются закрытыми, оставляя ощущение неисчерпаемых смысловых глубин.

Разделяя идею о том, что информация о концепте заключена не только в соответствующей единице-маркере, но и во множестве других единиц, «составляющих концептуальную парадигму» [Савенкова 2006], мы считаем, что само имя концепта несет в себе определенный набор сем, важных для установления его содержания. Это особенно очевидно, если имя концепта метафорично и соответственно заключает в себе образ. «Футляр» А.П. Чехова как раз является концептом с метафорическим центральным вербализатором. Отысканию ассоциаций, порождаемых именем концепта,

способствует установление контекстов употребления слова-маркера и его ближайших семантических дериватов в творчестве писателя, а также выявление его эстетической значимости в художественном целом тех произведений, в которых оно встречается.

Представление о «футляре» как особом, авторском концепте А.П. Чехова сложилось благодаря рассказу, в котором слово *футляр* вынесено в заглавие, – «Человек в футляре». В рассказе встречается также его общеязыковой синоним – *чехол*. Ср., например, толкование слова *футляр* В.И.Далем: «коробочка, ларчик, трубка, укладочка, чахолокъ, куда вкладывается сберегаемая вещь» [Даль 2006]. Слово *чехол* используется при описании тех атрибутов быта героя, которые делают его столь заметным среди других людей: «*И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши и…нож у него был в чехольчике…»*[1] (С10,43). На синонимические отношения со словом *футляр* в рассказе претендует существительное *оболочка*: Буркин использует его, подводя итог своему рассказу обо всех внешних разновидностях беликовских чехлов и делая вывод о том мироощущении Беликова, которое находило в них свое выражение: «*Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний»* (С10,43). Однако уточнение в словах Буркина, желание – по воле автора – найти более подходящее слово указывают на невозможность существительного *оболочка* претендовать на имя концепта.

Слово *оболочка* встречается в «Даме с собачкой», где этим именем названа внешняя, открытая и вместе с тем ложная сторона жизни человека: «*…всё…что было его ложью, его оболочкой, в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его "низшая раса", хождение с женой на юбилеи, - всё это было явно*». Оболочка – это социальная роль человека, нивелирующая его личность: внешняя жизнь Гурова

[1] Здесь и далее цит. по изд.: А.П. Чехов. Полное собрание соч. в тридцати томах. М., 1977.

«*похожа на жизнь его знакомых и друзей*» (С10,141). Играл ли социальные роли Беликов? У него, конечно, есть служба, все законы которой он хорошо знает и потому хочет предостеречь Коваленко. Однако этим набор социальных ролей Беликова ограничивается. В отличие от героя «Дамы с собачкой» он никогда не участвует в спорах в клубе, куда явно вообще не ходит. Его присутствие в гостях у своих товарищей сопровождается молчанием, у него нет никаких увлечений «низшей расой». Весь город в рассказе «Человек в футляре» можно уличить в исполнении всех видов социальных ролей, кроме Беликова. Так, все педагоги «*по обязанности*» (С10,46) ходят на именины. Все вольно или невольно разыгрывают спектакль по устройству семейной жизни. Убеждая Беликова жениться, все говорят ему, что «брак есть шаг серьезный», и именно лживость этих слов, та прагматическая подоплека, которая в них заключается (социальный статус отца невесты, наличие у нее хутора и т.п.), уже самого Буркина заставляет оценить эти слова как пошлость. Примечательно, что сцена устроенного обществом свидания Беликова с Варенькой происходит в театре. Беликову это все крайне тяжело, о чем свидетельствует вся его несчастная, искореженная маленькая фигурка, «*точно его из дому клещами вытащили*».

Думая о необходимости жениться, Беликов, однако, «*еще глубже ушел в свой футляр*». Это доказательство того, что он хочет уберечься от обычного в обществе брака. Когда он повторяет слова «*брак есть шаг серьезный*», то явно вкладывает в них другой смысл, предполагающий наличие тех условий, которые противопоставлены привычному социальному спектаклю. Беликов пытается их создать, когда почти каждый день гуляет с Варенькой. Он словно хочет вдохнуть в свои отношения с ней то, чего им не хватает. Он не знает, что такое любовь, потому что не может ее пережить, но знает, что она должна быть. Аналогично для Беликова существует и понятие товарищества. Он представляет, что у него есть «*товарищеские обязанности*», и ходит в гости вовсе не для того, чтобы поддержать видимость дружеских отношений с людьми, а потому что так нужно, считает он, поступать товарищам. Таким образом, образ жизни

Беликова едва ли можно охарактеризовать словом *оболочка* в том значении, которое оно приобретает в рассказе «Дама с собачкой». Оболочка Гурова и футляр Беликова – разные вещи: оболочка – это ложь, личина, подгоняющая человека под общий «портрет», футляр – средство защиты от жизни-оболочки. В рассказе «Человек в футляре», однако, есть контекст, в котором существительное *футляр* приобретает такое же значение,- это слова Ивана Ивановича, который, выслушав историю Беликова, выносит свой вердикт образу жизни всего общества: «*А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр?...Видеть и слышать, как лгут,… и самому лгать, улыбаться, и всё это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка…*» (С 10, 54). И все же содержание концепта «футляр» не исчерпывается только таким смыслом. В футляр пря - чется человек, по какому-то наитию чувствующий неблагополучие мира.

Семантика имени *футляр* в отличие от существительного *оболочка* включает семы ‘драгоценность’, ‘хрупкость’: в футляре хранятся хрупкие и часто дорогие вещи. Соответственно эти семы вбирает в себя слово *человек*, в контексте рассказа называющее содержимое футляра. Человек для А.П. Чехова драгоценен и хрупок и подвержен тому, что его портит как человека. А это оболочка, «нормы» жизни. Однако почему имя концепта все же *футляр*, а не другой общеязыковой синоним, также обозначающий вещь, предохраняющую драгоценность от порчи? Мы полагаем, что это связано с вполне определенной вещью, которая может храниться только в футляре, – а именно со скрипкой. Это подтверждается некоторыми образами, сравнениями, сюжетами других произведений Чехова, в которых встречаются слова, семантически связанные со словом *футляр*, а также системой деталей рассказа «Человек в футляре».

В творчестве А.П. Чехова часто упоминаются музыкальные инструменты: скрипка, рояль, флейта, контрабас, тромбон. Образы рояля и скрипки могут входить в состав сравнения в качестве

привлекаемого члена сопоставления. Так, Ирина в «Трех сестрах» говорит, что ее душа без любви «*как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян*». В «Палате № 6» читаем: «*Только трус, у которого больше страха перед смертью, чем достоинства, может утешать себя тем, что тело его будет со временем жить в траве, в камне, в жабе... Видеть свое бессмертие в обмене веществ так же странно, как пророчить блестящую будущность футляру после того, как разбилась и стала негодною дорогая скрипка*» (С 8,91). Музыкальный инструмент, следовательно, образ души человека. При этом скрипка появляется тогда, когда речь идет о том, что человек оставляет после себя в мире. Маленький Сережа, герой рассказа «Дома», знает: «*Смерть уносит на тот свет матерей и дядей, а их дети и скрипки остаются на земле*» (С 6, 101). Яков Бронза, герой рассказа «Скрипка Ротшильда» страдает оттого, что после его смерти его любимая скрипка останется сиротой. Пение скрипки в его руках, когда он, умирая, думает о пропащей человеческой жизни, - это голос его души. Яков сам не знает, что именно он играет: музыка выходит как бы сама собой («*он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно…И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка*») (С 8,304). Он оставляет скрипку Ротшильду, в руках которого она звучит уже не так. Когда он старается повторить то, что играл Яков, музыка вбирает плач флейты, и звучит «*нечто унылое и скорбное*». Именно эта музыка, сплетение голосов Якова, погубившего жизнь в своем стремлении избежать «убытков» и осознавшего весь трагизм невозможности ничего исправить, и Ротшильда, носящего имя богача, но слабого, несчастного и униженного человека, сопровождает жизнь следующих поколений, «*купцов и чиновников*». В образах Якова и Ротшильда просматриваются библейская история Иакова и Исава, их братства и вражды. При этом Яков, носящий имя праотца народа Израиля, принимает черты библейского Исава: он груб, легко впадает в ярость, его лицо багровеет, даже в мечтах о лучшей жизни в нем проявляется охотничий инстинкт (он представляет битых гусей). Эти черты чеховского Иакова проявляются в нем потому, что его интересует только материальная сторона жизни.

Ротшильд – своеобразное зеркало Якова: в отличие от Якова он тщедушен (намек на меньшую физическую силу Иакова), однако обещает выкинуть Якова в окошко и через забор (сила и ярость Исава), он слаб и унижен (изнанка стремлений человека к богатству). Скрипка Якова – Иакова-Исава-Ротшильда – оплакивает все погибшее человечество. Яков не оставляет потомства: его младенчик умер. Когда он был жив, молодой Яков с Марфой сидели под вербой и «*пели песни*» (С 8,301).

Скрипка – уникальный инструмент, наиболее близкий человеческому голосу. У А.П. Чехова она становится символом души. Скрипка способна производить мелодии очень большого дыхания, а многочисленным чеховским персонажам душно, не хватает воздуха. Наступление того, что враждебно человеческой душе, может проявляться в изменении голоса (Ср. историю Ионыча). В «Трех сестрах» наступление на человека, захват его дома чуждой, злой, животной силой параллелью своей имеет историю Андрея и его скрипки. Любовь к скрипке – это его собственное пристрастие. Скрипка потеснена мечтами об ученой карьере (результат желания отца), потом заменяется книгой (при этом университетские лекции подменяются «талмудами» земской управы), затем игры на скрипке уже не слышно. Наташа, торжествующая свою полную власть в доме, обещает в первую очередь срубить еловую аллею и клен. Эта деталь удивительно согласуется с незыблемым законом скрипичного искусства, сохраняющегося со времен Амати, который определил необходимый подбор дерева: из клена делаются нижняя дека, бока, а из ели или пихты – верхняя дека [Григорьев 1981]. Наташа собирается переселить «*Андрея с его скрипкой*» в комнату Ирины: «*…пусть там пилит*» (С13,186). Этот глагол, обычно выражающий иронию по поводу плохой игры, в контексте пьесы приобретает другое значение, намекая на уничтожение скрипки – души человека, данную ему природой.

Пение скрипки, прекрасная музыка – это для А.П. Чехова образ прекрасного, совершенного Человека, который выражает, открывает свою душу миру, другим людям. Музыка человека – его язык.

Прекрасная музыка человека означает его прекрасные чувства, мысли и слова. Интересно, что когда герои «Скучной истории» Катя и Михаил Федорович глумятся над близкими, они сравниваются с двумя жабами. Ср. приведенную выше цитату из «Палаты № 6», где жаба наряду с травой и камнем приравнивается к «*безгласной природе*».

Беликов, человек в футляре,– учитель древних языков, и особенно любит греческий, язык общества высочайшей культуры, который для него сама музыка *(«О, как звучен, как прекрасен греческий язык!»*). Пристрастие Беликова к древним языкам объясняется тем, что они – средство общения людей далекого прошлого, в котором можно предположить идеал. Для героя едва ли существовали какие-то конкретные четкие понятия, составляющие этот идеал. Скорее это было некое ощущение того, что он должен быть и что в окружающей жизни его нет. В ней он слышал шум («*Очень уж шумят у нас в классах*») (С10,45) и потянулся к Вареньке, когда она спела. Понимание Беликовым ущербности в отношениях между людьми и соответственно в их языке особенно очевидно в сцене с Коваленко, с которым он заговорил о Вареньке как о человеке, который, как он полагал, близок и ему, и ее брату (*«Какой-то пасквилянт нарисовал в смешном виде меня и еще одну особу, нам обоим близкую»*) (С10,50). Странное, противоестественное молчание Коваленко в этот момент опечалило Беликова: он «*подождал немного и продолжал тихо, печальным голосом...*». Но такое отношение к сестре не удивительно для человека, который желал ей выйти «*даже за гадюку*» (С10,49). Симптоматично, что у Коваленко грубый голос, «*как из бочки: бу-бу-бу*» (С10,45), он хохочет то басом, то писклявым голосом. Подобных негативных характеристик тембра голоса Беликова в рассказе нет. Он говорит в основном «тихо» или вообще молчит. Молчание его заменяет пустые разговоры, ложь общения.

Однако человек в футляре отнюдь и не спаситель жизни. Футляр лишь повторяет форму скрипки. Он бессилен продолжить музыку жизни и остается безгласным напоминанием о ней. Человек

должен быть одним из прекрасных голосов, музыкальных инструментов, играющих свою партию в общей музыке мира. Он должен, придя в мир, сказать свое Слово, чтобы была жизнь.

Литература

1. Григорьев В.Ю. Скрипка // Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Т.5, С. 61-63.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2006. Т. 4, с. 540.
3. Докучаев И.И "Футлярный мир" и «царство смысла» (рассказ А.Чехова "Человек в футляре") // Мировая художественная культура в памятниках:. СПб., 1997. с. 148-156.
4. Савенкова Л.Б. Концептуальная парадигма как средство демонстрации преломления этнического концепта в сознании индивида (на материале рассказа А.П. Чехова «Убийство»)// Литература в диалоге культур – 4. Матер. Межд. науч. конф. Ростов-на-Дону. 2006, С. 298-306.
5. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка М.,2006. С. 1142-1143.

Л. ТОЛСТОЙ И А. ЧЕХОВ – ДВЕ ВЕРШИНЫ РУССКОЙ ПРОЗЫ

А.М.Амирханян
Армянский государственный педагогический университет им. Х.Абовяна

Рубеж XIX – XX века – период «безвременья» - породил особый художественный стиль и тематику, воспринимаемый современниками А.Чехова неоднозначно. По справедливому утверждению В. И. Кулешова, «творчество Чехова долго считалось самым спорным в литературе. Многое в Чехове читателей притягивало, но многое и отталкивало. Высокая художественность его созданий и <…> неопределенность тенденций <…> вызывали бесконечные споры» [1]. И, несмотря на разночтения и многоплановость восприятия, имя Чехова – итоговое в истории русской литературы XIX века. «Российская проза XIX века сумела блистательно завершить великую эпоху» [2]. В настоящей статье нами сделана попытка кратко рассмотреть взаимовлияние и взаимооценку художественного творчества двух современников-классиков русской литературы – Л.Толстого и А.Чехова.

Л. Толстой обогатил литературу «нравственно чистой прозой» [3], Чехов повторил этот опыт, но по-своему. Нельзя не согласиться с С.Артамоновым в том, что Чехов «стал мастером <…> предельно лаконичного, сжатого, навсегда оставляющего след в памяти» произведения. Писатель «наблюдает жизнь. Она не всегда предлагает <…> сверхординарные события. Но вглядитесь в обыкновенный быт людей, сколько значения в каждой мелочи!» [3,333]. Чехов не просто наблюдает, он размышляет о многоликости и многозначности истины, которой прикрывают правду. Л.Толстой писал для думающей публики, Чехов же «схватывает» обыденный сюжет для проницательного, мыслящего читателя и наблюдателя. В этом наблюдении море чувств, которые приравниваются к истине

жизни. «Сущее есть или имеет бытие, но само бытие не есть сущее» [4].

Идейное родство в поиске и утверждении бытия у Толстого и Чехова находит подтверждение в многочисленных дневниковых записях писателей и их современников. Так, в воспоминаниях Н.Гусева о Толстом читаем: «Рад, что и Горький и Чехов мне приятны» (29 ноября 1901 г.); «Из молодых Лев Николаевич признает талант лишь за Гаршиным и Чеховым» (23 июля 1894 г.). В.Лазурский в своем дневнике рассказывает об отношении Толстого к прослушанному рассказу Чехова «Учитель словесности»: «Рассказ ему нравится. В нем с большим искусством в таких малых размерах сказано так много; здесь нет ни одной черты, которая не шла бы в дело, и это признак художественности» [5]. Далее он продолжает, что Чехов, по мнению Толстого, «хотя и обладает художественной способностью прозрения, но сам еще не имеет чего-нибудь твердого и не может потому учить. Он вечно колеблется и ищет. Для тех, кто еще находится в периоде стояния, он может иметь то значение, что приведет их в колебание, выведет из такого состояния. И это хорошо». Это метафизическое «стояние» следует понимать не дословно, а как истину, возведенную в степень нахождения данной субстанции между субъектом и душой. Чеховская апелляция нравственности близка к толстовской. Так, во время посещения Толстого В.А.Лазаревским зашла речь о Чехове. Лазаревский приводит в своих воспоминаниях высказывание Толстого: «Чехов – это маленький Пушкин» (3 сент. 1903 г.). В другой редакции Лазаревский сообщает Чехову следующий отзыв Толстого: «Чехов – это Пушкин в прозе».

Интересным является также и то, что Чехов, помимо литературной дружбы с Толстым, смотрел на «великого старца» глазами медика. Из переписки Чехова и Н.П.Кондакова от 2 апреля 1902 г.: «Л.Н.Толстому лучше, это несомненно, болезнь (воспаление легких) миновала, но все же он слаб, очень слаб, только недавно стал сидеть в кресле, а то все лежал. Ходить будет еще не скоро. Я был у него третьего дня, и он показался мне выздоравливающим, но очень

старым, почти дряхлым. Много читает, голова ясная, глаза необыкновенно умные. Писать, конечно, нельзя, но все же есть кое-что новое, им написанное» [6]. А незадолго до этого, 27 января 1902 г., Чехов писал О.Л.Книппер: «Толстой очень плох <…> Грустно, на душе пасмурно» [6,405].

Чехов и Толстой – два великих писателя, рассказавшие о духовной жизни времени и по-разному оказавшие влияние на последующий литературный процесс. Наиболее точное понимание чеховской прозы Толстым проявилось, как нам кажется, в последние шесть лет жизни «великого старца», именно после смерти Чехова. Хотя еще при жизни Чехова Толстой выделил 30 его рассказов. В этой связи интерес представляет письмо Ильи Львовича к Чехову: «Спешу исполнить обещание относительно рассказов, отмеченных моим отцом <…> Они <…> разделены на два сорта» (25 мая 1903 г.). Далее в письме перечислены 15 рассказов Чехова «первого сорта», к которым писатель отнес следующие: «Детвора», «Хористка», «Драма», «Дома», «Тоска», «В суде», «Спать хочется», «Супруга», «Душечка», «Беглец», «Ванька», «Дамы», «Злоумышленник», «Мальчики», «Темнота». Еще 15 рассказов Толстой назвал «вторым сортом», среди них: «Беззаконие», «Горе», «Ведьма», «Верочка», «На чужбине», «Кухарка женится», «Канитель», «Переполох», «Ну, публика!», «Маска», «Женское счастье», «Нервы», «Свадьба», «Беззащитное существо», «Бабы».

«Не могу Вам сказать,- пишет И. Толстой,- выбирал ли он эти рассказы из всех, или это только те, которые пришли ему на память, как особенно выдающиеся».

Отношение к перечисленным рассказам у Толстого было неоднозначным. Так, рассказ «Супруга» Чехова, по воспоминаниям С.Т.Семенова, вызывал восхищение у Толстого. И, несмотря на то, что писатель относит этот рассказ к произведениям «первого сорта», все же не нравился Толстому с «содержательной стороны». Это подтверждается и Д.Маковицким в «Яснополянских записках» от 18 июля 1905 г.: «Безобразный нравственно. Бывает так, но художник не должен описывать. Читает телеграмму к ней, узнает об измене.

Ужасная сцена; она просит 25 рублей». Можно предположить, что Толстому, неравнодушному всегда, с одной стороны, к «мысли семейной» и вместе с тем последовательно проводящему критику института брака, супружеских взаимоотношений, чувственных влечений и, с другой, неприятие распущенности нравов светского общества, чеховский натурализм «без идеи», как говорил Толстой, не мог остаться незамеченным. В то же время влияние авторитета Толстого на Чехова было настолько явным, насколько различным оказывалось решение глобальных социальных вопросов в разных жанрах: у Толстого – в крупных прозаических полотнах, у Чехова – в средних и малых формах.

Так, в чеховской повести «Дуэль» есть упоминания из толстовской «Анны Карениной» во II главе, когда Лаевский оценивает внешний облик Надежды Федоровны: «Он вспомнил, что Анне Карениной, когда она разлюбила мужа, не нравились прежде всего его уши, и подумал: «Как это верно! Как верно!». Лаевскому кажется, что все, о чем говорит или что делает героиня, - «ложь или похоже на ложь». И далее: «Ему придется прибегнуть к маленькой лжи; он солжет только один раз, и затем наступит полное обновление. И это хорошо: ценою маленькой лжи он купит большую правду». Подобное «подражание» Чехова в художественнех манере и стилю Толстого, можно предположить, объясняется тем, что в произведении получают развитие несколько «сюжетных схем». И, как справедливо отмечает Ю.Лотман, «русский роман <…> ставит проблему не изменения положения героя, а преображения его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни» [7].

В той же повести Чехова, как и в рассказе «Именины» затрагивается близкая толстовской тема (романы «Анна Каренина» и «Воскресение») положения в обществе незаконнорожденных («незаконноприжитых») детей, бесправие простых женщин, идущих на каторгу, несмотря на то, что «каждый чувствует потребность в чистой любви, хотя знает, что такой любви нет» [8]. В некоторых письмах Чехова и Плещеева раскрываются причины подобных художественных «перекличек» с Толстым. Чехов пишет: «Вы правы,

что разговор с беременной бабой (имеется в виду рассказ Чехова «Именины») смахивает на нечто толстовское. Я припоминаю. Но разговор этот не имеет значения; я вставил его клином только для того, чтобы у меня выкидыш не вышел ex abrupto (вдруг). Я врач и посему, чтобы не осрамиться, должен мотивировать в рассказах медицинские случаи». Отметим, что Толстой не конкретизировал «медицинские случаи» с целью реалистического отображения и изображения, но через натуралистическое описание действительности изобличал духовные пороки эпохи, тогда как Чехов, как видно из приведенного письма, выделяет, точнее, «выпячивает» не порок, а выстраивает новую формулу будущих литературных направлений (в данном случае, абсурда) из современного писателю бытия.

Отношение Чехова к толстовству не однозначно и не совсем понятно. Авторитет Толстого на его современников был велик. И Чехов присматривался, «примеривался», искал рациональное зерно в толстовской философии. В.Я.Брюсов по поводу развернувшейся в адрес чеховских произведений критики писал: «Учиться надо всем тем критикам, именно из тех самых произведений, которые они разбирают! Когда появляется новое произведение такого заведомо значительного таланта, то первый вопрос, который должен задать себе критик, это не «Где ошибки автора», а «В чем недостатки моего понимания, если мне это не нравится». Мы ведь только критикуем, а не читаем, ищем ошибок, а не прекрасного» [9].

И все же Чехов не отрицал влияние толстовских произведений и идей. Наоборот, Чехов отмечал особое, дидактическое и рациональное значение толстовских идей. Так, об «Анне Карениной» у Чехова есть следующее суждение: «Автор вооружается против высшего света с его пошлостями, и потому эти произведения значительны и полезны» [9,379]. Чехов почувствовал благосклонность Толстого к «обиженной» Катюше Масловой: «это замечательное художественное произведение. Самое неинтересное – это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше, и самое интересное – князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители

<…> у Толстого перо ухватистое» [10]. Толстой же, говоря о Чехове, отмечал «его изобразительность. Он называл его <…> музыкальным» [11].

И все же именно с прозы А.Чехова в истории русской литературы отмечают грядущий этап обновления, который, не отрываясь от предшествующих литературных достижений, ставших традицией, подготавливают, по справедливому замечанию Ю.Лотмана, соединение разных «форм словесного искусства» в «общеевропейском» масштабе [7,746].

Литература

1. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века. М., 2004. С. 749.
2. Горенштейн Ф. Мой Чехов осени и зимы 1968 года //Книжное обозрение, 1989, № 42. С. 9.
3. Артамонов С.Д. Сорок веков мировой литературы. В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 335.
4. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. СПб., 2001. С. 294.
5. Лазурский В.Ф. Дневник. Литературное наследство, № 37-38. М., 1939. С. 464.
6. Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Л.Н.Толстого. М., 1960. С. 414.
7. Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 719.
8. Чехов А.П. ПСС и писем. В 30 т. М., 1985. Т. 7. С. 412.
9. Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. (К истории раннего символизма). М., 1927. С.18-19 // Чехов. ПСС и писем. Т.9. С. 464.
10. Цит. по: Энциклопедия мировой литературы. Под ред. С.В.Стахорского. СПб., 2000. С. 92.
11. Семенов С.Т. О встречах с А.П.Чеховым // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 368.

Сведения об авторах

1. **Амирханян М.Д. –** Докт. фил. наук, профессор. Ректор Ереванского гуманитарного института

2. **Амбардарян Г.Г. –** Докт. фил. наук, профессор. Зав. каф. Гюмрийского государственного педагогического института им. М.Налбандяна

3. **Амирханян А.М.** – Канд. фил. наук, доц. каф. рус. и заруб. литературы АГПУ им. Х. Абовяна

4. **Басилая Н.А.** – Докт. фил наук, проф. каф. рус. литературы Тбилисского государственного университета им И. Джавахишвили

5. **Багратион-Давидашвили Н.Н.** – Докт. фил. наук, проф. каф. рус. литературы Тбилисского государственного университета им. И.Джавахишвили

6. **Горницкая Л.И.** - Аспирант каф.истории русской литературы ф-та филологии и журналистики Южного федерального университета

7. **Долуханян А.Г.** – Докт. фил. наук, профессор. Зав. каф. арм. литературы АГПУ им. Х. Абовяна

8. **Захарян С.Г.** – Препод. каф. рус. литературы Ванадзорского государственного педагогического института им. О.Туманяна

9. **Изотова Н.В.-** Докт фил наук, проф. каф.рус.литературы Южного федерального университета

10. **Куприянова Т.Ф.** - Канд. фил. наук, доцент Института русского языка и культуры ф-та филологии и искусств Санкт-Петербурского государственного университета

11. **Ларионова Е.В.** - Докт. фил. наук. Главный научный сотрудник Южного науч. центра РАН, г. Таганрог

12. **Мартиросян В.С.** - Преподаватель Ереванского государственного университета

13. **Маслакова Е.В.** – Аспирант Южного федерального университета

14. **Мелкумян М.И.** - Препод. каф. рус. языка Ереванского государственного университета

15. **Меликян М. И.** - Канд. фил наук. Зав каф. рус. лит. Гюмрийского государственного пединститута им. М. Налбандяна

16. **Мирзоян Г.Е.** - Канд. фил. наук, доц. каф. рус. языка АГПУ им. Х.Абовяна

17. **Моисеева Н.В.** - Канд. фил. наук, доцент каф. рус. языка Южного федерального университета

18. **Николаишвили М.С**. – Докт. фил. наук, проф. каф. рус. лит. Тбилисского государственного университета им.И.Джавахишвили

19. **Овакимян Л.М.-** Препод. каф. рус. литературы Ереванского государственного института театра и кино

20. **Оганесян А.Г.** – Преподаватель каф. рус. литературы Российско-Армянского (Славянского) университета

21. **Спачиль О.В.** - Канд. фил. наук, доцент кафедры русистики и сравнительного культуроведения "Центра истории культуры (Россия, Сев. Америка)" Кубанского государственного университета

22. **Табаченко Л.В.** - Канд. фил. наук, доцент каф. общего и сравнит. языкознания Южного федерального университета

23. **Татевосян Р. В.** – Доктор. фил. наук, профессор. Зав. каф. рус и заруб. литературы АГПУ им. Х. Абовяна

24. **Татевосян Т.В**. – Канд. фил. наук, препод. каф. рус. лит. Ванадзорского государственного педагогического института им. О.Туманяна

25.

26. **Ханян К.С.** – Канд. фил наук, препод. каф. рус. и заруб. литературы АГПУ им. Х. Абовяна.

27. **Щаренская Н.М.** –Канд. фил. наук, доц. каф. рус. лит. Южного федерального университета

Оглавление

От редактора 3

Амирханян М.Д. – А.П.Чехов: армянские отображения, контакты,переписка 5

Амбардарян Г.Г.– Стилеобразующие функции лексических повторов в ранних рассказах А.П. Чехова (на материале рассказа "Смерть чиновника") 20

Басилая Н.А., Николаишвили М.С.– Образ платонова в репликах действующих лиц пьесы А.П. Чехова «Безотцовщина» 27

Басилая Н.А., Багратион-Давидашвили Н.Н. – Обращения в речи действующих лиц пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» 47

Горницкая Л. И. – Мифологема острова в книге А. П. Чехова «Остров Сахалин» 63

Долуханян А. Г. – Армянский перевод водевиля «Медведь» 70

Захарян С.Г.– Символизм в драматургии А.П. Чехова и Б.Л. Пастернака 75

Изотова Н.В.– Своеобразие диалогических структур в рассказе А.П. Чехова «Дама с собачкой» 82

Куприянова Т. Ф.– А. П. Чехов: «Вишнёвый сад» и И. С. Шмелёв: «Солнце мёртвых» 90

Ларионова М.Ч.– Чеховские персонажи в контексте фольклора (пьеса А.П. Чехова «Три сестры») 109

Мартиросян В. С. – Мотив хозяина и работника в творчестве А. П. Чехова 118

Маслакова Е.В. – Художественное время в рассказе А.П. Чехова «На подводе» 129

Меликян Т.А. – Чехов и русский модернизм (Мережковский, Сологуб, Пастернак) 139

Мелкумян М. И. – "Маленький человек" в системе чеховских образов 148

Мирзоян Г. Е.– "Три сестры" - философская драма настроений 158

Моисеева Н.В. – Коммуникативная неудача как средство создания комического эффекта в рассказах А.П. Чехова 162

Овакимян Л.М.– Чехов и Зорян: творческие параллели 171

Оганесян А.Г., Ваграмян Г.А – Эстетическая функция метафоры художественной речи (на материале рассказов А. П. Чехова) 181

Спачиль О.В.– "Чайка" А.П. Чехова и "Цапля" Юдоры Уэлти: продолжение разговора о литературной орнитологии 189

Табаченко Л.В. – Гештальты концепта "Судьба" в идиолекте А.П. Чехова 198
Татевосян Р.В. – Освобождение от оков имени **(рассказ А.П.Чехова „Архиерей")** 214
Тадевосян Т.В.– «Черный монах» А. Чехова и «Черный Дик» Н. Гумилева – слово о мистике и мистика слова 221
Ханян К.Р.– А.П.Чехов и Вильям Сароян 228
Щаренская Н. М. – Скрипка и футляр (к вопросу о концепте «Футляр») 234
Амирханян А.М.– Л.Толстой и А.Чехов – две вершины русской прозы 242
Сведения об авторах 248

АРМЯНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ “АРМЕНИЯ – РОССИЯ”
ЕРЕВАНСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

А.П.Чехов:
русская и национальные литературы

Материалы международной
научно-практической конференции

Êîíòðîëüíûé êîððåêòîð Ì.È.Ìåëêóìÿí

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ЛУСАБАЦ
Пушкина 46
Тел.: + 374(10) 53 96 47, + 374(91) 42 51 63
E-mail; lusabats@netsys.am
lusabatc@mail.ru
www.lusabats.info.am

Подписано в печать 02.03.2010, формат А5, бумага офсетная,
тираж - 250
Отпечатано в типографии “Издательского дома Лусабац”