

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»
Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)»

МОЛОДЕЖНЫЕ ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАГАНРОГЕ

Материалы
IX Международной научной конференции
20 апреля 2017 года

Ответственный редактор
кандидат филологических наук В. В. Кондратьева

Таганрог
2017

УДК 82
ББК 83.3 (Рос=Рус)
М75

Редакционная коллегия:
В.В. Кондратьева,
В.А. Мелькумянц

Оформление обложки: Бурсов К.Г.

Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: мат-лы IX Меж-
М75 дународ. науч. конф. / отв. ред. В.В.Кондратьева. – Таганрог: Танаис,
2017. – с. 194
ISBN 978-5-9908553-8-0

В сборник включены статьи IX Международной научной конференции «Молодежные Чеховские чтения в Таганроге», отражающие основные направления современного чеховедения.

Издание адресовано аспирантам, магистрантам, студентам, учителям-словесникам и всем интересующимся творчеством А.П.Чехова.

УДК 82
ББК 83.3 (Рос=Рус)

Статьи печатаются в авторской редакции.
За некорректное использование первоисточников несет ответственность автор.

ISBN 978-5-9908553-8-0

© Типография «Танаис», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА

7

РАЗДЕЛ I ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕХОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАГИСТРАНТАМИ И АСПИРАНТАМИ

9

Албегова М.А.

9

СОБЫТИЕ БОЛЕЗНИ И ЕГО МЕТАФОРИЗАЦИЯ В НАРРАТИВЕ
А.П. ЧЕХОВА (на примере произведений «Черный монах» и «Случай из
практики»)

Афанасьева В.И.

15

ЛИЧНОСТЬ А.П.ЧЕХОВА В ВОСПРИЯТИИ ЗАПАДНОГО ЧИТАТЕЛЯ

Вашиш Аннамария

18

ИСТОРИЯ НЕУДАЧНОГО РЕМЕЙКА
О РАССКАЗЕ «ДАМА С СОБАЧКОЙ» ГАЛИНЫ ЩЕРБАКОВОЙ

Золтан Доминика

23

ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА СЛОВА КАК КЛЮЧ К СЛУЧАЙНОСТИ МИРА
ЧЕХОВСКОГО ГЕРОЯ («ЗНАКОМЫЙ МУЖЧИНА»,
«ГРИША» И «ЛОШАДИНАЯ ФАМИЛИЯ»)

Ли Хо

27

РЕАЛЬНОСТЬ И ИРРЕАЛЬНОСТЬ
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СОН РЕПОРТЕРА»

Половинкина О.С.

29

СВОЙ/НЕ СВОЙ ГОЛОС КАК ИНДИКАТОР ОПРЕДЕЛЕНИЯ МЕСТА
ПЕРСОНАЖА В МИРЕ

Тарасова Д.П.

33

МЕЖЪЯЗЫКОВЫЕ СИНОНИМИЧЕСКИЕ СООТВЕТСТВИЯ
В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ» И ЕЁ ПЕРЕВОДАХ

Туаева А.А.

37

«ВАНЯ С 42-Й УЛИЦЫ»: ЕЩЕ ОДНА КИНОВЕРСИЯ ПЬЕСЫ
А.П.ЧЕХОВА

Цзяньлань Линь

39

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВ «ДУХ» И «ДУША»
В «ЧАЙКЕ» А.П. ЧЕХОВА

РАЗДЕЛ II

ТВОРЧЕСТВО А.П.ЧЕХОВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ СТУДЕНТОВ

44

Абдельрахман Мохамед А. А.

44

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА В ЕГИПТЕ И ДРУГИХ АРАБСКИХ
СТРАНАХ

Баатаржав Цэрэнпил

46

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЧЕЛОВЕКА В ФУТЛЯРЕ

Близнюк Елена, Матузок Юлия ВЗАИМОСВЯЗЬ КОНЦЕПТОВ «СУДЬБА» И «ПРИРОДА» В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА	50
Бондаренко А.И. МЕТАФОРА «ЖИЗНЬ – СРАЖЕНИЕ» В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»	53
Бурсов К.Г. ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОНОМАТОПОВ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА (на материале переводов пьесы «Вишнёвый сад»)	60
Бутов Д.А. К ВОПРОСУ О СПОСОБАХ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ИМПРОВИЗИРОВАННОГО ДИАЛОГА (современная трактовка беседы с ребенком в рассказе А.П. Чехова «Дома»)	65
Ван Хаожань, Сун Жуцзин ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА А.П.ЧЕХОВА КИТАЙСКИМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДАМИ	70
Гостищева А.В. ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ СРАВНЕНИЙ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА	74
Дарчиева Ю. Г. НАСЛЕДИЕ А.П.ЧЕХОВА В НАУЧНОЙ МЫСЛИ ГЕРМАНИИ	77
Домби Каталин ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ ЧЕХОВА В РАССКАЗАХ «ДУШЕЧКА» И «ПОПРЫГУНЬЯ»	80
Казиева З.Д. РАССКАЗ А.П.ЧЕХОВА «ПАЛАТА №6» В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА	84
Калачёва И.И. ОБРАЗ МАТЕРИ В РАССКАЗАХ И ЮМОРЕСКАХ А.П. ЧЕХОВА 1880-х гг.	87
Карибова А.О. АРХЕТИП РЕБЕНКА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»	93
Ковач Фружина А. П. ЧЕХОВ «ТРИ СЕСТРЫ» КАК ПАРАФРАЗ «ТРОИЦЫ»	99
Колинько С. А АЛЛЮЗИИ ИЗ «ГАМЛЕТА» В КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ИРОНИИ	102
Кондратьева Е.С. ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ РАЗГОВОРНОСТИ ЯЗЫКА ПРИ ПЕРЕВОДЕ ДРАМАТУРГИИ (на примере английского перевода Дж. Уэста пьесы А.П. Чехова «Вишнёвый сад»)	106
Малахова Н.А ТИПЫ И ФУНКЦИИ СИНОНИМОВ В ПОРТРЕТНЫХ ОПИСАНИЯХ ПЕРСОНАЖЕЙ А.П. ЧЕХОВА	114

Мба Обоно Тибурсио ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА И С.Д. ДОВЛАТОВА	118
Нгуен Ван Тхо ПИСЬМА ЛЮБИМЫМ (на материале переписки А.П. Чехова и О.Л. Книппер)	121
Очинян М.А. МАСТЕРСТВО ЧЕХОВА	123
Палмаи Балаж НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПЕРЕВОДЕ ЗАГЛАВИЯ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ»	125
Попова О.П. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ВИДО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ГЛАГОЛА В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «РАДОСТЬ»	130
Починок Л.А. ЛЮБОВЬ В ДРАМАХ А.П.ЧЕХОВА	134
Режко А.С. ПРОБЛЕМА ГУМАННОГО ОТНОШЕНИЯ К ЖИВОТНЫМ В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА	138
Ролдугина В.А. ЯЗЫКОВАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЦВЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА	142
Сергань Д.О. ФИТОНИМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П.ЧЕХОВА: СЕМАНТИКО- ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ	146
Тёлли Жофия ДРАМА А. П. ЧЕХОВА ВИШНЕВЫЙ САД И КОМЕДИЯ <i>ДЕЛЬ АРТЕ</i>	151
Ткаченко И.А. УВИДИМ ЛИ МЫ «НЕБО В АЛМАЗАХ»? (ПЬЕСА А.П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЕ)	156
Федюшина Г.А. РОЛЬ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ОМОНИМОВ НА -О В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «КРЫЖОВНИК»	160
Фейеш Белла ПРОМОТАННОЕ ПРОШЛОЕ	164
Хадаева В.А. ЧЕХОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ XXI ВЕКА	167
Чернышова Г. И. НАРЕЧИЯ В КАЧЕСТВЕ ИНТЕНСИФИКАТОРОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П.ЧЕХОВА	171
Явруян З. С. МИР РЕБЕНКА В РАССКАЗАХ А.П.ЧЕХОВА	174

<i>Яркина Е.В.</i> РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «ДОРОГИЕ УРОКИ»: ФУНКЦИИ ОЛЬФАКТОРИЯ	176
---	-----

РАЗДЕЛ III А.П.ЧЕХОВ ГЛАЗАМИ ШКОЛЬНИКОВ	180
--	-----

<i>Жусова А. Ю.</i> «ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА В ТЕАТРЕ XXI ВЕКА	180
---	-----

<i>Куриленко Г.А.</i> ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА	183
---	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	190
----------------------------	-----

ОТ РЕДАКТОРА

«Научно-просветительский центр изучения русской литературы имени А.П.Чехова» («Чеховский центр») Таганрогского института имени А.П.Чехова (филиала) Ростовского государственного экономического университета (РИНХ) представляет сборник материалов IX Международной научной конференции «Молодежные Чеховские чтения в Таганроге», проходившей 20 апреля 2017 года.

В конференции приняли участие более 80 аспирантов, магистрантов, студентов и школьников из России (Таганрог, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Зерноград, Семикаракорск, Владикавказ, Краснодар, Майкоп, Елец, Барнаул, Москва), Туркменистана, Киргизии, Узбекистана, Венгрии, Румынии, Бангладеш, Вьетнама, Египта, Китая, Монголии, Экваториальной Гвинеи.

Молодые исследователи творчества А.П.Чехова представили свои доклады по пяти направлениям: «А.П.Чехов и мировая культура», «А.П.Чехов в театре и в кино», «А.П.Чехов: личность и творчество», «Язык произведений А.П.Чехова» и «Проблемы перевода произведений А.П.Чехова на иностранные языки». Структура секций предусматривала, с учетом возрастных особенностей и профессиональной подготовки выступающих, следующие уровни: «Аспиранты, магистранты», «Студенты», «Школьники». Участники представили свои научные достижения, с интересом прослушали тех, кто давно и плодотворно изучает творчество Чехова. В ходе обсуждения докладов были намечены перспективы дальнейших исследований, и хотя некоторые материалы, помещенные в настоящем сборнике, могут показаться спорными, редколлегия сочла возможным их опубликовать в качестве постановки вопроса.

В сборнике опубликованы статьи литературоведческого, театроведческого, киноведческого, историко-биографического и лингвистического характера. Научная проблематика определяется интерпретацией сочинений Чехова с использованием различных методов: авторы рассматривают произведения Чехова с точки зрения мифопоэтического, структурно-типологического, семиотического, культурно-антропологического, герменевтического, реверсивного и сравнительно-сопоставительного методов. Исследуется язык произведений писателя, рассматриваются проблемы перевода. В ряде статей предлагается лингвокультурологическое прочтение произведений Чехова, даётся анализ межъязыковой синонимии, анализируются особенности перевода звукоподражаний и разговорной лексики, встречающихся в произведениях А.П. Чехова. Особо следует выделить статьи, связанные с проблемой восприятия и оценкой творчества русского писателя за рубежом, поскольку вопрос отражения в зарубежной критике и литературе общечеловеческого и национального содержания как творчества Чехова, так и воспринимающей его культуры, остается актуальным.

В целом представленные исследования базируются на весьма широком круге прозаических и драматургических текстов Чехова. Авторы демонстрируют

не только филологический подход к раскрытию тем, но обращаются также к историческому, краеведческому, театроведческому, психологическому подходам.

Произведения А.П.Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М., 1974 – 1980). В круглых скобках указаны: С. – сочинения, П. – письма, том, страница.

Редакторы сборника выражают глубокую признательность авторам, которые с большим вниманием отнеслись к требованиям оформления статей, что способствовало быстрой работе над авторскими текстами.

Благодарим всех участников конференции и надеемся на дальнейшее сотрудничество.

В.В.Кондратьева

РАЗДЕЛ I

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕХОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАГИСТРАНТАМИ И АСПИРАНТАМИ

М.А. Албегова
(Россия, Ростов-на-Дону)
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Щаренская Н.М.

СОБЫТИЕ БОЛЕЗНИ И ЕГО МЕТАФОРИЗАЦИЯ В НАРРАТИВЕ А.П. ЧЕХОВА

(на примере произведений «Черный монах» и «Случай из практики»)

Художественный метод повествования А.П. Чехова часто называют «объективным повествованием», имея в виду устраненность авторского взгляда и приоритет чужого восприятия. Эта особенность творческого метода Чехова значительно усложняет работу с текстами писателя. Представляется необходимым обнаружить общие принципы построения и основные приемы повествовательного дискурса писателя и таким образом наметить вектор, в котором нужно двигаться исследователям.

Объектом нарративного дискурса является событие. Определяя событие, В. Шмид говорит, что обязательным его условием является изменение исходной ситуации «или внешней ситуации в повествуемом мире... или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события)» [Шмид 2003:13]. Ю.М. Лотман утверждает, что событие – «то, что произошло, хотя могло и не произойти» [Лотман 1998: 282]. Событие носит единичный характер, оно неотделимо от нарративного сознания, считает В.И. Тюпа [Тюпа 2001: 20].

Несомненно, что для Чехова проблемы болезни имели психологическое и биографическое значение. Мы убеждены, что в поздних текстах А.П. Чехова факт болезни персонажа почти всегда является событием, более того, часто он имеет метафорическую двучленность – буквальное и иносказательное значение. Соответственно, такое событие приобретает альтернативную, неявную сюжетность. Если попытаться эту сюжетность развернуть, то становится возможным прочесть несколько разных историй, заложенных в одном тексте и выделить способы актуализации неявных метафор в структуре нарратива.

Для анализа нами были выбраны два поздних произведения А.П. Чехова «Случай из практики» и «Черный монах», в которых, на наш взгляд, наиболее просматриваемы альтернативные истории, заложенные базовой метафорой писателя «жизнь – это сон».

В обоих текстах главные герои отправляются в дорогу, причиной поездки в одном и другом случае является болезнь, в произведениях обнаруживается пространство, регулирующее жизнь местных. Частотность изображения похожих ситуаций в творчестве писателя образует общий мета-сюжет, выстраивающий чеховский нарратив. Одним из ключевых мотивов Чехова является мотив состояния жизни, которое характеризуется как сон души и сознания, сон не физиологической, но экзистенциальный. Эта метафора, очевидно, сюжетна, в ней заключен процессуальный признак духовной деградации.

Заболевание магистра философии Андрея Коврина заставляет его поехать в дом, где он вырос, к своим названным родственникам Песоцким, садоводам. Очевидно, сад имеет особенные, очень важные для мира произведения характеристики: *«Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой!»* (С. VIII, 227), *«В большом фруктовом саду <...> стлался по земле черный, густой, едкий дым и, обволакивая деревья <...> Коврин и Таня прошли по рядам, где тлели костры из навоза, соломы и всяких отбросов, и изредка им встречались работники, которые бродили в дыму, как тени»* (С. VIII, 227). Уже во второй части Таня признается *«Вся, вся наша жизнь ушла в сад, мне даже ничего никогда не снится, кроме яблонь и груш. Конечно, это хорошо, полезно, но иногда хочется и еще чего-нибудь для разнообразия»* (С. VIII, 230). Сад представляется замкнутым, inferнальным пространством, в которое погружены все жители Борисовки. Жизнь Тани, Егора Семеныча и рабочих полностью подчинена ритму жизни сада – Таня не ложится спать ночью, потому что ей нужно проверить, все ли нормально в саду, Егор Семеныч работает там день и ночь. Образ отца Тани метафорически связан с монстром, который обитает в саду и наказывает провинившихся: *«Кто это привязал лошадь к яблоне? – слышался его отчаянный, душу раздирающий крик. – Какой это мерзавец и каналья осмелился привязать лошадь к яблоне? Боже мой, боже мой! Перепортили, перемерзли, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад! Боже мой!»* (С. VIII, 231). При этом очевидно, что раздвоение личности героя, случившееся после того, как он узнал о, казалось бы, желаемой свадьбе дочери, спровоцировано его ревностью, кото-

рую он испытывает к Коврину, будущему хозяину сада. Егор Семеныч более чем увлечен своим садом и даже признается, что любит сад больше, чем себя. Счастье дочери нежелательно для него, потому что сад придется отдать «чужому человеку». Н.М. Щаренская отмечает: «Отсутствие четкого осознания ситуации связано с увлеченностью человека» [Щаренская 2013: 94]. Такое затмевающее разум увлечение не соотносится с нормальной жизнью, которая должна быть подчинена заботе о близких, сочувствию и взаимопомощи. Даже о своем любимце Коврине Егор Семеныч говорит как о плоде дерева своего сада: *«Рукой не достанешь!»* (С. VIII, 246).

Таня, которая всегда была уверена в том, что Коврин женится именно на ней, ошеломлена и не очень радуется предстоящему замужеству, напротив, плачет в одиночестве и после свадьбы не может нормально спать, находясь в полубреду и страдая от головной боли. Таким образом, темная сила, обитающая в саду, регулирует отношения людей, формирует их эмоциональное состояние и постепенно разобщает их.

Бессонница главного героя объясняется другими причинами: он много работает, утомляется и не хочет спать. Именно с ним происходит ключевое событие повести: заболевает, сходит с ума и начинает галлюцинировать. Нужно сказать, что Коврин тоже увлеченный персонаж, он постоянно находится в мире своих грез, ведет праздный образ жизни, принимает восхищение окружающих. Наиболее полное проявление такой бессмысленной жизни совпадает с появлением черного монаха. Свиданию с ним всегда предшествует музыка, которую Коврин слушает, *изнемогая*, его клонит в сон и глаза слипаются. Нужно отметить, что лексема «изнемогать» описывает состояние всех героев повести – Таня изнемогает после ссоры с отцом, лицо Егора Семеныча после обнаружения привязанной к дереву лошади описано как «изнеможенное». Эти детали могут показаться случайными, однако тройное их повторение (три героя изнемогают и трижды Коврин слышит музыку) позволяет обнаружить несколько возможных прочтений повести. Первое назовем метафорическим: Коврин, не спящий нормально на протяжении долгого времени, засыпает, и монах снится ему, поэтому любое его высказывание согласуется с мыслями героя *«Странно, ты повторяешь то, что часто мне самому приходит в голову»* (С. VIII, 243).

Перед тем как Таня увидела его беседующим с монахом, Коврин *«долго лежал с закрытыми глазами»* (С. VIII, 247). Бодрствуя, герой со-

храняет ясность рассудка, но как только он засыпает, появляется черный монах и путает его сознание. Таким образом, состояние болезни становится равно сну, который испытывает герой, очевидно, страдающий от болезненного чувства собственной гениальности. Ошибочность такого отношения к самому себе усугубляется тем, что оно ничем не подтверждено, формулируется во сне, к тому же нарратор ни разу не упоминает, чем именно занимается Коврин и за какие заслуги Песоцкие называют его великим человеком. Единственный герой, которому нарратор доверяет пространственную точку зрения, это Коврин: он радуется, что смог увидеть лицо монаха, замечает, как прекрасен парк на рассвете и тем не менее нисколько не регулирует сюжет, не принимает самостоятельных решений: его жизнью, подобно жизням Песоцких, управляет темная сила.

Во время лечения монах уходит из жизни героя, однако решение о лечении принимает не Коврин, а родственники (*«В девять часов утра на него надели пальто и шубу, окутали его шалью и повезли в карете к доктору»* (С. VIII, 249)). Пассивная конструкция подсказывает, что герой полностью зависим от жены, зятя и лекарств, после расставания с Таней герой зависим от своей спутницы Варвары Николаевны, которая *«<...> ухаживала за ним, как за ребенком»* (С. VIII, 253). Засыпание героя объясняется тем, что он не может выбрать свой путь, он находится в плену амбиций, в плену своего болезненного самолюбия. Именно поэтому, последний раз увидев черного монаха и опять поверив в свое высокое предназначение, герой окончательно засыпает/умирает, неспособный утвердить себя в реальной жизни.

Второе прочтение подсказано традиционным литературным сюжетом, несколько измененным Чеховым: Коврин, классический фаустовский герой, заключает сделку с темными силами, он проклят, находится во власти темных сил, но не раскаивается в конце своей жизни, поэтому, в отличие от классической истории, воскрешения его души не происходит. Герой наполняет пустоту души мечтаниями о великом будущем, которое ему предрекает черный монах. Эти мечты кажутся обманом, хотя возникает соблазн предположить, что черный монах является персонажем, эксплицирующим мысли нарратора, однако этому тезису противоречит тот факт, что монах не становится авторитетом для читателя. Адресат не доверяет ему, он не понимает его природы и его намерений.

Иначе, но не менее интересно, зачинает и разворачивает сюжет событие болезни героини рассказа «Случай из практики». Молодого ординатора

Королева профессор отправляет на фабрику, потому что там заболела наследница большого состояния Лиза Ляликова. Болезнь Лизы мотивирует развитие сюжета, и, как следует из текста рассказа, болезнь – постоянное состояние жизни рабочих фабрики: « <...>когда рабочие почтительно и пугливо сторонились коляски, он в их лицах, картузах, в походке угадывал физическую нечистоту, пьянство, нервность, растерянность» (С. X, 75). Болезнь здесь выглядит не как реальное физическое недомогание обитателей фабрики, а как состояние души, следствие их неустроенной жизни. Пространственная замкнутость фабрики, ее зловещая атрибутика, характер ее воздействия на Лизу запускает ряд ассоциаций, сравнимых с теми, которые возникают при чтении описания сада в повести «Черный монах». Фабрика – средоточие темных сил, которые мешают человеку жить нормально. Мир рассказа сфокусирован на болезни героини, она признается, что ей *«почти каждую ночь тяжело»* (С. X, 83) и *«по ночам – пустая голова, вместо мыслей какие-то тени»* (С. X, 84). Это высказывание актуализируют базовую метафору Чехова «жизнь – это сон», показывает нежелание главной героини с этим состоянием мириться. Это же ощущает Королев, размышляя о жизни рабочих на фабрике, сравнивая ее со страшным сном: *«Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара»* (С. X, 80).

Суть произошедшего с Лизой Ляликовой вербализуется посредством конструкции *«было сердцебиение»* (С. X, 76), об этом говорится дважды: один раз это говорит гувернантка, потом сама героиня, которая, по ее словам *«чуть не умерла от ужаса»* (С. X, 77). Это разрушает автоматизм штампа и раскрывает буквальное семантическое наполнение конструкции. Далее эта сема получает дополнительные атрибуты в размышлениях гувернантки: *«По-моему, уж если давать от сердца, то капли... забыла, как они называются... Ландышевые, что ли..»* (С. X, 78). Получается, Лизу нужно лечить «от сердца», которое мешало всем спать предыдущей ночью, то есть заставить ее продолжать находиться в состоянии жизни-сна. Как именно лечить, непонятно: гувернантка считает, что каплями, а доктор – ласковым словом. Лизу лечат от биения сердца, фактически, ее хотят убить. Королев же не вполне выполняет функции доктора: он не слушает гувернантку, которая рассказывает ему историю болезни, советует продолжать прежнее лечение, игнорируя то, что Лизе становится от него только хуже и, разговаривая с гувернанткой о медицине, скучает.

Из описаний больной нарратором, которые даны через взгляд Королева, можно заключить, что Лиза воспринимается доктором не как пациента, а как молодая наследница, перспективная невеста. В первую очередь он оценивает ее внешность: *«Совсем уже взрослая, большая, хорошего роста, но некрасивая, похожая на мать, с такими же маленькими глазами и с широкой, неумеренно развитой нижней частью лица, непричесанная, укрытая до подбородка»* (С. Х, 77). В связи с этим актуализируется метафорическое прочтение этого рассказа. Лиза – мертвая невеста, пленница фабрики, ожидающая своего спасителя. Это прочтение подсказывает сам нарратор, описывая сцену приезда героя к больной, которая больше напоминает ситуацию сватовства и «зазывания жениха»: *«Пожалуйста, господин доктор, – говорили женские голоса в снях и в передней; и при этом слышались вздохи и шёпот. – Пожалуйста, заждались... чистое горе. Вот сюда пожалуйста»* (С. Х, 76). В связи с этим, вполне логичными являются размышления Королева о лечении Лизы: *«Замуж бы ее пора...»* (С. Х, 78) и реплика, которую обронил доктор, ужиная с гувернанткой: *«Похоже, у вас в доме нет ни одного мужчины, – сказал Королев»* (С. Х, 79). Первый абзац рассказа, который кажется совершенно не значимым для сюжета, приобретает особый смысл: старый профессор послал ординатора на сватовство к молодой наследнице фабрики. Но сватовство не состоялось. Королев отчетливо чувствует, что фабрика вмещает дьявола и думает: *«Кажется, ни за что не остался бы тут жить...»* (С. Х, 79).

Болезнь Лизы, таким образом, является результатом ее жизненной неустроенности и неспособности вырваться из инфернального пространства фабрики. Лиза не спит, потому что понимает, что такая жизнь ненормальна. Она, как заточенная в башню царевна, ожидает храбреца, который бы вызволил ее из заточения. Приехавший спаситель не забирает ее с собой, он возвращается обратно к своей семье, убеждая Лизу «побросать все и уйти». Нарратор, однако, относится к своему герою в значительной степени саркастично – доктор упрощает ситуацию Лизы, не выполняет свой нравственный долг: *«Королев уже не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе, а думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это тихое, воскресное утро; и думал о том, как это приятно в такое утро, весной, ехать на тройке, в хорошей коляске и греться на солнышке»* (С. Х, 85).

Редуцирование событийности рассказа, временная и пространственная неполнота сюжета, отсутствие ментального плана героев (исключая

особые размышления Королева, связанные с фабрикой) подчеркивают бессмысленность поездки, совершенной героем. Для освобождения от состояния жизни-сна необходимо совершить нравственное усилие, на которое Лиза самостоятельно не способна, а Королев не может стать спасителем, пугаясь дьявола, затаившегося на фабрике.

Литература

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14-285.
2. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь, 2001.
3. Шмид В. Нарратология. М.,: Языки славянской культуры, 2003.
4. Щаренская Н.М. Дорога как образный компонент концепта «жизнь» в повести А.П. Чехова «Моя жизнь» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. Изд-во ЮФУ. 2013. № 1. С. 93-101.

В.И.Афанасьева

(Россия, Владикавказ)

Научный руководитель:

ст.преподаватель Ф.К. Бесолова

ЛИЧНОСТЬ А.П.ЧЕХОВА В ВОСПРИЯТИИ ЗАПАДНОГО ЧИТАТЕЛЯ

Элегантные пенсне и трость, шляпа, запоминающаяся походка. Это Антон Павлович Чехов...

Трудно назвать страну, где бы не знали А.П.Чехова. Всемирная слава Чехова началась в двадцатые годы прошлого века. Его необыкновенную деликатность, стремление никому не навязывать своих вкусов, убеждений отмечают многие почитатели творчества А.П.Чехова. Л.Н.Толстому, например, было дорого в его творчестве то, что «оно понятно и сродни не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще» и назвал его «несравненным художником жизни» [Толстой 1983: 431].

Над секретом популярности Чехова не только в России, но и за рубежом задумывались многие известные писатели и критики. В 1902 г. испанский журналист Х. Худериас опубликовал статью «Горький и Чехов», в которой он отмечал: «Чехов <...> стоит наравне с такими вершинами, как Вольтер, Руссо, Гете, Шиллер<...>, он равен Пушкину, Гоголю, Толстому, Достоевскому» [Николюкин 1985:103].

В Великобритании популярность Чехова носит особый характер. Сомерсет Моэм полагал, что восхищаться Чеховым стало в Англии признаком хорошего вкуса, не любить же его значит объявить себя филистером. Кэтрин Мэнсфилд, которую называют «английским Чеховым» [Шерешевская, Литаврина 1997:407], усвоила главные принципы его творческой манеры. Она называла Чехова своим учителем. Вообще, английская критика и литературоведение уделяли и уделяют Чехову очень большое внимание. Так, английские писатели-реалисты – Арнольд Беннет, Дж. Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Фр. Свиннертон – обратили внимание на художественные открытия Чехова, благодаря которым, говоря словами А. Беннета, он достиг «предельного реализма» [Шерешевская, Литаврина 1997: 407].

Особенное место на английской сцене занимает драматургия Чехова, по выражению Пристли, она «оказала чрезвычайно большое влияние на последующее поколение драматургов... Столь безразличный вначале к сиюминутным требованиям театра, Чехов в конечном итоге освободил и обогатил его» [Шерешевская, Литаврина 1997: 415].

Пристли в книге «Антон Чехов» рассматривает Чехова не только как романиста, но и как драматурга и дает в этой книге высокую оценку поэтике и стилистике чеховских произведений. «Именно книги, подобные этой, – справедливо пишет В. Б. Катаев, – позволяют понять, что для многих людей в Англии и вообще на Западе Чехов является не только великим автором замечательных произведений, но чем-то большим; в нем ищут моральной опоры, находят в нем нравственный пример, короче – Чехов сейчас многим помогает жить в мире, где царит неопределенность, страх, скрытое отчаяние» [Шерешевская, Литаврина 1997: 431].

Пьесы А.П.Чехова занимают почетное место на русских, английских, французских, американских, шведских, финских сценах театров и приносят им славу и известность. Многие выдающиеся актеры современного зарубежного театра и кино заявляют о своей любви к А.П.Чехову и о своей мечте сыграть роли в чеховских спектаклях. Немецкие артисты перед выходом на сцену чеховских спектаклей подходят и целуют изображение А.П.Чехова, но этот портрет не виден зрителям, так как находится среди декораций. Немецкий режиссер Петер Штайн «нашел возможность делать спектакли для немцев с пониманием русской души» [Штайн 1999:411].

П. Штайн видит главное в Чехов «его умение говорить об общечеловеческих ценностях, в том числе и о способности любить – вишневый сад, и дом, и родину, любить людей, жалеть всех, любить жизнь» [Штайн 1999:483].

Во Франции о значительном влиянии Чехова на французскую литературу говорили Ж. Веркор, Ф. Мориак, Эльза Триоле, Эжен Даби.

Американская писательница Кэрол Оутс сказала: «Когда читаешь Чехова, видишь, что, как бы ни умны были люди, есть предел тому, что может одолеть их ум. Ты можешь быть бесконечно умным, но твой же собственный мир не будет тебе подчиняться, ты не будешь владеть им. Так было в чеховские времена, а сегодня это еще более актуально» [Николюкин 1985:132].

О влиянии А. П. Чехова можно говорить бесконечно. Согласимся со словами известного советского писателя Юрия Нагибина: «Он был самым негромким и самым слышимым художником в мире» [Нагибин 1987:112].

Литература

1. Зверев А. М. Новые английские и американские исследования о творчестве Чехова (обзор) // Зарубежное литературоведение и критика о русской классической литературе. М., 1978.
2. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 20 т. Т 15. М., 1983.
3. Катаев В. Б. Чехов в Англии семидесятых... (О книгах Дж. Стайана, Д. Магаршака, Х. Питчера, В. Л. Смит и Д. Б. Пристли, посвященных творчеству Чехова) // Русская литература в оценке современной буржуазной критики. М., 1981.
4. Нагибин Ю. Время жить. М., 1987.
5. Николюкин А.Н. Чехов и американская литература // Новые зарубежные исследования творчества А.П. Чехова. М., 1985.
6. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.
7. Шерешевская М.А., Литаврина М.Г. Чехов в английской критике и литературоведении // Чехов и мировая литература. М., 1997.
8. Штайн П. Мой Чехов // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Выпуск 1. М., 1999.

Аннамария Ваши

(Венгрия, Дебрецен)

Научной руководитель:

канд. филол. наук, доц. Йозеф Горетить

ИСТОРИЯ НЕУДАЧНОГО РЕМЕЙКА О РАССКАЗЕ «ДАМА С СОБАЧКОЙ» ГАЛИНЫ ЩЕРБАКОВОЙ

Несмотря на мнение самого А.П. Чехова о том, что его произведения не смогут оставаться долгое время востребованными, предсказание не сбылось. Его произведения не только читают, но даже переписывают, продолжая их незаконченные истории, перенося их героев в другие времена и наполняя их сюжеты новыми смыслами. Хорошо известный сюжет рассказа Чехова «Дама с собачкой» вдохновил немалое число современных писателей. Креативно переосмысливают его, например, Людмила Улицкая («*Большая дама с маленькой собачкой*»), Людмила Петрушевская («*Дама с собаками*»), Сергей Солух («*Дама с собачкой*»), Эмиль Дрейцер («*Дама с собачкой*») и Галина Щербакова («*Дама с собачкой*»). Некоторые «переписали» не один-единственный рассказ, а целый ряд чеховских произведений. В том числе и Галина Щербакова, которая написала целое собрание рассказов в духе классика. Ссылка на Чехова у неё дана прямо в названии сборника: «*Яшкины дети*».

Наверное, не все могут сразу припомнить Яшку, ленивого лакея из пьесы «*Вишнёвый сад*», ведь он является второстепенным лицом. Даже не являясь важным персонажем, по его редким высказываниям чётко вырисовывается его личность. Он – неприятная фигура. Его отвратительные качества – ненависть к своей матери и родине – наследуются в характеристике героев Щербаковой. И хотя обложка сборника «*Яшкины дети*» подсказывает читателю, что сейчас речь пойдет о чеховских героях, живущих в XX-ом веке, на самом деле эти личности с трудом напоминают тех чеховских персонажей, в чьи положения они попадают. Здесь Душечка – бессовестная стукачка, Ванька – мстительный внук, а дама с собачкой – легкодоступная распутница.

В современной русской литературе нередко встречаются произведения, берущие корни в классической литературе и опирающиеся на вечные сюжеты классических текстов и их героев. «Дама с собачкой», благодаря своей повествовательной структуре, является очень подходящим материалом для ремейка. Ее сжатая до нескольких страниц любовная история, могла бы оказаться достаточной для написания целого романа. Чеховские

рассказы этого типа Генис и Вайл называют «микро-романами». К главным чертам этого жанра они относят «разомкнутость повествования, принципиальную незавершенность идеи, и открытость финала» [Вайль, Генис 2011: 241]. Щербакова не использует потенциальные возможности, предоставленные этими повествовательными чертами. Она не удовлетворяет любопытство читателей: не пишет конец истории¹, не восполняет пробелы сюжета. Более того, даже основные сюжетные ходы оригинального рассказ едва повторяются, характеры героев полностью изменены. Даже их имена не совпадают с чеховскими. Дама Щербаковой и дама Чехова – две абсолютно разные личности, даже имена у них разные: Лина Петровна и Анна Сергеевна. Они ничем не напоминают друг друга. В их судьбах, как и в их характерах, нет ничего общего. Лина Петровна старая дева, у которой не то, что выйти замуж не получается, но даже очередной любовник не остается у нее до утра. Её мечта – проснуться рядом с мужчиной. Когда соседка просит её взять к себе на три дня собаку Джемму и рассказывает, как благодаря ей она познакомилась с женихом, Лина Петровна сразу же соглашается. Она представляет, «как будет она идти с собачкой по набережной, тонкая такая и звонкая». Этим предложением литературный мир рассказа Чехова перекликается с рассказом Щербаковой, и создаётся некая параллель между текстами. Эта аналогия между сюжетами рождается в голове героини, которая в данной ситуации (одинокая женщина, выгуливающая собаку) начинает смотреть на себя, как на даму с собачкой. Лина Петровна, представляя свое положение, сразу начинает подстраиваться, чтобы приблизиться к чеховской даме с собачкой настолько, насколько это только возможно. Она придумывает, например, что ей обязательно нужно приобрести шляпку: *«Почему-то придумалась шляпка на голову, такая миниатюрная с изящной вуалеткой»* [Щербакова 2008: 20]. Сознательно этого не замечая, героиня старается быть похожей на даму с собачкой и приобрести нужную на её взгляд одежду для успешной встречи с незнакомым мужчиной. Далее её интуитивные поступки превращаются в намеренные. Она уже сознательно хочет повторить начало чеховского рас-

¹ На первый взгляд кажется, что этой возможностью воспользуется Людмила Петрушевская, которая пишет послесловие к чеховской истории. Рассказав о смерти героев, она ставит точку в конце истории. Но – подобно чеховской повествовательной технике – Петрушевская делает большой прыжок во времени. Петрушевская рассказывает о крахе судьбы героини, а не то, на что рассказ Чехова осторожно намекает. («И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается.») Петрушевская пропускает именно ту часть в судьбе героев, свидетелем которой читатель хотел бы стать. Мы ничего не узнаем о том, какое решение могли найти герои для своего невыносимого положения и как они могли начать новую, прекрасную жизнь. Таким образом, любопытство читателей остается неудовлетворенным.

сказа, в котором элегантная дама, являющаяся новым лицом на набережной, знакомится с мужчиной. Галина Петровна хочет пережить любовную историю Чехова и поэтому начинает ставить «спектакль», в котором сама выполняет роль Анны Сергеевны. Таким образом, следуя сценарию Чехова, она делает ни что иное, как переписывает сюжет заново, создавая ремейк хорошо известного рассказа. В дальнейшем мы проанализируем действия героини, которые та делает, проживая всем известный сюжет, и попытаемся объяснить, почему её напряжённые попытки не ведут к успеху.

Проникновение в литературный мир Чехова

Сначала Лина Петровна старается «вжиться» в литературный мир Чехова. С этой целью она решает сначала прочесть рассказ, ведь раньше он лишь «видела скучный фильм», снятый по его мотивам. Чеховским текстом она занимается с одной определённой целью: хочет пользоваться им как справочником для достижения собственного счастья. Она смотрит на этот рассказ как на некий сценарий, в соответствии с которым будет необходимо поступать. Сам рассказ большого интереса у неё не вызывает. Чехова она считает самым скучным автором и едва может себя заставить его читать. Но вдруг она натывается на красивый отрывок, трогаящий её. И выучивает его наизусть, так как хочет думать словами Чехова: *«Главное, она такими словами будет думать. Вот и всё случится, когда она выйдет на прогулку с собачкой»* [Щербакова 2008: 26]. Знакомство с первичным (авторским) текстом как подготовка на этом заканчивается и начинается процесс постановки.

Режиссура

Лина Петровна выступает не только героем, но и режиссёром своей скопированной с Чехова истории. О её внешней, «авторской» точке зрения, с которой она смотрит на события, свидетельствуют следующие предложения: *«Шли молча. И она любовалась ими со стороны.»* [Щербакова 2008: 29]. В её спектакле у всех есть своя функция, и все должны поступать по её воли. Собачка является лишь театральным реквизитом, приманкой для мужчин. После знакомства с моряком, собачка становится ненужным реквизитом на сцене. Чтобы убрать её со сцены, Лина Петровна два раза пинает ногой крутящуюся у ног Джемму. Но проблема не в Джемме, а в моряке, который, не зная о своей роли, поступает совсем не так, как Гуров у Чехова. Его речь наполнена пошлыми словами, в них нет ничего романтического. Когда Лина Петровна, стараясь исправить ситуацию, предлагает ему поставить музыку, в ответ он спрашивает, где туалет. Несмотря на то,

что Лина Петровна старается как можно вернее повторить сюжет рассказа, получается лишь дешёвый ремейк оригинала. В самом конце рассказа, когда становится известным, что моряк, которого она представляла в роли Гурова, ограбил её, она решительно заявляет, что проблема была в собачке: *«Нет, если в рассказе шпиц, нужен шпиц. И не воображай, если ведёшь дуру-таксу, что это он»* [Щербакова 2008: 38].

Неудачный конец

Почему же у Лины Петровны не получается то, что получилось у Анны Сергеевны, когда со своей стороны она делает всё, чтобы достичь цели и найти любовь?

Она действительно неспособна обращать внимания на тонкости чеховского рассказа. Для того, чтобы осуществить свою цель, стать настоящей дамой с собачкой, «прекрасной дамой» для какого-нибудь мужчины, ей пришлось бы вникнуть в самую суть чеховской истории. Но, являясь поверхностным человеком, она совсем неспособна на анализ, что обнаруживается в разных местах рассказа.

В этом плане исключительно важным оказывается тот факт, что мы узнаём о её школьных литературных познаниях. Она почти ничего не знает о творчестве Чехова, а единственным предложением, которое она помнит из «Ионыча», может пользоваться в любой ситуации. В многослойных произведениях Чехова она добирается только до поверхностного слоя, «реальной языковой структуры» [Чудаков 1971: 139]. Более того, она неспособна истолковать даже предметный мир литературных произведений, который является первым этапом на пути понимания идеи произведения. Элементы определённого художественного мира, оставшиеся без контекста, никакой функции не выполняют и оказываются бессмысленными. Бессмысленной оказывается и фраза «Пава, изобрази!» и пустой, бессодержательной оказывается фигура дамы с собакой. Представление Лины Петровны о рассказе *«Дама с собачкой»* не имеет никакого отношения к идейному миру текста. Она неспособна понять в этом рассказе ничего, кроме того, что в нем фигурирует одна дама с собачкой. Но эта картина (крутящаяся у нее в голове дама с собачкой), ничуть не больше, чем просто название рассказа, которое, без самого текста, является лишь пустым звуком. Лина Петровна ничего не понимает в том душевном перерождении, которое переживают главные герои. Рассказ Чехова не о том, как женщина, находит себе мужчину с помощью собаки, а о двух женатых людях, кото-

рые, несмотря на то, что счастливы друг с другом, не могут быть вместе и, тоскуя друг по другу, пребывают в бесконечной безнадежности.

О неспособности героини к интерпретации деталей чеховского литературного мира свидетельствует и то, как она запоминает текст. *«Она уже хотела бросить чтение, когда сонным глазом наткнулась на фразу:*

“... сердце у него сжалось; и он понял ясно, что для него на всем свете теперь нет ближе, дороже и важнее человека; она, затерявшаяся в провинциальной толпе, это маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарной лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какого она теперь желала для себя...” Как-то сладко, как-то любовной ласки, сжалось сердце и, как штамп в паспорте, впечатались в ней слова „маленькая женщина наполняла всю жизнь”. Лорнетка отвалилась сама собой, деталь, мелочь... Главное, она такими словами будет думать. Вот всё и случится» [Щербакова 2008: 25]. Деталь о лорнетке кажется необязательной. Лина Петровна убирает её, поскольку на признание героя в любви это никак не повлияет. Но, как замечает Чудаков, «постоянно мы встречаем у Чехова такие – как правильно, очень мелкие – детали обстановки, черты внешности, цель и смысл которых невозможно истолковать, исходя из содержания и традиционно понимаемых задач того описания, в которое они включены» [Чудаков 1971: 144]. «С точки зрения целенаправленного изображения такие перебивы не нужны. Мало того, они – с этой точки зрения – мешают, отвлекают в сторону» [Чудаков 1971: 144]. Однако, «в мире же Чехова все кажется одинаково важным. Случайное, никаким образом к событию не относящееся, так же отобрано для рассказываемой истории, как и очевидно релевантное» [Чудаков 1971: 144]. Лина Петровна, судя по тому, как она убирает из чеховского рассказа лорнетку – «ненужную» деталь – ничего не понимает в том изображении, которое придаёт равное значение важным и случайным деталям. Она начинает копировать рассказ «Дама с собачкой Чехова», – или, можно сказать, делать по нему ремейк – без всякого толкования самого текста. Так что вполне естественно, что кроме пошлой пародии на классику из этого у нее ничего другого не выходит.

Литература

1. Вайль П., Генис А. Родная речь. М., 2011.
2. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.
3. Щербакова Г. Н. Яшкины дети. М., 2008.

Доминика Золтан
(Венгрия, Будапешт)
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. Каталин Кроо

**ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА СЛОВА КАК КЛЮЧ К СЛУЧАЙНОСТИ
МИРА ЧЕХОВСКОГО ГЕРОЯ («ЗНАКОМЫЙ МУЖЧИНА»,
«ГРИША» И «ЛОШАДИНАЯ ФАМИЛИЯ»)**

Рассказ «Знакомый мужчина» входит в группу тех ранних произведений Чехова, которые В.Б. Катаев назвал «рассказами открытия» [Катаев 1979: 10–21]. Но в ряду этих произведений «Знакомый мужчина» выделяется своей особенной концовкой. И хотя героине открывается тяжелый, непонятный, страшный порядок жизни, повествование на этой мысли не останавливается, а акцент ставится на том, что жизнь Ванды, кажется, вернулась в привычную колею: «Впрочем, на другой день она уже была в “Ренессансе” и танцевала там. На ней была новая, громадная, красная шляпа, новая модная кофточка и туфли бронзового цвета. И ужином угощал ее молодой купец, приезжий из Казани» («Знакомый мужчина», С. V, 119).

При интерпретации «Знакомого мужчины» стоит рассмотреть варианты и сравнить первое издание текста (1886, журнал «Осколки») с последним вариантом, вошедшим в издание Маркса в 1899–1900 году (С. V, 521–524). Результаты сравнения показывают, что последние два предложения были добавлены писателем позже, когда он выбирал и строго редактировал свои ранние произведения². Проблема интерпретации обоих вариантов в том, что такой конец не может считаться развязкой. Несмотря на то, что в конце рассказа решается первоначальная проблема героини (отсутствие денег), которая вначале привела фабулу в движение, это решение не снимает напряжения другого, истинного конфликта, который «как бы случайно» открывается в ходе действия, в результате «незначимых» событий. Наоборот, усиливается напряжение между истинной проблемой жизни (место Ванды в обществе), которая показалась хотя бы на миг, и ложной развязкой (приобретение нужного костюма для этой роли). Если в «Знакомом мужчине» ни оригинальный, ни поздний вариант конца не придают релевантность событию, каким образом изменяют интерпретацию рассказа

² В первом варианте – с заглавием «Немножко боли (Уличный случай)», – рассказ закончился предложением: «Впрочем, на другой день она уже была в “Ренессансе” и танцевала там» (С. V, 524).

дописанные позже последние два предложения?³ Далее мы рассмотрим, какие именно детали добавляются в этих строках и в какую смысловую линию они могут вписаться при интерпретации.

Новым элементом является, например, «молодой купец, приезжий из Казани» – неизвестный персонаж, введенный в сюжет рассказа, как ни странно, в последнем предложении. Хотя о нем мы узнаем очень мало, этот мужчина все-таки кажется «знакомым»⁴. Когда Ванда, задумываясь над тем, к кому она могла бы обратиться за деньгами перебирает в голове «знакомых мужчин», она вспоминает несколько их качеств. Из этих, как будто «случайных» качеств – «семейный Миша», «рыжий старик, который на службе», «зубной врач, Финкель, выкрест» – состоит ряд знакомых мужчин, в который в конце рассказа встраивается и «молодой купец, приезжий из Казани». В первом варианте рассказа в перечень входил и некий Иванников: «Иванников в магазине... К нему бы, да у него там, за конторкой отец стоит...» (С. V, 522).

Половину деталей о мужчинах можно считать «случайными» в отношениях фабульного конфликта героя – ведь из перечисленных качеств Ванде важно только то, может ли она подойти к данному знакомому попросить денег. Но, как мы уже обратили внимание, новый персонаж именно по своему «случайному» качеству встраивается в ряд знакомых мужчин – именно из-за особенной случайности эта деталь входит в описание схемы мышления Ванды.

Разбирая рассказ «Гриша» (который на самом деле можно считать многократным «рассказом открытия»), А.Д. Степанов предлагает интересный путь к пониманию истока случайного в мире Чехова. Когда мальчик по имени Гриша старается осмыслить окружающий его мир, он воспринимает неизвестное через известное, но это искажение [Степанов 2007: 274]. Исследователь объясняет явление апперцепции с помощью теории внутренней формы А.А. Потебни: «Мы называем предмет или явление не по всей совокупности его признаков (что невозможно), а только по одному. При этом признак-“представление” предмета – и в случае вошедшего в

³ При осмыслении рассказа мы сначала ищем события, то есть реальные изменения. В модели реалистического романа герой способен к глубокому, существенному перевоплощению. По словам В. Шмида, такое ментальное событие традиционно называется *прозрением*. Он исследует чеховскую прозу как проблематизацию самого события, обращая внимание на то, что для Чехова важен сам процесс, а не его результат, поэтому он отнимает релевантность события в традиционном смысле [Шмид 1998: 269].

⁴ Про сходный эффект пишет В. Набоков в связи с концовкой повести «В овраге», где на последних страницах также появляется новый персонаж, но который чем-то кажется уже знакомым. Разные персонажи появляются и исчезают в мире повести «В овраге», но роль, которую они играют в нем, не меняется. Таким образом, предполагается и повторяемость страшных событий, и одновременно создается ощущение неизменности всей действительности [Nabokov 1981: 280].

словарь слова, и в случае окказионализма – может быть и важным для воспринимающего субъекта (например, “удав”), так и неважным (“медведь”), как заметным (“светляк”), так и незаметным (“сливки”). Таким образом, случайное через процессы апперцепции и через внутреннюю форму слова входит в сознание» [Степанов 2007: 274]. Степанов по аналогии с этим предлагает объяснить, каким образом проникает случайность в мир чеховских героев.

В «словаре» Ванды *зубной врач* – обозначает одного из ряда *знакомых мужчин*, к которому, как ей кажется, можно обратиться за деньгами (он дома, не женат, когда-то подарил ей браслет). Она совсем не думает о стоматологии. Случайность таким образом и проникает в ее мир. Столкновение со страшной, враждебной стороной жизни случилось именно из-за такой схемы мышления: Ванда думает, что у человека качество *знакомый* сильнее профессии. «Открытие» происходит из-за случайности, проникшей в схему мышления героя – следуя за этой случайностью, мы тоже можем проникнуть в его мир. В конце концов, слово *знакомый* – то, что оказывается неверным в словаре героини, ведь знакомый зубной врач не узнал ее. Появление нового персонажа в конце рассказа (молодой купец из Казани), полностью встраивающегося в эту систему, и поэтому кажущегося уже знакомым, может считаться только *регрессией*.⁵

Новым элементом в концовке можно считать лишь красный цвет новой шляпы – на это обращает наше внимание в своем анализе М. Фрайзе [Фрайзе 2012: 73-81]. В коротком рассказе больше трех раз упоминается ряд «шляпа, кофточка и туфли» – одежда, которая нужна для решения бытовой проблемы в жизни Ванды. Каждый предмет обладает одним качеством. В представлении героини: шляпа должна быть *высокой*, кофточка *модной*, а туфли *бронзового цвета*. Эти предметы в ходе рассказа появляются со знаком минус (их отсутствие), а в конце – со знаком плюс (они новые), значит, конфликт нехватки развязывается. Но мы знаем, что развязка ложная, – как и исходная проблема (нехватка одежды). Итак, упорно повторяющиеся *высокая шляпа, модная кофточка, туфли бронзового цвета* к концу рассказа начинают выражать бессмысленность, ложность и пошлость.⁶ Подлинно новое – это красный цвет шляпы, которая не должна

⁵ Под этим понимается следующее: из-за ощущения повторяемости событие *редуцируется* – как замечает В. Шмид [Шмид 1998: 263–277] – и появление молодого купца не принесет изменения, наоборот, подтверждает возвращение к ложному порядку, ложному представлению о жизни.

⁶ Если мы посмотрим повтор этого мотивного ряда еще более тщательно, можно заметить, что шляпа и кофточка немного варьируются, но *туфли бронзового цвета* в каждом случае упоминаются неизменно. Это слишком единичный цвет, чтобы не заметить его трехразовый повтор. Эти туфли слишком единич-

была быть красной. И хотя новое, страшное чувство (открытие) как будто исчезает на следующий день, красный цвет находит продолжение в цвете громадной шляпы, которая, как раньше красные плевки кровью, продолжает говорить о «нехорошей тяжелой жизни» героини.

А.Д. Степанов в вышеупомянутой статье разделяет проблему чеховского случайного на две части: *случайное-для-читателя* и *случайное-для-героя* [Степанов 2007: 269]. Предлагаемый им метод – понять случайность в мире Чехова по аналогии с внутренней формой и апперцепцией – действует, когда под случайным мы понимаем *случайное-для-героя*. Но нам кажется, что путь читателя проходит через эту же случайность. Так как фабульная событийность редуцирована к нулю, наше внимание обращается к сюжету. Сначала практически все детали могут показаться случайными, потому что случай, описываемый ими, ничтожный, обыкновенный или незначимый. В рассказе «Знакомый мужчина» случайные с точки зрения фабулы детали выстраиваются в ряды и вырисовывают схему мышления героя. Эта схема, представление героя о мире – есть то место, где происходит реальное событие (открытие).

Остается ли деталь «зубной врач» случайной для читателя? Или же обретает художественный смысл после такого понимания композиции рассказа? Вновь обращаясь к аналогии внутренней формы, мы могли бы ожидать, что художественный текст должен деавтоматизировать внутреннюю форму и таким путем создать новое значение. Это происходит с красным цветом шляпы героини. Громадная красная шляпа Ванды относится одновременно к двум мотивным рядам: к выражающему пошлость ряду одежды и к ряду красного цвета, крови, выражающему страдание, жертву человека.⁷

На «случайно-дисфункциональности» внутренней формы слов основывается рассказ «Лошадиная фамилия». Здесь сюжет также разворачивается вокруг «зубного дела», но эти два рассказа нельзя сравнить по действию, так как оно в обеих композициях является лишь поводом появления

ны и для того, чтобы своей неизменностью просто создавать фон, перед которым показывается изменение. У них другая функция, характерная для особенных чеховских деталей. Они отражают непонятность, указывают на границу осмысленности или, по мнению Катаева, указывают на столкновение разных типов ориентации в мире [Катаев 1979: 68–76].

⁷ Принимая во внимание и другие рассказы открытия, можно заметить, что тапер, гувернантка, гимназист, дети, хористка, неперемный член по крестьянским делам присутствия («Кошмар») и т.д. также испытывают разрушение прежнего представления о мире, и причиной этого похожего опыта служат самые разные – реальные, но ничтожные и обычно нелепые ситуации. Детали этих эпизодов для героя случайны, так как они попадают в ситуацию случайно, из-за наивных представлений о мире, или – можно сказать – из-за «случайности внутренней формы» их понятий. Все, что присутствует в этих эпизодах, обретает смысл для читателя с точки зрения открытия. Зубной врач приобретает значение как враждебная механичность жизни, которому человек должен принести болезненную жертву.

случайности. В «Лошадиной фамилии» главным героем становится именно случайное *лошадиное*, вошедшее в подсознание с внутренней формой фамилии *Овсов*. Рассказ состоит из перечисления лошадиных фамилий, таким образом, эта случайность принимает абсурдные размеры, и рассказ становится комичным. Такого же рода абсурдность нелепой ситуации наблюдается и в рассказе «Знакомый мужчина».

Литература

1. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
2. Nabokov V. Anton Chekhov: „In the Gully” // Lectures on Russian Literature. Fredson Bowers (ed.), London, Weidenfeld and Nicholson, 1981.
3. Степанов А.Д. Исток случайного у Чехова // Чеховиана: сб. статей. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 269–276.
4. Фрайзе М. Проза Антона Чехова. М., 2012.
5. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.
6. Шмид В. О проблематичном событии в прозе Чехова // Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 263–277.

*Ли Хо
(Китай)*

*Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. Н.В.Изотова*

РЕАЛЬНОСТЬ И ИРРЕАЛЬНОСТЬ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СОН РЕПОРТЕРА»

Состояние сна у человека – это особое функциональное состояние, «характеризующееся значительной обездвиженностью и отключенностью от сенсорных воздействий внешнего мира. У человека во сне наблюдается угнетение осознаваемой психической активности» [Психологический словарь 1990: 371]. В «Большом толковом словаре русского языка» лексема «сон» имеет два значения: «1. Наступающее через определённый промежуток времени физиологическое состояние покоя и отдыха, при котором почти полностью прекращается работа сознания, снижается реакция на внешние раздражения. 2. То, что снится спящему, сновидение» [Большой толковый словарь русского языка 2004: 1234–1235]. В художественной действительности важно сообщить не столько о физиологическом состоянии, сколько о сновидениях персонажей, для чего писатель использует разные способы представления как состояния сна, так и сновидений, ставя определённые цели их введения в текст произведения. В настоящее время фи-

лологами предлагается использовать термины «онейротоп» и «онейротопика», обозначающими более широкое понятие, чем сон. Онейротоп охватывает весь художественный контекст, связанный с изображением сновидения, весь комплекс используемых средств [Теперик 2007: 15].

В рассказе А.П. Чехова «Сон репортера» сновидению уделено основное пространство текста, это сновидение-событие, выполняющее сюжетообразующую функцию в рассказе. В начале рассказа репортер Петр Семеныч получил записку от редактора с просьбой о том, чтобы он побывал на костюмированном балу французской колонии и подготовил об этом заметку. Редактор пожелал выиграть ему разыгрываемую там вазу. Петр Семеныч был не очень доволен заданием, так как не получил денег на покупку билета. Лежа дома после обеда на диване и раздумывая над заданием редактора, он заснул, опоздал на бал и не выполнил задания. Но он смог отчитаться о его выполнении перед редактором благодаря сновидению-событию.

После размышлений репортера над заданием его мысли «покрылись каким-то приятным розовым туманом» – так введено описание начала засыпания. Этот фрагмент текста содержит перечень различных странных процессов и явлений, в которых в том числе есть и напоминание о профессии, но всё это ирреально.

Из всех щелей, дыр, окон медленно поползло во все стороны желе, полупрозрачное, мягкое... Потолок стал опускаться... Забежали человечки, маленькие лошадки с утиными головками, замахало чьё-то большое мягкое крыло, потекла река... Прошёл мимо маленький наборщик с очень большими буквами и улыбнулся... Всё утонуло в его улыбке и... Петру Семенычу начало сниться (С. II, 348).

Основное пространство рассказа занимает фрагмент, представляющий читателю сновидение-событие. Петр Семеныч предстает приехавшим на бал в карете, одетым во фрак, на него все обращают внимание, он вдруг начинает говорить по-французски. Ему удастся купить выигрышный билет, поскольку у него есть деньги на его покупку, и он получает фарфоровую вазу. Так в сновидении всё удаётся сделать согласно заданию редактора. Но знакомство с очаровавшей его француженкой «разрушает» надежду, поскольку она недовольна его вниманием к выигранной им вазе. Далее в сновидении описаны события, не имеющие отношения к заданию и разрушившие иллюзию его выполнения.

Комната его мала, а ваза всё растет, растет и так разрослась, что не помещается даже в комнате. Он готов заплакать.

– А-а-а... так вы вазу любите больше, чем меня? – говорит вдруг ни с того ни с сего французженка и – трах кулаком по вазе!

Драгоценный сосуд громко трещит и разлетается вдребезги.

Французженка хохочет и бежит куда-то в туман, в облако. Все газетчики стоят и хохочут (С. II, 350).

Упав после сна с дивана, репортер не сразу понимает, что произошло, и вновь засыпает. На следующий день на вопрос редактора о выполнении задания он сообщает, что он на балу был, что было вяло и скучно и что он написал заметку в двести строк.

Сновидение очень многое сообщает читателю о репортере. В ирреальной действительности он уважаем, состоятелен, известен, почитаем всеми, в него влюбляется женщина, он красиво одет. В реальности он ненавидит своего редактора, не имеет достаточного количества денежных средств, не женат. Но самое плохое, видимо, то, что он нечестен, способен на ложь, так как ирреальное явление – сон – выдает за действительное. Заметка в двести строк – обман, и все, кто с ней познакомится, тоже будут таким образом обмануты. Так А.П. Чехов, представляя в сновидении (в ирреальности) возможную реальность, тут же развенчивает человека и раздвигает и расширяет реальность.

Литература

1. Психологический словарь. М., 1990.
2. Большой толковый словарь русского языка. СПб, 2004.
3. Теперик Т.Ф. О поэтике литературных сновидений // Русская словесность. 2007. № 3.

О.С. Половинкина

(Россия, Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:

д-р филол. наук, проф. Л.Б. Савенкова.

СВОЙ/НЕ СВОЙ ГОЛОС КАК ИНДИКАТОР ОПРЕДЕЛЕНИЯ МЕСТА ПЕРСОНАЖА В МИРЕ

Голос – это точка, объединяющая и внутреннее, и внешнее. Рождаясь в теле, в голосообразовательном тракте, голос перестает быть собственностью человека в тот миг, как это тело покидает. Покинувший пределы тела голос становится достоянием окружающих, по нему начинают создавать портрет человека.

Пока звучит голос, являя своего владельца Другому, можно фактически говорить о существовании индивида. Это хорошо раскрывает идиома 'подать голос', т.е. заявить о своем существовании. Наличие голосового проявления есть знак присутствия человека в мире. Жак Деррида называл акт говорения «живым, жизнедающим актом» [Деррида 1967: 45-47]. «Свой» голос – это голос известный, опознаваемый, индикатор того, что субъекта смогут идентифицировать в мире. Соответственно, второй член оппозиции к «своему» – «не свой» голос – должен говорить об обратном, однако зачастую сам человек слышит свой голос отлично от того, как слышат его окружающие. О том, что отзвучавший голос становится абсолютно чуждым человеку, пишет А. В. Рясов. По его мнению, это явление заметнее всего на примере аудиозаписи. Используя концепт Жака Лакана «стадия зеркала», А. В. Рясов обнаруживает, что записанный звук ощущается тем, кому принадлежал голос, посторонним, еще более далеким, чем отражение в зеркале, голосом не себя, а Другого [Рясов 2015: 1–2].

В чеховском художественном мире высвечивается проблема чувства свободы/несвободы персонажа. Ощущение героем себя в привычной, комфортной атмосфере (уместно) и в некомфортной обстановке (неуместно) – часто акцентируется автором. В случае такой неуместности/дискомфортности меняется и звучание голосов действующих лиц, и читатель по этому признаку понимает: они не знают, как себя вести, что и как говорить. Когда персонаж у А. П. Чехова выходит из привычных рамок, в которых постоянно живет, он может закричать. А переходя на повышение громкости голоса или крик, он перестает узнавать свой голос.

Рассмотрим этот тезис подробнее на примере рассказа «Именины» (1888). Все произведение построено на том, что персонажи вынуждены вести себя не так, как им бы хотелось, т.е. должны заключать себя в формальные рамки: *«Ольга Михайловна поглядывала на другие лодки, и там она видела одних только неинтересных чудаков, актеров или недалеких людей. <...> Все, казалось ей, бездарны, бледны, недалеки, узки, фальшивы, бессердечны, все говорили не то, что думали, и делали не то, что хотели»* (С. VII, 185). В таком же положении находится и сама героиня. Вырваться же из него она может, только если громко закричит, другими словами – выразит свой протест против сложившейся ситуации: *«Скука и отчаяние душили ее; ей хотелось вдруг перестать улыбаться, вскочить и крикнуть: “Вы мне надоели!” – и потом прыгнуть из лодки и поплыть к берегу»* (С. VII, 185). Но Ольга Михайловна должна исполнять

роль доброй хозяйки, куда входит обязанность *«беспрерывно улыбаться и громко говорить»*, быть везде и всюду и успевать, следить за гостями, чтобы им было удобно и комфортно, не показывать виду, что с ней что-то не так. Поэтому, будучи беременной, она скрывает свое положение от гостей с помощью корсета. Параллельно она видит разлад в отношениях с мужем, Петром Дмитричем, который тоже *«томился и не находил места, быть может, боролся с собой»* (С. VII, 173) из-за предстоящего судебного заседания, но не показывал своего истинного состояния, скрываясь за неискренним смехом. Ольга Михайловна обвиняет мужа в том, что он *«постоянно рисуется, кокетничает, говорит не то, что думает, и старается казаться не тем, что он есть и кем ему быть должно»* (С. VII, 172). Особенно сильно ее поражает, как Петр Дмитрич меняется на людях. Героиня ощущает, что муж занимает *не свое место*: *«Откуда у тридцатичетырехлетнего человека эта солидная, генеральская походка? Откуда тяжелая, красивая поступь? Откуда эта начальническая вибрация в голосе, откуда все эти “что-с”, “н-да-с” и “батенька”?»* (С. VII, 174). В другом эпизоде Ольга Михайловна прямо представляет себе супруга не на своем месте в пространстве и по социальной роли: *«Ольга Михайловна вспомнила, как она, чтобы не скучать одной дома, в первые месяцы замужества ездила в город на съезд, где иногда вместо ее крестного отца, графа Алексея Петровича, председательствовал Петр Дмитрич. На председательском кресле, в мундире и с цепью на груди, он совершенно менялся. Величественные жесты, громовый голос, “что-с”, “н-да-с”, небрежный тон... Всё обыкновенное человеческое, свое собственное, что привыкла видеть в нем Ольга Михайловна дома, исчезало в величии, и на кресле сидел не Петр Дмитрич, а какой-то другой человек, которого все звали господином председателем. Сознание, что он – власть, мешало ему покойно сидеть на месте, и он искал случая, чтобы позвонить, строго взглянуть на публику, крикнуть...»* (С. VII, 174–175). И Петр Дмитрич, и Ольга Михайловна, и гости вынуждены не жить, а играть определенную роль, соответствуя социальным ожиданиям.

Всеми силами героиня «Именин» пытается не подавать виду, что чувствует себя не на месте, но временами ее состояние прорывается в невербальных знаках, которые видят читатели: *«<...> ее напряженная приветливая улыбка переходит в злое выражение»* (С. VII, 187). Одним из таких знаков оказывается голосовая модуляция: *«спросила <...> грубым и*

жестким голосом, нетерпеливо и с досадой – это вышло у нее нечаянно» (С. VII, 176).

Однако, даже когда гости разъезжаются и можно перестать исполнять социально обусловленную роль, Ольга Михайловна никак не может найти своему телу места в постели, иными словами, конфликтная ситуация не нашла разрешения. Героиня полагает, что это из-за того, что *«у нее напряжена душа»*. Проблема непонимания, которую Ольга Михайловна не в силах выразить словами, т.к. слова складываются все время не в то, что она самом деле думает и хочет выразить, доходит до точки кипения, когда героиня делает усилие, вжимая себя в рамки, чтобы *не кричать*, а разряжается в тот момент, когда героиня *«почувствовала свою безумную любовь к этому человеку, вспомнила, что он ее муж, Петр Дмитрич, без которого она не может прожить ни одного дня и который ее любит тоже безумно»*, и выливается в истерику: *«зарыдала громко, не своим голосом»* (С. VII, 192). Определение *не своим* передает разлом в душе героини, неразрешимое противоречие между стремлением быть собой, быть такой, какой хочет она, и необходимостью соответствовать ожиданиям окружающих. У персонажа появляется дилемма: быть собой, говорить *не своим* голосом, то есть таким, который не узнают и не распознают ни окружающие, ни сам персонаж, или продолжать оставаться не собой, но с тем голосом, который привыкли идентифицировать с его обладателем другие. Проходя через боль в родах, Ольга Михайловна осуществляет переход в новое состояние, т.к. в мифологических представлениях роды есть один из способов инициации, но, по ее собственным мыслям, это перемещение в мир иной, загробный. Поэтому она начинает слышать что-то незнакомое в звуке собственного голоса, слова же вновь не имеют никакого значения: *«– Скоро кончится? – спросила она и в своем голосе услышала какую-то особую, незнакомую ноту, какой раньше у нее никогда не было. “Должно быть, я умираю от родов”, – подумала она»* (С. VII, 195); *«– А который час? – спросила Ольга Михайловна, чтобы еще раз услышать в своем голосе незнакомую нотку»* (С. VII, 196). Ольга Михайловна выжила (не перешла в загробный мир), но и не стала матерью (не приобрела новое качество), переломный момент, вынудивший ее из привычных рамок заданного места, обернулся для героини пустотой: *«А для Ольги Михайловны было уже решительно всё равно. В голове у нее стоял туман от хлороформа, на душе было пусто... То тупое равнодушие к жизни, какое было у нее, когда два доктора делали ей операцию, всё еще не покидало ее»* (С. VII, 198).

Таким образом, можно отметить, что постоянный, неизменный голос, голосовые интонации, привычные неречевые человеческие звуки «привязывают» персонажа к одному «месту», которое является важным компонентом чеховского мира, помещают его в рамки, закрепляют устойчивые ассоциации у тех, кто слышит голос, т.к. именно по его звучанию происходит идентификация того или иного человека. Изменение в звучании голоса является признаком того, что жизнь персонажа может измениться, характеризует потерю Я, которое привыкло видеть общество.

Литература

1. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб., 1999.
2. Кукушкина О.В. Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений А.П. Чехова. М., 2012.
3. Рясов А.В. О грамматологии голоса: речь и письмо в пространстве литературного текста. М., 2015.

Д.П. Тарасова

(Россия, Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. Н.Э.Додонова.

МЕЖЪЯЗЫКОВЫЕ СИНОНИМИЧЕСКИЕ СООТВЕТСТВИЯ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ» И ЕЁ ПЕРЕВОДАХ

Язык – явление социальное, он тесно связан с культурой и традициями народа, любые события в жизни общества находят своё отражение в языке. Он являет собой не только систему звуковых и словарно-грамматических средств, но и является орудием общения. Благодаря языку в социуме возможен обмен мыслями и взаимное понимание, представители разных стран могут совершать культурный обмен вследствие работы переводчиков.

Теме переводческих соответствий было посвящено немало трудов лингвистов. Л. С. Бархударов в своей работе «Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода» определял перевод как процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения [Бархударов 1975: 11]. Почти у каждой лексической единицы родного языка есть эквивалент в иностранном языке. Стремление к максимальной смысловой и структурной близости перевода к оригиналу приводит к тому, что эквивалентными оказываются не только тексты, объеди-

няемые в процессе перевода. Отдельные высказывания в этих текстах, не только соотнесенные высказывания, но и составляющие их единицы исходного языка и языка перевода, также получают эквивалентными.

Впервые понятие эквивалентности, или же соответствия, применительно к описанию соотношения двух текстов предложил использовать Я.И. Рецкер. Яков Иосифович Рецкер был замечательным российским лингвистом, переводчиком и лексикографом. Он рассматривал эту категорию применительно к соотношению не текстов как цельных объектов, а применительно к отдельным единицам, выделяемым в ходе переводческого процесса, чаще всего к словам. На этой основе он разработал свою теорию закономерных соответствий. Она заключается в повторении некоторых лексико-семантических приемов в процессе перевода. Во всех языках имеются постоянные эквиваленты, в их числе имена собственные, числительные, определения или термины. Однако у некоторых слов и словосочетаний мы можем найти только вариантные контекстуальные соответствия, которые имеют еще одно название: временные эквиваленты. Когда ни один из вышеперечисленных методов не даёт результат, переводчиками используются лексические трансформации, в основе которых лежит логическое мышление. Вышеперечисленное называется категориями соответствий.

Теория Я. И. Рецкера возникла в рамках концепции полноценного перевода. Первоначальной задачей было установление лингвистических условий обеспечения равноценности средств перевода. На современном этапе это – часть теории перевода, которая обобщает и применяет к нуждам перевода данные сравнительной лингвистики и устанавливает типы соответствий, регулярно используемых в переводе. Так, для установления соответствий требуется сравнительный анализ целых семантических полей в двух языках, сравнительный компонентный анализ отдельных лексических единиц, анализ структуры и функций соотносимых грамматических категорий.

Традиционно можно выделить шесть основных видов переводческих лексических соответствий: прямые; синонимические; гипогиперонимические; перифрастические; функциональные; престационарные.

В рамках данного исследования представляют интерес синонимические соответствия. Синонимы, содержательно идентичные или похожие слова, трактуются как слова и выражения, в которых значительное количество семантических признаков совпадают, а потому в тексте перевода можно считать, что данные слова являются взаимозаменяемыми. Синони-

мические соответствия в переводе — это существующие на межъязыковом уровне относительные синонимы. Но семантическое тождество двух слов не означает их обязательную взаимозаменяемость в контексте перевода. Они образуются из слова оригинала и слова, выбранного из соответствующего синонимического ряда языка перевода. Это всегда частичные соответствия. На примере повести Антона Павловича Чехова «Степь» проследим реализацию отдельных межъязыковых синонимических соответствий, представленных различными переводчиками.

В лексическом поле «Пища», представленном в данной повести, имеет место перечисление продуктов в предложении «Приносил сюда куличи, яйца, пироги и жареную говядину» («Степь», С. VII, 14). В контексте перевода особую сложность представляют условные синонимы «куличи», «пироги». «Куличи» представлены в английском варианте как «easter bread», что дословно можно перевести как пасхальный хлеб. Очевидно визуальное и ингредиентное различие в пасхальном хлебе разных культур. Русский кулич всегда определенной формы, имеет сакральное значение, непосредственное отношение к православию, это неотъемлемая часть культуры и традиций. В Америке же это больше светский праздник, нежели религиозный. В данном случае переводчик прибегает к функциональному переводу, однако в воображении читателей языка перевода создаётся несколько иная картина. Тем не менее можно считать, что перевод адекватен, так как и «куличи», и «easter bread» пекутся только к определённом случаю — к Пасхе.

В английском варианте слову «пирог» была подобрана лексическая единица «cake», которая обозначает «a sweet food made by baking a mixture that usually contains sugar, eggs, flour, and butter or oil» (Macmillan Dictionary). На наш взгляд, «пирог», о котором пишет А.П.Чехов, более соответствует синониму слова «cake» — «pie», который определяется как «food that consists of meat, vegetables, or fruit cooked inside a case of pastry or below a layer of it» (Macmillan Dictionary). Слово «pie» имеет широкое значение, что более соответствует синонимическому переводу в рамках данного перечисления.

В синонимическом перечислении «Сколько на эту кучу можно купить бубликов, бабок, маковников» («Степь», С. VII, 37) рассмотрим три лексические единицы и их эквиваленты: «бублик» — «cracknel», «баба» — «bun», «маковник» — «poppy-cake». Электронный русско-английский переводчик Webtran представляет лексическую единицу «bagel» как перевод

слова «бублик». Однако в английском тексте использован синоним «cracknel», значение которого определяется электронным словарём Merriam Webster как «a hard brittle biscuit». Можно предположить, что данный выбор был сделан с учетом частотности словоупотребления. Касательно выбора эквивалента во втором слове мы считаем, что он подобран как нельзя лучше, и ни один из синонимов слова «bun» не определяет правдоподобнее значение лексической единицы, обозначающей кондитерское изделие славянского происхождения. То же касается и третьего рассматриваемого нами эквивалента, «porru-sake» можно перевести как маковый торт, что, по сути, и есть маковник.

В лексическом поле «Транспорт» представляет интерес лексическая единица «коляска» в предложении «У порога дома Егорушка увидел новую, роскошную коляску и пару черных лошадей» («Степь», С. VII, 43). На английский язык данное предложение было переведено следующим образом: «At the front door Yegorushka saw a splendid new carriage and a pair of black horses». Переводчик использовал эквивалент «carriage», электронный словарь Merriam Webster даёт следующее определение: «A horse-drawn vehicle designed for private use and comfort», что создаёт у читателей оригинала и перевода в воображении идентичное представление. Синонимы слова «carriage», такие, как «portage», «bogie», «cab» не дают достоверной картины, из чего можно сделать вывод, что избранное переводчиком слово в данном контексте является эквивалентом слову «коляска».

Анализ различных концепций синонимии позволяет сделать вывод об отсутствии полностью идентичных по значению синонимов в языке, поэтому правомерно рассматривать межъязыковую синонимию как почти тождественность значений слов при их небольших семантических различиях. Из многообразия теоретических подходов к значению рождается множество семантических процедур интерпретации значения. Самыми успешными оказались структурный подход к анализу значения и изучение значения как семантической целостности.

Литература

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975.
2. Checkhov A. P. THE STEPPE. URL: <http://www.eldritchpress.org/ac/jr/148>
3. Macmillan Dictionary. URL: <http://www.macmillandictionary.com/>
4. Английский онлайн переводчик. URL: <http://www.webtran.ru/translate/english>.
5. Merriam Webster. Электронный словарь. URL: <https://www.merriam-webster.com>.

А.А.Туаева

(Россия, Владикавказ)

Научный руководитель:

ст.преподаватель Ф.К. Бесолова

**«ВАНЯ С 42-Й УЛИЦЫ»:
ЕЩЕ ОДНА КИНОВЕРСИЯ ПЬЕСЫ А.П.ЧЕХОВА**

Антон Павлович Чехов – один из наиболее известных и любимых русских классиков за рубежом. Его пьесы ставят на театральных подмостках по всему миру, множество произведений неоднократно переносили на большой экран. Экранизация его произведений занимает значительное место в кинематографе. Естественно, что режиссеры и сценаристы по всему миру не могли обойти стороной своеобразные чеховские сюжеты – легкие, смешные и грустные одновременно. На данный момент существует около 245 экранизаций писателя, большинство из них - художественные фильмы, но есть среди них и анимационные. Чехов является одним из самых экранизируемых писателей во всем мире. За рубежом выбор его произведений для постановок однообразен, чаще всего это пьесы: «Дядя Ваня», «Чайка», «Вишневый сад», «Три сестры». Наибольшее количество фильмов снято в США и Великобритании.

Одна из самых ярких экранизаций чеховской пьесы «Дядя Ваня» – это художественный фильм французского режиссера Луи Маля, снятый в 1994 году. По сюжету фильма, актеры старого маленького театра на 42-й улице Нью-Йорка репетируют пьесу Чехова «Дядя Ваня». Эта картина в достаточной степени необыкновенна. С одной стороны, это лента, снятая по всем правилам своего жанра, а с другой – это настоящий спектакль реального режиссера. Луи Маль запечатлел в фильме репетицию пьесы «Дядя Ваня», поставленной американским театральным режиссером Андре Грегори с труппой актеров в полузаброшенном театре Нью-Йорка. Спектакль так и не был выпущен, и то, что мы видим на экране, – единственное свидетельство творческого процесса режиссера. Сама же постановка Андре Грегори называется «Ваня».

Все игровые работы Луи Маля могут произвести на первый взгляд хаотично-разнотильное впечатление, а сам режиссер может показаться аполитичным художником, который работает в разных странах и обращается каждый раз к несвойственному ему материалу. Кроме того, сразу же причисленный к «новой волне» во французском кино, Маль всегда почему-то выпадал из главной обоймы славных имен, отнюдь не уступая по уров-

ню мастерства ни Ф. Трюффо, ни Ж.-Л. Годару, ни К. Шабролю. Он вроде бы снимал типичные ленты «новой волны»: криминальную драму «Лифт на эшафот», интимные истории «Любовники» и «Частная жизнь», абсурдные, авантурные или сюрреалистические комедии «Зази в метро», «Вива, Мария!». Кинокартина «Ваня с 42-ой улицы» стала его последней лентой, он снял ее за год до смерти.

Фильм начинается очень динамично: мы видим бурлящую людьми сорок вторую улицу Нью-Йорка. В их потоке мы лишь интуитивно можем разглядеть главных героев. Камера скользит по толпе, останавливается на лысом мужчине, который ест бутерброд, переходит на женщину, выходящую из метро. Далее, эти двое и еще несколько человек входят в полуразрушенное здание, которое оказывается театром. Все актеры, а также гости на репетиции заняты своими делами: готовятся к репетиции, обсуждают новости, кто-то вяжет на спицах, а кто-то решил прилечь поспать на скамейку. Спустя какое-то время, когда слышится чеховский текст, мы совершенно неожиданно понимаем, что действие уже началось, мы находимся внутри пьесы. Камера показывает сидящих за столом пожилую женщину и взрослого мужчину, жалующегося ей на жизнь. И это оказывается старая няня, которая разговаривает с доктором Астровым, а рядом с ними на скамейке спит сам Иван Петрович – дядя Ваня.

Луи Маль снял фильм об искусстве актерской игры в чистом виде. Зритель становится свидетелем репетиции пьесы без декораций, без костюмов. Но все действия актеров, их игра настолько убедительны и естественны, что невольно мы переносимся в Россию конца XIX века. Мы полностью поглощены настроением, чувствами, переживаниями героев. И всех актеров мы воспринимаем как действительно героев пьесы: Джулианна Мур – Елена, молодая жена профессора Серебрякова, Брук Смит – несчастная Соня, Ларри Пайн – земский доктор Астров, Уоллес Шоун – Войницкий Иван Петрович. Все они очень деликатно и со вкусом воплощают характер русского человека, полет его души, высокую интеллектуальность и интеллигентность.

В лицах малоизвестных американских актеров можно увидеть и вселенскую тоску, и жертвенную любовь, и беспечную мечтательность. Это может говорить об умении режиссеров найти нужную интонацию и сформировать точный психологический портрет главных персонажей пьесы. Все актеры играют свои роли очень эмоционально, живо, искренне, они с точностью передают все переживания чеховских героев. На сцене театра

воплощена вся неизъяснимая и неповторимая тоска и ностальгия русской деревни. Луи Маль в своем фильме оставляет текст Чехова первичным.

Есть очень интересная мысль в одной театроведческой статье, касающаяся этого фильма: «На самом деле “Ваня...” это довольно хитрый эксперимент по синтезу двух вроде бы родственных и в то же время конкурирующих, взаимно оппозиционных видов искусства. У театра есть одно безусловное преимущество перед кино: он не иллюзия. То, что происходит на сцене, – происходит на самом деле, здесь и сейчас. Контакт, возникающий между зрителями и актерами, для кино просто недоступен. И в то же время театр – это условность. Хотя бы несколько шагов всегда отделяет публику от сцены. Кино уничтожает сцену и тем самым делает шаг навстречу зрителю, дает ему возможность раствориться в том, что ему показывают, оказаться внутри» [Локшин: электрон. версия].

Когда иллюзия кино и условность театра сталкиваются, они как будто взаимно уничтожаются. И в результате мы видим то, что происходит здесь и сейчас. Не еще одна постановка Чехова, а «Ваня с 42-й улицы». Луи Маль, на наш взгляд, очень умело и интересно объединил два вида искусства – кинематограф и театр. В этой картине все удивительно сбалансированно, легко и непринужденно. До сих пор перенос театральных постановок на киноленту не рождал новое художественное произведение. Это является заслугой режиссера, который обладает ясностью авторского видения.

Литература

1. Локшин Борис. Возвращение в театр. // Искусство кино. М., 2010. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2010/10/n10-article20>.

Цзяньлань Линь

(Китай)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. Щаренская Н.М.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВ «ДУХ» И «ДУША» В «ЧАЙКЕ» А.П. ЧЕХОВА

Чеховеденье последних лет признало, что для понимания текстов Чехова его нужно читать на его языке [Сендерович 2012]. При этом при прочтении в поле зрения обязательно должно оставаться чеховское слово. Необходимо стремиться к тому, чтобы определить место слова в системе целого, выявляя его сложные отношения с другими единицами текста. В таком случае есть возможность открыть эстетическое значение слова в тексте.

Объекты нашего внимания – лексемы *дух* и *душа* в «Чайке», одной из самых загадочных чеховских пьес. Они приобретают выразительность в связи с тем, что звучат в пьесе Треплева, к которой приковано внимание самих персонажей комедии. Слово *душа* при этом в сочетании с атрибуцией *мировая* становится именем героини пьесы. В своем монологе мировая душа говорит о состоянии мира, о наличии и борьбе в нем определенных начал и сил: материи, дьявола, мировой воли, духа. При этом через пьесу Треплева оценивается «жизненная среда», представленная Чеховым в «Чайке» [Зингерман 1998: 293]. Поэтому важное значение лексем *дух* и *душа* не вызывает сомнений.

Слова *дух* и *душа* связаны семантически, имея общую сему ‘идеальное’. Эти семантические отношения актуализируются в пьесе Треплева, где мировая душа и дух называют начала, противоположные материи и дьяволу. При этом мировая душа выглядит как сила, которая должна вступить в борьбу с дьяволом, результатом же победы мировой души должно стать слияние духа и материи, которое образует гармонию: *...в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли* (С. XIII, 14).

Образ, называемый мировой душой, включает семы ‘масштабность’ и ‘всеобщность’. Эти семы обуславливают различие между *мировой душой* и *душой*: последняя лексема имеет семы ‘единичное’, ‘отдельное’. Эта семантическая разница четко определяется философской пьесой Треплева: мировая душа – это совокупность всех отдельных душ мира. Лексема *душа* характеризует отдельных персонажей.

Вся «жизненная среда» в «Чайке» показана через призму возможности объединения в общей мировой душе и слияния материи и духа. Слово *дух* применительно к персонажам употребляется в составе наречия – *не в духе*. Речь идет о двух героях – Аркадиной и Тригорине: *Отчего сестра не в духе?* (С. XIII, 7); *Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе* (С. XIII, 28). Повторяющееся в пьесе наречие оборачивается своей внутренней формой, которая «буквально показывает отсутствие в духе» [Щаренская 2016: 149]. И Аркадина, и Тригорин выглядят безнадежной материей, неспособной к слиянию с духом. Душа Аркадиной выглядит наиболее мертвенной:

А р к а д и н а . Мопассан, “На воде”, милочка. <...> (Закрывает книгу.) Непокойна у меня душа. Скажите, что с моим сыном? (С. XIII, 22)

На мертвенность души Аркадиной намекает прилагательное *непокойна*. Аркадина выходит из своего обычного состояния, когда душа ее «покойна». Но слово *покойный* – синоним слова *мертвый*. Когда Аркадина начинает волноваться за сына, душа ее слегка оживает, но ей это не нравится, ей лучше, когда душа ее покойна. Мертвенность Аркадиной доказывает то, что ее жизнь метафорически выглядит как книга. Аркадина читает, а когда думает о сыне, книгу закрывает. Тригорину она говорит: «*Ты последняя страница моей жизни*» (С. XIII, 42). Отношения Аркадиной с Тригориным являются ее книжной жизнью, а сюжет этой жизни имеет что-то общее с книгой Мопассана.

Еще одна очень яркая характеристика души Аркадиной содержится в цитате из «Гамлета»: «*Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!*» (С. XIII, 12). Прилагательное *кровавый* семантически связано с колоризмами *красный*, *багровый*, которые характеризуют глаза дьявола. Именно Аркадина срывает пьесу Треплева, в которой развитие сюжета должно было привести к победе мировой души над дьяволом. Таким образом, все это – книжные метафоры жизни, атрибуции, характеризующие душу Аркадиной, – соответствует тому, что Аркадина «не в духе».

Вопрос о мировой душе не исчезает после скандала с пьесой Треплева. О мировой душе помнит доктор Дорн, который рассказывает о посещении Генуи: «*Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа...*» (С. XIII, 49). Дорн как бы проверяет жизнеспособность мировой души. Однако в словах Дорна и в тексте Треплева есть общее и различное. Общее – это идея слияния: *материя и дух сольются в гармонии прекрасной; сливаешься с нею психически*. Это метафора, показывающая условие единения – наличие водной среды, которая позволяет осуществиться слиянию. В картине уличной толпы водная среда видна в причастии *запружена* (*запруживать* – ‘перегораживать русло реки, ручья’). Однако такой преграды не было в пьесе Треплева: гармония прекрасная рисовала только слияние, свободный поток. В реплике Дорна обозначена траектория движения в толпе – ломаная линия, но это показывает механистичность, геометричность движения, что создает контраст, противоречит картине потока, свободного течения. В

картине Дорна есть только горизонтальное, земное пространство – улица, в пьесе Треплева была вертикаль: дух принадлежит верху.

Психическое слияние с толпой напоминает Дорну мировую душу, в которой были слиты души всех живых существ. Само наречие *психически* по своему смыслу связано со словом душа: Психея по-древнегречески ‘душа, дыхание’, ψυχικός – ‘душевный, духовный’. Очевидно, что слово *психически* в реплике Дорна невозможно заменить словом *душевно*. Первое имеет «медицинский» оттенок, представляя общность ощущений и представлений людей как нечто материальное. А слово *душевно* означало бы действительное единение душ как идеальное общение, как воссоединение на основе любви и высочайшего взаимопонимания. Поэтому слияние с толпой в картине Дорна является только отдаленным подобием того, о чем говорят мечты Треплева. Мировая душа, соединяя в себе все души, сохраняла их. Представление Дорна о мировой душе – внешнее подобие, основанное на внешнем, материальном слиянии, но не внутреннее, духовное. Треплев мечтал о сохранении в мировой душе всех душ, но не психики.

Герои проверяются на способность к единению душ. Ближе всего к возможности такого единения стоят Треплев и Нина. Именно поэтому ее рисует метафорический образ, в котором используется глагол *слиться*: *«Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ»* (С. XIII, 5). Источником единения, как показывает эта реплика, является любовь. И тут же создается картина невозможности единения душ Медведенко и Маши: *«А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения. Я люблю вас<...> каждый день хожу пешком шесть верст сюда да шесть обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны»* (С. XIII, 5–6). Точки соприкосновения создают геометрическую картину движения душ. Она похожа на ломаную линию Дорна.

Треплеву необходима любовь, ему нужна душевная слитость, привязанность. Привязанность – еще одна метафора, которая рисует единение душ. И здесь также различается естественная, внутренняя, настоящая привязанность и внешняя, механическая связь. Внутренней привязанностью была любовь Треплева и Нины. Примечательно, что в сцене встречи Кости и Нины в первом действии присутствует дерево вяз, что подсказывает естественность привязанности любви, сама природа учит тому, чтобы в мире людей жила привязанность.

Однако в человеческом мире все держится на внешних привязанностях. Механизм внешнего привязывания виден в сцене, когда Аркадина пытается убедить Тригорина не оставаться с Ниной, а уехать с ней. Когда Тригорин готов и просит Аркадину, чтобы она не отпускала его ни на шаг, Аркадина вдруг разрешает ему приехать в город самому. При этом тон Аркадиной определяет ремарка «*Развязно, как ни в чем не бывало*» (С. XIII, 42). Слово в ремарке порождает глубокий смысл: между Аркадиной и Триго-ринным нет внутренней привязанности.

Для Тригорина страшна утрата привязанности Нины. Нина, мировая душа, оказалась принадлежащей не пространству верха, а земному, горизонтальному. Об этом свидетельствует то, что Нина *пала духом*. Ее при-давленность к земле очень ярко рисуют такие слова: «*Умей нести свой крест и веруй*». Нина оказывается в метафорической воде бездуховной жизни. Она собирается ехать на гастроли в Елец, но название города обра-зует омоним с названием рыбы.

Таким образом, история Треплева и Нины становится утратой иллюзий – в первую очередь самого Треплева. Его пьеса, где мировая душа должна победить дьявола, оказалось действительно мечтой. Дьявол не по-зволяет материи слиться с духом, дьявол представляет собой разъединение душ, отсутствие душевного слияния и привязанности. Дьявол побеждает в мире.

Слова *дух* и *душа* играют важнейшую роль в пьесе, являясь ключе-выми в характеристике «жизненной среды» по отношению к мечте худож-ника.

Литература

1. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
2. Сендерович С. Фигура сокрытия. Избранные работы в 2-х томах. Т.2, М., 2012.
3. Щаренская Н.М. Искусство и жизнь в пространственно-метафорических образах: «Чайка» А. П. Чехова // «Чайка». Продол-жение полета. М., 2016. С. 138-151.

РАЗДЕЛ II

ТВОРЧЕСТВО А.П.ЧЕХОВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ СТУДЕНТОВ

Абдельрахман Мохамед А.А.

(Россия / Египет)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. Ю.Е. Сидорова

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА В ЕГИПТЕ И ДРУГИХ АРАБСКИХ СТРАНАХ

В конце XIX в. Египет стал центром культурной жизни арабского мира. Известные деятели науки и культуры переезжали туда на постоянное место жительства, они же познакомили арабских читателей с русской литературой. Для некоторых арабских стран Египет стал проводником в мир русской литературы, например, для Судана. Именно посредством торгово-экономических и культурных связей с Египтом суданцы имели возможность познакомиться с русской литературой, в том числе и творчеством А.П. Чехова. В Судане и сегодня произведения русского классика пользуются большой популярностью. В этой стране люди по-прежнему активно посещают библиотеки, в которых можно найти немало переводов русской классики. На площадях до сих пор можно увидеть спектакли; некоторые из них поставлены по произведениям А.П. Чехова.

Удивительно, но А.П. Чехов долго был известен на Востоке только как рассказчик. Отмечается тот факт, что переводить рассказы русского писателя было очень удобно, потому что они притягивали интересным сюжетом и относительно небольшим объёмом. Кроме того, конфликты, описанные в его рассказах, были доступны пониманию арабских читателей разных социальных групп.

Сегодня, в XXI веке, переведены на арабский язык почти все произведения А.П. Чехова, а профессиональные и любительские театры ставят его пьесы. Литературоведы сравнивают некоторых египетских писателей с А.П. Чеховым по разным линиям: по тематике и глубине проблем, вынесенных в произведении (Иса Убейд); по способу исполнения творческого замысла (Юсеф Идрис, которого называют «египетским Чеховым»).

В начале XX века Египет занимает ведущие позиции в арабской литературе. Творчество А.П. Чехова в это время снова пользуется большой

популярностью. И связано это, в первую очередь, с интересом египетских писателей к новым формам повествования. Традиционный арабский рассказ-макам уходит в прошлое.

Классический макам – это шуточная новелла. Главный герой в ней – авантюрист, бездомный поэт. Макамами соединяли в себе интересный сюжет и поэтический дар главного героя. Их писали по специальным правилам с богатым использованием цитат, сложных стилистических фигур, поэтому они были малодоступны простому читателю.

В литературном мире Египта появились новые имена – Махмуд Теймур, Махмуд Тахир Лашин, Иса Убейд, Шихата Убейд. Основным жанром в творчестве этих писателей стал рассказ. «Упомянутые писатели, – пишет Э. Али-заде, – призывали к отражению местной египетской действительности во всех ее специфически национальных и социальных проявлениях. Они впервые выдвинули задачи объективного изображения существующей реальности, демократизации искусства» [Али-заде, 228, эл. версия]. Можно сравнить рассказ Исы Убеида «Я для тебя...» с рассказом А.П. Чехова «Приданое».

Их сан, главная героиня рассказа «Я для тебя...», рассказывает в письме историю своей жизни. Первый неудачный брак, совершенный по воле отца, привёл её не к смирению, а к ненависти. Ихсан жила с мужем плохо, без любви и доверия. Она вышла замуж только потому, что так решил её отец. Иса Убейд показал молодую и красивую женщину, которая выступает против некоторых традиций, но эти традиции решают за неё.

Подобное мы находим у Чехова в рассказе «Приданое». Манечка – девушка из небогатой семьи. У её отца нет больших денег на приданое. Но традиции обязывают его иметь, поэтому Манечка и её мать начинают экономить разными способами, чтобы всё же собрать его. Дочь должна удачно выйти замуж, поэтому её родители делают всё, чтобы это случилось.

Литературные критики сравнивают с Чеховым и Махмуда Теймура. Египетский писатель Махмуд Теймур почувствовал и в чём-то повторил в своих произведениях способность автора быть тонким психологом, показать метания человека, который понимает, что его окружает глупость, но при этом принимает правила глупой игры.

В Египте и сегодня много говорят об А.П. Чехове, чтут его память, воспевают его великий талант. В 2011 г. в Каире открыли памятник писателю и драматургу. Он был установлен на территории Российского

центра науки и культуры. Автором скульптуры стал Усама ас-Сируи, молодой египетский художник, который учился в Санкт-Петербурге в Государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

Литература

1. Али-задэ Э. Чехов в арабских странах. Чехов в арабских странах. URL: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/ml3/ml3-228-.htm>

Баатаржав Цэрэнпил

(Россия / Монголия)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. Н.В.Малина

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЧЕЛОВЕКА В ФУТЛЯРЕ

Многоликий мир Антона Павловича Чехова, его герои, проблемы, которые освещает этот замечательный художник русского слова, не оставляли никогда никого равнодушным. Не могли и иностранные студенты стать исключением. Знакомство с творчеством мастера короткого рассказа, как его называют в России, началось на 3-ем курсе. То, что было прочитано на занятиях, дает возможность сегодня участвовать в Чеховских чтениях и говорить о том, что стало понятным.

В своих рассказах автор изображает мир скучных людей, допуская гротескные преувеличения, нарушая бытовое правдоподобие. Нарастает масштаб художественного обобщения: за бытом проступает бытие, за фактами повседневности – жизнь в ее коренных основах. Эти перемены ощутимы в знаменитых рассказах Чехова – «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви», – связанных между собою и получивших название «маленькой трилогии». Эти рассказы посвящены исследованию трех основных институтов общественной жизни, трех столпов, на которых она держится: власть – «Человек в футляре», собственность – «Крыжовник» и семья – «О любви». В совокупности три этих рассказа – чеховское опровержение основ существующего в России общественного строя. Хотелось бы немного поговорить о прочитанном рассказе «Человек в футляре».

Учитель гимназии Беликов не случайно стал нарицательным образом, олицетворяющим общественное явление, получившее название «беликовщины». «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на

вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он всё время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой...» (С. Х, 43) Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который защитил бы от внешних влияний. Следует обратить внимание на то, как от бытовых вещей, предметов домашнего обихода образ «футляра» движется, набирает силу и превращается в «футлярный» образ мысли, вновь замыкающийся в финале на калошах и зонтике. Создается гротескный образ человека, предающегося «футлярному» существованию, отгородившегося наглухо от живой жизни: «Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни» (С. Х, 43).

Здесь можно наблюдать, так называемую, акцентуацию, которая представляет собой вариант психического здоровья (нормы), характеризующийся особой выраженностью, заостренностью, непропорциональностью некоторых черт характера всему складу личности и приводит ее к определенной дисгармонии.

Для диагностики обсессивно-компульсивного типа характера состояние должно соответствовать, по меньшей мере, четырем из нижеследующих качеств или поведенческих стереотипов:

- 1) постоянные сомнения и чрезмерная предосторожность;
- 2) постоянная озабоченность деталями, правилами, порядком, организацией или планами;
- 3) неадекватная озабоченность продуктивностью в ущерб получению удовольствия и межличностным отношениям вплоть до отказа от них;
- 4) чрезмерная педантичность и следование социальным условностям;
- 5) необоснованное настаивание на точном подчинении других собственным привычкам или столь же необоснованное нежелание позволить им самим что-либо делать.

Причина обсессивного характера заключается в следующем: у ребёнка, которого обучают слишком рано или слишком строго, заставляют вовремя исполнять требуемое, появляется чувство гнева и стыда. Ограни-

чение хаоса, беспорядка становится существенным для самоидентичности и самоуважения. Слова используется, чтобы скрыть чувства, а не выражать их. Человек, предъявляя к себе высокие требования, чувствует себя в затруднительном положении, когда не дотягивает до собственных стандартов. Защита обсессивной симптоматики это изоляция. Человек в футляре, а у Чехова – это Беликов, отличается чрезмерной педантичностью и, безусловно, следует социальным условностям. Он подчиняет других своим привычкам, не позволяя им даже думать самим.

Очевидно, что Беликова преследуют навязчивые мысли, которые проявляются в его страхе, что его собственный повар хочет зарезать его, что проникнут воры, он не может заснуть в своей душевной постели. Навязчивые мысли схожи с вредной привычкой: человек понимает их нелогичность, однако избавиться от таких переживаний самостоятельно – очень трудно. При возникновении пугающих и тревожных идей человек сохраняет ясное сознание, и его когнитивные функции не страдают. У него присутствует критика к своему болезненному состоянию, и он понимает иррациональность своей «одержимости». Нередко навязчивые мысли очень страшат своей непристойностью, которая в действительности нехарактерна и чужда человеку.

Неспроста боятся таких посещений наученные горьким опытом политического преследования русские интеллигенты. Добровольная роль доносчика, фискала Беликову вполне к лицу: «Посидит, этак, молча, час-другой и уйдет. Это называлось у него “поддерживать добрые отношения с товарищами”» (С. Х, 44). Недовольный вольномыслием учителя Коваленко, Беликов говорит, что он должен будет доложить господину директору содержание их разговора, что он обязан это сделать.

Но в город проникают веяния новых времен. Среди учителей гимназии появляются независимые люди вроде преподавателя истории и географии Коваленко и его сестры Вареньки. Они не понимают, как их коллеги терпят фискала, как они могут так жить. Коваленко называет их чиновниками, а не педагогами. С приходом в гимназию таких людей заканчивается век Беликова. Он умирает. Его смерть из-за оскорбления показывает нам, что у него выражен параноидный тип характера. Для диагностики параноидного типа характера состояние должно соответствовать по меньшей мере четырем из нижеследующих качеств или поведенческих стереотипов:

- 1) чрезмерная чувствительность к неудачам и отказам;

2) постоянное недовольство другими людьми, пренебрежительное отношение к ним, склонность не прощать оскорбления или причиненный ущерб;

3) подозрительность и стойкая тенденция к искажению пережитого, когда нейтральное или дружественное отношение других неверно истолковывается как враждебное или пренебрежительное;

4) сварливость, неуживчивость и стойкое, неадекватное ситуации отстаивание собственных прав;

И когда Беликов лежит в гробу, выражение у него кроткое, приятное, даже веселое, точно он рад, что, наконец, обрел футляр, из которого он уже никогда не выйдет.

Возникает вопрос, в чем причина страха целого города перед обыкновенным учителем гимназии. Из повествования и выводов, которые делают герои рассказы становится ясно, что причины кроются в силе привычки, в инерции подчинения, живущей в обывателях этого городка и в читающих Щедрина педагогах. В понимании этого важна одна из последних сцен произведения: во время похорон стоит дождливая погода и все учителя гимназии в калошах и с зонтами. Эта чеховская деталь говорит о многом. Умер Беликов, а «беликовщина» осталась в душах людей. Возвратившись с кладбища, все испытывают радость. Но проходит всего неделя, и жизнь, как будто зараженная бациллой «беликовщины», возвращается в прежнее русло.

Следует отметить, что финал заставляет читателя задуматься, так что же такое у Чехова «беликовщина» и как она влияет на умы и жизнь людей? Этот вопрос каждый может задать себе и попытаться ответить на него, проецируя изображенную в рассказе ситуацию на день сегодняшний, вне зависимости от того, в какой стране он живет.

Литература

1. Бердников Г. П. Избранные работы: в 2 т. Т. 1. А.П. Чехов: Жизнь и творчество. М., 1986.
2. Бурлачук Л. Ф., Морозов С. М. Словарь-справочник по психологической диагностике. Киев, 1989
3. Ермилов В. А. П. Чехов. Творческий портрет. М., 1944.
4. Леонгард К. Акцентуированные личности. Ростов-на-Дону, 1997.

*Близнюк Елена,
Матузок Юлия
(Россия, Майкоп)*

*Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. А. Ю. Баранова*

ВЗАИМОСВЯЗЬ КОНЦЕПТОВ «СУДЬБА» И «ПРИРОДА» В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

Судьба – это основная группа сознания, на которой базируется мировоззренческая картина мира народа. Концепт «судьба» занимает одно из важных мест в концептосфере русской языковой картины мира. Собственная судьба есть у всего: у людей, предметов, происшествий, явлений. Это часть жизни общества, её бытность. Судьба – это божественно установленные сущность и будущее любой принадлежности и любого человека, однако она никак не рациональная сущность. В религиозном сознании – это Господь. Лексикографические дефиниции лексемы «судьба» демонстрируют многозначность его осознания составителями словарей при попытке формализации повседневных представлений носителей русского языка. Причина – в самом предмете, стоящем за лексемой «судьба», восприятие которой никак не основывается на эмпирическом знании. Особенности, составляющие это понятие, М.М.Бахтин определял таким образом: «Ничто и никогда для него (индивида) не проходит даром: ни согласие с историей, ни сопротивление ей, ни активность, ни бездействие, ни желание «просто» остаться собой. Срабатывает обратная связь. В старину это называлось судьбой» [Бахтин 1986: 170]. А.Д. Шмелев, выделяя ключевые идеи русской языковой картины мира, отмечает, что существительное *судьба* имеет в русском языке два значения: «события чьей-либо жизни» (В его *судьбе* было много печального) и «таинственная сила, определяющая события чьей-либо жизни» (Так решила *судьба*). В соответствии с этими двумя значениями слово *судьба* возглавляет два различных синонимических ряда: (1) доля, участь, удел, жребий и (2) рок, фатум, фортуна [Шмелёв 2005: 454–456]. Концепт *судьба* занимает в художественной картине мира А.П. Чехова одно из главных мест.

*«Трофимов. Верьте мне, Аня, верьте! Мне еще нет тридцати, я молод, я еще студент, но я уже столько вынес! Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и — куда только **судьба** не гоняла меня, где я только не был! И все же душа моя всегда, во всякую минуту, и*

днем и ночью, была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...» («Вишневый сад», С. XIII, 228)

Маши. Представьте, я уж начинаю забывать ее лицо. Так и о нас не будут помнить. Забудут.

Вершинин. Да. Забудут. Такова уж **судьба** наша, ничего не поделаешь. То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, - придет время, - будет забыто или будет казаться неважным» («Три сестры», С. XIII, 128)

Ольга (за ширмой). Я не слышу все равно. Какие бы ты глупости ни говорила, я все равно не слышу.

Маша. Э, чудная ты, Оля. Люблю – такая, значит, **судьба** моя. Значит, доля моя такая... И он меня любит... Это все страшно. Да? Не хорошо это? (Тянет Ирину за руку, привлекает к себе.) О моя милая... Как-то мы проживем нашу жизнь, что из нас будет...» («Три сестры», С. XIII, 169)

Ирина. Я так и решила: если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть. Значит, **судьба**. Ничего не поделаешь... Всё в божьей воле, это правда» («Три сестры», С. XIII, 176)

В пьесах Антона Павловича Чехова всегда существует персонаж, судьба которого является ключом к разгадке глубинного смысла произведения. Это природа. В «Чайке» – убитая чайка и живое, свободное и гордое колдовское озеро. В «Дяде Ване» – молодой лес, выращенный Астровым, в «Вишневом саде» – весенний, цветущий сад.

Понять судьбу помогает концепт «природа», который находится на периферии концепта «судьба». Именно природа готовит нас к восприятию каких-то судьбоносных моментов в жизни героя. В лингвистике природа характеризуется как «воспринимаемый нами окружающий мир во всем его многообразии»; «совокупность и ядро материального бытия», «характер человека или явления». Ключевыми единицами значения выступают абстрактность, масштабность, врожденность, первичность, целостность, естественность.

В.В. Репкин в «Учебном словаре русского языка» отмечает, что «природа» происходит от глагола «родить»: «дословно – то, что прирожденно, существует от рождения» [Репкин 1993: 311].

Образы природы – неустрашимая, вечно насущная грань литературы и искусства, исполненная глубочайшего смысла. Поэтому репрезентация концепта «природа» играет в творчестве А.П. Чехова также не менее

важную роль. Тема единства человека и природы гармонично проходит через все творчество писателя. Часто природа у А.П. Чехова покрыта тайной, она безмолвная, тихая, немногословная. Она выступает как символ уединения и покоя лирического героя:

*Всё было погружено в тихий, глубокий сон; ни движения, ни звука, даже не верится, что **в природе** может быть так тихо.* («Человек в футляре», С. X, 53)

*Теперь, в тихую погоду, когда вся **природа** казалась кроткой и задумчивой, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна.* («Крыжовник», С. X, 55)

Главный репрезентант анализируемого нами концепта у Чехова – это Вселенная, «все то, что нас окружает»:

*Чтобы заглушить мелочные чувства, он спешил думать о том, что и он сам, и Хоботов, и Михаил Аверьяныч должны рано или поздно погибнуть, не оставив **в природе** даже отпечатка.* («Палата №6», С. VIII, 116)

Чехов говорит о существующих законах природы, т.е. о некоторых правилах Вселенной, которые являются ведущим звеном в человеческой судьбе:

*...и правда, как вы изволили выразиться, восторжествует, но ведь сущность вещей не изменится, **законы природы** останутся все те же. Люди будут болеть, стариться и умирать так же, как и теперь.* («Палата № 6», С. VIII, 96)

Получается, что сама природа определяет судьбу человека, создавая условия и устанавливая правила его жизни:

*Как, в сущности, нехорошо шутит над человеком **мать-природа**, как обидно сознавать это!* («Ионыч», С. X, 32)

Реже в произведениях писателя *природа* – это «характер человека или явления», то, что выступает важнейшей составляющей объекта:

***От природы** вы человек ленивый, рыхлый и потому старались складывать свою жизнь так, чтобы вас ничто не беспокоило и не двигало с места.* («Палата № 6», С. VIII, 103)

Таким образом, проанализировав произведения А.П. Чехова, можно сделать следующий вывод: одним из центральных понятий в творчестве А.П. Чехова выступает концепт «судьба». Понять его помогает концепт «*природа*», находящийся на периферии концепта «судьба». Получается, что

судьба – это тот же самый закон природы, в ходе которого и определяются события чьей-либо жизни.

Литература

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.
2. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997. С. 280-287.
3. Определение и характеристика русскоязычного концепта «судьба». URL:http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=4869
4. Репкин В.В. Учебный словарь русского языка. Харьков, 1993.
5. Шмелёв А. Д. Сквозные мотивы русской языковой картины мира // Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелёв А. Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 454-456.

А.И. Бондаренко

(Россия, Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. Щаренская Н.М.

МЕТАФОРА «ЖИЗНЬ – СРАЖЕНИЕ» В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»

Метафора в творчестве А.П. Чехова в последнее время все более привлекает внимание исследователей [Гвоздей 1999, Крылова 2009, Щаренская 2016]. Чеховедами было замечено, что метафора может играть важнейшую роль в тексте писателя, разворачиваясь на протяжении всего текста и проявляясь в тех или иных предметно-словесных деталях, что порождает глубинный план повествования [Щаренская 2016]. Повесть «Скучная история» пока не становилась объектом исследования с опорой на базовые метафоры текста. Вместе с тем она всегда находилась в центре внимания ученых [Линков 1982, Бердников 1984, Катаев 1979]. Поэтому мы делаем попытку прочтения «Скучной истории» А.П. Чехова, обращая внимание на одну из основных метафор, в которой привлекаемый компонент относится к сфере войны, сражения.

В «Скучной истории» создается общая метафорическая картина жизни как сражения. Она представлена, во-первых, множеством метафор данного тематического поля, а во-вторых, единицами неметафорическими, которые соответствуют деталям повествования. Метафоры, в которых привлекаемый для сравнения компонент берется из сферы сражения,

войны, появляются в связи с рассказом героя о своей жизни в науке, о своей работе в университете. Собственно, первой воинской метафорой становится именование солдатом старого университетского сторожа Николая. При этом метафорическая единица повторяется:

Если вам нужно узнать, в каком году кто защищал диссертацию, поступил на службу, вышел в отставку или умер, то призовите к себе на помощь громадную память этого солдата... (С. VII, 258);

Если бы в это время кто-нибудь посторонний послушал, как Николай свободно обращается с терминологией, то, пожалуй, мог бы подумать, что это ученый, замаскированный солдатом (С VII, 259).

Метафора, как известно, основывается на подобии – познаваемого, сопоставляемого компонента и компонента, привлекаемого для сопоставления. Денотат второго компонента содержит ярко выраженные черты, которые говорящий видит в познаваемом объекте. Так мотивируется употребление метафоры. Чем же мотивирована метафора, называющая университетского сторожа солдатом? Примечательно, что никакого внешнего сходства старика сторожа и солдата нет. Внешность сторожа вообще не описывается, нет, скажем, такой внешней детали, как шинель. Это значит, что метафору «солдат» мотивирует что-то внутреннее, какие-то духовные качества героя. Семантика слова *солдат* в ряде ситуаций имеет позитивную коннотацию, связанную с идеями самоотверженности, доблести, верности ничем не выдающихся воинов, простых людей. Университетский сторож выглядит как человек, который верен университету, любит его, предан ученому сообществу. Все эти качества, а также простота Николая мотивируют метафору. Тот же метафорический ряд продолжает и именование работы Николая службой.

Но главной причиной появления метафоры «Николай – солдат» все же является образ самой университетской жизни, образ профессора Николая Степановича и его отношения к жизни и к людям. Именно это порождает базовую метафору «жизнь – сражение».

Самая яркая «военная» метафора содержится в характеристике, которую Николай Степанович дает своему научному сотруднику Петру Игнатьевичу. Этот человек не очень талантлив, и Николай Степанович говорит следующее:

За всю свою жизнь он приготовит несколько сотен препаратов необыкновенной чистоты, напишет много сухих, очень приличных рефератов, сделает с десятков добросовестных переводов, но пороха не

выдумает. Для пороха нужны фантазия, изобретательность, умение угадывать, а у Петра Игнатьевича нет ничего подобного (С. VII, 261).

Существительное *порох* употребляется здесь в составе фразеологизма, смысл которого заключается в неспособности создать действительно выдающиеся научные теории или изобретения. Но этот фразеологизм основывается на метафоре. При этом метафорический образ рисует научные достижения как порох – взрывчатое вещество, специально изобретенное и используемое при ведении войны. Метафора, основывающаяся на представлениях о взрыве, ярко изображает масштабы, неожиданность, значимость и резонанс научной мысли. (Подобные метафоры могут изображать и внутреннюю сферу – например, метафора «взрыв эмоций» и т.п.) Это явное, выходящее на первый план значение метафоры Чехова. Но эта метафора имеет также и более глубокий, глубинный смысл, связанный с тем, что порох на войне несет опасность для жизни.

Метафоры сражения используются при описании чтения лекции Николаем Степановичем. К ним относятся лексемы *победить* и *противник*:

Предо мною полтора ста лиц, не похожих одно на другое, и триста глаз, глядящих мне прямо в лицо. Цель моя – победить эту многоголовую гидру. Если я каждую минуту, пока читаю, имею ясное представление о степени ее внимания и о силе разума, то она в моей власти. Другой мой противник сидит во мне самом. Это – бесконечное разнообразие форм, явлений и законов и множество ими обусловленных своих и чужих мыслей (С. VII, 262).

Данные слова имеют между собой семантическую связь, что выражается в их сочетаемости (ср. «победить противника»). Лексемы *победить* и *противник* ярко передают те эмоции и ощущения, которыми живет профессор, общаясь со своими студентами. В сознании Николая Степановича обычная лекция превращается в бой, у него есть противник, и герой старается победить. Интересно, однако, что у Николая Степановича не один, а два противника: аудитория студентов и он сам.

Ситуацию сражения в самом герое создает наличие множества мыслей, своих и чужих. Первый противник – внешний, и здесь привлекаемый образ соотносится также с другими тематическими полями – вода и античность. К обеим группам принадлежит метафорический образ аудитории – гидра. Античные ассоциации поддержаны и соответствующим сравнением героя с Гераклом:

Только на лекции я мог весь отдаваться страсти и понимал, что вдохновение не выдумка поэтов, а существует на самом деле. И я думаю, Гераклес после самого пикантного из своих подвигов не чувствовал такого сладостного изнеможения, какое переживал я всякий раз после лекций (С. VII, 262-263).

Водная метафора, во-первых, связана с образом гидры (место обитания Лернейской гидры – болото), а во-вторых, поддержана образом моря, который возникает в тот момент, когда герой собирается уже войти в аудиторию, и затем повторяется:

(1) Чувствуешь что-то особенное, когда за дверью морем гудит аудитория (С VII, 261);

(2) При моем появлении студенты встают, потом садятся, и шум моря внезапно стихает. Наступает штиль (С.VII, 261);

(3) Пользуясь первым удобным случаем, я говорю какой-нибудь каламбур. Все полтора лица широко улыбаются, глаза весело блестят, слышится ненадолго гул моря... (С. VII, 262).

Интересно, что метафора, рисующая студенческую аудиторию в водном образе, принадлежит к тому же водному тематическому полю, что и метафорическое изображение речи и мысли профессора:

Говорю я неудержимо быстро, страстно, и, кажется, нет той силы, которая могла бы прервать течение моей речи (С. VII, 261);

Каждую минуту я должен иметь ловкость выхватывать из этого громадного материала самое важное и нужное и так же быстро, как течет моя речь, облекать свою мысль в такую форму, которая была бы доступна разумению гидры и возбуждала бы ее внимание (С. VII, 262).

Исследователями было замечено, что А.П. Чехов представляет человеческую коммуникацию в образе сообщающихся сосудов. Вода – это метафора информации. Е.О. Крылова пишет: «Вода в художественном мире Чехова предстает метафорой некоего общего информационного (коммуникативного) поля, которое воспринимается людьми-сосудами» [Крылова 2009: электрон. версия]. Лекция Николая Степановича – это ведь коммуникация, общение по модели «учитель – ученик». Но, как мы видим, Николай Степанович может передать своим ученикам, будущим ученым, идеи такого отношения к жизни и к людям, которые предстают в метафоре сражения. Как профессор хотел бы воспитывать своих студентов, видно в эпизоде, где Николай Степанович говорит об университетском саде. Университетский сад с «чахоточными липами, желтой акацией и редкой,

стриженной сиренью» ему не нравится. По мнению Николая Степановича, гораздо умнее было бы выращивать здесь «высокие сосны и хорошие дубы», потому что студент должен видеть перед собой только «высокое и сильное». «Высокое и сильное» семантически ближе к описанию военной школы, нежели сада. Студенты должны стать солдатами. А если говорить об античных ассоциациях, то общение Николая Степановича со студентами поведет к образу Спарты.

В повести есть еще одна метафора, рисующая коммуникацию между учителем и учениками в образе воды. Профессор думает о том, что когда-то после его смерти на его месте в аудитории окажется Петр Игнатьевич:

Пока он сидит у меня, я никак не могу отделаться от мысли: “Очень возможно, что, когда я умру, его назначат на мое место”, – и моя бедная аудитория представляется мне оазисом, в котором высох ручей, и я с Петром Игнатьевичем нелюбезен, молчалив, угрюм, как будто в подобных мыслях виноват он, а не я сам (С. VII, 295).

Здесь аудитория выглядит уже не морем, а оазисом в пустыне, а профессор – ручьем. Вообще для стиля Чехова характерна оппозиция *талант / бездарность*, которые метафорически представлены как *влага* и *сухость* [Крылова 2009: электрон. версия]. По поводу этой метафоры в «Скучной истории» Е.О. Крылова писала: «Сложный метафорический комплекс, основанный на смешении базовых понятий талант / бездарность vs. влага /сухость разворачивается в повести “Скучная история” (1889), причем необычные метафоры возникают в тех фрагментах, где герой высказывает суждения о таланте в науке – то есть в тех случаях, когда его слово оказывается наиболее авторитетным» [Крылова 2009: электрон. версия]. Метафорическая бездарность – сухость Петра Игнатьевича порождает метафору «сухарь»:

Я бы дорого дал, чтобы посмотреть, как этот сухарь спит со своей женой (С. VII, 260).

Но образ самого Николая Степановича, талантливого ученого, также связан с метафорической сухостью. Оно основывается на образе пороха. Петр Игнатьевич «напишет много сухих, очень приличных рефератов», но не выдумает пороха, но это значит, что порох выдумает Николай Степанович. А это связывает образ героя с метафорическим сражением.

Противопоставление способностей Петра Игнатьевича и Николая Степановича выглядит как оппозиция сухой /порох. Здесь дело в возможности или невозможности воспламенения, взрыва. Это значит, что

талант ученого, профессора, при том, что отмечается его ум, его самостоятельность, его способность создать новое, оценивается негативно.

Сравнение студентов с оазисом, в котором высох ручей, продолжает метафорический ряд «сухое, огненное», с которым семантически связан образ пороха.

Можно, следовательно, сделать вывод о том, что научный талант проверяется Чеховым через призму метафоры сражения. Наука как баталия и военные изобретения выглядит отрицательно.

Дело, конечно, не в том, что А.П. Чехов отрицает науку, он ведь сам был врач. Чехов представляет образ, так сказать, «научной» жизни, когда человек относится к миру и к людям исключительно «научно». Ведь для героя наука самоценна, она для него выше всего на свете:

Как 20-30 лет назад, так и теперь, перед смертью, меня интересует одна только наука. Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука – самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя. Вера эта, быть может, наивна и несправедлива в своем основании, но я не виноват, что верю так, а не иначе; победить же в себе этой веры я не могу (С. VII, 263).

Как видно, Николай Степанович считает, что наука является «высшим проявлением любви». Но вообще известно, что высшим проявлением и воплощением любви является Бог. Тем самым Николай Степанович подменяет Бога наукой, совершает ценностный подлог. Герой говорит, что он «не философ и не богослов», но это подчеркивает, что он уходит от Бога и не обретает мудрость. Он меняет веру – его Богом становится наука. И эта новая вера также становится источником войны героя с самим собой: «...победить же в себе этой веры я не могу».

В жизни Николая Степановича не было любви, отсюда его страдания перед смертью. Вот какое сравнение используется, где говорится, за что Николай Степанович полюбил свою жену:

...неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Варей, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу, красоту и, как Отелло Дездемону, за "сосраданье" к моей науке? (С. VII, 255).

Наука для Николая Степановича превращается в оружие, которое должно победить природу и самого человека. Но это очень страшное оружие:

...только ею одною человек победит природу и себя (С. VII, 263).

В последней части повести Николай Степанович говорит о себе, что он *побежден*. Он понимает, что все его идеи оказались страшной ошибкой и погубили его самого:

...всё то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья (С. VII, 307).

Метафора «разлететься в клочья» является следствием метафоры пороха.

В результате герой ощущает власть судьбы и смерть как казнь:

...меня, знаменитого человека, судьба приговорила к смертной казни (С. VII, 264).

Судьба выступает в образе распорядительницы жизни, что характерно для Чехова [Табаченко 2010].

Таким образом, метафоры, рисующие жизнь как сражение, играют важнейшую роль в оценке главного героя повести «Скучная история» и его жизни. Они показывают такой образ жизни, когда человек сознательно отказывается от любви. Человек тем самым побеждает в себе человеческую природу, что неминуемо приводит его к полному краху.

Литература

1. Бердников Г.П. Идеиные и творческие искания. М., 1984.
2. Гвоздей В.Н. Секреты чеховского художественного текста. Астрахань, 1999.
3. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
4. Крылова Е. О. Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А.П. Чехова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01. СПб., 2009. URL: <http://diss.seluk.ru/av-filologiya/746926-1-metafora-kak-smisloporozhdayuschiy-mehanizm-hudozhestvennom-mire-chehova.php>
5. Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова. М., 1982.
6. Табаченко Л.В. Концепт «судьба» // Концептосфера А.П. Чехова. Ростов-на-Дону, 2010.
7. Щаренская Н.М. Жизнь в метафорическом зеркале: повесть А.П. Чехова «Моя жизнь». Ростов-на-Дону, 2016.

К.Г. Бурсов
(Россия, Ростов-на-Дону)
Научный руководитель:
ст. преп. Н.В. Елисеева

**ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА
ОНОМАТОПОВ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДАХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА
(на материале переводов пьесы «Вишнёвый сад»)**

Творчество Антона Павловича Чехова известно всему миру и высоко ценится зарубежными читателями. Его драматургию читают на многих языках, и английский язык, располагающий целой коллекцией переводов произведений А.П.Чехова, не стал исключением. Одной из первых интерпретаций самой известной пьесы «Вишнёвый сад» стала работа Джулиуса Уэста, британского историка, поэта и переводчика, выполненная в 1915 году. Хотя Чехов считал, что для английской публики он представляет «мало интереса», попытки передать его стилистику не прекращаются даже спустя столетие [Кузнецов 1997: 369]. В 2002 году Питер Карсон опубликовал свой перевод пяти пьес Чехова, подтверждая тем самым высокую востребованность русского автора.

Непосредственное звучание произведений Чехова и языка чеховской драмы представляет большую важность. В связи с тем, что пьесы находят своё воплощение на театральной сцене, актуальным является изучение связи смысла и звучания в драматическом тексте. Однако при переводе звучание пьесы полностью изменяется, так как различные аспекты оригинального текста организуются по-новому, в том числе корреляция формы и значения.

Наиболее ярко связь звучания и смысла проявляется в лексических единицах, появившихся в языке как подражание звукам окружающей природы. Ввиду того, что в разных языках эти звукоподражания функционируют по-разному, особенности организации текста перевода с точки зрения мотивированности звукоподражательных слов представляют особую характеристику эквивалентности перевода.

В данной статье отражена характеристика звукоподражательных слов, выявленных методом сплошной выборки из текстов англоязычных переводов пьесы «Вишнёвый сад». Под звукоподражательными словами, или ономатапами, понимаются языковые единицы, обладающие примарной фонетической мотивированностью [Горохова 1998: 1]. Английские

звукоподражания привлекают внимание лингвистов за счёт большей выразительности оноματοпов в сравнении с другими языками и большей ориентированности английского языка на отображение слуховых ощущений [Горохова 1998: 4-5].

Ключевой особенностью звукоподражаний является фонетическая мотивированность, или иконичность. Значения звукоподражаний развиваются, что приводит к постепенной утрате звукоподражательного значения – деиконизации [Флакман 2015: 2]. Деиконизация подразделяется на четыре стадии (далее – СД, стадии деиконизации):

- 1) СД-1 – практически «чистый» знак-икон, слово с явственной корреляцией звук – смысл ('bzzzz' – звук, который издает пчела);
- 2) СД-2 – частично разрушенный знак-икон, корреляция звук – смысл очевидна ('click' – щелчок);
- 3) СД-3 – сильно разрушенный знак-икон, корреляция звук – смысл едва ощутима или совсем неощутима ('cry' – плач);
- 4) СД-4 – это знак-символ иконического происхождения, корреляция звук—смысл восстанавливается только путем этимологического анализа ('laugh' – смех) [Флакман 2015: 6].

Степень деиконизации ономатопа определяется с помощью сравнения изначального, иконического значения ономатопа и его основного значения. Например, значение существительного «a hum» – жужжание, гудение или некий шум – передается самим звучанием, тогда как глагол «to jump» – прыгать – не связан с возможной звуковой мотивированностью (по версии English Oxford Living Dictionaries).

Принцип мотивированности звукоизобразительного слова лёг в основу лексико-грамматического анализа оноματοпов. Ономатоп, утративший связь с иконическим значением, нельзя отличить от немотивированного звучанием слова, как, например, слово 'a laugh' – смех.

Изменение структуры звучания ономатопа, будь то добавление аффиксов или фонетические изменения в языке, сказывается на связи значения и формального выражения. Например, причастие настоящего времени, образуемое от глагола («weep» – «weeping»), помимо изменения грамматического значения, уменьшает выразительность звукоподражательного глагола, к которому в таком случае прибавляются новые звуки, деформирующие восприятие смысла.

Анализу подверглись звукоподражания, фигурирующие в текстах переводов пьесы Чехова «Вишнёвый сад», выполненные Джулиусом

Уэстом и Питером Карсоном. Ввиду сложности разграничения междометий и звукоподражаний в исследование были включены только ономатопы с определяемой частеречной принадлежностью. Такие звукоподражания находятся на стадиях СД-2, СД-3 и СД-4. Деиконизация присуща многим языковым знакам, поэтому для определения иконического происхождения были использованы данные словарей Online Etymology Dictionary и English Oxford Living Dictionaries, которые дают информацию о происхождении ономатопов английского языка.

Лексическая функция ономатопа – обозначение звука – не всегда является основной. Значение ономатопа в тексте подразделяется на:

- 1) иконическое – совпадает со значением в словаре, обозначает звук («a click» – щелчок);
- 2) прямое – совпадает со значением в словаре, не обозначает звук («to weep» – лить слёзы);
- 3) переносное – значение ономатопа является обусловленным коннотацией или является частью фразеологизма, не обозначает звук («to pickup» – подбирать).

Чаще всего ономатопа обозначает звучание, которое должно происходить на сцене, поэтому подавляющее количество ономатопов приходится на ремарки (75% у Уэста, 78% у Карсона). Приведенная ниже *Таблица 1* показывает соотношение основных характеристик ономатопов в тексте переводов двух авторов:

Таблица 1

Показатель	Уэст (1915)	Карсон(2002)
Общее количество ономатопов / количество ономатопов, фигурирующих в ремарках	158/118	156/121
Степень деиконизации (2/3/4)	32/47/73	41/34/81
Значение (иконическое / прямое/переносное)	21/127/10	25/124/9
Частеречная принадлежность (Гл. / Прич. 1 / Герундий / Сущ. / Прил.) (+фразовый глагол)	108(+6)/32 (+2)/1/8/1	81(+4)/42(+3)/ 4/21/1

Глаголы и отглагольные формы (Причастие 1 и Герундий) формируют основной пласт ономатопов. Это может быть вызвано языковыми факторами, а именно особенностями построения предложения в английском языке, опирающемся в основном на глагольные конструкции, а также функциями самой ремарки, одна из которых – обозначение происходящего на сцене действия. Последнее подтверждается высокой

степенью деиконизации использованных в тексте ономатопов. Звукоподражания в анализируемых переводах зачастую выражают действие, уже не обозначающее звук. Только 13% (Уэст) и 16% (Карсон) ономатопов передают иконический смысл. В *Таблице 2* указаны самые частотные формы ономатопов (с учетом частеречной принадлежности, степени деиконизации и значения):

Таблица 2

№ (Автор)	Кол-во (Уэст/Карсон)	Ономатоп	ДД	Часть речи	Значение
1 (Оба)	25/21	laugh	СД-4	Глагол	прямое
2 (Оба)	24/20	kiss	СД-4	Глагол	прямое
3 (Оба)	14/15	cry	СД-3	Прич. 1	прямое
4 (Оба)	10/8	cry	СД-3	Глагол	прямое
5 (Уэст)	9	weep	СД-3	Глагол	прямое
5 (Карсон)	5	laughter	СД-4	Сущ.	прямое

Иконические ономатопы, такие как «hiccup» – «икать», «howl» – «выть», «jingle» – «звенеть», не повторяются в тексте более 5–7 раз и наиболее часто коррелируют с текстом оригинала:

«Лопакхин (*заглядывает в дверь и мычит*)» (С. XIII, 201);

«Lopakhin. [Looks in at the door and moos]» [West 2014: 7];

«LOPAKHIN [looking in at the door and mooring like a cow]» [Carson 2002: 252]

Ономатопы, потерявшие свою мотивированность, наоборот, могут не иметь звукоподражательного аналога как в тексте оригинала, так и в другом переводе:

«Варя (*сквозь слезы*). Не говори, не говори...» (С. XIII, 201);

«Varya. [Weeping] Don't say any more, don't say any more...» [West 2014: 7];

«VARYA [with tears in her eyes]: Don't, don't...» [Carson 2002: 252]

В связи с этим стоит затронуть проблему расхождения в фонической мотивированности текста переводов. Хотя число звукоподражаний в них примерно одинаково, было найдено 37 случаев несовпадения контекста, в котором ономатоп появляется в двух переводах. Это вызвано следующими причинами:

1) разная переводческая стратегия, отражающаяся в переводческих модификациях («withtears» Уэста часто коррелирует с «weep» или «cry» у Карсона);

2) использование в тексте перевода деиконизированных онomatопов, ставших частью фразовых глаголов или словосочетаний («pick up», «knock over» и т.д.);

3) использование разных лексических единиц в отображении звука («cries» – «shouts»).

Последняя причина отсылает к единицам перевода, отраженным в тексте двух авторов разными по мотивированности словами. Например:

«В зале фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах машет руками и прыгает; крики: “Браво, Шарлотта Ивановна!”» (С. XIII, 237);

«In the drawing-room a figure in a grey top-hat and in baggy check trousers is waving its hands and jumping about; there are cries of “Bravo, Charlotta Ivanovna!”» [West 2014: 36];

«In the ballroom a figure wearing a grey top-hat and checked trousers is waving arms and jumping about; there are shouts of ‘Bravo, Charlotta Ivanovna!’» [Carson 2002: 280].

Существительное «cry», по версии Online Etymology Dictionary, может восходить к латинскому онomatопу «quiritare», тогда как «shout» не относится к звукоподражательной лексике [OED: электрон. ресурс].

Более половины звукоподражаний в тексте перевода полностью утратили первичную мотивированность. Хотя Уэст и Карсон используют разные грамматические формы онomatопов, высокий уровень деиконизации обусловлен тем, что английский язык располагает большим количеством слов звукоподражательного происхождения, которые уже не имеют связи с первичным значением. Ниже в *Таблице 3* приведен список самых многочисленных онomatопов в тексте переводов пьесы «Вишневый сад» (без учета частеречной принадлежности и значения):

Таблица 3

№ (Автор)	Ономатоп	Количество (Уэст/Карсон)	СД
1 (Оба)	laugh	29/26	СД-4
2 (Оба)	cry	25	СД-3
3 (Оба)	kiss	24	СД-4
4 (Уэст)	weep	15	СД-3
4 (Карсон)	pick	7	СД-4
5 (Оба)	sigh	6	СД-2

Поводя итог, можно отметить, что использование демотивированных звукоподражаний при переводе оправдано, так как в тексте Чехова на их месте не стоят звукоподражательные лексемы, что не создает лишнего

«звукового» эффекта при прочтении пьесы «Вишнёвый сад» на английском языке. Лексико-грамматическая характеристика ономастов дает возможность понять, как и в какой мере текст перевода порождает собственные смыслы, одновременно отражая глубину оригинальной драмы русского классика.

Литература

1. Горохова Л.А. Семантико-парадигматические и социолингвистические особенности функционирования ономастов. Автореф. канд. дис.... канд. филол. наук. Пятигорск, 1998.
2. Кузнецов Ф.Ф. Чехов и мировая литература // Литературное наследство. – Т. 100. Кн. 1. М., 1997.
3. Флакман М.А. Деиконизация звукоизобразительного слова: особенности протекания процесса в английском языке // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – Вып.1. СПб., 2015.
4. Anton Chekhov. Plays. Ivanov; The Seagull; Uncle Vanya; Three Sisters; The Cherry Orchard. Translated by Peter Carson. London: Penguin Group, 2002.
5. Anton Chekhov. The Cherry Orchard. A Comedy in Four Acts. Translated by Julius West. Adelaide: The University of Adelaide Library, 2014.
6. English Oxford Living Dictionaries. URL: <https://en.oxforddictionaries.com/>
7. Online Etymology Dictionary. URL: <http://www.etymonline.com/index.php>

Д.А. Бутков

(Россия, Таганрог)

*Научные руководители: канд. филол. н., преподаватель
русского языка и литературы А.П. Биянова,
педагог-психолог Г.И. Гдалевич*

К ВОПРОСУ О СПОСОБАХ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ИМПРОВИЗИРОВАННОГО ДИАЛОГА

(современная трактовка беседы с ребенком в рассказе А.П. Чехова «Дома»)

Современные условия общения с детьми таковы, что прежние формы вербального воздействия на младшего собеседника требуют пересмотра диалога и внесения корректив. Тем ценнее для нас опыт не профессионального педагога, а тонкого психолога, «истинного художника», по выражению Л.Н. Толстого, Антона Павловича Чехова. Однако тот же Лев Николаевич подметил еще одну особенность личности Чехова: «Большой художник. Но все-таки это мозаика, тут нет руководящей идеи» [Льюис:

электрон. версия]. Своеобразным диалогом «сквозь время» станет наш анализ языка диалога взрослого и ребенка в рассказе А.П. Чехова «Дома» и языка искусственно созданного современными подростками диалога на заданную тему с родителем. Тема диалога тривиальна: соседка (у Чехова – гувернантка ребенка) сообщила отцу, что сын курит, причем ворует сигареты у отца. Сам родитель также имеет эту вредную привычку, поэтому у него нет особого желания читать морали. Опрашиваемые не обратили внимания на этот факт. Однако их воображаемый диалог строился в жесткой форме: отец прочитал мораль о вреде курения и пригрозил жестким наказанием.

Когда речь идет о выстраивании диалога, не последнюю роль при восприятии чужих доводов играет тип мышления, которое, конечно, различаются у людей разных поколений. В последнее время заговорили о феномене так называемого «клипового мышления» у современных детей. Они получают информацию пульсами, без фокусировки на деталях, а зачастую – на главном. Мнение у людей с таким типом мышления чрезвычайно изменчиво, ответственность в принятии решений они зачастую перекладывают на других. Это «люди экрана». Они видят мир так: слайды с картинками и слоган для ясности [Биянова: электрон. версия].

Мы дали задание учащимся I курса Таганрогского металлургического техникума: «Представьте ситуацию, при которой вашему отцу сообщили о том, что вы курите, но общаться с вами на эту тему он не очень хочет, поскольку сам имеет эту дурную привычку. Составьте воображаемый диалог». Руководствуясь полученными результатами, мы сформировали следующий алгоритм (см. рис. 1).

Негативным качеством «людей экрана» стала невосприимчивость к чужим мыслям, поскольку для них мысль не может быть привязана к отдельной персоне. Однако это только вершина айсберга более глобальных проблем. Что же родители? Из четырех стилей воспитания – попустительского, демократичного, авторитарного и гиперопеки – они невольно, а может и безвольно, стали отдавать предпочтение смешанному, попустительско-авторитарному. Продуктом такого стиля становится инфантильная личность без нравственных ориентиров.

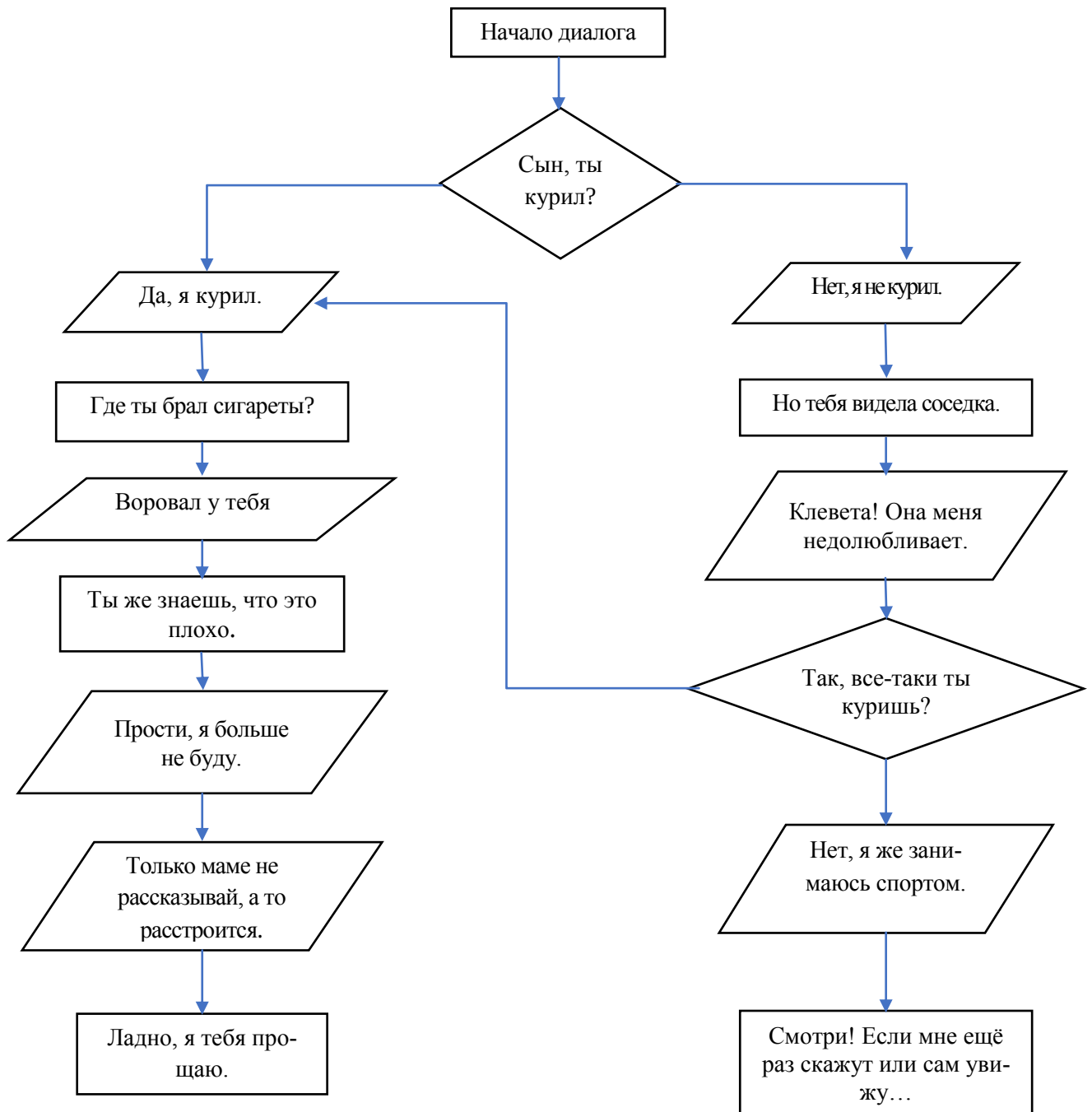


Рис. 1.

Эффективность воздействия в диалоге напрямую связана с повышением интереса к предмету. Отсылка к пережитой ситуации усиливает интерес к беседе, что само по себе является положительным фактором, даже если тема не совсем приятна собеседнику, вовлеченному в диалог. Это своеобразная игра, в которой диктующий свои правила вправе ждать запланированного результата. А вправе ли родитель требовать положительных изменений, если сам нечетко представляет, что такое эталон поведения в социуме?

Французский социолог Эмиль Дюркгейм еще в начале XX века, говоря о патологичных формах состояния общества, описал явление так называемой аномии, при которой наступают разложение, дезинтеграция и распад системы ценностей и норм, гарантирующих общественный порядок [Дюркгейм 1995]. Российские ученые трансформировали это определение сообразно нашей действительности таким образом: «отсутствие чёткой системы социальных норм, разрушение единства культуры, вследствие чего жизненный опыт людей перестаёт соответствовать идеальным общественным нормам» [Громов, Мацкевич, Семёнов 2003: 531]. Как меняться, если рыночный хаос породил депрессию общества, где нет не то что идеологии, а даже хоть какой-нибудь объединяющей идеи.

Детский психолог Елена Прудюс в статье «4 принципа, как общаться с подростками» [Прудюс: электрон. версия] пишет, что общение в семье должно основываться на следующих принципах: 1) принцип восприятия нового; 2) принцип спокойствия; 3) принцип передачи ответственности; 4) принцип диалога.

От родителей требуется здравый смысл, мужество и искренняя любовь к чаду. Это много или мало? В первую очередь, не нужно внушать своему ребенку страх перед миром, каким бы опасным он не казался. Дитя должно воспринимать окружающее его пространство как естественную среду обитания, «практического наставника», тогда он сам научится отличать плохое от хорошего (примером может стать реакция подростка, который не курит, т.к. занимается спортом, а ему предлагают придумать диалог «Разговор отца с подростком о вреде курения»).

Но вернемся к рассказу А.П. Чехова. Современник писателя, общественный деятель, адвокат К.К. Арсеньев, говоря об идее рассказа, отмечает: «Автору удалась здесь не только фигура Сережи, но и фигура отца, блуждающего в потемках педагогики и торжествующего там, где всего меньше ожидал победы» [Арсеньев 1887: 773, 774, 775]. К. Арсеньев также делает акцент на «легких и расплывчатых мыслях» отца. Так почему же Л. Толстой сравнил творчество А. Чехова с мозаикой без руководящей цели? Обращают на себя внимание несколько неестественные детали при вполне распространенном случае, когда отцу необходимо поговорить о вреде пагубной привычки.

По верному, на наш взгляд, замечанию писателя и публициста Д.Л. Быкова, Чехов – имморалист, для него мораль – понятие, скорее, эстетическое, чем этическое. «Чехов очень любит размышлять о великом и

прекрасном, но все время возникает диссонанс между произносимой фразой и тем, кто ее произносит» [Быков: электрон. версия].

Прокурор Быковский в рассказе А.П. Чехова страдает, но лишь оттого, что объективно ребенок, его или чужой – не важно, наносит вред своему здоровью. Нас не покидает ощущение какого-то безразличия к своему сыну, как будто этот разговор происходит из чувства долга или обязанности показать, что ты причастен к воспитанию ребенка. Вспомним пьесу «Вишневый сад». Никто никого не слышит. Слова используют в качестве ширмы, даже панциря. За ними прячутся, ими укрываются. Каждый из героев отгородился и живёт в своём мире. Диалог, беседа, спор, дискуссия, полемика уже не формы общения. Мы практически утратили возможность говорить по душам, делиться чем-то сокровенным с близкими людьми. Начало этому было положено еще на заре XX века. А.П. Чехов уже тогда предвидел тяжелые последствия такого обращения с живым словом.

Литература

1. Арсеньев А.А. «Вестник Европы», 1887, № 12, стр. 773, 774, 775. – Чехов А.П. Дома // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М., 1974-1982.
2. Биянова А.П. «Метод парадокса» как эффективный способ развития критического мышления у современных подростков в ходе учебной деятельности. URL:<https://kopilkaurokov.ru>
3. Быков Д.Л. Чехов как антидепрессант. URL: <https://yadi.sk>
4. Громов И.А., Мацкевич И.А. Семёнов В.А. Западная социология. СПб., 2003.
5. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Пер. с фр., составление, послесловие и примечания А. Б. Гофмана. М., 1995.
6. Прудиус Е. 4 принципа, как общаться с подростками. URL: <http://www.vsepsihologi.ru/articles/art-deti/221-pridius1>.
7. Льюис П. Семья Льва Толстого: война почти без мира (рецензия на книгу А.Н. Уилсона «Толстой» (Wilson A.N. Tolstoy. Atlantic Books). URL: <http://ursa-tm.ru>

*Ван Хаожань,
Сун Жуцзин
(Россия/ Китай)*

*Научный руководитель:
ст.преп. И.В Деточенко*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА А.П.ЧЕХОВА КИТАЙСКИМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДАМИ

Появление переводной зарубежной художественной литературы в Китае сыграла огромную роль в модернизации китайской культуры. Невозможно представить процесс развития китайской литературы XX века без участия зарубежной литературы, и в частности русской.

В течение более чем 100 лет исследователи и китайские переводчики в своем переводном и исследовательском выборе всегда придерживались двух принципов: духовность и «классичность», оценивая художественную ценность и духовные качества в зарубежных литературных произведениях исходя именно из этих параметров.

Антон Павлович Чехов и его произведения, являясь замечательным примером русской литературы по духовности и классичности, не могли не привлечь внимание китайских переводчиков и издателей, желающих познакомить китайских читателей с русской литературой начала XX века.

Чтобы понять, кем считали Чехова китайские переводчики и критики, необходимо прояснить и определить характер историко-социального и культурного промежутка протяжённостью в целое столетие.

Впервые на творчество Антона Павловича китайские литературоведы обратили внимание в начале XX века. Этот период часто называется «китайским культурным просвещением», он был насыщен всевозможными общественными потрясениями, такими как Движение 4 мая 1919 года, три гражданские войны и восьмилетняя антияпонская война. Время просвещения определило специфику распространения Чехова в Китае, Чехова переводили не иначе, как просветителя.

В последующие тридцать лет меняется политическая обстановка в стране, соответственно значительно изменяется ситуация с переводами и трактовкой произведений Чехова. Вполне закономерно, что в связи с повышенной политизированной обстановкой страны политизировалась и трактовка Чехова. Была значительно ослаблена роль общего просвещения Чехова, и соответственно усилилось внимание китайских критиков к идеологическому аспекту художника, к его роли в духовном воспитании тру-

дящихся масс. К моменту начала культурной революции в Китае, Чехов, как и большинство зарубежных писателей, был в опале, в связи со сложной политической обстановкой в стране. Со временем положение дел изменилось и в последние годы наблюдается огромный интерес исследователей к творчеству Чехова. На данном этапе для китайских читателей Антон Павлович стал носителем истины, добра, красоты и, несомненно, бессмертным классиком мировой литературы.

Переводить произведения Чехова начали в Китае вскоре после его смерти. Первым был переведен рассказ «Чёрный монах» в 1907 году с японского языка переводчиком У Тао. Через два года Лу Синь перевел с японского рассказы «Горе» и «В овраге». Стоит отметить, что еще долгое время рассказы писателя переводились не с русского языка, а с японского, английского и немецкого, что, конечно, порой мешало качественному достоверному переводу. Тем не менее, первые же переводы рассказов Чехова заинтересовали китайских читателей. Наибольший интерес к творчеству Чехова, наблюдался во время движения 4 мая 1919 года и совпал с обширным движением культурного просвещения в Китае, с общей пропагандой идей демократии и науки Европы. Этому способствовало то, что рассказы Чехова переводили на разговорный современный китайский язык, который был понятен для большинства читателей. Именно в период культурного просвещения Чехов стал популярен в Китае.

В течение десяти лет различные журналы публикуют многочисленные рассказы русского писателя. Издаются сборники рассказов. Также китайских читателей интересуют и пьесы Чехова, именно в этот период их много переводится.

Стоит отметить, что в первое двадцатилетие произведения Чехова просто переводили. Почти не было своих интерпретаций у китайских переводчиков и критиков, не говоря уж о серьезных исследованиях Чехова. Исследовать его творчество и давать оценку ему стали позже.

Так, в 1924 году Цао Цзинхуа перевёл пьесу «Три сестры», и он утверждал, что Чехов является «грустным пессимистом» и «пессимизм укоренился в глубине его души». Это мнение прочно вошло в обиход понимания Чехова в те годы. Многие переводчики придерживались такого же мнения и рассматривали писателя, исключительно, как пессимиста.

Совсем по-другому Чехова видел великий писатель Лу Синь. Именно его переводческая деятельность и интерпретация Чехова изменили отношение и восприятие Чехова в Китае. Лу Синь видел в Чехове огромную

идейную и эстетическую силу и рассматривал его, как носителя новых идей, видел в его творчестве силу для преобразования китайского общества и жизни китайского народа. Он и выступил с новым пониманием художника. Чеховское творчество, по Лу Синю, представляет собой лучшее сочетание истины и искусства.

Важнейшим событием стало издание в 1930 г. восьмитомного «Собрания лучших рассказов Чехова», в которое вошли 162 рассказа переводчика Чжао Цзиншэня. Он был первым, кто дал относительно полную картину прозаического мира Чехова. Благодаря этому изданию китайские читатели имели возможность получить общее представление о выдающемся таланте Чехова-новеллиста.

В 40-е годы практически все драматические произведения Чехова были переведены на китайский язык, которые имели большой успех. Большой сдвиг в переводе и трактовке Чехова-драматурга сделал драматург и режиссер Цяо Цзюин. Его можно считать основателем социально-исторического направления в изучении чеховской драматургии.

В сороковую годовщину со дня смерти Чехова литературовед Ху Фэнь написал новую статью «Отрывки из жизни Чехова», в которой он критиковал прежние неверные мнения о Чехове. Он подчеркивал, что русский писатель никогда не был ни пессимистом, ни мизантропом, а «первым человеком в области литературы и искусства, который явно ощутил неизбежность революции в конце прошлого и начале нынешнего века».

Таким образом, в 40-е годы появляется новый подход к Чехову и его творчеству, резко противостоящий прежней трактовке, и за Чеховым закрепляется образ борца за истину, добро и красоту.

Большая заслуга в деле перевода прозы Чехова в новое время принадлежала переводчику Жу Луну, который перевел 27 томов произведений Чехова, в которые входили 220 рассказов и повестей. Жу Лун считал Чехова выдающимся реалистом-критиком. Он считал, что чеховская критика общества и человека исходят от горячей любви писателя к родине и народу, от его непреклонной надежды на новую жизнь, в которой нет эксплуатации и гнета человека человеком.

В 50-ые годы в связи с быстрым развитием дружественных отношений между СССР и КНР чеховские рассказы активно публикуются. В пятидесятилетнюю годовщину со дня смерти писателя в Китае провели большое количество мероприятий, посвященных Чехову.

Но к сожалению, в последующие годы с изменением политической обстановки в стране меняется и отношение к литературе. И Чехов вместо просветителя в эпоху новой демократической революции стал пассивным, отсталым писателем, негодным для современного мира. А с началом культурной революции Чехов и его произведения окончательно оказались в опале. Почти в каждой работе и статье о Чехове все его творчество предается жесткой критике и обвинениям в отсталости.

Но уже в восьмидесятые годы по мере изменения обстановки в Китае начался небывалый подъем привлечения зарубежной культуры, в том числе и русской. Так за двадцать лет, с 1980 по 1999 год, Жу Лун закончил перевод собрания сочинений и писем Чехова в 16 томах. Было издано множество сборников чеховских рассказов и пьес самых разных изданий и переводчиков. И, наконец-то, начинает уделяться много внимания исследованию творчества Чехова, а не просто переводам его произведений. Сейчас часть китайских исследователей видят в Чехове великого реалиста-критика, разоблачающего пороки и духовные болезни времени. Но другие китайские литературоведы считают, что ценность творчества Чехова заключается в метафизическом, философском, общечеловеческом и общекультурном содержании его произведений.

Литература

1. Бянь Чжилин, Е Шуйфу, Юань Кэцзя, Чэнь Шэнь. Исследования и переводы иностранной литературы за десять лет // Вэньсюе пинь-лунь. 1959. № 5.
2. Гэ Баоцюань. Произведения Чехова в Китае // Шицзе вэньсюе. 1960. № 1.
3. Семанов В. И. Иностранная литература в Китае на рубеже XIX-XX веков // Из истории литературных связей XIX века. М., 1962.
4. Сюй Чжуньюй. Взгляды Чехова на язык и его творческая практика // Юйвэнь сюеси. 1957. № 7.
5. Хань Чжанцзин. Лу Синь и Чехов // Вэнь ши чжэ. 1958. № 8.
6. Чжан Бо. Великий русский писатель А. П. Чехов // Цзэфанцзюнь вэньи. 1954. № 7.
7. Чжан Тесянь. Произведения А. П. Чехова в Китае // Народный Китай. 1954. № 17.

А.В. Гостищева
(Россия, Константиновск)

Научный руководитель:
канд. филол. наук, Н.В. Мельникова

ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ СРАВНЕНИЙ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

Неизменный интерес отечественных и зарубежных исследователей к изучению чеховского творчества закономерен, поскольку А.П. Чехов является не только величайшим представителем русской литературы, но и одним из самых ярких, гениальных писателей мировой литературы. Его произведения дают огромное количество примеров *особых художественных средств*, используемых писателем, в частности отмечается частотность употребления сравнений.

В последнее время вопрос о лингвистической природе сравнений привлекает к себе все более пристальное внимание языковедов. Сравнение – один из способов осмысления действительности, одна из форм художественного мышления. Без сравнений не может обойтись ни один язык, а особенно ярко, выразительно и эмоционально они проявляются в языке художественной литературы. Это выразительное средство служит для раскрытия внутреннего мира персонажей, конкретизирует картины внешнего мира, различные зрительные и слуховые представления читателей.

А.П. Чехов при помощи сравнений изображает мир в разных его проявлениях, а источниками тропов становятся предметы окружающей действительности. Такое использование тропов – одно из проявлений экономии выразительных средств, характерной для стиля Чехова. Чеховские сравнения специфичны не только по неожиданному, на первый взгляд, уподоблению предметов или фактов, но и по силе воздействия. Поэтому нами была предпринята попытка изучить особенности употребления сравнений в прозе А.П. Чехова, проанализировать языковое мастерство писателя.

Следует отметить, что в рассказах Чехова преобладают **сравнения**, описывающие в целом какое-либо действие, настроение, состояние, причем зачастую используются сочетания-клише: *«Евстрат Спиридоныч, красный, как рак, кричал, стуча ногами»* («Маска», С. III, 88); *«Сижу, как подлец какой-нибудь, как каторжный, и на воду гляжу, как дурак какой-нибудь!»* («Дочь Альбиона», С. II, 196); *«...полиция снует, как угорелая..»*

(«Муж». С. V, 242).

При помощи сравнения, опирающегося на реалию, устанавливаются самые разнообразные смысловые связи. Так, прежде всего, появляются сопоставления человека и окружающей обстановки: *«Отцов постоял, подумал и пошел к реке искать Грябова... Оба были неподвижны, как река, на которой плавали их поплавки»* («Дочь Альбиона», С. II, 195); *«Стоит, как чучело, и бельмы на воду таращит»* («Дочь Альбиона», С. II, 196).

В примерах: *«Она бледная, неподвижная, как статуя, стоит и ловит взглядом каждый его шаг»* («Егерь», С. IV, 83); *«Доктор, еще больше пополневший, красный, как кирпич»* («Три года», С. IX, 63) встречается **сравнение человека с вещью**, характеризующей изображаемое.

В рассказах отмечается **сравнение героев с растениями**, например: *«со своими льняными волосами и в венчальном наряде она очень похожа на стройное вишневое деревце»* («Попрыгунья», С. VIII, 8); *«Он был вял телом, как парниковый овощ, и всё у него казалось необыкновенно нежным и мягким: движения, кудрявые волосы, взгляд, бархатная куртка»* («Дома», С. VI, 99).

Выделяются **сравнения человека со зверем или с животными**: *«Открытые двери лавок и кабаков глядят на свет божий уныло, как голодные пасти...»* («Хамелеон», С. III, 52); *«Господа, посмотрите: лицо бенгальского тигра, а выражение доброе и милое, как у оленя»* («Попрыгунья», С. VIII, 11), что позволяет писателю подчеркнуть сходство в поведении или во внешности человека и представителей животного мира.

Отмечается сравнение **с сверхъестественными силами**: *«Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение»* («Тоска», С. IV, 326).

В чеховских сравнениях обнаруживаются все новые и новые оттенки смысла, основанные как на зрительном сходстве предметов, так и на далеких ассоциативных связях, возникающих между предметами речи. В следующих примерах **сравнение с птицей** основано на зрительном сходстве: *«Далеко за берегом, на темном бугре, как испуганные молодые куропатки, жались друг к другу избы деревни»* («Агафья», С. V, 26); *«Мурашкина нервно, с выражением пойманной птицы, порылась у себя в платье»* («Драма», С. V, 316); *«...крикнула гувернантка, пискнув, как испуганная птица»* («Дома», С. VI, 99); *«Стараясь походить на птичку, княгиня порхнула в экипаж»* («Княгиня», С. VII, 247).

В рассказе «Нахлебники» образ **сравнения** использован при

отвлеченном существительном и развивает стершийся троп: «... *то время полетело быстро, как птица*» («Нахлебники», С. V, 285).

С образом птицы связан и образ крыльев, который в свою очередь повторяется: «*Дамы чувствовали себя на крыльях*» («Муж», С. V, 243); «*Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?*» («Человек в футляре», С. X, 53). «...она вскочила, закинула назад голову и, взмахивая руками, *как большая птица крыльями*, едва касаясь пола, поплыла по комнате» («Воры», С. VII, 319);

На разных смысловых признаках основаны и **сравнения с животными**. Особенно разнообразны **сравнения с собаками**, например, то подчеркивается ласка, то наглость, то жалость: «Он хлопал по плечам, заглядывал в глаза, хихикал, потирал руки, одним словом, ласкался, *как добрая собака*» («Учитель», С. V, 218); «...выражение тупое и в то же время наглое, *как у молодой гончей собаки*, когда она догоняет зайца» («Припадок», С. VII, 205); «Он говорил ей, *что она похожа на собачку*, которая ждет, чтоб ей бросили кусочек ветчины» («Володя большой и Володя маленький», С. VIII, 224).

Сравнения со зверями, насекомыми, гадами сопровождают отвлеченные понятия: «Отец же Христофор... во всю свою жизнь не знал ни одного такого дела, которое, *как удав*, могло бы сковать его душу» («Степь», С. VII, 24); «Новые мысли... продолжают жалить мой мозг, *как москиты*» («Скучная история», С. VII, 264); «Мелкие чувства зависти, досады, оскорбленного самолюбия, маленького, уездного человеконенавистничества... закопошились в нем, *как мыши...*» («Муж», С. V, 244).

Сравнение – один из способов сближения персонажей, в том числе персонажей, не связанных друг с другом сюжетно: «Из ежедневных наблюдений над сыном прокурор убедился, что у детей, *как у дикарей*, свои художественные воззрения и требования своеобразные, недоступные пониманию взрослых» («Дома», С. VI, 103).

Писатель использовал **сравнения**, в которых между отвлеченным понятием и персонажем нет непосредственной связи: «...совесть, такая же неговорчивая и грубая, *как Никита*, заставила его похолодеть от затылка до пят» («Палата № 6», С. VIII, 125); «И почему-то теперь вся эта ресторанная роскошь, бывшая на столе, показалась мне скудной, воровскою, *похожею на Полю*» («Рассказ неизвестного человека», С. VIII,

175). Подобные примеры отражают точку зрения персонажей на явления, о которых идет речь в рассказах.

В процессе исследовательской работы мы выяснили, что в произведениях Чехова часто употребляются сравнения, основанные на уподоблении с животными, птицами, насекомыми, растениями. Эти тропы входят не только в речь автора, но и в речь персонажей и служат средством их обрисовки. В рассмотренных примерах происходит противопоставление человека и окружающей обстановки, в необычных образах представлены отвлеченные понятия или характерные черты внутреннего состояния человека.

Таким образом, сравнения в художественных текстах Чехова выходят на первый план как способ характеристики персонажей, общезыковой характер многих сравнений делает их незаметными и ненавязчивыми, несмотря на их обилие и повторяемость. Ассоциации, которые возникают при восприятии сравнений, производят впечатление подлинной неожиданности и непредсказуемости, дополняя образ и пробуждая воображение читателя в том направлении, которое важно для автора. Углубленный анализ сравнений, по нашему мнению, способен существенно скорректировать современное представление о своеобразии художественного метода А.П. Чехова.

Литература

1. Соколовская Ж.В. А.П. Чехов и Ги де Мопассан: национальное своеобразие малой прозы: дис... канд. филол. наук: 10.01.01. Великий Новгород, 2005.

Ю. Г. Дарчиева

(Россия, Владикавказ)

Научный руководитель:

ст. преподаватель К.Бесолова

НАСЛЕДИЕ А.П.ЧЕХОВА В НАУЧНОЙ МЫСЛИ ГЕРМАНИИ

Об Антоне Павловиче Чехове в Германии стало известно в конце XIX века. В 1890 году в Лейпциге в издательстве «Карл Рейснер» был выпущен сборник «Русские люди», в который вошли ранние юмористические рассказы Чехова. В 1891 году немецкий переводчик Йоханнес Грейман выпустил сборник «В сумерках», в который также вошли ранние юмористические рассказы и поздние рассказы более трагического содержания. С

1897 Чехов всё больше привлекает внимание немецкого читателя. В этом году выходит сборник «Русский флирт», в который вошли рассказы «Припадок», «Ариадна», «Попрыгунья». В 1902 году насчитывается уже около 14 переводов Чехова на немецкий язык. В большом количестве переводили пьесы Чехова, а также было несколько переводов повести «Дуэль».

Значительный вклад в распространение прозы Чехова внёс немецкий славист Рейнхольд Траутман. В 1947 г. в издательстве «Дидерихс» он выпустил сборник чеховских рассказов на немецком языке. В 1950 г. за этим сборником следовал другой, под названием «Новые рассказы Чехова». Траутман пишет: «Литературный портрет Чехова, нарисованный в Германии несколько десятилетий назад, сейчас уже потускнел и побледнел: его должен заменить другой, более достоверный» [Tschechow A.P. 1947:7].

В работе, написанной в 1946 г. и в 1948 г. вместе с исследованием творчества Тургенева, Траутман попытался набросать в общих чертах новый портрет Чехова. Он считал, что Чехов мог бы принять Россию, с которой его могло связывать понимание труда как основы человеческой культуры. Траутман разобрал идейное содержание рассказов Чехова. На нескольких примерах он показал то, что обычно исчезало из поля зрения других критиков, а именно то, как Чехов художественно воссоздает противоречия и несуразности общественного устройства. Траутман не идентифицировал Чехова с некоторыми героями его драм и их шаткими надеждами на прекрасную жизнь в далеком будущем.

Новый взгляд на Чехова не раз публиковался в журнальных статьях. К примеру, в «Обществе изучения Советского Союза» Дитрих опубликовал статью «В русле социологического направления и исследований Траутмана», в которой рассматривал Чехова как критика своего времени.

В 1950-е в Германии появилась переведенная на немецкий язык биография Чехова, написанная В.В.Ермиловым. Германские журналы познакомили читателя с концепцией Ермилова еще до издания монографии на немецком языке, поэтому она повлияла на оценку образа Чехова еще ранее. Так, в последующие годы в Германии появились исследования, трактующие творческий путь писателя в оптимистическом духе. Такая переоценка образа Чехова появилась уже в заголовках о писателе: «Чехов в свете», «За представления о Чехове».

В 1954 г. немецкие слависты Гурун и Дювель на 50-летие со дня смерти Чехова выпустили книгу «Чехов», в которой широко было представлено творчество писателя. В книгу вошли шестнадцать коротких рас-

сказов и одиннадцать повестей, среди них такие значительные произведения, как «Палата № 6», «Случай из практики» и «В овраге». Драматические произведения были представлены «Вишневым садом».

Нельзя не упомянуть диссертацию Ульрике Хербст, в которой автор рассматривал: 1) систему художественных образов в произведениях А.П. Чехова; 2) принципы композиции произведений; 3) языковые особенности.

Любопытно то, как характеризуют в немецком энциклопедическом словаре «Майерс Лексикон» рассказ Чехова «Невеста»: «Этот рассказ доказывает, что он был оптимистом, что верил в светлое будущее. Вся жизнь его и творчество решительно опровергают буржуазную “легенду о Чехове”, по которой он был фаталистом, “певцом тоски и печали”. В действительности Чехов был гуманистическим представителем русской демократической интеллигенции, движимым страстным поиском завершённого мировоззрения, некоей “общей идеи”. Его творчество – одна из вершин критического реализма в России» [Meyers Neues Lexikon 1976: 67-68].

Следует упомянуть диссертацию Вольфганга Грюна «А.П.Чехов и драма XX века», в которой он подробно исследует особенности драм Чехова и их влияние на немецкую и русскую драматургии.

Вершиной пропаганды творчества А.П. Чехова в Германии стал 1960-й год. В этом году отмечалось 100-летие со дня рождения писателя. Все печатные издания начали выпускать статьи о Чехове, ставились спектакли по пьесам писателя, телевидение транслировало спектакль «Три сестры», была также радиопостановка «Дяди Вани». Студенты и профессора вузов факультета славистики подготовили доклады, чтения, самостоятельные постановки.

В городе Баденвейлер находится единственный во всей Европе музей Чехова, который называется «Чеховский салон». Он был открыт в 1998 году. Музей передаёт дух литературных салонов XIX века. В нём ежегодно проходят авторские чтения, дискуссии, театральные представления, встречи литераторов из разных стран и многие другие мероприятия.

В начале 1960-х годов в этом же городе, в парке, у пруда была установлена памятная плита, а в 1992 году был привезен с Сахалина и установлен рядом с памятной плитой памятник Чехову, созданный сахалинским скульптором Владимиром Чеботырёвым.

Таким образом, можно утверждать, что личность Чехова и всё его творчество широко признаны не только в России, но и на Западе, в частности в Германии.

Литература

1. Паперный З.С., Полоцкая Э.А., Розенблюм Л.М. Литературное наследство. Чехов и мировая литература. М., 1997..
2. Шиллимат. Чехов в Германии. URL: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=2977>
3. Музей Чехова в г. Баденвейлере (Германия). URL: <http://my-chekhov.ru/museum/006.shtml>
4. Meyers Neues Lexikon. 2. Auflage. Bd. 14. Leipzig, 1976. S. 67-68.
5. Tschechow A.P. Meistererzählungen. Leipzig, 1947.

Каталин Домби

(Дебрецен, Венгрия)

Научные руководители:

д-р филол. наук, габил. А. Молнар

канд. филол. наук, хаб. доктор, доц. И. Регеци

ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ ЧЕХОВА В РАССКАЗАХ «ДУШЕЧКА» И «ПОПРЫГУНЬЯ»

В нашей статье мы сопоставим героинь из рассказов А.П. Чехова «Душечка» и «Попрыгунья». Их сходство и различия можно обнаружить в характерах, в образе жизни, в любовных отношениях, именах и литературных прообразах. Именно эти аспекты станут предметом нашего краткого анализа.

Литературные прообразы Ольги Семёновны или Душечки («Душечка»), можно найти в греческой мифологии в фигурах Психеи и нимфы Эхо [Zoltán 2011]. У Оленьки нет самостоятельной мысли, она всегда вторит словам любимого человека, поэтому можно сказать, что она становится его «эхом». Любовь – это стихия чеховской героини, без которой для неё нет смысла в жизни. Без любви она стареет, становится молчаливой, её жизненная сила уходит и только тогда возвращается, когда новая эмоциональная привязанность сменяет старую. Сопряжение образа Оленьки Племянниковой с фигурой нимфы также обнаруживается в привязанности героини к любимому мужчине. Подобно тому, как Эхо следовала за Нарциссом всюду [Csaragy: эл. версия], так и Ольга старается проводить как можно больше времени с мужьями, а потом и с маленьким

Сашей. Смирнин и его сын замечают, что такая преданность в какой-то мере раздражает, нежели становится достойной ответной любви. Например, после одного ужина Смирнин ругает Ольгу из-за того, что она привела его в замешательство перед коллегами: «Я ведь просил тебя не говорить о том, чего ты не понимаешь!» («Душечка», С. X, 109). В конце произведения Саша делает замечание Ольге: «Ах, оставьте, пожалуйста!» («Душечка», С. X, 112). Ольга Семёновна постоянно провожает его в гимназию, ему становится совестно, что за ним идёт женщина.

Прежде чем мы обоснуем параллель между Ольгой и Психеей, стоит сказать несколько слов об истории любви Психеи и Эроса, или по-другому Амура. Многие авторы по-разному рассказывают эту историю, мы остановимся на версии Апулея. Венера приказывает Амуру, чтобы тот воспламенил любовью сердце Психеи к мужчине, который недостоин её. В это время народ хочет принести эту девушку в жертву, чтобы умиротворить богов, но Амур её спасает и берёт с собой во дворец, где они живут вместе долго и счастливо. Позже Юпитер принимает Психею по просьбе Амура в общество богов, и девушка как супруга Амура остаётся на Олимпе [Kislexikon, эл. версия]. Поскольку Амур и Психея только вместе могут быть счастливыми, можно сказать, что эта пара создает одно целое. Оленька же хорошеет от счастья, когда она может слиться, соединиться с другим человеком. Однако это не телесное, а душевное соединение. Она полностью растворяется в отношениях, и это не исчерпывается тем, что она ведёт себя, как эхо. Она делает всё для любимого человека: разделяет его интересы, помогает в работе, а маленького Сашу будит, кормит, провожает в гимназию, даёт ему конфетки и учится с ним.

В чеховском тексте можно найти мотивы, которые вызывают в памяти оригинальный текст [Szabó Tünde 2010].⁸ Описание фигуры Саши: «...Саша, маленький не по летам (ему шел уже десятый год), полный, с ясными голубыми глазами и с ямочками на щеках» («Душечка», С. X, 111). Венгерский исследователь Золтан Хайнади обращает внимание на то, что Амура, как правило, тоже изображают похожим на мальчика. По его мнению, также не случайно и то, что Ольга и Саша читают об острове. Остров и окружающую воду можно толковать как место, которое предоставляет безопасность, радость и убежище; но может быть и символом одиночества и изоляции также [Hajnády 2011]. Из всех

⁸ Szabó Tünde: Сонечки и душечки. Литературные прототипы «Сонечки» Л. Улицкой. In: Studia Slavica Savariensis, Szombathely, 2010/1-2. С. 395-401.

человеческих связей Ольги материнская любовь самая сильная, самая глубокая, самая чистая, так как в ней проявляется самая настоящая форма любви. Правда, Ольге не суждено было иметь своего ребёнка, но Саша пробуждает в ней материнские инстинкты. Такое материнство и бесконечная любовь говорят о воплощении в образе Ольги женского начала, вечной женственности. Неслучайно начальная буква её имени – это «О», которая символизирует вечность и целостность.

Литературный прообраз героини рассказа «Попрыгунья» можно найти также в греческой мифологии. Она напоминает нам фигуры Муз, потому что музы являются покровительницами разных искусств. Невозможно однозначно связать её ни с одной из девяти муз, ведь она увлекается разными видами искусства (театром, литературой, музыкой, живописью). Молодая женщина не обладает особым талантом ни в одной области, хотя её знакомые утверждают, что если бы она серьёзно занималась искусством, то, наверно, создала бы шедевры. Однако Ольгу это не интересует, ей важно, чтобы люди её хвалили, а окружение состояло из необыкновенных людей. Например, в той сцене, когда Рябовский объяснился ей в любви, мы читаем: «...безотчетная радость, наполнявшая ее душу, говорила ей, что из нее выйдет великая художница... ей чудились толпы людей, огни, торжественные звуки музыки...» («Попрыгунья», С. VIII, 15). Она считает себя не только художницей, но и музой. Ей кажется, что она вдохновила Рябовского своей любовью, как Эрато (одна из девяти муз). В своём выдуманном письме к Рябовскому она пишет следующее: «Ей хотелось написать также, что он многим обязан ее хорошему влиянию...» («Попрыгунья», С. VIII, 26).

Обратим внимание на заглавие рассказов. Этот аспект особенно важен в поэтике Чехова. Паратекст может намекать на одного из персонажей или может отсылать нас к главным мотивам текста. В данном случае оба заглавия указывают на главную героиню, на самую характерную черту её личности, сущность характера. Параллель персонажей усиливается и тем, что они изображаются с внешней точки зрения повествователя. В обоих рассказах быстрая смена людей, окружающих героиню, является важным мотивом. В рассказе «Попрыгунья» само заглавие намекает на это значение, но в случае «Душечки» тоже можно наблюдать постоянную смену любимых людей. Её супруги были очень разными, и в то же время перед нами типизированные фигуры. Для Оленьки важно только то, чтобы рядом был другой человек,

на которого можно направить свою бесконечную любовь и с кем можно соединиться на более высоком уровне.

Две Ольги похожи друг на друга и с той точки зрения, что обе испытывают привязанность к своим избранникам. Различие в том, что причины расставания разные – как в случае Ольги Ивановны, так и в случае Душечки. Ольга Ивановна изменяет своему мужу, а Оленька всегда любит только одного и остаётся верной ему до последнего. Кроме того, что ей надо оплакивать двух мужей, ей также надо отпустить и Смирнина, чтобы тот смог исполнить свой долг. У Душечки пассивный характер; мужчины проявляют инициативу, а она счастливо растворяется в отношениях, которые достигают идеального, гармоничного, неземного, мирного состояния. Такая связь может возникнуть только между двумя противоположными существами, мужчиной и женщиной. Чистейшую форму этого состояния Душечка переживает с Сашей. Жизнь Оленьки, можно сказать, строится на чередовании двух периодов: пассивный период, когда она ждёт человека, которого сможет полюбить; и активный период, когда она охватывает избранника полной самоотдачей и любовью.

Таким образом, можно утверждать, что в рассказах «Попрыгунья» и «Душечка» А.П. Чехов создал два интересных женских персонажа. Образы обеих героинь заслуживают дальнейшего внимания и исследования. В нашей статье мы рассмотрели мифологические фигуры – сходство и параллель между персонажами, паратекстуальными знаками, то есть заглавиями произведений. Мы обратили внимание и на наррацию с внешней точки зрения, и на эссенциальное совпадение двух главных персонажей. В заключение приведем, по нашему мнению, очень меткие слова Ольги Ивановны, или Попрыгуньи: «Посмотрите на него: не и правда ли, в нем что-то есть?» («Попрыгунья», С. VIII, 7).

Литература

1. Csapáry Veronika: A tükröződés kettőssége Nárcisszus és Echo nimfa pszichéjében. URL: <http://www.prae.hu/index.php?route=portfolio%2Fportfolio%2Fview&pid=5985> <http://www.prae.hu/index.php?route=portfolio%2Fportfolio%2Fview&pid=5985>
2. Hajnádý Zoltán: Az orosz nő apológiája. Csehov Tündérke In ego же: A lét tüze. A fénylő logosz. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011, 246-257.
3. Kilenc múzsa. URL: http://mitologiaoldalaim.blogspot.hu/p/blog-page_9230.html
4. Psyche. In Kislexikon. URL: <http://www.kislexikon.hu/psyche.html> <http://www.kislexikon.hu/psyche.html>

5. Regéczi Ildikó: Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 91-102 с.
6. Szabó Tünde: Сонечки и душечки. Литературные прототипы «Сонечки» Л. Улицкой. In: Studia Slavica Savariensia, Szombathely, 2010/1-2. 395-401.

З.Д. Казиева
(Россия, Владикавказ)
Научный руководитель:
ст. преподаватель Бесолова Ф.К.

РАССКАЗ А.П.ЧЕХОВА «ПАЛАТА № 6» В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА

Изучая творчество А.П. Чехова и интерпретации его произведений различными видами искусств, можно с уверенностью сказать, что писателю повезло, поскольку его творческое наследие нашло отклик в сердцах многих художников, режиссеров, актеров, деятелей литературы и искусства и просто любителей Чехова.

В данной работе хотелось бы обратить особое внимание на иллюстрирование чеховских произведений русскими художниками.

При жизни Чехова иллюстраций к его произведениям было не так много. Это объяснялось тем, что иллюстраторов того времени привлекали картины ушедшей эпохи, поэтому тематика произведений Чехова еще не могла заинтересовать их. Тем не менее, можно выделить Н.П.Чехова, брата писателя, и А.И.Лебедева, которые создавали прекрасные иллюстрации к юмористическим рассказам Антоши Чехонте, а вот иллюстрации к более серьезному Чехову стали создаваться уже в начале XX века. В этот период вдохновение из творчества Чехова черпали такие художники, как А.П. Апсит, Д.Н. Кардовский, Д.А. Дубинский, А.В. Кикин, В.А. Милашевский, Б.М. Басов, Т.В. Шишмарева, творческий коллектив художников-графиков «Кукрыниксы», в который входили Михаил Куприянов, Порфирий Крылов и Николай Соколов, многие другие.

В XX веке иллюстрирование творческого наследия А.П.Чехова стало развиваться очень стремительно. Поскольку иллюстраций к трудам автора в это время появлялось очень много, остановимся на одном из самых известных рассказов А.П.Чехова «Палата № 6».

Первым, кто пополнил книжную графику иллюстрацией к «Палате № 6», был А.П. Апсит. Его кисти принадлежат две иллюстрации, на которых

представлены одни из самых важных эпизодов из рассказа – «Громов беседует с Рагиным» и «Громов и Рагин требуют, чтобы их выпустили из палаты». Художник очень точно передал настроение героев, изобразив картину в черно-белых тонах. Очевидно, что тот герой, который стоит посередине палаты и активно жестикулирует – это Иван Дмитрич Громов. Он крайне эмоционально изъясняет доктору Андрею Ефимычу Рагину, сидящему на его кровати, свою философию. В иллюстрации можно увидеть то, что речи Громова натолкнули на размышления Рагина, и разговором увлечены оба собеседника. На заднем плане мы видим еще одного из обитателей палаты. Можно предположить, что это тот самый паралитик – «оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом» (С. VIII, 80), которого кормят с ложечки Громов и Моисейка.

На второй иллюстрации А.П. Апсита герои преисполнены отчаяния и безысходности. Они требуют, чтобы их немедленно выпустили из палаты, однако их мольбы не были услышаны сторожем Никитой. Выражение лица Рагина говорит о том, что он, наконец, понял и почувствовал ту боль, которую испытывали жители палаты на протяжении двадцати лет. Он не может вынести укоров совести, и отчаяние охватывает его.

В 1938 году Г. Занегина изобразила доктора Рагина. Посмотрев на иллюстрацию, можно почувствовать ту самую тихую поступь и осторожную, вкрадчивую походку доктора Рагина. Его одежда совсем не походит на докторскую, поскольку он совсем не обращает внимания на свою внешность.

В 1954 году А.А. Пластов также создает художественную интерпретацию образа Рагина. Герой обессилен, но продолжает просить свободы у Никиты.

А.В. Ванециан воссоздал в 1959 году свою художественную вариацию разговора Громова и Рагина. На этой иллюстрации мы также можем заметить эмоциональность и возбужденное состояние Громова, который ведет беседу с Рагиным. На фоне беседующих виднеются фигуры и других жителей палаты – худощавого мещанина, который все время сидит и глядит в одну точку, и Моисейку.

На второй иллюстрации А.П. Ванециана изображен сторож Никита, который беседует с доктором Рагиным. Мы видим то самое «испытанное лицо, нависшие брови», о которых в тексте рассказа говорит А.П.Чехов. Никита обращается с доктором почтительно и стесняется быть жестоким с

обитателями палаты при нем, о чем говорит покорный, уважительный взгляд и немного ссутулившаяся поза. Но стоит обратить внимание на человека справа от Никиты. Это один из жителей палаты, он смотрит на сторожа, и в его глазах читается страх.

Особенно удачной и значительной считается серия рисунков, выполненная художником Б.М. Басовым в 1976 году и занявшая достойное место в ряду книжной графики советского периода. Его иллюстрации явно передают трагические ноты рассказа Чехова и атмосферу царящих в палате боли и безысходности.

На одной из иллюстраций изображен взволнованный и напряженный Громов, который спрятался за дверь. Он страдает манией преследования. Басов с помощью кисти и красок смог передать нам те чувства, которые испытывает Громов: он услышал шорохи, им овладело крайнее беспокойство и страх; он переживает, а не за ним ли пришли; не его ли ищут.

На двух следующих рисунках Басова изображен доктор Рагин. На первом мы еще можем увидеть небольшую толику надежды, которая читается в его взгляде, на втором – безысходность.

В иллюстрирование «Палаты № 6» внес свою лепту и советский живописец А.А.Пластов. Он, как и многие другие иллюстраторы, изобразил эпизод «Разговор Рагина с Громовым». Однако, согласно Чехову, Рагин одевался совсем не по-докторски, а в рисунке мы видим Рагина как типичного врача, но художник сумел изобразить главное – беспокойство в глазах Громова.

О.Ю. Яхнин в 1987 году представил свою художественную интерпретацию рассказа. На передний план он вынес ключевых героев – Громова и Рагина, на задний план – остальных обитателей флигеля. По жгучим кучерявым волосам мы можем узнать Моисейку, по полноте и неподвижности – то самое «неподвижное, обжорливое и нечистоплотное животное», каким Чехов рисует одного из обитателей.

Достойна внимания и серия иллюстраций, созданная П.Н. Пинкисевичем, который также сделал акцент на ключевых персонажах и эпизодах. С другими художниками-иллюстраторами рассказа его роднит обстановка безумия и безысходности. Художник сумел глубоко погрузиться в произведение и прочувствовать внутренний мир героев, дав им художественное воплощение.

Все иллюстрации к рассказу «Палата № 6» очень разные, они

отражают индивидуальные особенности восприятия каждого художника, но, несмотря на различия, их объединяет общее настроение отчаяния, обреченности, передаваемые с помощью мрачных тонов.

Творчеством А.П.Чехова продолжают вдохновляться и современные художники, ведь в каждом его сочинении показана вся человеческая жизнь со всей ее трагичностью и комизмом. Чехов – признанный мастер «короткой прозы», сумевший ёмко и точно изобразить человеческие судьбы. Рассмотрев столько, казалось бы, удачных вариаций, мы можем сказать, насколько трудно иллюстрировать великого Чехова.

Литература

1. А.Лепетухин. Наедине с вечностью. URL: <http://www.slovoart.ru>
2. В.В.Мурзинова. А.П.Чехов в книжных иллюстрациях. URL: <http://www.allchekhov.ru>
3. Пластов Аркадий Александрович // Большая советская энциклопедия. В 30 томах / Под ред. А. М. Прохорова. М., 1969-1978.
4. Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. В 6 томах. М., 1970-1983.

И.И. Калачёва

(Россия, Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. З.Г. Стародубцева.

ОБРАЗ МАТЕРИ В РАССКАЗАХ И ЮМОРЕСКАХ

А.П. ЧЕХОВА 1880-х гг.

Образ матери – один из наиболее почитаемых в мировой литературе. Его воплощению отдали дань и русские прозаики, и поэты. Своеобразно раскрывается этот образ в произведениях Д.И. Фонвизина (комедия «Недоросль»), А.С. Пушкина («Евгений Онегин», «Капитанская дочка»), И.А. Гончарова («Обломов»), Л.Н. Толстого (повесть «Детство», роман «Анна Каренина», роман-эпопея «Война и мир») и других писателей. Каждый из них являет миру собственное художественное видение облика матушки, маменьки, тата, представляя ее характер в жизненных обстоятельствах, в осмыслении нравственного содержания личности. А.П. Чехов в своих рассказах также много размышлял о матери, о ее роли в жизни ребенка и взрослого человека.

Писатель в своих произведениях показывает мать глазами маленького ребенка, глазами подростка, юноши; в рассказах осмысливаются проблемы

семейного воспитания, материнского участия в значимых для ребенка делах, играх, увлечениях, в постижении окружающего мира; поднимаются проблемы драматичного и даже трагичного звучания; черты материнского облика даются и в юмористическом освещении.

Так, например, в юмореске «Руководство для желающих жениться» характер матери Чехов определяет по внешним приметам: «Слившиеся брови означают, что данная особь будет строгой матерью и бешеной тещей» («Руководство для желающих жениться», С. IV, 197). Здесь обращает на себя внимание меткая чеховская деталь: «слившиеся брови». Эти брови определяют психологический облик матери, которая обещает быть «строгой» и также предполагается, что она будет «бешеной».

В рассказе «Любовь» герой восклицает: «Нет, скучно быть женихом! Бог с ним!» («Любовь», С. V, 90). А отчего же скучно? Жених, пребывающий в особом состоянии, готовясь к свадьбе, наблюдает над тем, чем заполнена жизнь его невесты и будущей тещи: «Саша и маменька с озабоченными, испуганными лицами долго толковали о том, что они ошиблись, купили не того, что следовало купить, что на ситце слишком темны цветочки, и т. д.» (С. V, 90). Или вот еще одна цитата: «Обыкновенно, идя к ней, я нес с собой тьму надежд, желаний, намерений, предложений, фраз. Мне всякий раз казалось, что едва только горничная откроет дверь, как я, которому душно и тесно, погружусь по горло в прохладительное счастье. Но на деле происходило иначе. Всякий раз, приходя к невесте, я заставлял всю семью ее и домочадцев за шитьем глупого приданого» («Любовь», С. V, 89-90).

Так в пределах жизненной ситуации соединяются волнительное и обыденное, ожидаемое и осуществляемое, что и вызывает смех у читателя.

А в рассказе «Мои жены: (письмо в редакцию – Рауля Синей Бороды)» эффект смеха утверждается благодаря специфической комической наполненности содержания речи героя: «Эта умерла по ошибке: выпила нечаянно яд, приготовленный мною для тещи. (Тещ отравляю я нашатырным спиртом)» («Мои жены», С. IV, 30). Вот такое необычное отношение героя к матери жены. У читателя открываются широкие просторы для размышлений о судьбах и тещ, и жен, и самой природы семейных отношений.

Чехов показывает мать в семьях, живущих трудно, бедно, в семьях, задавленных нуждой. Интересен в этом плане рассказ «Беглец». Мать приводит Пашку на прием к врачу, она обеспокоена больным суставом

ребенка. Примечательно и ласковое обращение матери к ребенку – «детка» («Беглец», С. VI, 346). Доктор выговаривает матери: «Батюшка... Сгноила парню руку, да теперь и батюшка. Какой он работник без руки? Вот век целый и будешь с ним нянчиться. Небось как у самой прыщ на носу вскочит, так сейчас же в больницу бежишь, а мальчишку полгода гноила. Все вы такие» («Беглец», С. VI, 348). Отчего же так происходит? Вероятно, от необразованности, невежества старших, в том числе и матери, от тяжелых условий существования, безысходности. Крестьянский мальчик Пашка только в больнице впервые в жизни попробовал жареное мясо. У него болит рука, ему немного страшно оказаться одному в незнакомой обстановке. Но Пашка радуется сытной «больничной» еде и одежде, в которую его переодели. Даже больничный халатик лучше, чем повседневная одежда мальчика. Здесь есть о чем поразмыслить читателю. Как же живет Пашка, если куча больничной «одежи» становится у него предметом гордости? «Надевши рубаху, штаны и серый халатик, он самодовольно оглядел себя и подумал, что в таком костюме недурно бы пройтись по деревне. Его воображение нарисовало, как мать посылает его на огород к реке нарвать для поросенка капустных листьев; он идет, а мальчишки и девчонки окружили его и с завистью глядят на его халатик» («Беглец», С. VI, 349). Жизнь у Пашки в деревне бедная, нелёгкая.

В больнице Пашка вспоминал лицо и голос матери, свою избу, печку, бабу Егоровну, что навевало грустное настроение; при мысли же о матери, которая должна была прийти за ним завтра, ребенок «улыбнулся и закрыл глаза» («Беглец», С. VI, 351). Потрясенный смертью Михайлы, бросаясь в соседнюю палату, в палату оспенных, в коридор, в большую комнату, оказавшись среди «чудовищ с длинными волосами и со старушечьими лицами» («Беглец», С. VI, 352), потом во дворе, Пашка был одержим одной мыслью – «бежать и бежать! Дороги он не знал, но был уверен, что если побежит, то непременно очутится дома у матери» («Беглец», С. VI, 352).

– Ма-а-ма! Ма-амка! – стонал и кричал маленький беглец.

Психологически глубоко и убедительно рисует А.П. Чехов внутреннее состояние маленького пациента, его привязанность к матери. Короткова Марина Сергеевна в статье «Нерадостный мир детства в рассказах А.П. Чехова. Урок внеклассного чтения. V-VI классы» подчеркивает: «В кульминации рассказа Пашка увидел, как трое людей выносят из палаты мертвого Михайлу, и “с ужасом вскочил с кровати”. Он испугался, “простонал басом” самое любимое слово “мама”. В этом крике

вырываются наружу весь страх, вся боль, все пережитое» [Короткова 2013: 38].

По-чеховски выразительно и убедительно представляет писатель и вполне благополучные семьи, где нет ужасающей нищеты, где в материальном плане все хорошо, у детей есть няни, гувернантки, их мир наполнен яркими красками. Очарование рассказу «Гриша» придает то обстоятельство, что окружающий ребенка мир дается через его восприятие. Грише 2 года 8 месяцев. Взрослые заботятся о физическом состоянии малыша: няня и мама кормят, одевают, укладывают спать. Кстати, «для чего существует папа – неизвестно», замечает Чехов, авторизуя сознание малыша. Ребенок воспринимает мать как куклу, неодушевленный предмет: «В этом мире, кроме няни и Гриши, часто бывают мама и кошка. Мама похожа на куклу, а кошка на папину шубу, только у шубы нет глаз и хвоста» («Гриша», С. V, 83). Во время прогулки с нянькой все происходящее вокруг вызывает у Гриши робость и недоумение, но нянька равнодушна и не комментирует происходящее вокруг. Гриша тепло одет, ему жарко на «разгулявшемся апрельском солнце» («Гриша», С. V, 83), но няня не замечает этого. Большая часть короткого рассказа посвящена тому, что нянька заходит в гости к нужным ей людям, а Грише она приказывает подождать, и ребенку становится невыносимо душно и плохо. Взрослые (кухарка, нянька и «человек со светлыми пуговицами» («Гриша», С. V, 84)) пьют из бутылки, и мальчику кухарка даже дает отхлебнуть из своей рюмки, а потом смеется реакции кашляющего малыша. Здесь у думающего читателя возникает вопрос: почему в семье держат такую няню? Нужно акцентировать внимание на очень важных положениях в тексте: нянька грубо хватает Гришу за плечи, «кричит, хлопая его по руке и вырывая апельсин» («Гриша», С. V, 84), обращается к мальчику «дурак»; «Гриша с удовольствием бы поднял стеклышко <...>, но он боится, что его опять ударят по руке» («Гриша», С. V, 84).

По возвращении домой Гриша пытается рассказать маме о прогулке, но, не умея это сделать языком, в основном изъясняется лицом и руками: показывает, как блестит солнце, бегают лошади, пьет кухарка. Перевозбужденный ребенок вечером начинает плакать, а мать дает ему ложку касторки. Мать не сумела понять психологического состояния мальчика, его измученность гуляньем и переполненность впечатлениями ранее не изведанной жизни, она решает, что он «покушал лишнее» («Гриша», С. V, 85). Воропаев Владимир Алексеевич в статье

«Размышления о поэтике А.П. Чехова» отмечает: «Внутренний мир, переживания ребенка недоступны даже матери. Общение не состоялось» [Воропаев 2013: 13].

Искренняя любовь матери к сыну и безусловная любовь сына к матери показаны в рассказе «Мальчики». Мальчики, Володя и его товарищ Чечевицын, грезят о том, как они будут «сражаться с тиграми и дикарями, потом добывать золото и слоновую кость, убивать врагов, поступать в морские разбойники, пить джин и в конце концов жениться на красавицах и обрабатывать плантации» («Мальчики», С. VI, 427). Но мысль о разлуке повергает Володю в отчаяние:

– Господи, прости меня грешного! Господи, сохрани мою бедную, несчастную маму! <...>

– Господи! – тихо плакал Володя. – Как же я поеду? Мне маму жалко.

– Бледнолицый брат мой, я прошу тебя, поедem! Ты же уверял, что поедешь, сам меня сманил, а как ехать, так вот и струсил.

– Я... я не струсил, а мне... мне маму жалко.

– Ты говори: поедешь или нет? – Я поеду, только... только погоди. Мне хочется дома пожить («Мальчики», С. VI, 428).

Когда мальчики бежали, мать беспокоилась и постоянно плакала: «И чай потом тоже пили без мальчиков, а когда садились ужинать, мамаша очень беспокоилась, даже плакала» («Мальчики», С. VI, 428). Но все же обращает на себя внимание следующий факт: дети исчезли, их нет нигде – ни в доме, ни во флигеле приказчика, ни в людской, ни в конюшне, и об этом неизвестно до того самого момента, пока семья не собралась за обедом. Исчезновение детей – это ужасное событие, и его зловещий смысл тем более потрясает, что мальчиков не находят ни в деревне, ни на реке. Примечательно то, что автор повторяет слово «плакала». После возвращения домой, Володя сразу же бросился матери на шею, а мать снова плакала, но теперь это были уже слезы радости.

В семьях образованных, уважаемых людей царят, к сожалению, как показывает А.П.Чехов во многих своих рассказах, грубость, жестокость, равнодушие. Так, героине рассказа «Переполюх» хозяйке Федосье Васильевне, «важной, с тупым, серьезным» лицом даме ничего не стоит оскорбить человека, уличить его в воровстве (гувернантку Машеньку Павлецкую), обыскать ее комнату в отсутствие девушки. А ведь Федосья Васильевна – мать; к ее детям нанята гувернантка. Какой урок получают они от матери? Чему она их может научить? Какая атмосфера господствует

в доме? А ведь роль семьи и матери в ней невозможно переоценить.

А вот еще один образ матери в рассказе «Талант». Обер-офицерская вдова так общается со своей дочерью: «А чтоб тебя подстрелило!» («Талант», С. V, 278). Художник «слышит, как вдова набрасывается на Катю. Погибели на тебя нету! Не разгорается (самовар – моё, И.К.), чтоб он треснул! Катька, подай угли! <...> Катя, подай огурцов! Кобыла, сходи к Сидорычу, возьми квасу!» («Талант», С. V, 279). Мы видим «строгую мамашу». Дочь Катя боится её, так как та грозна и раздражительна. Девушка считает, что мамаша будет ее изводить, если она не выйдет замуж за художника Егора Саввича. Здесь читатель также может поразмышлять о том, что девушка чувствует при общении с матерью.

Очень непростое нравственное состояние героя, гимназиста Володи, показывает А.П. Чехов в рассказе «Володя». Юноше причиняет боль то, что, как ему кажется, его и татап считают «бедными родственниками» богатых Шумихиных, что мать не уважают, «смеются над ней». Автор дает характеристику матери Володи: «...легкомысленная, избалованная, прожившая на своем веку два состояния – свое и мужнино, всегда тяготевшая к высшему обществу, не понимала его, и Володя раза два в неделю должен был провожать ее на ненавистную дачу» («Володя», С, VI, 197). Юноше «казалось, что он был влюблен в <...> Анну Федоровну» («Володя», С, VI, 197). Он объясняется ей в любви, а затем случайно подслушивает разговор между Шумихиной, матерью и Нютой. Женщины смеются над произошедшим между Володей и Нютой объяснением. Володя мучится услышанным, в голову приходят ужасные мысли: «Боже мой, зачем ты дал мне такую мать? Зачем?» («Володя», С, VI, 201). Юноша одинок, бесприютен. Ему не к кому обратиться за помощью со своими болью, сомнениями; его охватывает чувство ненависти к матери, к себе, к кондукторам, к холоду. Это очень непростое время нравственно-психологического формирования личности. В конце рассказа жизнь Володи трагически обрывается. И это страшно. Молодой человек, только вступающий в пору взросления, застрелился.

Таким образом, мы видим, что в рассказах 1880-х годов образ матери обрисовывается А.П. Чеховым полнокровно, убедительно, выразительно. Писатель поднимает проблемы социального и нравственно-психологического характера и открывает перед читателем возможности вдумчивого, творческого прочтения текста.

Литература

1. Воропаев В.А. Размышления о поэтике А.П. Чехова // Литература в

школе. 2013. № 6. С. 12-14.

2. Короткова М.С. Нерадостный мир детства в рассказах А.П. Чехова. Урок внеклассного чтения. V – VI классы //Литература в школе. 2013. № 6.

А.О. Карибова

(Россия, Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, проф. В.В. Кондратьева

АРХЕТИП МЛАДЕНЦА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

Мир ребенка, необычный, неожиданный, яркий стал областью эстетических и этических интересов А.П. Чехова. Антона Павловича привлекали сама стихия детства, внутренний мир ребенка, еще не сформировавшийся, чуткий ко всем внешним проявлениям жизни. В детском сознании он находил неискушенный, гармоничный взгляд на жизнь в ее целостном единстве. Большая часть произведений Чехова о детях приходится на вторую половину 1880-х гг. – время его расставания с амплуа юмориста и становления как крупного, драматически мыслящего художника.

Чехов – тонкий знаток психологии. Он передает свежесть детского взгляда на жизнь, его острую способность видеть красоту (ведь даже тусклые краски в детском восприятии всегда остаются яркими). Каждый ребенок у Чехова (даже в самом нежном возрасте) уже наделен индивидуальными чертами и особенностями.

При том, что Чехов отчётливо индивидуализирует характеры своих маленьких героев, как человек с универсальным мышлением, в его детских образах прослеживаются архетипические черты. А.М. Панченко и И.П. Смирнов считают, что в литературе, или словесном искусстве, как они предпочитают называть этот тип сообщения, существует устойчивый набор ядерных образов-архетипов, которые используется практически всеми авторами. К таким же часто встречающимся архетипов относится архетип ребёнка или младенца.

В XX столетии термин введен в широкий культурный обиход швейцарским психоаналитиком и культурологом К.Г. Юнгом. В современной науке под архетипом понимается обозначение наиболее общих и основополагающих изначальных мотивов и образов, имеющих

общечеловеческий характер и лежащих в основе любых художественных построений.

Согласно теории К.Юнга, «младенец» мостит дорогу к будущему изменению личности. Чрезвычайная слабость маленького ребенка заставляет его адаптироваться к требованиям внешнего мира. Любая адаптация, хотя она необходима для выживания, уводит человека все дальше и дальше от целостности, характерной для младенца. В процессе индивидуализации он предвосхищает образ, который появился в результате синтеза сознательных и бессознательных элементов личности. Таким образом, это символ, объединяющий противоположности, посредник, тот, кто приносит исцеление, иными словами, тот, кто создает целое. Вследствие того, что мотив младенца имеет такое значение, он подвержен многочисленным трансформациям. [Юнг: электрон. версия]

В повести «Степь» своим протагонистом Чехов выбирает ребенка, мальчика Егорушку девяти лет. Выбор его не случаен, так как иногда только через незамутненный взгляд ребенка можно увидеть истину, суть вещей, их бесполезность или наоборот значимость.

Так, все герои данного произведения уже сформировавшиеся личности, прошедшие свой переход из мира детства в мир взрослых, большинство из них достигло предела своего становления. Каждый из них по своему влияет на Егорушку, пробуждая в нем чувства и эмоции незнакомые ранее.

Одним из значимых мотивов, связанных с архетипом «младенца» (архетип брошенного ребёнка) является мотив покинутости: «покинутость, незащищенность, подверженность опасностям». Это связано с его «таинственным и чудесным рождением». Объединив в себе два противоположных начала, он отвергнут обоими. Вследствие этого «младенец» символизирует «отдаление, изолирование от своего источника». «Младенец» означает нечто, развивающееся в направлении независимости. Сделать это он может лишь, отдалив себя от своих начал: поэтому покинутость – необходимое условие.

В начале повести намечается модифицированная ситуация «брошенного ребёнка»: мать отправляет Егорушку с обозом в город, где мальчик будет учиться. Мальчику ненавистна это вынужденная поездка, он не понимает, зачем матери понадобилось отправлять его куда-то. Кузьмичов (дядя) понимает, что «при своих занятиях мог бы Егорку на век осчастливить» (С. VII, 15).

Чувство одиночества, которое подпитывают потерянности и неприятие действительности, становится основополагающим в образе мальчика: «Он чувствовал себя в высшей степени несчастным человеком и хотел плакать» (С. VII, 14)

Автор, помещает своего героя ситуацию безысходности: он создает такое пространство, в котором Егорушка становится объектом воздействия неподвластных, беспощадных ему сил, творящих за него его судьбу. Читателю становится понятен страх мальчика перед степью, перед всем тем, что она олицетворяет: «Направо темнели холмы, которые, казалось, заслоняли собой что-то неведомое и страшное, налево все небо над горизонтом было залито заревом, и трудно было понять, был ли то где-нибудь пожар, или же собиралась восходить луна» (С. VII, 44-45). Прежняя беззаботная жизнь закончилась, и началась новая, переходная ступень в становлении Егорушки как личности. Неслучайно данный переход происходит в пространстве степи.

По сути, маленький герой Чехова проходит через ситуацию инициации, смысл которой усиливается местом действия – степью. В этимологических словарях происхождение слова «степь» точно не определено: его связывают то с *тети* – «бить», «рубить» (т. е. выбитое, вырубленное место), то сближают со словами *топот*, *топтать*, откуда степь – «вытопанное место». Возводят и к латышскому *stiept* – «простирается». В словаре И.С. Ожегова и Н.Ю.Шведовой дано следующее толкование слова «степь»: «Безлесное, бедное влагой и обычно ровное пространство с травянистой растительностью в зоне сухого климата» [Ожегов 2004: 766]. Все это определяет художественное представление о степи как громадном, «распростертом», «вырубленном» пространстве. [Энцикл. символики и геральдики: электрон. версия].

Степное пространство выступает в роли переходного мира, дороги становления, по которой мальчику предстоит пройти, и дорога эта не всегда милосердна. Образ могущественной стихии степи перекликается с образом «серединного» мира, чужого и в то же время родного Егорушке, мира, которого никто по сути не замечает, а иногда и чуждается. Вспомним эпизод с крестьянкой и ее сыном, в котором крестьянский мальчик отступает перед Егорушкой, испытывая страх перед ним. Все это неслучайно, ведь сам Егорушка становится причастным к другому миру, чуждому, недоступному для всех остальных. И только степь принимает Егорушку, ведь неслучайно именно он так чутко реагирует на малейшее ее

изменение и замечает детали.

Степь представляется нам в образе некоего живого, одушевленного мира, пространства, забирающего ребенка в свои пределы, то позволяющего контакт с внешним миром, то погружая героя в мир грез. Люди, встречающиеся в степи представляются мальчику частью этого особого мира, они порождают в его сознании яркие сравнения, имеющие метафорический оттенок (связанный со степью). Описывая остановку путешественников на постоялом дворе, Чехов сравнивает хозяина Мойсея Мойсеича и его брата Соломона с птицами. Первый «взмахивал фалдами, точно крыльями, всякий раз, как Мойсей Мойсеич от радости или в ужасе всплескивал руками» (С. VII, 30). А второй сравнивается с оципанной птицей. Встретившись с графиней Драницкой, находясь под впечатлением от ее прекрасной внешности, в сознании мальчика всплывает образ большой черной птицы, которая пронеслась мимо и у самого лица взмахнула крылами.

Образы людей с зооморфическими признаками дают представление о том, что происходит в сознании главного героя.

Реальность и воображение в сознании Егорушки сливаются в единое целое, на яву он грезит и мечтает; через детское восприятие автор включает элементы фантастического, иногда даже сказочного. В эпизоде, где мальчик наблюдает за возчиком Васей, который ест пескарей живьем, Егорушке кажется, что он видит перед собой не человека. В воображении ребенка возчик теряет человеческие черты, уподобляясь какому-то животному.

Неслучайно и то, что автор одевает своего героя в рубаху красного цвета. Всякий цвет может быть прочтен, как слово, или истолкован, как сигнал, знак, или символ. Красный – цвет отличия в обществе, в данном случае некоторой обособленности, непохожести. Тит (крестьянский мальчик) замечает именно кумачовую рубаху, она притягивает его, мальчик сам потом не веря своей смелости, подходит к Егорушке, но осознав близость пятится назад. Неосознанная тяга к неизвестному и чужеродному (таким является Егорушка для него), сменяется первобытным страхом перед чем-то потусторонним. Символика красного цвета как знака принадлежности к потустороннему миру выражена и в погребальной обрядности: покойнику связывали руки и ноги нитью красного цвета. В этом мифопоэтическом контексте Егорушка для всех остальных выступает в роли неживого, что соответствует логике инициации. [Энцикл. символики

и геральдики: электрон. версия]. Этим объясняется манера изложения повести; мы видим описываемые события глазами главного действующего персонажа, но чувство отдаленности и обособленности не покидает нас до самого конца, Егорушка выполняет роль скорее наблюдателя, чем главного участника событий (происходящих в реальности). И наконец, красный цвет – это напряжение сил, концентрация энергии, ведь именно сейчас Егорушка проходит период инициации.

М.Ч. Ларионова отмечает, что в древности сам ритуал перехода (посвящения) складывался из чередования обрядов отделения (separation), промежуточного периода «границ миров» (margo, или limen, что по-латыни означает «порог») и включения или восстановления (reaggregation). Первая фаза перехода – это разрыв с прежним миром, в первую очередь с миром «женским», происходит отделение (иногда достаточно грубо) от матери (в нашей повести именно действия матери послужили катализатором), где у ребенка нет никаких обязанностей, проблем, серьезных конфликтов, наивность и детская непосредственность должны остаться в прошлом. Затем ребенок помещался в неизведанный мир (путешествуя по степи, Егорушка действительно попадает в необычный для него мир, как было сказано ранее). Этот мир был священным. Между ним и материальным миром существовал разрыв, нарушенная непрерывность. Этот этап посвящения вводил подростка в мир духовных ценностей и одновременно в законы человеческого общества. Столкнувшись с трудностями и болью, мальчик больше не мог вернуться домой прежним [Ларионова 2003: 92].

Один из существенных мотивов, сопровождающих архетип ребёнка, это мотив преодоления «мрака», то есть бессознательного. По этой причине «младенца» часто отождествляют с вещами, «содействующими культуре, например с огнем, металлом, зерном». «Для “младенца” характерны деяния, смысл которых заключается в покорении темноты» [Юнг: электрон. версия]. За время своего путешествия на Егорушку влияет не только степь как воплощение высших сил. Мальчик сталкивается с испытанием, которое в повести принимает вид конфликта с «озорником» Дымовым. В основе фамилии героя лежит слово «дым», вариация мрака, как образ чего-то темного, затуманивающего взор. В данном случае Дымов – это «мрак», который необходимо победить. Мы с самого начала понимаем, что этот герой, своими поступками, будет рождать в Егорушке неизвестные ранее чувства, окрашенные в мрачные тона. Это неизбежно, ведь человек не может вечно оставаться в ипостаси ребенка. Автор

намеренно сталкивает мальчика с таким героем, в характере которого есть и злоба, и жестокость, чуждые Егорушке. Детская нравственная чистота, еще оставшаяся в Егорушке, противится всему тому, что олицетворяет собой Дымов.

Последний этап инициации включает в себя восстановление, то есть удачное окончание ритуала. Но повесть заканчивается на грустной ноте, Егорушка все так же, как и в начале, обливается горькими слезами, предчувствуя свою новую жизнь, уже в более знакомой ему обстановке: ставни, маленький душный зал, бесчисленные образа, горшки с геранью, швейная машинка – гордость мещанской семьи. На окне – клетка со скворцом, как образ-символ. Открытое окно – это свобода, внешний мир, но Егорушка все еще как будто в клетке. Сам Чехов в своем письме к Д.В. Григоровичу пишет: «В своей “Степи” через восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим» (П. II, 189). Действительно, изначально он намеревался дописывать повесть дальше и предполагал, что Егорушка кончит не чем иным, как самоубийством.

В повести А.П. Чехова «Степь» в основе сюжета лежат мотивы, связанные с архетипом брошенного ребёнка: это мотивы брошенности, одиночества, сказочности, потустороннего мира, чужеродности, преодоления «мрака». На наш взгляд, через призму образа девятилетнего мальчика предлагает вниманию ситуацию отношения человека к миру и мира (бытия) к человеку.

Литература

1. Ларионова М.Ч. Дисциплинарный аскетизм как культурно-историческое явление // Серия “Symposium”, Образ рая: от мифа к утопии. Выпуск 31. Санкт-Петербург, 2003. С.90-95.
2. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2004.
3. Энциклопедия символов и геральдики. URL: <http://www.symbolarium>
4. Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.
5. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. URL: <http://knigger.org/jung/dusha-i-mif-shest-arkhetipov/#/page/251>

*Фружина Ковач
(Венгрия, Дебрецен)
Научный руководитель:*

д-р филол. наук, габил. Молнар Ангелика

«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА КАК ПАРАФРАЗ «ТРОИЦЫ»

Антон Павлович Чехов – один из великих писателей XIX столетия. Он стоит в одном ряду с Гоголем, Достоевским и Толстым. Благодаря ему многие стали писателями-драматургами. Его пьесы характеризуются тем, что персонажи обособлены друг от друга, тем, что произведения основаны на тройном единстве – единстве места, времени и действия. В Венгрии наиболее известным переводом драмы, исследуемой нами, является перевод Дежё Костоляни.

«Три сестры» – предпоследнее произведение А.П. Чехова. Эта драма в четырёх актах, написанная в 1901 году, является одной из самых известных. Чехов сознательно избегает эффектных действий и шуток, чтобы интересные вещи не отвлекали читателя от настоящего, скрытого содержания. Читая драму, кажется, что в ней мало действия, но сама социальная жизнь является главным действием. На первый взгляд ничего особенного не происходит, но на самом деле в произведении описывается распад семьи.

Согласно заглавию, в центре событий стоят три сестры: Ольга, Маша и Ирина. Они мечтают о любви, рассказывают друг другу историю своей жизни. Таким образом читатель может себе представить жизнь этих героев и их взгляды на мир. Все они мечтают о светлом будущем, и хотя у них совсем разные характеры, прекрасное воспитание объединяет их. Скрытым символом трагедии выступает место действия – провинциальный губернский городок, где одиннадцать лет назад поселился отец дочерей, Прозоров. События драмы происходят в этом городке.

Один из основных мотивов в пьесе связан с Москвой. Сёстры грезят о ней, надеясь, что там все их мечты сбудутся. В мечтах сестёр этот город воплощает представления о красоте, культуре и жизни. В итоге Москва получает символическое значение места, где мечты сбываются. Мрачная обстановка давит на сестёр, и они решают уехать, так как поездка поможет избавиться от неприятных ощущений. Они чувствуют, будто вчера покинули столицу. До переезда в Москву они мечтают о том, какие возможности откроются перед ними, но через некоторое время героини

начинают понимать, что никакая работа не сможет привести их к реализации мечтаний. Девушки образованные, воспитанные, благодаря мечтам, они получают ту часть жизни, какой им не хватает. По мере развития сюжета действие перемещается из дома в сад – так дом сестер становится символом уничтоженной семейной жизни и чувств.

Еще одним мотивом является забвение: стираются знания, которые сёстры получили в детстве. Они не имеют точной цели в жизни. Работа не удовлетворяет потребностей их внутреннего мира. Эти жесты подавляют настоящие ценности характеров в монологах, которые, возможно, нам не стоит воспринимать всерьёз. Вместо них мы можем видеть только мечтания. Конечно, такие проявления не причиняют вреда, потому что в нашей жизни мечты и их воплощение также занимают большое место. Оттого мы и люди, что мечтаем и идем к своим целям. Действующие лица у Чехова, однако, отказываются от своих планов, мечтаний, и, в результате, вся их жизнь становится «забытой».

Всё это кажется парадоксальным, но важно уметь читать между строк. В триединстве *Веры-Надежды-Любви* читатель может увидеть параллель с чеховскими сёстрами. Ольгу в драме можно сопоставить с Верой, самой старшей из сестёр. Она всю свою жизнь верит в то, что в Москве их ждёт лучшая жизнь, но эта вера развенчается, когда героиня становится директором школы. Ольга работает учительницей и много трудится. Всегда уставшая, она живёт прошлым. Ольгу уже ничего не интересует, даже карьерный рост особо ее не занимает. Она видит счастье в работе, но разочаровывается в ней. Она надеется, что в преподавании будет чувствовать себя полезной, но позже и этого станет ей недостаточно.

Маша, средняя сестра, живёт настоящим временем. В Кулыгине, своём муже, героиня всё меньше видит важного для себя человека. Она всё ещё надеется на счастливый брак, но так как любви между ними уже нет, то и счастливой супружеской жизни не бывать. Эту старую надежду она пытается воплотить с Вершининым. Их тайную любовь можно было бы реализовать, но всё это зря, потому что они оба в браке, и военным необходимо уехать. Образ Маши сопрягается с ассоциативным полем Надежды.

Самая младшая сестра Ирина. Её заветная мечта найти в Москве любовь и вместе с этим и счастье. Для Ирины самое главное в жизни — настоящая и верная любовь, поэтому её можно идентифицировать с Любовью. Она поставила на Тузенбаха: вдруг он поможет ей убежать из

городка. Однако реальность и будние дни не терпят идеализации, и смерть Тузенбаха в конце драмы является подтверждением этому – жестокость реальности побеждает.

Отметим, что имеется ещё один центральный персонаж в пьесе — это Солёный Василий Васильевич. В нём есть какая-то «сочинённость», бросающаяся в глаза, «неподлинность»: от застенчивости он сочинил себе образ «ужасно страшного человека», бретера и теперь вынужден его постоянно поддерживать.

Помимо сестёр также важным персонажем является их брат Андрей. Девушки в начале драмы возлагают свои надежды на брата. Его неудачи – из-за недостатка знаний, несчастливого брака и плохо поставленных целей. Жена, Наталья Ивановна, единственная в драме, кто может управлять своей судьбой, но её интенсивная жизнь основывается на беспомощности других персонажей. В её фигуре мы видим низость и бесчувственность, против которых ценность и чувствительность не стоят ничего. Наталья не интересуется ценностями сестёр, она думает только о том, как бы получить больше удовольствия от жизни. Всем персонажам драмы свойственна пассивная жизнь, но самая негативная фигура у Чехова – Наташа, активная, жадная и малообразованная.

Действующие лица у Чехова из среднего класса, ни один из них не является главным героем. Все страдают от своего положения, дни проводят в ссорах друг с другом, их психические и физические страдания приводят к тому, что они забывают о своих мечтах. Читатель постоянно слышит, как персонажи говорят только о себе, каждому из них важны только свои страдания, а чувства других их не интересуют. Простые вопросы и ответы показывают нам их неспособность к общению. Каждый хочет найти себя, но это приводит к тому, что они уже не могут воспринимать чувства окружающих. Жизнь сестёр оказывается безнадежной, хотя им только по двадцать с лишним лет, ещё вся жизнь впереди. Каждая судьба сама по себе трагична. Полноценная жизнь не для этих героев. Чехов разоблачает нашу сущность, наши пустые разговоры, жесты, привычки, весь наш образ жизни. Искусство Чехова в этом плане напоминает подводное течение, ничего не происходит на поверхности, царствует заурядность, но реальные конфликты происходят во внутреннем мире героев, что намного глубже. Действующие лица чеховской драмы как одинокие планеты, которые кружат вокруг друг друга и ждут, когда найдут близость, ждут взаимопонимания, но это невозможно.

Однако героини Чехова всё ещё надеются, верят и любят. Крайне важной является последняя сцена, в которой все вместе плачут, и это приводит их взаимопониманию. Такие искренние проявления их характеров достоверно показывают нам настоящие чувства, которые были скрыты за масками. Ольга произносит в конце пьесы самую важную мысль о *надежде-любви-вере*: «О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! ... мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем...» (С. XIII, 217).

Чехова никогда не мотивировала слава, он всегда был простым человеком, поэтому и считал важным излагать честно свои мысли. Как например: «Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете! Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь...» [А.П.Чехов в восп. совр. 1960: 655-656] Он до конца остался верным этому, во всех его сочинениях можно проследить эту мысль. Драматург написал настолько великие произведения, что мы до сегодняшнего дня читаем их и во время чтения иногда думаем о том, что они могли бы быть нашими, но они, к сожалению, уже написаны. Сколько бы мы не анализировали эту драму, всегда самым существенным является её заглавие. Эти три сестры готовы на всё, чтобы поехать в Москву, даже потерять всё то, чем другие дорожат. Для каждого человека эти ценности необходимы: вера, надежда и любовь. С их помощью мы можем сражаться до конца жизни, так как человек рождён для борьбы, борьбы за лучший мир, за честь и за наших любимых.

Литература

1. А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

С. А. Колинько
(Россия, Краснодар)
Научный руководитель:
канд.филол. наук, доц. Спачиль О. В.

АЛЛЮЗИИ ИЗ «ГАМЛЕТА» В КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ИРОНИИ

В художественных произведениях А.П. Чехова, как и в его эпистолярном наследии можно найти много отсылок к английскому драматургу, роль которых сложна и многогранна. Присутствие Шекспира в художественном мире Чехова – феномен, давно ставший составляющей

всемирной культуры [Гульченко 2015: 5].

Время практически с самого начала XIX до начала XX в. можно назвать в России временем освоения Шекспира, временем его небывалой популярности на сцене, среди писателей и читающей публики. Выход в 1902–1904 гг. комментированного Полного собрания сочинений В. Шекспира в 5-ти томах (издательство Брокгауза и Ефрона) фактически завершило этот период.

В настоящей статье мы рассматриваем все цитаты, упоминания и аллюзии на Шекспира в комедии А.П. Чехова «Чайка», как некий единый контекст, раскрывающий образы Аркадиной и Треплева. Под аллюзией мы понимаем «отсылку к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению» [Николюкин 2001: 28]. В работе использованы структурно-описательный и сравнительно-сопоставительный методы.

Первая постановка «Чайки» 17 октября 1896 года провалилась. Ведь, «создавая пьесу, Чехов сознательно шёл на разрыв с господствующими драматургическими и театральными канонами» [Гульченко 2015: 242].

Треплев изначально задумывался как молодой деятель искусства, ищущий новые формы выражения и противостоящий рутинёрам и беллетристам, таким как его мать и Тригорин.

В «Чайке» параллелизм с Гамлетом возникает на нескольких уровнях: через цитирование; на композиционном уровне; на уровне действующих лиц.

В тексте Чехова есть несколько примеров прямого цитирования из «Гамлета». Первый находится в самом начале пьесы: *«Аркадина (читает из Гамлета). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела её в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»*

Т р е п л е в (из Гамлета). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?» (С. XIII, 12).

С помощью этого приёма перед читателем возникает параллелизм на уровне действующих лиц: Гамлет – Треплев, Гертруда – Аркадина. Однако, чеховские герои не трагичны в том смысле, в котором их создаёт Шекспир. Аркадина любит только себя, чем травмирует сына, она не трагическая героиня, но сопоставление с Гертрудой позволяет увидеть её в ироничном свете.

Следующее цитирование присутствует в разговоре Кости с Ниной. Увидев Тригорина, Треплев произносит следующую фразу: *«Вот идёт*

истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (Дразнит.)
 “Слова, слова, слова...”» (С. XIII, 28).

Параллелизм на композиционном уровне создаётся, во-первых, наличием постановки Трепьевым пьесы, а также точными указаниями Якову по поводу неё: «*Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдёт луна*»; «*Спирт есть? Сера есть? Когда покажутся глаза, нужно, чтобы пахло серой*» (С. XIII, 10). С этими деталями ассоциируется «Мышеловка» Гамлета (пьеса в пьесе), он также даёт ряд подробных указаний актёрам.

Во-вторых, это эпизод в комнате Аркадиной, перекликающийся со сценой в комнате Гертруды. Здесь раскрываются отношения между матерью и сыном. Начиная с искренних взаимоотношений и желания помочь Косте, Аркадина вновь заканчивает унижением и ссорой: «*Аркадина. Декадент!*

Треплев. Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах!

Аркадина. ...Киевский мещанин! Приживал!

Треплев. Скряга!

Аркадина. Оборвыш!» (С. XIII, 40).

Эпизод в полной мере раскрывает проблему непонимания и неуважения со стороны обоих персонажей.

Основной образ, содержащий гамлетовские аллюзии – Треплев. Причём, это выражается не имплицитно, а вполне открыто, рождая у читателя определённый ассоциативный ряд. У Треплева, в отличие от Гамлета, отсутствует внутренний стержень, позволяющий противостоять трагедиям жизни, а также сосредоточенность на себе и в себе самом. Чеховский герой не способен противостоять жизненным ударам, что вполне может являться следствием хладнокровия, отсутствия интереса матери к судьбе сына и его творчеству. Сцена постановки пьесы показывает степень неуважения Аркадиной. Однако ещё в самом начале текста Треплев говорит следующее: «*Она уже и против меня, и против спектакля, и против моей пьесы, потому что не она играет, а Заречная. Она не знает моей пьесы, но уже ненавидит её*» (С. XIII, 7).

Аркадина не способна на материнскую любовь к сыну, так как любит лишь себя, что говорит сам Костя: «*Нужно хвалить только её одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться её необыкновенной игрой*» (С. XIII, 7). Константин испытывает унижение и страдание от этой мысли:

«Видишь, моя мать меня не любит. <...> Я люблю мать, сильно люблю; но она ведёт бесполовую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя её постоянно треплют в газетах, – и это меня утомляет» (С. XIII, 8). В этой реплике также выражается его неприязнь к Тригोरину, как к любовнику Аркадиной. Он видит всю жизнь матери искусственной, эфемерной, напоминающей театр, в котором она блистает. Как раз именно этот театр Треплев не признаёт. Он хочет найти новые формы и уйти от традиционных сценических эффектов.

Константина мучает тот факт, что он ничего не добился в глазах матери. Когда он находится в присутствии артистов и знаменитостей близких к Аркадиной, то чувствует, что *«между ними только один я – ничто, и меня терпят только потому, что я её сын <...> мне казалось, что своими взглядами они измеряли моё ничтожество, – я угадывал их мысли и страдал от унижения»* (С. XIII, 9).

Треплев – не определившаяся личность. Он пытается найти опору в жизни либо с помощью искусства (он её не находит, его пьеса проваливается), либо в любви к Нине, но она увлекается другим – Тригориным. Все персонажи зациклены на своих бытовых проблемах, исчезает универсальность и всеохватность Гамлета.

В пьесе есть две яркие детали, которые в полной мере указывают на абсолютный эгоизм Аркадиной: во время постановки пьесы в первом действии Аркадина говорила: *«Аркадина (тихо). Это что-то декадентское»*.

Треплев (умоляюще и с упрёком). Мама! <...>

Аркадина (смеётся). Да, это эффект.

Треплев. Мама!» (С. XIII, 13–14).

Таким образом, она выказывает невнимание и неуважение к труду сына, что подрывает его веру в себя и свой талант.

Вторая очень показательная сцена безразличия Аркадиной – полное отсутствие интереса к творчеству Константина: *«Дорн. ...Ирина Николаевна, вы рады, что у вас сын писатель?»*

Аркадина. Представьте, я ещё не читала. Всё некогда» (С. XIII, 54).

Аркадина не проявляет интереса не только к творческой стороне Кости, но и к его личности. Она не понимает сына и не хочет этого делать, в силу эгоцентричности: *«Вот еду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин. Мне кажется, главной причиной была ревность, и чем скорее*

я увезу отсюда Тригорина, тем лучше. <...> Горе мне с ним! (В раздумье.) Поступить бы ему на службу, что ли...» (С. XIII, 35). Эти реплики подчёркивают глубину непонимания между Аркадиной и ее сыном.

В то время как у Шекспира Гертруда – трагическая героиня, Аркадина – актриса, которая непрерывно играет: «Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... (снимает с груди брошь и бросает на стол)» (С. XIII, 53). Эта реплика звучит на фоне меланхолического вальса, который играл Костя, наглядно демонстрируя пропасть, которая существует между матерью и сыном.

Таким образом, контекст шекспировских аллюзий меняют восприятие героев пьесы, играет роль в создании объективной иронии. Герои предстают в своем истинном свете, не случайно Чехов определил жанр своей пьесы как комедия. Благодаря аллюзиям, Чехов показывает действительность, истинный масштаб своих героев.

Литература

1. А. П. Чехов Энциклопедия / науч. ред. Катаев В. Б. М., 2011.
2. Гульченко В. В. Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20 –24 апреля 2015 г.) Коллективная монография. М., 2015.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. Николукина А. Н. М., 2001.

Е.С. Кондратьева

(Россия, Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:

д-р филол. наук, проф. Николаев С.Г.

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ РАЗГОВОРНОСТИ ЯЗЫКА ПРИ ПЕРЕВОДЕ ДРАМАТУРГИИ (на примере английского перевода Дж. Уэста пьесы А.П. Чехова «Вишнёвый сад»)

Наследие А.П. Чехова, особенно его драматургия, получило признание во всем мире и вошло в разряд классических произведений не только русской, но и мировой литературы. Несомненно, весомую роль в этом сыграли переводчики.

Разговорный стиль речи передается на письме различными способами: при помощи графо-фонетических приемов (графоны и

эпиграфы), особой лексики (стилистически сниженной, просторечия и т.д.), особого синтаксического построения предложения (эмфатические конструкции, эллипсисы, инверсии, вставные конструкции и т.д.).

Одна из основных задач, стоящих перед переводчиком, заключается в адекватной передаче стилистических и экспрессивных характеристик оригинала. Согласно П.М. Топеру, «адекватным переводом может быть лишь тот перевод, который точно передает не только смысл, но и экспрессивно-стилистические особенности подлинника; перевод должен выполнять ряд функций: содержательно-информативную, эстетическую и т.д.» [Топер 2000: 24].

Именно разговорный стиль речи лежит в основе драматургии, так как повествование идет в форме диалогов, что подразумевает под собой неподготовленную спонтанную речь. Это явление в лингвистике получило название «коллоквиальность», или «разговорность».

В статье будут рассматриваться особенности сохранения экспрессивно-стилистической окраски и эмотивности лексических и синтаксических единиц в драматургическом тексте на примере комедии А.П. Чехова «Вишнёвый сад».

Поскольку речь пойдет о проблеме сохранения специфики разговорности в тексте как стилистической составляющей текста, сначала следует определить, чем же является коллоквиалистика (разговорная речь) и как ее определяют лингвисты, занимающиеся вопросами коллоквиальности.

Обиходная разговорная речь – неофициальное общение приятелей и родственников, бытовые разговоры хорошо знакомых собеседников, неформальные диалоги в разнообразных «коммунальных» или профессиональных ситуациях, представляющих соответственно бытовой и профессиональный подвиды обиходной речи, которые В.В. Виноградов рассматривал как варианты «обиходно-бытового» и «обиходно-делового» стилей [Виноградов 1963: 3].

Разговорная речь – одна из разновидностей национального языка (существующая, очевидно, наряду с кодифицированным литературным языком и его строгой нормативной базой) [Винокур 1968: 13].

Разговорная речь – это обиходная речь носителей литературного языка [Земская 1979: 6 – 7].

Не так давно в лингвистике начало изучаться такое понятие, как «коллоквиальность», больше известное как «разговорность». Это понятие

было широко изучено Ю.М. Скребневым в работе «Введение в коллоквиалистику». Чаще всего коллоквиальность проявляет себя на лексическо-стилистическом и синтаксическо-стилевом уровнях. Работы Ю.М. Скребнева по коллоквиалистике освещают именно синтаксический аспект данной проблемы, он рассматривает такие явления, как парцелляция, присоединение, антиципация, прерванные структуры, повторы, стяжения, перифразы, добавление темы-уточнителя и т.д.

Однако в последнее время современная коллоквиалистика получила новый импульс к развитию. Российскими лингвистами был внесен существенный вклад в изучение разговорной речи.

Коллоквиальность, или разговорная речь, имеет разные способы проявления в тексте, начиная с самого нижнего языкового уровня (графофонетический), заканчивая высшим уровнем – семантическим. На наш взгляд, наиболее ярко она проявляется на лексическом и синтаксическом уровнях, которые и будут рассмотрены далее.

В первую очередь в настоящем исследовании мы бы хотели обратить внимание на лексический уровень языка.

Лексика, являясь вторым уровнем языка, считается очень важным стилеобразующим аспектом текста. Именно с ее помощью становится возможным создать ту или иную языковую и культурную атмосферу произведения. Разговорная лексика, как нам кажется, помогает передать непринужденность и естественность речи действующих лиц.

По мнению О. А. Крыловой, разговорная лексика делится на несколько составляющих:

1. Стилистически нейтральная, межстилевая лексика, являющаяся общей для всех функциональных стилей.
2. Разговорная лексика (к этому пункту так же относятся слова с суффиксами, которые придают слову уменьшительно-ласкательные, формальные или уничижительные коннотации).
3. Бытовизмы.
4. Литературные просторечия [Крылова 2006: 202-204].

Разговорной лексике свойственна экспрессивность, эмоциональность, оценочность, метафоричность. В разговорной речи употребляются слова, имеющие разговорную и просторечную окраску, слова расширенного эмоционально-экспрессивного употребления и разговорные новообразования (окказионализмы).

Значительную часть лексического фонда любого языка составляет

разговорная фразеология, которая выступает стилиобразующим элементом в тексте пьес. Большинство фразеологизмов носят именно разговорный характер (*within a stone throw, out off a clear sky, like water off a duck's back* и др.), однако еще более экспрессивны просторечные выражения (*fools rush in where angels fear to tread, off the beaten track* и т.п.). Стилистически разговорная речь всегда очень выразительна, содержит разнообразные экспрессивно-оценочные оттенки (иронический, пренебрежительный, шуточный и т.д.). Именно фразеологизмы, просторечия, слова-лакуны вызывают трудности в процессе перевода.

Обозначение специфических национально-культурных реалий одной страны, которые зачастую являются лакунами и не имеют аналогов в иностранном языке, представляют собой для переводчиков определенные трудности. «Не находя нужного смыслового эквивалента, переводчик нередко пользуется транслитерацией или передает только фактологический смысл, опуская эмотивный. Происходит нейтрализация информации» [Шаховский 1997: 140]. По этой причине стремление к эквивалентной передаче содержания не может не накладывать ограничений на использование средств переводящего языка [Утробина 2006: 13].

Для анализа комедии нами был выбран один из самых ранних переводов – перевод Джулиуса Уэста, который он сделал в 1916 году.

В переводе «Вишнёвого сада» Джулиуса Уэста можно выделить несколько категорий лексических единиц в отношении их эквивалентности в переводе относительно оригинального текста.

К первой относятся те, которые были переведены буквально, т.е. слова-эквиваленты в английском переводе имеют то же самое значение, что и в оригинале текста. Например, чеховское «до свадьбы заживет» было переведено Уэстом как «*it will be all right in time for your wedding*» [West 1916: электрон. версия], или «третьего дня», которое обозначает в русском языке «позавчера», переведено как «*two days ago*». Ещё несколько фразеологических оборотов, которые играют особую роль в тексте, а именно помогают автору в создании языкового колорита, нашли свои равноценные эквиваленты в английском языке «сойти с ума» – «*to be one's head off*», «свалить дурака» – «*to make a rotten mess of something*» [West 1916: электрон. версия].

Также просторечия, употребленные Чеховым для создания разговорного стиля в пьесе, были переведены с употреблением равноценных аналогов, например: «недотепа» – «*bungler*», «душечка» –

«darling» [West 1916: электрон. версия].

Однако в тексте, безусловно, присутствует так называемая безэквивалентная лексика. Например, в первом действии Лопухин упоминает, что Гаев его называет кулаком. «Кулак», как известно, понятие, которое существовало только на территории бывшей Российской империи, согласно словарю В.И. Даля, это «перекупщик, переторговщик, маклак, прасол, сводчик, особ. в хлебной торговле, на базарах и пристанях, сам безденежный, живет обманом, обсчетом, обмером» [Даль 2005: 354], в то время как это понятие было переведено Уэстом как «usurer», что значит «ростовщик». Если внимательно посмотреть на оба слова, то можно заметить, что в чеховском тексте «кулак» является образным выражением, которое содержит в себе палитру оценочных смыслов. В отличие от понятия «ростовщик», которое подразумевает под собой определенный род деятельности, «кулак» несет в себе оценочный смысл, выражающий презрение и пренебрежение к человеку. Однако Гаев, как персонаж по своей сути безобидный и незлобный, использовал это слово в отношении Лопухина с иронией. Так перевод обеднился смыслами, потому что Уэст взял за основу главное семантическое ядро слова и ориентировался исключительно на него, что в итоге привело к утрате иронического и разговорного окраса текста.

В пьесе также присутствует актуальная фразеология, представленная в частности словосочетанием, которое произносит Пищик: «Пропaday моя телега, все четыре колеса!». Джулиус Уэст перевел его как «confound it» [West 1916: электрон. версия], что на русском значит «будь оно проклято!», «к черту!». В оригинальном тексте фразеологизм звучит очень безобидно и не несет в себе никакой негативной коннотации, в то время как в английском варианте присутствует агрессивность. Пищик произносит эту фразу несколько мечтательно и задумчиво, но этот эффект пропадает в тексте Уэста.

В комедии есть ряд лексем, которые были переведены на английский язык с потерей смысла, заключающегося в форме слова. Например, «мамаша» и «папаша» Уэст перевел при помощи нейтральной лексики «тата» и «рара», которая не имеет той пренебрежительной и ироничной коннотации, присутствующей в чеховском тексте. То же самое касается слова «женишок», переведенного «a young man» с нивелированием иронического подтекста.

Также в данном исследовании мы рассматриваем особенности

перевода эмотивов.

Эмоции всегда являлись одним из главных аспектов в жизни человека и общества. По мнению лингвиста Т.В. Адамчук, «эмоции пронизывают жизнь человека, сопутствуют любой его деятельности, являясь важнейшей стороной существования» [Адамчук 1996: 9].

Термин «эмотивность» появился в современной лингвистике сравнительно недавно, в 20-е годы прошлого столетия, в работах Б.А. Ларина. В процессе своей работы над анализом поэзии он вводит в лингвистический обиход новую характеристику, которую описывает как «эмотивность поэтического впечатления, которая отличается от всякой эмоциональности» [Ларин 1974: 44].

Грамматические средства являются чрезвычайно важной частью эмотивных ресурсов языка. Например, в английском языке присутствуют определенные клише, присущие эмотивным текстам, лексикализованные фразы «how + nice», «how/where/when/why/what on the earth», «if only N + V» и т.д. В русском языке аналогом этих моделей являются структуры с употреблением частиц «неужели», «неужто», «разве», «если бы» и т.д.

Необходимо также отметить, что на синтаксическом уровне наблюдается препозитивное положение эмотивных составляющих по отношению к неэмотивным элементам. Эмотивному синтаксису присущи и особые конструкции, приближенные по своей структуре к оборотам разговорной речи (эллипсисы, парцелляция, различные повторы, вставные конструкции, инверсия и т.д.)

Важным аспектом изучения эмотивного потенциала языка является межъязыковая коммуникация. Эмотивные единицы выполняют значимую функцию в художественном тексте для создания художественного образа, характеристики речи персонажа, в силу их экспрессивного потенциала и этнокультурной специфики. Данные особенности следует учитывать при переводе художественного текста, чтобы не нарушить авторский замысел, передать исторический и национальный колорит, идиостиль автора и художественно-образное наполнение произведения. Поэтому особое внимание в исследовании уделяется переводу эмотивов и эмотивных образований, а также их лексикографической репрезентации.

Как отмечает О.В. Александрова в своей работе, посвященной проблемам экспрессивного синтаксиса, «... хотя автор при создании произведения меньше всего думает об употреблении тех или иных конкретных синтаксических конструкций, рассмотрение этих конструкций

путем анализа текста позволяет установить лингвистические основы выразительности» [Александрова 2008: 97-98].

При анализе эмотивных текстов замечено, что определенные эмоции тяготеют к определенным коммуникативным типам высказывания. Яркие, стенические эмоции (ликование, гнев, удивление и т.д.) имеют тенденцию выражаться в восклицательных и вопросительных предложениях, а астенические эмоции (грусть, скука, озабоченность и т.д.) – в повествовательных.

В тексте перевода нами были обнаружены случаи инверсии, которые передают эмотивность, присутствующую в оригинале пьесы.

В переводе Джулиуса Уэста была использована эмфатическая конструкция, в которой наречие «there» предшествует сказуемому. Данная инверсия зачастую используется для передачи резкого изменения эмоций человека или же применяется для использования в описании интенсивного, яркого, устойчивого чувства. Так, в оригинале пьесы воодушевленный и мечтательный Трофимов в конце второго акта произносит яркую эмоционально окрашенную реплику: «*Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе...*» (С. XIII, 228), и у Уэста это переведено с помощью инверсии: «*There is happiness, there it comes, it comes nearer and nearer...*» [West 1916: электрон. версия]. Таким образом, эмотивность, выраженная в русском языке при помощи слова «вот», сохранилась и в языке перевода, причем следует отметить, что в английском, как в аналитическом, языке изменение прямого порядка слов делает заметно больший эмотивный акцент, чем в синтетическом русском.

Также эмотивность в английском переводе пьесы сохраняется за счёт использования восклицательных предложений. Раздражение и негодование Лопахина во втором акте в реплике, адресованной Гаеву: «Не могу! Вы меня замучили (*Гаеву*) Баба вы! <...> Баба!» – выражается посредством восклицательной конструкции (С. XIII, 219). В переводе она полностью совпадает, что сохраняет эмотивность, заложенную в оригинале комедии: «*I can't stand it! You're too much for me! [To Gaev] You old woman!*» [West 1916: электрон. версия].

Сильное волнение, которое переживает Раневская в день проведения торгов, передается чередой вопросительных и восклицательных предложений: «Ну, что? Были торги? Говорите же!» (С. XIII, 239), – где в последней реплике чувствуется нетерпение за счет применения восклицательности. В переводе Уэст немного меняет знаки препинания,

все фразы написаны с вопросительным знаком, из-за чего немного утрачивается окрас эмоций персонажа: «Well, what? Is it sold? Tell me?» [West 1916: электрон. версия].

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы о том, что лексический и синтаксический уровни языка играют весомую роль в формировании разговорной речевой специфики текста. Они являются важными стилеобразующими элементами.

Необходимо отметить, что в ходе перевода лексических единиц важно смотреть не только на семантику слова или его смысловое ядро, но также на то, кто произносит ту или иную реплику и в каком контексте она появляется.

С точки зрения синтаксиса можно отметить тот факт, что инверсия является очень важным элементом в вопросе выражения эмотивности. Несмотря на то, что в русском языке, по причине его синтетичности, инверсия не всегда может в полной мере выразить эмотивность, в английском – она является важной составляющей в процессе передачи дополнительной эмоциональности.

Подводя итог, можно утверждать, что синтаксические средства эмотивности и разговорная лексика, при всей их «изученности», представляют собой обширный пласт для анализа на уровне перевода.

Литература

1. Адамчук Т.В. Тематизация эмоций в тексте (на материале современного английского языка): дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 1996.
2. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса: на материале английского языка. М., 2008.
3. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
4. Винокур Т.Г. Стилистическое развитие современной русской разговорной речи // Развитие функциональных стилей современного русского языка / Ред. Т.Г. Винокур, Д.Н. Шмелев. М., 1968. – С. 12-101.
5. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2005.
6. Земская Е.А. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. М., 1979.
7. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
8. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2000.
9. Утробина А.А. Основы теории перевода. Конспект лекций. М., 2006.
10. Шаховский В.И. О переводимости эмотивных смыслов

художественного текста // Перевод и коммуникация / РАН. Ин-т языкознания. М., 1997. С. 139 – 152.

11. Julius West. The cherry orchard. 1916. URL: <http://www.eldritchpress.org/ac/chorch.htm>

Н.А Малахова

(Россия, Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. Н.М. Ким

ТИПЫ И ФУНКЦИИ СИНОНИМОВ В ПОРТРЕТНЫХ ОПИСАНИЯХ ПЕРСОНАЖЕЙ А.П. ЧЕХОВА

Синонимы в творчестве А.П.Чехова являются предметом пристального внимания исследователей [Гришанина: 1979; Семина: 2007].

В портретных описаниях персонажей А.П Чехова представлены следующие типы синонимов: идеографические, идеографо-стилевые, идеографо-стилево-стилистические, стилевые-стилистические.

1. Идеографические синонимы отличаются оттенками значения:

1) «А две **недурны** немножко» («Салон де варьете», С. I, 93);

2) «Ей он был близок, был молод, **хорош**, был так робок» («Скверная история», С. I, 217);

3) «По ее **красивой**, величественной улыбке видно было, что на своем веку она видела много господ офицеров...» («Поцелуй», С. VI, 408);

4) «Луна бросала свои холодные лучи на **прекрасное** лицо Марии» («Грешник из Толедо», С. I, 111);

2. Идеографо-стилевые синонимы отличаются оттенками значений и стилем:

1) «Одета она была во все **простенькое**, легкое, летнее. Прическа самая **незатейливая**» («Барыня», С. I, 261);

Синонимы *простая*, *незатейливая* – идеографо-стилевые: «незатейливый» имеет сему «без затей», отличающую ее от значения доминанты «простой», и относится к разговорному стилю [Ожегов 1985: 356].

2) «Оля – маленькая, стройная, **хорошенькая** блондиночка лет 19» («Зеленая Коса», С. I, 160); От значения доминанты «красивый» (доставляющий наслаждение внешним видом, гармоничностью, стройностью, прекрасный») синоним «хорошенький» (то же, что милостивый – приятный, милый на вид) отличается оттенками значения и

имеет помету (разг.) [Александрова 1997: 625];

3) «*Бывает у нас доктор Нецапов, из завода, такой **красивый, интересный!***» («В родном углу», С. IX, 315)

Интересный имеет помету разг. [Александрова 1997: 203];

4) «*За кухонным столом, на котором обыкновенно рубят мясо и крошат лук, сидел **большой, плотный** мужик в извозничьем кафтане, рыжий...*» («Кухарка женится», С. IV, 135)

Плотный – крепкий, коренастый (разг.) [Александрова 1997: 372].

3. Идеографо-стилево-стилистические синонимы отличаются оттенками значения, **стилем** и **стилистической** (эмоциональной) окраской (одобрительной/неодобрительной):

1) «*Маруся увидела перед собой лицо **смазливой** горничной*» («Цветы запоздалые», С. I, 418). Синоним *смазливый* отличается от значения доминанты *красивый* оттенками значения («миловидный, хорошенький»); стилем (разг.) и эмоциональной окраской (неодобр.) [Александрова 1997: 205];

2) «*Егор Семеныч сначала ходил важный, **надутый**, как бы желая дать понять, что для него интересы справедливости и порядка выше всего*» («Черный монах», С. VIII, 239). Синоним *надутый* отличается от значения доминанты «высокомерный» – *презрительно-надменный* оттенками значения («высокомерный, чванный»), стилем (разг.), эмоциональной окрашенностью (неодобр.) [Александрова 1997: 95].

Идеографическим синонимам свойственны две основные функции: замещение и уточнение. Чаще всего функция замещения реализуется в сменяющих друг друга частях текста, предложениях (или его частях):

1) «*...И вся она, **худощавая**, стройная, в подобранном от росы платье, умиляла его... Вы были такая **тощая**, длинноногая, простоволосая...*» («Черный монах», С. VIII, 228);

2) «***Презрительная** улыбка, смешанная с этой тенью, блестящие, насмешливые глаза, **надменное** выражение и вся его оципанная фигурка, двоясь и мелькая в глазах Егорушки, делали его теперь похожим не на шута...а, вероятно, на нечистого духа*» («Степь», С. VII, 40–41);

3) «*А сам Николай Евграфыч выглядел на этой фотографии таким простаком, **добрым** малым, человеком-рубахой; **добродушная**, семинарская улыбка расплылась по его лицу*» («Супруга», С. IX, 99);

4) «*Состояла она из матери, высокой, **худощавой**, деликатной дамы...*» («Моя жизнь», С. IX, 200); «*Андрей Иванов, человек лет 50,*

высокий, очень **худой** и **бледный**» («Моя жизнь», С. IX, 201).

Замещение связано с уточнением, лежит в основе последнего: переход от одного синонима к другому дает новую, дополнительную информацию об обозначаемом.

Уточнение – одна из существенных семантических функций языка; она свойственна самым разным, в том числе достаточно далеким по смыслу словам. Однако в наибольшей степени она свойственна близким по значению единицам. Эта функция реализуется чаще всего в пределах одного предложения, при близком, контактном расположении слов.

Уточняется прежде всего степень проявления того или иного признака, качества, свойства, действия, обнаруживая семантическую градацию. Уточнение степени проявления признака может поддерживаться наречиями степени, прилагательными, частицами: «оплывший жиром, **почти** круглый мужик» («Палата № 6», С. VIII, 80); «с тупым, **совершенно** бессмысленным лицом» («Палата № 6», С. VIII, 80); *живой, **очень** подвижной старик*» («Палата № 6», С. VIII, 73); «казалась миловидною и **даже** красивою» («Моя жизнь», С. IX, 213); «угрюмую суровость – еще большую, паучью суровость» («Злоумышленник», С. IV, 84).

Следует отметить, что стилистические синонимы в силу их маркированности способствуют “сгущению” того или иного семантического признака (несмотря на качественное различие эмотивного и сигнификативного значений): они способны обозначать более высокую степень проявления того или иного качества (свойства, действия и т.п.). Например, *жирный, толстый; ожиреть, пополнеть*.

В таких парах слова *жирный, ожиреть* в силу их стилистической окрашенности обозначают большую степень признака и действия: *пополнел, ожирел* («Ионыч», С. X, 35, 40) – градация по возрастающей; «*жирного, толстого немца*» («Общее образование», С. IV, 150) – градация по убывающей.

Обозначение различной степени может лежать в основе противопоставления:

1) «*А вы, m-r Nicolas, – обращается ко мне Варенькина татап, – некрасивы, но симпатичны... В вашем лице что-то есть...*» («Из записок вспыльчивого человека», С. VI, 295);

Уточняться может способ осуществления того или иного действия, самые разные признаки:

1) «*Анна Сергеевна... к тому, что произошло, отнеслась как-то*

особенно, очень серьезно, точно к своему падению, - так казалось, и это странно и некстати. У нее **опустились, завяли** черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, точно **грешиница на старинной картине**» («Дама с собачкой», С. X, 132);

2) «Один только **кассир, толстенный, водяночный** человек, отнесся к делу **посуущественней**» («Средство от запоя», С. IV, 176);

3) «Когда он говорил и улыбался, то в его бритом, пухлом лице и во всей фигуре чувствовалось **что-то бабье, робкое и смиренное**» («Свирель», С. VI, 322);

4) «На ее крошечной голове сидел большой чепчик с широчайшими бантами, а из-под чепчика выглядывали **стариннейшие, дедовские очки...**» («Ненужная победа», С. I, 316 – 317);

5) «Волоса гладко **причесанные, прилизанные**» («Руководство для желающих жениться», С. IV, 196)

Уточняемые признаки оказываются метонимически связанными на уровне потенциальных и реальных сем лексических значений [Ким, Набиева 2014]. Стилистические функции синонимов различны [Фомина 1990: 108]. Стилистические синонимы отличаются друг от друга (при высокой степени смыслового сходства) прагматическими (оценочными, аксиологическими) характеристиками, эмотивным значением.

Функция оценки является одной из важнейших у стилистических синонимов: она выражает определенное отношение говорящих к обозначаемому факту. Различная стилевая закреплённость маркированных лексических единиц в языке (выше нейтрального (“нуля”); высокое, поэтическое, книжное, официально-деловое / ниже нейтрального (“нуля”); разговорное, просторечное) является основанием соответствующей положительной или отрицательной оценки обозначаемого.

1) «Скромного, седовласого, хилого старца» («Старость», С. IV, 225) *Седовласый* имеет помету *высок*. [Александрова 1971: 484].

2) «В одной из лож сидела сама **толстая** Бланишар... – Гм, каким же он должен быть скотиной, чтобы допустить вас до театра **жирной Бланишар!**» («Ненужная победа», С. I, 339, 342) *Жирный* – разговорное, неодобрительное [Александрова 1997: 141];

3) «Посреди магазина стоит Полинька, дочь Марии Андреевны, содержательницы модной мастерской, маленькая, **худющая** блондинка, и ищет кого-то глазами» («Полинька», С. VI, 52) *Худющий* – разговорное; неодобрительное [Александрова 1997: 627].

Стилистическую помету *неодобр.* имеет слово *смазливый* (синонимическая парадигма «красивый»); *надутый* (синонимическая парадигма «высокомерный»).

Стилеразличительная функция синонимов заключается в указании на стиль, сферу их употребления. Такие синонимы являются *стилевыми*: *Бывает у нас доктор Нецапов, из завода, такой красивый, интересный* («В родном углу», С. IX, 315). Доминанта *красивый* не имеет стилевой закреплённости, синоним *интересный* имеет в словаре помету *разг.* [Александрова 1997:184].

При описании внешности героев А.П.Чехов использует синонимы разных типов, выполняющие различные функции.

Литература

1. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка. М., 1997.
2. Гришанина Е.Б. К вопросу о синонимии в творчестве А.П.Чехова. // Творчество А.П. Чехова. Вып. 4. Ростов-на-Дону, 1979.
3. Ким Н.М., Набиева Я.А. Дискурсивная метонимия в текстах с именами числительными // Язык и речь в синхронии и диахронии: мат-лы V Международной науч. конф., посвященной памяти проф. П.В. Чеснокова. Таганрог, 2014. С 310-314.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 2008.
5. Семина С.И. Мир человека в прозе А.П.Чехова (модусы существования) // XXIII Чеховские чтения. Сборник научных трудов. Таганрог, 2007.
6. Фомина М.И. Современный русский язык. Лексикология. М., 1990.

Мба Обоно Тибурсио

(Экваториальная Гвинея/ Россия, Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:

ст. преподаватель А.А. Евсенкова

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА И С.Д. ДОВЛАТОВА

Сегодня сравнение творчества двух великих «писателей-рассказчиков» является обоснованным, проверенным временем. Несмотря на вековую разницу, этих писателей роднит немало общих черт. Безусловно, Сергей Донатович Довлатов является признанным мастером современной прозы, которого нередко называют Чеховым двадцатого столетия. Мастерство Антона Павловича не нуждается в представлении. Вот уже много лет оно вдохновляет писателей всего мира.

Часто цитируемое высказывание С. Довлатова о Чехове звучит так:

«Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похотим хочется быть только на Чехова» [Курганов 1999: 3].

Что же делает С. Довлатова похотим на своего знаменитого предшественника и что сближает двух авторов? Прежде всего, это их отношение к профессиональному труду. А.П. Чехов всю свою жизнь задавался вопросом самоопределения. Назвать себя писателем означало для него поставить перед собой великую цель – описать в произведениях то, во имя чего следует жить. В то время как, об этом пишет С. Довлатов, занимался он описанием того «как живут люди». Такая позиция не писателя, но рассказчика очень близка Сергею Донатовичу. Многолетний опыт журналистской работы позволил ему собрать огромную коллекцию персонажей, историй и анекдотов, описанных в его произведениях. Также талантливо и легко Чехов делится с нами своими жизненными наблюдениями, нисколько при этом, не навязывая авторского отношения к изображаемому предмету. Пожалуй, главной общей чертой обоих авторов является принцип объективной формы повествования. Это подтверждается такими отличительными чертами повествования, как лаконизм и беспристрастность. Лаконизм выражается и в выборе художественных средств, и в синтаксисе. Так, например, оба писателя отдают предпочтение кратким фразам, простым предложениям, четким и ясным высказываниям.

Яркой особенностью прозы А.П. Чехова является так называемый «принцип контрастности». Он состоит в том, что в описании героев или ситуаций, автор передает всё их многообразие, которое вмещает безобразное и прекрасное, низкое и возвышенное. Вспомним, как автор описывает свою Душечку. «Душечка – безликая раба своих привязанностей; Душечка – непостоянное, беспринципное существо; Душечка – воплощение истинного предназначения женщины» [Бахтин 1986: 16].

Как и чеховские герои, довлатовские персонажи многогранны, непостоянны и способны на разные поступки. Главный герой повестей Довлатова «Зона» и «Заповедник» Алиханов – не только творческая, яркая, талантливая личность, но и слабый, несчастный человек, страдающий алкоголизмом. Довлатов, как и Чехов, делает все, чтобы избежать прямого авторского толкования.

Ещё одной чертой схожести произведений Чехова и Довлатова является обращение к жанру анекдота. Традиция русской классической литературы подразумевает обращение к этой литературной форме. У

Пушкина, Гоголя, Лескова анекдот ещё не имеет особой значимости и лишь входит в структурную канву некоторых произведений. У Чехова анекдот впервые становится решающим фактором. Все ранние юмористические произведения, опубликованные под псевдонимом Чехонте, наполнены анекдотами. Что касается произведений Довлатова, то они сами по себе и есть развернутый анекдот [Курганов 1999: 6].

При этом, несмотря на критическое отношение многих писателей и критиков к жанру анекдота в целом, можно с уверенностью сказать, что оба писателя смогли открыть такие грани и формы анекдота, которые позволили возвысить это жанр и придать их произведениям стилистическое своеобразие.

Помимо анекдота, широко используется такой приём, как использование поэтики абсурда. Абсурдность идей, ситуаций, взглядов проникает в каждое произведение авторов. «Компромисс» С. Довлатова можно назвать гимном абсурдности нашей жизни, пусть и канувшей в прошлое, однако не утратившей ни своей актуальности, ни своей едкой ироничности. Чехов видит абсурд в том, что над человеком довлеют вещи. «Человек собрал миллион марок. Лег на них и застрелился» (С.??). При этом на состояние абсурдности реалий не влияет время, место. Находясь долгое время в Америке, С. Довлатов приходит к такому выводу: «Ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением» [цит. по: Семкин 2008: электрон. версия]. Эти слова могли бы стать прекрасным эпиграфом к чеховской «Палате № 6».

Сочетание трагического и комического свойственно почти всем произведениям А.П. Чехова. Проза Довлатова также иронична. Он готов шутить по любому поводу. Но ирония в произведениях обоих авторов имеет разные оттенки. Часто в их произведениях звучит горькая усмешка по поводу русской действительности, безнадежность и тоска. В рассказах Довлатова преобладает, как и у Чехова, подтекст, скрытая ирония. Лёгкую повествовательную манеру Довлатов окрасил глубоко личной интонацией. Под мягкой интеллигентной иронией, усмешкой скрывается драматизм жизни.

Итак, описанные нами черты сходства произведений С.Д. Довлатова и А.П. Чехова, можно проследить во многом: темы и стилистика, лаконизм и афористичность, принцип контрастности изображения, особый юмор и т.д. Несмотря на то, что проза Довлатова зародилась в 60-е годы XX века, с точки зрения классического литературного повествования, она наследует

традиционные приемы и черты. Значение творчества А.П. Чехова состоит в том, что и в наши дни многие современные прозаики испытывают его влияние и, как говорил С. Довлатов, хотят быть похожими только на него.

Литература

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.-С110.
2. Бахтин М. М. Эпос и роман // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 394-395.
3. Курганов Е. Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе. // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / Сост. А. Ю. Арьев. СПб., 1999.
4. Найман Ан. Персонажи в поисках автора // Малоизвестный Довлатов. СПб., 1999. С. 405-408.
5. Рейн Е. Несколько слов вдогонку // Малоизвестный Довлатов. СПб., 1999.
6. Семкин А. Зощенко и Довлатов: О двух великих рассказчиках. // Нева. 2008. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/11/se7.html>

Нгуен Ван Тхо

(Россия / Вьетнам)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. Ю.Е. Сидорова

ПИСЬМА ЛЮБИМЫМ

(на материале переписки А.П. Чехова и О.Л. Книппер)

Жанр письма сохранил для нас многочисленные образцы талантливо составленных текстов. Интерес к эпистолярному жанру как культурному наследию часто вызван простым желанием познакомиться с личной жизнью известных людей. Как известно, А.П. Чехов написал в течение жизни огромное количество писем. Он писал их своей семье, друзьям, знакомым, женщинам, в которых был влюблён. Часть писем была адресована жене.

Очень далеко жили они друг от друга, два творческих человека, муж и жена. Их переписка – это собрание важных документов, из которых читатели могут узнать не только об их заботливом отношении друг к другу, но и о культурной жизни того времени, других известных личностях, с которыми были знакомы А.П. Чехов и О.Л. Книппер. Писатель жил в Ялте, месте более спокойном, чем Москва. В его письмах часто даются природные зарисовки, смена сезонов. «А тут замечательная погода, тепло, солнце, абрикосы и

миндаль в цвету...», – писал Чехов жене 1 марта 1901 года (П. IX, 211). «Идёт дождь, стучит по крыше. Он давно уже идёт, однотонно стучит и нагоняет сонливое настроение», – сообщает он в письме осенью того же года (П. X, 111). Сменяются сезоны, и в Ялту приходит весна, но писатель скучает по жене, ему одиноко и скучно вдали от Ольги, от шумной жизни большого города. В личной переписке они называют друг друга ласковыми именами, некоторые из которых переходят из письма к письму: «Антониус», «милюся», «светик мой», «милая моя супружница», «дорогая собака», «дусик», «Черномордик». В Ялте Чехова посещают знакомые, но письма его к жене свидетельствуют о безмерном ожидании встречи, о тоске, в которой он пребывает. Еще до венчания они скучают друг по другу. О.Л. Книппер пишет: «Антон, милый мой, любимый мой, приезжай. Или ты меня знать не хочешь, или тебе тяжела мысль, что ты хочешь соединить свою судьбу с моей? Так напиши мне все это откровенно, между нами все должно быть чисто и ясно, мы не дети с тобой. Говори всё, что у тебя на душе, спрашивай у меня всё, я на всё отвечу. Ведь ты любишь меня? Так надо, чтобы тебе было хорошо от этого чувства и чтобы и я чувствовала тепло, а не непонимание какое-то. Я должна с тобой говорить, говорить о многом, говорить просто и ясно. Скажи, ты согласен со мной?» [Книппер-Чехова, электрон. версия].

В письмах супруги передают друг другу известия из области культуры, новости, касающиеся их общих знакомых: Л.Н. Толстого, М. Горького, К. Бальмонта, Л. Андреева, Е.В. Гельцер. Они искренне делятся своими неудачами и успехами: он – от написания новых произведений, она – от удачно сыгранной роли. Нередко в их письмах можно встретить диалоги социальной тематики. Так, О.Л. Книппер в одном из писем сообщала: «В театре идут противные разговоры о прибавках; многие возмущаются прибавкой в 200 р. Бурджалов, например, отказался. Называют это насмешкой. Я не понимаю. Вообще ненавижу эти разговоры» [Книппер-Чехова, эл. версия].

Став супругами, они начинают обсуждать бытовые вопросы, планировать совместное проведение летнего отпуска или нескольких выходных. Чехов просит жену не забывать его, не заказывать без него новых платьев, чаще писать, быть счастливой и лёгкой. Прощаясь, пишет: «Благословляю тебя, обнимаю, целую, переворачиваю в воздухе» (П. XI, 130), «Целую и обнимаю мою старушку. Да хранит тебя бог. Еще немножко - и мы увидимся. Пиши, пиши, Дуся, пиши! Кроме тебя, я уже никого не буду

любить, ни одной женщины. Будь здорова и весела!».

О.Л. Книппер сожалеет, что нельзя вмиг перелететь по воздуху и оказаться рядом (в начале 1903 г.). В своих письмах она передаёт супругу настроение московской и питерской публики, впечатления от новых произведений и свежих постановок; Чехов же делится с женой новыми замыслами, переработками, личными соображениями по поводу актёров театра, которым очень удались бы (или не удались) роли в написанных им пьесах.

Как люди близкие, они могли писать друг другу обо всём: о погоде, плохом настроении, болезнях, страхах. Но всегда в их письмах было стремление друг к другу, желание находиться рядом, смотреть друг на друга, поддерживать друг друга и крепко любить.

Литература

1. Письма А.П.Чехова и О.Л. Книппер-Чеховой. URL: <http://chegov.niv.ru/chegov/bio/pisma-knipper.htm>
2. Никулин Н. И. Чехов во Вьетнаме. URL: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/ml3/ml3-1782.htm>

М.А. Очинян

(Россия/ Армения)

Научный руководитель:

ст. преподаватель Т.И. Черных

МАСТЕРСТВО ЧЕХОВА

*Тогда человек станет лучше,
когда вы покажете ему, каков он есть.*

А.П. Чехов

Нельзя указывать на литературу лишь как на отражение действительности, она представляет особый, необычный мир, который находит свой отклик посредством искусного пера художника слова. И каждый читатель погружается в этот мир, растворяется в нем, чувствует переживания героев на себе. Антон Павлович Чехов один из этих художников слова.

По словам Льва Толстого «Чехов – несравненный художник... Художник жизни. И достоинство его творчества в том, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще» [Сухих 2010: 101]. Все мы знаем, что главной темой произведений, как Чехова, так и Толстого и Достоевского выступал внутренний мир человека. Но можно увидеть и массу отличий, которые обнаруживаются в художествен-

ных методах и приемах, которые использовал в своем творчестве тот или иной писатель. Чехов по праву признан мастером короткого рассказа.

На протяжении долгих лет Чехов работал в юмористических журналах, и, не теряя времени зря, он искусно оттачивал мастерство рассказчика. Кто как ни Чехов славится умением в небольшой объем текста вмещать максимум содержания. Нельзя в маленький текст уместить обширные описания, внутренние монологи, поэтому на первом плане оказывается художественная деталь. Еще Блез Паскаль, говорил о том, что он написал длинное письмо лишь потому, что у него не было времени писать короткое. Действительно, именно на короткий текст нужно потратить намного больше времени, чтобы максимально кратко и ясно выразить мысль. Так, именно детали у Чехова несут огромную смысловую нагрузку. Лишь одной фразой можно сказать буквально все о человеке. Например, в юмористическом рассказе «Смерть чиновника» мы можем увидеть, как, случайно чихнув в театре, чиновник Червяков обрызгал лысину генерала Бризжалова. Этот инцидент так поразил Червякова, что он то и дело приходит просить прощения у Бризжалова. Генерал по своей натуре человек доброй, обиды не держит, он поначалу благосклонно принимает извинения, но безумная назойливость чиновника выводит его из себя и генерал выгоняет его. Не понимая причину раздраженности генерала, Червяков думает, что его карьера окончена и умирает. В заключительной фразе Антон Павлович приводит объяснение всему: «придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер» («Смерть чиновника», С. II, 166). Вицмундир – униформа чиновников, и Червяков как будто прирос к нему. Страх перед вышестоящим чином убил человека.

В рассказе «Дама с собачкой», Анна Сергеевна устала и от мужа, которого, к слову, не любила, и от обстановки своего дома. В каком-то смысле она была готова к роману с Гуровым; его она воспринимала как человека из совсем другой, лучшей жизни. Тот душевный мир, из которого она пытается убежать, олицетворяет лорнетка: перед тем, как полюбить Гурова, Анна Сергеевна теряет ее, и это начало попытки «бегства». Позже, Чехов дает нам понять, что эта попытка не удалась, сценой в театре города С., где Гуров увидел ее вновь с «вульгарной лорнеткой» в руках.

В другом рассказе Беликов, «человек в футляре», в противопоставление Анне Сергеевне, не предпринимает попыток изменить течение своей жизни. Его футляр – тесная, похожая на гроб спальня, темные очки, калоши, зонтик, фуфайка – это все лишь способ отгородиться от жизни. Наше-

го героя пугает буквально все: книги, свободная мысль, смех, езда на велосипеде. Всякий, не предусмотренный циркуляром поступок, вызывает у него чувство опасности. Беликов всю свою жизнь чего-то опасается, он словно избегает встречи лицом к лицу с жизнью, потому-то после смерти его лицо принимает простое, приятное, даже веселое выражение: он попал в футляр, из которого не надо никогда выходить.

За свои сорок четыре года Антон Павлович сделал очень многое, по словам Льва Толстого, он отличался особой душевностью. Каждый его рассказ, новелла, пьеса отличались той детализированностью, которой и отличался Чехов. Очень сложно найти хоть одну «лишнюю» деталь в его произведениях. Например, первое появление Наташи в пьесе «Три сестры» в розовом платье с зеленым пояском. Данная деталь, подчеркивающая полное отсутствие вкуса, говорит о душевных качествах героини больше, чем развернутая характеристика. Антон Павлович говорил, что если в первом акте пьесы на сцене висит ружье, то в конце оно должно обязательно выстрелить. Так, использование детали важно и в «Вишневом саде». Достаточно вспомнить «многоуважаемый шкаф», звук лопнувшей струны накануне продажи вишневого сада, стук топоров в конце пьесы. Все эти детали несут обязательную смысловую нагрузку, они нужны для раскрытия, как характеров персонажей, так и для действия пьесы. Несмотря на то, что Антон Павлович умер более столетия назад, он был и остается, как для меня, так и для всех людей знакомых с его творчеством, одним из самых бесспорных художественных и моральных авторитетов.

Литература

1. Сухих И.Н. Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. М., 2010.

Балаж Палмаи

(Венгрия, Дебрецен)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, хаб. доктор, доц. И. Регеци

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПЕРЕВОДЕ ЗАГЛАВИЯ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ»

Известность Антона Павловича Чехова в мировой литературе не вызывает сомнения. Многие его рассказы и драмы имеют несколько венгерских версий перевода, как и рассказ «Попрыгунья». Я встретился с четырьмя из этих переводов во время моих университетских штудий. Я хотел

бы сравнить эти четыре версии, основанные на разных точках зрения переводчика. В статье я постараюсь показать, какой перевод ближе всего по смыслу и атмосфере к оригинальному русскому тексту. В своей работе я использовал не только специальную литературу по данной теме, но и интервью с переводчиком новейшей версии произведения «Попрыгунья» (и многих других произведений Чехова) – Йожефом Горетитем.

Юлианна Лоринц пишет, что *литературный перевод* как термин является, скорее, новым и обращает внимание на тот факт, что литературный перевод отличается от технического перевода. В своем эссе она говорит: «По мнению Хельтаи [венгерский лингвист – Б.П.], литературный перевод мог бы иметь единую теорию только в том случае, если и человеческая коммуникация имела бы единую теорию. Это объясняет, почему до сих пор не существовало такой теоретической работы для литературных переводов, которая формировала бы основные принципы перевода литературных произведений» [Лоринц 2007: 21]. Юлианна Лоринц выделяет три принципа, с которыми, как ей представляется, соглашается большинство переводчиков:

1. Отношение переводов к исходному тексту – время от времени оно меняется.

2. Переведенный текст не может рассматриваться как копия оригинала. Поэтому верность исходному языку не является самой существенной, а роль и функция переведенного текста в целевой культуре состоят в его воздействии на целевого читателя. Некоторые авторы указывают на соотношение оригинального и переведенного текстов и утверждают, что литературный перевод может быть адекватен оригиналу только в том случае, если он сохраняет особенность исходного языка, а читатель может почувствовать, что он читает перевод.

3. Цель для переводчиков – по крайней мере, хороших – заключается в том, чтобы интегрировать вновь сформированный текст в общую инкультурацию. Принципом является так называемый «одомашнивающий» метод перевода, согласно которому наиболее эффективными являются «натурализованные» переводы, поскольку они стараются соответствовать ожиданиям целевых читателей [Лоринц 2007: 21]. Прежде чем я вернусь к основной теме своего исследования, необходимо сказать в этом общем обзоре о принципах перевода, так как я не хочу классифицировать или оценивать различные переводы, а только пытаюсь изучить их в разных аспектах.

Связь между заглавием и текстом всегда имеет огромное значение.

Название произведения – это первая его часть, с которой встречается читатель и которая играет объединяющую роль. Как пишет Ирма Сиксаине Надь, «хорошее название становится символом контекстуального и атмосферного элемента текста, в то время как это и предлог и преинформация для него – оно относится к тексту и имеет катафорическое значение. Читатель хочет знать сам текст, чтобы восполнить недостаток информации» [Сиксаине Надь 2004: 173]. После этого исследовательница выделяет четыре типа титулов: первый, который относится к теме, маркер, реклама, четвертый же имеет отношение к жанру. Категория названия основывается не только на формальных функциях, но и на связях текста. Оригинальное русское название «Попрыгунья», очевидно, похоже на маркер, поскольку это только одно слово, и оно указывает на основную тему рассказа, как бы предсказывает поведение главных персонажей и изменение их эмоциональных состояний. Это получает свое развертывание только после знакомства с самой новеллой. С этой точки зрения венгерское название «Ugribugri» (буквальный перевод) представляется наиболее успешным, потому что «Léha asszony» ('Непостоянная женщина'), «Az orvos felesége» ('Жена врача') или «Kikapós feleség» ('Легкомысленная жена') нагляднее представляют тему. Из них мы получаем не только информацию о семейном статусе главного героя – один из переводов названия даже указывает на профессию мужа, что является существенным элементом сюжета. Два других названия содержат элемент осуждения главной героини согласно общим этическим нормам. Обычно считают основополагающим поэтическим принципом А.П. Чехова то, что он придерживается объективной позиции и не осуждает ни одного из своих персонажей. Из-за этого последние три перевода заглавия становятся менее подходящими для настоящего чеховского стиля. Конечно, это не означает, что сами переводы плохие, потому что перевод заголовка текста зависит и от других элементов. Хотя, по моему мнению, «Ugribugri» представляется наиболее успешным, это тоже не совсем точный перевод. В венгерском языке грамматического рода нет, и женского рода у слова «ugribugri» нет. Поэтому в данном случае венгерский вариант заглавия имеет еще меньше информации, чем оригинал.

Заглавие всегда должно привлекать внимание читателей. Для этого нужно всегда иметь в виду ожидания целевой аудитории. Сегодня А.П.Чехов достаточно хорошо известен в Венгрии, и читатели не только по названию решают, будут ли они читать его произведения. Однако сто лет назад, когда были сделаны первые переводы, это было не так явно. Это важно отметить,

потому что без предварительного знания об авторе часто именно название является первой и единственной информацией о тексте для читателей.

Так же как и в русском языке, в венгерском произошли языковые изменения. Поэтому, когда мы пытаемся сравнить предыдущие переводы с последними, нужно иметь в виду, что версии текстов могут отражать изменения языка. Сегодня переводчики должны решить, хотят ли они приспособливать свои версии текстов к языку источника.

Правильная интерпретация текста является фундаментальным правилом перевода. Даллош говорит о работе переводчика версии «*Léha asszony*»: «Клара Сёллёши в своем переводе старается передать свежесть и музыкальность чеховского языка, но в некоторых случаях она путает простоту и неэlegantность. Во многих случаях она неточно переводит русские слова. И этим она изменяет первоначальный смысл» [Даллош 1951: 383]. Даллош в целом высоко оценивает работу Сёллёши, однако указывает на трудную задачу, которую нужно решить при сопоставлении двух языков. Если дословный перевод не соответствует целевому языку, понимание текста может вызвать трудности. Так сказать, работа переводчика заключается не только в том, чтобы найти форму с похожим смыслом между оригинальной и переведенной версиями, но и, что очень существенно, выявить семантические отношения между заглавием и текстом. В противном случае перевод может изменить значение исходного текста или, по крайней мере, его частей при восприятии в целевой культуре.

Все четыре венгерские версии перевода рассказа Чехова похожи с той точки зрения, что они рефлектируют на один и тот же элемент. У прилагательных «*léha*» (непостоянная) и «*kikarós*» (легкомысленная) имеется определенный смысл, вводящий в заблуждение, потому что Ольга Ивановна начинает роман с Рябовским не из-за ее богемного образа жизни или свободных нравов, но из-за своей наивности. Сначала видно, что, хотя у Ольги Ивановны и Дымова нет общих интересов, она всегда старается найти лучшие черты его характера, чтобы доказать, какой он добрый человек. Потом, когда Рябовский признается ей в любви, Ольга думает о Дымове и о том, что это неправильно – любить кого-то кроме мужа. И хотя затем они целуются с Рябовским, нарратор никак не критикует, просто рассказывает, что происходит, сохраняя свою беспристрастность. Кроме того, употребляемое во многих венгерских вариантах слово «*asszony*» (женщина) не соответствует молодому возрасту героини. Слово «*asszony*» в венгерском языке употребляется по отношению к женщинам старшего возраста. Хотя

Ольга Ивановна уже замужняя, она до сих пор молодая, ей 22 года, и она только что вышла замуж.

Сейчас обратим внимание на переводы данного рассказа в других языках. Тамара Хаммонд, английский переводчик, в своей работе собрала следующие английские варианты: «The Grasshopper» ('Кузнечик'), «The Butterfly» ('Бабочка'), «The Cricket» ('Сверчок'), «The Hopper» ('Попрыгунья'), «The Fidget» ('Непоседа') [Хаммонд 2009]. Несмотря на ряд трудностей, связанных с переводом названия, примечательно, что переводчики используют определенный артикль. Важно не включать обобщение в процесс перевода и следить за объективным повествовательным стилем Чехова.

В случае немецких названий это не всегда так. В таких названиях, как «Eine kunstliebende Frau» ('Любитель искусства') или «Ein Quecksilber» ('Ртуть'), используется неопределенный артикль, а также и обобщающий. Интересно и то, что в немецких переводах обычно не используется определенный артикль. Мы можем заметить эту тенденцию: «Flattergeist» (игра со словами от глагола «flattern» ('летающий') и от существительного «Geist» ('Призрак')), «Irrwisch» ('Рыскалка'), «Windbeutel» ('Повеса') или «Springinfeld» ('Легкомысленная девочка'), «Die Grille» ('Сверчок'). Так как русский язык не использует артикли, нелегко решить, как правильно употреблять их при переводе на разные целевые языки. В случае дословных переводов знание авторского стиля может помочь. Чехов известен своей склонностью к простоте, и исходя из этого, перевод «попрыгунья», при сохранении артикля, кажется наиболее адекватным. Однако определенный артикль намекает на то, что рассказ – это персональная история, а не общий вопрос, связанный с какими-либо социальными группами. С этой точки зрения одинаковы немецкая «Die Grille» и английская «The Cricket» ('Сверчок').

Венгерский переводчик текста Йозеф Горетить согласился с тем, что было трудно правильно перевести название. По его словам, оригинальное название пользуется специальным звуковым эффектом и создает собственную атмосферу. В этих случаях довольно сложно найти адекватное решение. Он отметил, что у Чехова наблюдается фрагментарный стиль письма с использованием эллипсов. Автор использует семантический и конструктивный пробел и функцию лакуны сознательно. Поэтому эти пустые части нельзя заполнить деталями, которые отличаются от оригинального текста, поскольку они изменяют не только понимание текста,

но и авторский стиль и также изменяют структуру текста.

Литература

1. Лоринц Ю. Самость и различие. Несколько терминологических вопросов теории литературного перевода. // Прикладные лингвистические уведомления. II / 1, 2007.
2. Сиксаине Н. И. Венгерская описательная наука текста. Будапешт, 2004.
3. Даллош Д. Рассказы Чехова. // Литературная История. 1951. № 3.
4. Хаммонд Т. «Бабочка» Антона Чехова и «О любви». Академическое Сообщество Колумбийского Университета, 2009. URL: <http://dx.doi.org/10.7916/D8PN93K2>.

О.П. Попова

(Россия, Елец)

Научный руководитель:

д-р пед. наук, проф. Т.Г.Бирюкова

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ВИДО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ГЛАГОЛА В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «РАДОСТЬ»

Современная лингвистика отличается многообразием течений, направлений исследований, подходов, большим количеством научных школ. Так, широкое распространение в языкознании получил функциональный подход, рассматривающий язык в действии.

Особым направлением данного подхода является функциональная грамматика. Она берет свое начало в 20-х годах XX столетия в работах Пражского лингвистического общества, где впервые были сформулированы основные принципы лингвистического функционализма, и в современном языкознании становится одним из ведущих направлений. Специфика подхода проявляется в описании языкового материала в направлении от функций к средствам выражения, в рассмотрении разноуровневых языковых средств, объединенных на основании общности семантических функций. В Лингвистическом энциклопедическом словаре функция языковых средств определяется как свойственная им в языковой системе способность к выполнению определенного назначения и к соответствующему функционированию в речи [ЛЭС 1979: 565].

В текстах, особенно художественных, центральное место занимает глагол, поскольку без него невозможно описание действия, само повествование. Функция глагола состоит в том, чтобы передать движение, динамику не только окружающего мира, но и внутреннего мира человека.

Глагол имеет специфические грамматические формы для выражения таких функционально-семантических категорий, как категория темпоральности (время), аспектуальности (вид), модальности (наклонение) и др. Умелое использование данных грамматических категорий усиливает речевое воздействие, позволяет говорить о стилистических возможностях глагола. При этом особая роль отводится категориям времени и вида, так как они, наряду с основным грамматическим значением, обладают большим количеством разнообразных оттенков.

Изобразительные возможности русского глагола широко используются писателями, поскольку в зависимости от контекста, от речевой задачи автора глаголы могут выполнять как нейтральную, так и экспрессивную функцию. Признанным мастером слова является А.П. Чехов, всемирно известный русский писатель, прозаик, драматург. Творчество автора насчитывает около трехсот произведений, переведенных более чем на сто языков мира. Стилль А.П. Чехова отличается небывалой лаконичностью, создаваемой зачастую при помощи глаголов.

Обратимся к юмористическому рассказу писателя «Радость». Произведение невелико по объему, лаконично, но вместе с тем отличается образностью и смысловой выразительностью. Стоит отметить довольно частое употребление глаголов в тексте – около 20% от общего количества слов. Они придают рассказу динамичность, выразительность, отражают хронологию событий.

Рассказ начинается с того, что «взъерошенный» Митя Кулдаров, нарушая спокойствие домочадцев, врывается среди ночи в родительский дом с радостной вестью – про него напечатали в газете: «... *взяли да про меня напечатали!*», «*Да-с! Про меня напечатали!*» (С. II, 12) Для повествования автор преимущественно выбирает глаголы прошедшего времени: «родители *ложались спать*», «сестра *лежала <...> дочитывала*», «братья-гимназисты *спали*», указывая этим на то, что говорит об уже произошедших событиях.

Н.С. Валгина отмечает, что значения форм прошедшего времени зависят от принадлежности к виду: глаголы совершенного вида обозначают уже завершённые действия, а глаголы несовершенного вида указывают на их незавершённость [Валгина 2002: 163]. Так, обстановку до прихода Мити автор передает с помощью глаголов несовершенного вида прошедшего времени, обозначающих ряд совершаемых одновременно действий. Эта форма используется для того, чтобы показать, что происходило в доме именно в момент возвращения Мити, а также для отражения размеренности,

неспешности действий остальных членов семьи.

Появление Мити автор сопровождает рядом глаголов совершенного вида прошедшего времени. Глаголы совершенного вида передают движение, показывают переход от одного события к другому: Митя «*влетел*», «*заходил*», «*захохотал*», «*сел в кресло*», «*вскочил*», «*побежал*», «*сел*». Данная грамматическая форма используется автором, чтобы указать на непродолжительность, быструю смену действий Мити и тем самым отметить взбудораженность героя. Однако эти формы неоднородны по своему грамматическому значению. Глаголы «*влетел*», «*сел в кресло*», «*вскочил*», «*сел*» передают последовательность завершенных действий, а формы «*заходил*», «*захохотал*», «*побежал*» называют действия непродолжительные, неожиданно прерывающиеся. Приставки *за-*, *по-* имеют разговорный оттенок, придавая действию ослабленный, приглушенный характер. Это вносит в описание особую экспрессивную окраску, ярко передающую взволнованное состояние главного героя.

Стоит отметить, что форма совершенного вида прошедшего времени наиболее употребительна в тексте рассказа (около 55% от общего количества глаголов), причем из анализа глаголов данной видо-временной формы следует, что большинство из них отражает «последовательность завершенных действий, следующих одно за другим» [Валгина 2002: 164]. Так, описывая реакцию семьи на появление Мити, автор использует следующие глаголы: родители *удивились*, сестра *спрыгнула*, *подошла*, папаша *побледнел*, мамаша *взглянула*, *перекрестилась*, гимназисты *проснулись*. Важно обратить внимание не только на грамматические формы, но и на семантику глаголов. В тексте нет реплик родителей, выражающих их отношение к происходящему, все с точностью передают действия: *удивились* – пришли в удивление, изумились [Ожегов 2014: 1234], *побледнел* – стал бледным, потерял румянец [Там же: 795], *перекрестилась* – сделала правой рукой жест креста [Там же: 763].

Митя, напротив, говорит много и эмоционально. Его речь насыщена глаголами в повелительном наклонении. Так, лексема «*Читайте!*» в репликах героя встречается три раза, а в одном из случаев дополняется усилительной частицей *же*, указывающей на нетерпеливость юноши. Неоднократное использование глаголов «*...поглядите!*», «*Продолжайте!*», «*Слушайте!*», входящих в состав восклицательных предложений, также указывает на возбужденное состояние героя.

Излишняя эмоциональность Митиной речи противопоставлена

краткости и официальности языка газетной заметки, описывающей происшествие. Текст заметки лишен выразительности, содержит большое количество деепричастных оборотов, передающих происходящие действия и сокращающих повествование: *«подскользнулся, находясь в нетрезвом состоянии»*, *«помчалась, перешагнув через Кулдарова <...>»* (С. II, 13). Такое противопоставление, создаваемое посредством использования различной глагольной лексики, подчеркивает комизм ситуации, отражает неизмеримые претензии ничтожного героя на известность по *«всей России»*.

В отличие от глаголов прошедшего времени, организующих повествование рассказа, формы настоящего времени составляют около 5% от общего количества слов в тексте: *«не можете представить»*, *«знает»*, *«существует»*, *«не читаете»*. Как отмечает Н.С. Валгина, действие, означаемое глаголом в данной грамматической форме, как правило, происходит в момент речи (*Я рисую дом*) или совершается в течение какого-то времени (*Он хорошо рисует*) [Валгина 2002: 163]. В данном рассказе глаголы настоящего времени употребляются только в репликах Мити при обращении к родителям и обозначают длительные действия: *«Ведь теперь меня знает вся Россия!»* (С. II, 12), *«... газет не читаете, не обращаете никакого внимания на гласность...»* (С. II, 12).

В рассказе всего три раза употребляются глаголы будущего времени: *«Побегу к Макаровым, им покажу»*, *«Побегу»* (С. II, 13). Выделяют два основных значения данной грамматической формы: результат действия безотносительно к моменту речи и действие, которое будет происходить после момента речи [Валгина 2002: 164]. В тексте лексемы употребляются во втором значении. Митя произносит их, когда собирается уходить, рассказывая о том, куда он направится дальше.

Анализ видо-временных форм рассказа А.П. Чехова *«Радость»* показал, что в нем преобладают глаголы прошедшего времени совершенного вида. Некоторое однообразие временной структуры текста рассказа напрямую связано с его содержанием: радостью от события, которое произошло ранее. Обилие форм совершенного вида выступает особым изобразительно-выразительным средством, с помощью которого автор создает динамику повествования, оттенки видового значения придают конкретным фактам образный характер.

Литература

1. Валгина Н.С. Современный русский язык: Учебник / Под ред. Н.С. Валгиной. М.: Логос, 2002. URL: <http://www.myfilology.ru>
2. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева.

М., 1990.

3. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М., 2014.

*Л.А. Починок
(Россия, Таганрог)*

*Научный руководитель: преподаватель
русского языка и литературы А.А. Березниченко.*

ЛЮБОВЬ В ДРАМАХ А.П.ЧЕХОВА

Драма А.П. Чехова стала переходным моментом в период кризиса реализма на рубеже XIX-XX веков. Писатель отказался от пафоса героических поступков, привлекающих внимание зрителя на сцене, и вывел на первое место персонажей с обычными мыслями, желаниями и стремлениями. Этот художественный ход дал возможность драматургу обнажить мир чувств с его полутонами и нежеланием выставляться напоказ.

Основой эмоциональной жизни любого человека является одно, главное чувство – любовь. Оно руководит поступками, определяет стремления в жизни, дает ощущение наполненности каждого мгновения. Любовь в самом простом понимании – это «чувство, свойственное человеку, глубокая привязанность к другому человеку или объекту, чувство глубокой симпатии» [Ожегов 2008: 422]. В современной социологической науке согласно теории Дж. А. Ли выделяют шесть типов любви:

«эрос – страстная, исключительная любовь-увлечение, стремящаяся к полному физическому обладанию;

людус – гедоническая любовь-игра, не отличающаяся глубиной чувства и сравнительно легко допускающая возможность измены;

сторге – спокойная теплая и надежная любовь-дружба;

прагма – совмещающая людус и сторге, рассудочная, легко поддающаяся сознательному контролю любовь по расчету.

мания – иррациональная одержимость, для которой типичны неуверенность и зависимость от объекта влечения;

агапэ – бескорыстная любовь-самоотдача, синтез эроса и сторге» [Цит.по Кон 2001: 269].

Необходимо выделить также особый тип любви, свойственный только человеческим отношениям – неразделенное или безответное чувство.

В связи с вышесказанным тема любви интересна для исследования именно в драматургии А.П.Чехова, так как персонажам писателя не

свойственно «кричать» о своих переживаниях.

Пьесу «Иванов» А. П. Чехов написал в 1887 году. В основе сюжета отношения между скучающим Ивановым и Сашенькой, дочкой Лебедевых. Николай Алексеевич считает Сашу «старым приятелем» («Иванов», С. XII, 37) и делится с ней переживаниями об остывших чувствах к жене. И только молодость Сашеньки позволяет ей без стеснения говорить о своей любви в Иванову: *(с увлечением)*. Люблю вас безумно...» («Иванов», С. XII, 42). Размышления Саши о любви кажутся Иванову наивными, тем не менее, она определяет характер своих чувств: «соблазняет любовь деятельная <...> я мечтаю как я излечу тебя от тоски, <...> «Чем больше труда, тем любовь лучше...» («Иванов», С. XII, 59). Вспыхнул накал страстей, «эрос», и обоим показалось, что это увлечение вызывало ощущение полноты, насыщенности жизни. Однако смерть жены Иванова, осуждение людей, разговоры и сплетни, да и собственная неуверенность и меланхолия Николая Алексеевича смутили деятельную любовь Сашеньки: «Хотела я деятельной любви, но ведь это мученическая любовь!» («Иванов», С. XII, 72). Здесь происходит трансформация чувства, и увлечение перерастает в чувство близкое к «агапе». Несмотря на все муки и сомнения, Саша стоит на своем, она готова выйти замуж ради того, чтобы спасти человека. Но Иванов «надорвался».

В пьесе «Чайка», написанной Антоном Павловичем Чеховым в 1895-1896 годах любовь заполняет все пространство, как отзывался о ней сам автор: «пять пудов любви» [Бердников 1981: 134]. В драме любовь представлена в разных ипостасях: от одержимости, мании до «сторге». Сильные переживания становятся ведущим мотивом для персонажей. Чувства Треплева и Нины Заречной кажутся всем настоящими и взаимными. При встрече с ней Константин во всеуслышание заявляет: «Я без нее жить не могу... Даже звук шагов ее прекрасен... Я счастлив безумно» («Чайка», С. XIII, 9). И действительно, чувство Треплева к Нине оказывается маниакальным, как и любовь Нины к Тригорину. Итогом мании всегда становится несчастье, так как люди вовлечены в безумное преследование объекта любви, неуверенны в себе и зависимы от своих переживаний. Нина бросила все и хотела посвятить свою жизнь Тригорину. Даже спустя время и несмотря на боль, которую Борис Алексеевич причинил ей, Заречная говорит: «Я люблю его. Люблю его даже сильнее, чем прежде...» («Чайка», С. XIII, 59). Треплев также преследует Нину, «стоял у вас под окном, как нищий» («Чайка», С. XIII, 56). Чувства же Аркадиной и Тригорина можно определить как «сторге» – спокойную любовь-дружбу, которая зиждется на

стараниях Аркадиной сохранить их союз. Именно благодаря этому Тригорин отказывается от Нины Заречной и даже от их ребенка.

Однако объединяет всех героев пьесы одно общее бесконечное чувство безответной любви. Практически все опутаны им: Медведенко любит Машу, Маша увлечена Треплевым, Константин обожает Нину, Заречная же поглощена чувством к Тригорину. И только уже сложившиеся пары Аркадиной и Тригорина, а также Дорна и Полины Андреевны переживают тихие шторма, благодаря которым их союзы становятся прочнее. Безответная любовь становится связующим звеном для всех персонажей драмы, она – мотив, который толкает героев на поступки и решительные действия, полностью меняющие их жизнь.

В 1900 году А. П. Чехов пишет пьесу «Три Сестры». И снова в центре действия пьесы женщины, которые пытаются построить свою жизнь, основываясь на прагматичном расчете. Их страшит неизвестность перед дальнейшей жизнью и поэтому Ольга, Ирина и Маша цепляются за любые шансы, которые принесут им стабильность. По этой причине их брат Андрей женился на Наташе, Маша вышла замуж за Кулыгина, Ирина собиралась обвенчаться с Тузенбахом. Форма их любви – прагма. Но ни одна из них не говорит о любви, не признает ее как чувство, способное охватить их полностью. Ольга говорит о любви в сослагательном наклонении и только как о долге: «Я бы любила мужа» («Три сестры», С. XIII, 122); Ирина отвергает признание Тузенбаха в любви: «... не говорите мне о любви» («Три сестры», С. XIII, 135); Маша же считает свой брак «золотой цепью», которая ее сковала. Даже Андрей, признаваясь в любви к Наташе, сомневается в своих чувствах: «За что, за что я полюбил вас, когда полюбил – о, ничего не понимаю» («Три сестры», С. XIII, 138). Позже Вершинин страстно признается Маше в любви, и Маша отвечает ему взаимностью: «Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя дочками...» («Три сестры», С. XIII, 169). Чебутыкин напевает «Тара-ра-бумбия», дразня Машу двусмысленным положением любовного треугольника. П.Д. Рейфилд отмечает, что это припев из английского водевиля о развращенном английском короле Эдуарде VIII и делает вывод: «Тара-ра-бумбия» – эвфемизм интимной близости» [Рейфилд 1993: 287]. Пожалуй, это единственная пьеса, в которой Чехов подробно передает этапы зарождающейся любви: от «людус», «эрос» до «агапе». Но и ей не суждено быть полноценной: Вершинин уходит с военными из города. И снова в пьесе

безответная или растроченная любовь связывает героев друг с другом. Ирина не способна любить, хотя ее обожают Тузенбах и Солёный, которые позже стреляются на дуэли. Исход трагичен – барон погибает. Кулыгин любит Машу, несмотря на ее увлечение Вершининым. Андрей разлюбил свою жену спустя какое-то время.

Эта пьеса пронизана безысходностью. Чехов отражает правду человеческих отношений без прикрас: люди женятся лишь ради стабильности или из-за отсутствия более подходящей партии, не ставя истинную любовь в центр создания семьи.

Заключительная пьеса А.П.Чехова «Вишнёвый сад» была написана в 1903 году. В ней можно выделить несколько сюжетных линий, которые на первый взгляд овеяны любовными отношениями: Лопухин и Варя, Трофимов и Аня, Дуняша и Яша. Однако во всей пьесе нет ни слова о человеческой любви у персонажей, которые интеллигентны и образованы. Они говорят о любви к шкафу, усадьбе, саду; о чувствах к людям позволяют только догадываться или желать любовных отношений, которые давно изжили себя. Любовь Андреевна пытается воскресить в себе чувства к французу, который ее обобрал: «... люблю этот камень на шее, я иду с ним на дно» («Вишневый сад», С. XIII, 234), что скорее похоже на «манию». Аня увлечена не столько Петей Трофимовым, а его идеями, и эти чувства близки к «сторге»: «... мы выше любви» («Вишневый сад», С. XIII, 227). О любви Вари к Лопухину мы узнаем из уст Любови Андреевны, которая хотела устроить их брак. Только Лопухин признается в любви открыто, но не Варе, а Любови Андреевне: «... я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную» («Вишневый сад», С. XIII, 204). Видимо поэтому, Ермолай Алексеевич не смог сделать предложение Варе.

О любви просто говорят слуги. Дуняша горячо влюблена в Яшу: «Я страстно полюбила вас, вы образованный...» («Вишневый сад», С. XIII, 217), в то время как для него это игра: «ежели девушка кого любит, то она, значит безнравственная» («Вишневый сад», С. XIII, 217). Но их собственная необразованность позволяет им коверкать истинное значение любви. В итоге, чувство истинной любви «агапе» в последней пьесе потеряно совсем. Герои не способны жертвовать собой ради другого человека. Они или возвращаются к тем видам любви, которые свойственны молодости, или вовсе извращают представления о том душевном состоянии, которое может стать краеугольным камнем всей их жизни.

Литература

1. Бердников Г. Чехов- драматург. М., 1981.
2. Кон И.С. Дружба. – 4-е изд. СПб., 2001.
3. Ожегов С. И., Н. Ю. Шведова. Толковый словарь русского языка. М., 2008.
4. Рейфилд П.Д. Тара-ра-бумбия и «Три сестры» // Чеховиана: Чехов культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М., 1993.

А.С. Режко

(Россия, Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. З.Г. Стародубцева

ПРОБЛЕМА ГУМАННОГО ОТНОШЕНИЯ К ЖИВОТНЫМ В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА

Свою статью мне хотелось бы начать высказыванием Константина Георгиевича Паустовского: «У нас еще нет слова, которое могло бы выразить одновременно самоотверженность, смелость и ум – все те великолепные качества, которыми обладает собака». Человеку здесь есть над чем поразмышлять, ведь в общекультурной парадигме человеческих ценностей отношение к живому миру выступает мерилем нравственности.

С древнейших времен животные живут бок о бок с человеком, немудрено, что за долгие века они успели занять прочное место и в литературе. В легендах, повестях, романах собака обычно играет ту же роль, что и в повседневной жизни: это верный спутник человека и его своеобразный ангел-хранитель.

Уже в «Одиссее» Гомер отводит образу собаки особую роль: старый пес по кличке Аргус оказывается единственным, кто узнает своего хозяина, вернувшегося после долгих скитаний:

Там полумертвый лежал неподвижно покинутый Аргус.

Но Одиссееву близость почувствовал он, шевельнулся,

Тронул хвостом и поджал в изъявление радости уши...

[Гомер 1967: 622].

Часто в литературных произведениях животное выполняет функцию помощника главного героя. Так, в ряде романов Жюль Верна, в частности в «Таинственном острове» рассказывается о том, что пес сопровождает героев в их нелегких путешествиях. Невозможно без волнения читать следующие строки: «Инженера Смита, угнездившегося в ячейках предохранительной сетки, смыло волной, когда порвались веревки. Исчезла и его собака Топ, –

верный пес сам бросился в море на помощь хозяину» [Верн 1981: 38].

Русские писатели также пристальное внимание уделяли проблеме взаимоотношений человека с окружающим его миром. Чутко, проникновенно, художественно выразительно показывали мир живой природы, животных в своих произведениях Д.Н. Мамин-Сибиряк, Л.Н.Толстой, А.И.Куприн и другие писатели.

И произведения А.П. Чехова не исключение. Известно, что Антон Павлович любил животных, трепетно к ним относился, и это нашло отражение в его произведениях, таких, как «Каштанка», «Гриша», «Кто виноват?», «На волчьей садке», «Событие» и многих других.

В школах, на уроках литературы активно поднимается и изучается проблема «Мы в ответе за тех, кого приручили», которая наглядно раскрывает и художественно выражает все происходящее в рассказах А.П. Чехова

Осмысление авторского отношения к животному, связанному с жизнью человека, позволяет оценить не только поступки людей, но и окружающий мир в целом, понять художественную идею произведения.

«Каштанка» – наиболее известное произведение о собаке. История Каштанки, кажется, проста: она жила у столяра, потом потерялась, попала к дрессировщику, который захотел сделать из нее артистку.

Образ Каштанки автором рассказа психологически разработан. Здесь используется прием очеловечивания животного: собака бегала по тротуару, «беспокойно оглядывалась по сторонам. Изредка она останавливалась и, плача, приподнимая то одну озябшую лапу, то другую, старалась дать себе отчет: как это могло случиться, что она заблудилась?» («Каштанка», С. VI, 430). Каштанка не выносит музыку, которая действует ей на нервы, она мечется и воет. И ей кажется, что столяр тоже должен «испугаться, завизжать и залаять» («Каштанка», С. VI, 431). Когда же этого не происходит, а, напротив, столяр «широко улыбнулся, вытянулся во фрунт и всей пятерней сделал под козырек» («Каштанка», С. VI, 431) – это вызвало «великое изумление» у животного.

Автор рассказывает о воображении Каштанки, о ее настроении, об обучении, о том, что «училась она очень охотно и была довольна своими успехами» («Каштанка», С. VI, 440).

Примечательно наблюдение исследователей И.Н. Арзамасцевой и С.А. Николаевой: «Но при всей сложности изображенной писателем очеловеченной психики животного Каштанка остается в пределах своих

«собачьих» возможностей и черт характера» [Арзамасцева, Николаева 2008: 235].

А.П. Чехов стремился показать мироощущение животного в своих «детских» рассказах: в «Белолобом» и «Каштанке». И, действительно, здесь обнаруживается так много выразительных художественных деталей, представлена такая яркая и впечатляющая обрисовка психологического мира, настроений животных, переданы тончайшие психологические нюансы и так убедительно звучит авторская мысль о гуманном отношении к щенку с белым пятном на лбу, к голодной волчице, Каштанке, к Ивану Ивановичу (гусю) и Федору Тимофеевичу (коту), что такие произведения не могут не восхищать читателя и не вызывать в нем подлинно нравственных чувств.

Прекрасное знание повадок животного (белого котенка) и даже постижение его мыслей, проникнутое тонким юмором, обнаруживается в рассказе «Кто виноват?». Только художник-гуманист может развернуть такое описание: котенок, «не знакомый с действительной жизнью, не имея никакого запаса впечатлений, мог мыслить только инстинктивно и рисовать себе жизнь по тем представлениям которые получил в наследство вместе с плотью и кровью от своих прародителей тигров (зри Дарвина). Мысли его имели характер дремотных грез» (С. V, 457). Его воображение рисовало захватывающие картины: «нечто вроде Аравийской пустыни, по которой носились тени, очень похожие на Прасковью, печку, на веник. Среди теней появлялось блюдечко с молоком» (С. V, 458). Фантастическим образом у блюдечка возникали лапки, оно пыталось убежать, потом «исчезало в тумане» (С. V, 458) и вдруг возникало мясо, оброненное Прасковьей и тоже предпринимающее попытки к бегству. Автор называет своего героя-котика «молодым мечтателем» (С. V, 458) и рассказывает о том, как драматично постигал он науку ловли мышей, а через год из «тощего и хилого котенка» вырос «солидный и рассудительный кот». Нельзя без улыбки воспринимать наблюдение героя: «Подобно котенку, в свое время я имел честь учиться у дядюшки латинскому языку» (С. V, 460).

Вчитаемся, вдумаемся в чеховские строки: «В воспитании и в жизни детей домашние животные играют едва заметную, но несомненно благотворную роль. Мне даже иногда кажется, что терпение, верность, всепрощение и искренность, какие присущи нашим домашним тварям, действует на ум ребенка гораздо сильнее и положительнее, чем длинные нотации сухого и бледного Карла Карловича или же туманные разглагольствования гувернантки, старающейся доказать ребятам, что вода

состоит из кислорода и водорода» (С. V, 425).

Не может оставить читателя равнодушным и рассказ «На волчьей садке». В рассказе речь идет о травле волков. Богатая, сытая публика, «в енотах, бобрах, лисицах и барашках» (С. I, 117), прикованная к галереям летнего конского бега, в каретах и «роскошных санях», сгорает от нетерпения в предвкушении травли волков! И вот действие начинается. Зрители возбуждаются, кричат:

– Господин! Чьи собаки сейчас побегут?

– Можаровские! Мм... Нет, не можаровские, а шереметьевские! (С. I, 119).

Волк мчится, за ним несутся шереметьевские собаки, за шереметьевскими – «не по уставу можаровская собака» (С. I, 119). Волк «не успел отбежать и двух сажен, как он уже мертв» (С. I, 119), затем разворачивается потрясающая жестокостью и бессердечием следующая сцена. Перед мордой «утомленного, разбитого волка бьют мечом. Волк едва волочит ноги, он еле жив» (С. I, 119). Но ему нет пощады. «Нет спасения! А ему так хочется жить! Хочется жить так же сильно, как и тем, которые сидят на галерее»... (С. I, 119). Зверю вонзают кинжал в самое сердце. Читателю необходимо неформально, внимательно вчитаться в чеховские строки: «Другое дело – охота в степи, в лесу, где людскую кровожадность можно слегка изменить возможностью равной борьбы, где волк может защищаться, бежать...» (С. I, 119). И еще: «Какова мораль? Мораль самого скверного свойства... Но не смею думать, чтобы все это делалось для сбора. Сбором можно окупить все расходы, но нельзя окупить тех маленьких разрушений, которые, быть может, произведены этой травлей в маленькой душе вышеупомянутого гимназистика» (С. I, 119).

Подводя итоги сказанному, отметим, что животные в рассказах А.П.Чехова описаны полнокровно, многофункционально.

Животное – это действующее лицо. Животное – это и средство характеристики человека. Именно через отношение к животным мы можем делать выводы о характере человеке, о его внутреннем мире, нравственном или же бездуховном.

В произведениях А.П. Чехова можно выделить следующие нравственные проблемы:

1. Проблема несправедливого, жестокого и равнодушного отношения человека к животным.
2. Проблема одиночества и человека, и животного.

3. Проблема нравственных ценностей в жизни.

Актуальность проблемы гуманного отношения к животным невозможно переоценить, ведь отношение к животному – это проверка на человеческую состоятельность. Человек живет не только среди людей, но и среди животных, обладающих своей мудростью, и людям есть чему у них поучиться. Любое соприкосновение с миром зверей согревает, учит великодушию, доброте, чего подчас так не хватает человеческому обществу. Люди должны уметь заботиться не только о себе, но и о тех, кого приручили, если мы не хотим, чтобы окружающий мир стал жестоким и несправедливым.

Нравственно воспитанный человек никогда не сделает ничего плохого «братьям нашим меньшим». И в этом плане многому можно поучиться у прекрасного русского писателя Антона Павловича Чехова.

Литература

1. Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. М., 2008.
2. Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967.
3. Жюль Верн. Таинственный остров. М., 1981.
4. Короткова М.С. Очарование детства в рассказах А.П. Чехова. V-VI классы // Литература в школе. 2013. №3.

В.А. Ролдугина

(Россия/ Узбекистан)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. М.В. Ерещенко.

**ЯЗЫКОВАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЦВЕТА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА**

Концептуальный анализ цветовых обозначений в художественных произведениях является актуальным в силу многогранности и вариативности интерпретируемых лексических единиц. Цветовое пространство обогащается дополнительными смыслами, приращенными значениями в зависимости от эмоционально-оценочной и эстетической значимости. Цветовые обозначения приобретают символические составляющие не столько путем отражения свойств явлений действительности, сколько путем отношения к этому явлению отдельной языковой личности.

В ходе работы был проведен лексико-семантический анализ цветовых обозначений. Материал для анализа лексических единиц с семой цвета отобран путем сплошной выборки из прозаических произведений

А.П.Чехова. В рамках данного исследования нами было проанализировано 30 произведений.

Путем анализа словарных толкований и контекстуальных значений слова был установлен состав лексико-семантических полей цвета.

Своеобразие цветовой картины мира А.П.Чехова состоит в том, что писатель предпочитает из основных цветов в изображении художественной действительности черно-бело-красный триколор: «*темнел **черный** рояль и висела люстра в **белом** чехле*» («Враги», С. VI, 30-43); «***черные** тени на воде*» («Попрыгунья», С. VIII, 7-31); «*...большой дворовый пес, **белый** с **черными** пятнами*» («Нахлебники», С. V, 282-287); «*... **красный** цвет его рубахи сливается с темным цветом брюк...*» («Егерь», С. IV, 79-83); «*.... над холмом неподвижно стоял большой полумесяц, **красный**, слегка подернутый туманом ...*», «*Только мельком увидел он **ярко-красный** абажур...*», «*Карета с **красными** огнями*» («Враги», С. VI, 30-43).

Лексика с семой «освещенность» реализуется в позитивной зоне «*Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей, уже без огней*» («Дама с собачкой», С. X, 128-143). В зоне цветового лингвоспектра находятся обозначения основных и не основных цветов, зафиксированных в произведениях А.П.Чехова.

Был проведен анализ общей частоты употребления и продуктивности для каждой из выделенных групп. Самое распространенное цветообозначение – черный (30). Затем идут: белый (26), красный (13), зеленый (11), розовый (8), голубой (8), желтый (7), синий (6), серый (6), блестящий (5), коричневый (3), освещенный (3), румяный (3), разноцветный (3), сиреневый (2), прозрачный (2), золотой (2), пестрый (1), серебряный (1), бирюзовый (1), матовый (1).

Одним из самых употребляемых цветов является черный. Нужно заметить, что «черный» и «белый» не симметричны в языках мира и «черный» встречается гораздо чаще, чем «белый». «Черный» имеет в качестве универсального прототипа «кромешно-черную» (очень темную) ночь. «*Но вот замелькали отдельные деревья, кустарник; сверкнул угрюмо пруд, на котором спали большие **черные** тени, – и коляска покатила по гладкой равнине*» («Враги», С. VI, 30-43); «*Рядом с нею стоял Рябовский и говорил ей, что **черные** тени на воде – не тени, а сон, что в виду этой колдовской воды с фантастическим блеском, в виду бездонного неба и грустных, задумчивых берегов, говорящих о суете нашей жизни и о существовании чего-то высшего, вечного, блаженного, хорошо бы*

забыться, умереть, стать воспоминанием» («Попрыгунья», С. VIII, 7-31). «Черный» раскрывается в таких концептах, как *угрюмый, грустный, умереть, стать воспоминанием*.

Ближайшим эквивалентом слова «красный» во многих языках мира служит слово, этимологически восходящее к названию крови. В анализируемых рассказах цветное обозначение «красный» больше всего сочетается со словами «лоб, лицо, глаза, пальцы, щеки». «Зачем? – вздыхает Егор, снимая свой картузик и вытирая рукавом **красный** лоб»; «В читальне поднялся невообразимый шум. Евстрат Спиридоныч, **красный** как рак, кричал, стуча ногами» («Маска», С. III, 84–89).

Слова, морфологически или этимологически связанные со словом для обозначения неба – это эквиваленты цветного обозначения «голубой». Семантическая связь между «голубой» и «синий» может быть описана следующим образом, «голубой» непосредственно связан с ясным дневным светом, а «синий» – с отсутствием света, ясного дня: «Сиделка принесла чай и побранила Паику за то, что он не оставил себе хлеба к чаю; приходил еще раз фельдшер и принимался будить Михайлу; за окнами **посинело**, в палатах зажглись огни, а доктор не показывался» («Беглец», С. VI, 346-352).

Цветовое обозначение «синий» реализуется через концепты «изодранные, никуда не годная, рвань, гниет, удушливый запах». «Матрацы, старые изодранные халаты, панталоны, рубахи с **синими** полосками, никуда не годная, истасканная обувь – вся эта рвань свалена в кучи, перемята, спуталась, гниет и издает удушливый запах», «На них сидят и лежат люди в **синих** больничных халатах и, по-старинному, в колпаках. Это – сумасшедшие»; «Лицо суровое, покрыто **синими** жилками, глаза маленькие, нос **красный**» («Палата №6», С. VIII, 721-26).

Желтый может быть как сияние, легкость, динамизм, радость, так и зависть, ревность, болезнь. Ср.: «Казалось, что здесь было светлей, чем в поле; листья кленов, похожие на лапы, резко выделялись на **желтом** песке аллеи и на плитах, и надписи на памятниках были ясны» («Ионыч», С. X, 24-41); «Оленька полнела и вся сияла от удовольствия, а Кукин худел и **желтел** и жаловался на страшные убытки, хотя всю зиму дела шли недурно» («Душечка», С. X, 102-113). Цветовое обозначение «желтый» реализуется в таких концептах, как *худой, тощий, сероватый, бледный, больной, старый* при описании людей, и в концептах «двор, листья, осень, светло» в пейзажных описаниях.

Ближайшим эквивалентом слова «зеленый» служат слова,

морфологически или этимологически связанные с обозначением травы, растений или растительного мира в целом. Понятие, заключенное в слове *зеленый* связывают с «тем, что растет на земле». *«Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уж не зеленеть ей...»* («Егерь», С.IV, 79-83) *«Представь, после обедни венчанье, потом из церкви все пеишком до квартиры невесты... понимаешь, роица, пение птиц, солнечные пятна на траве, и все мы разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне — преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов»* («Попрыгунья», С. VIII, 7-31»). Однако в рассказе «Спать хочется» ассоциативная составляющая этого яркого, жизненного цвета совершенно противоположна. Здесь *«зеленая лампадка перед образом»* превращается в *«зеленое пятно»*. *«Зеленое пятно»* — это *«...деревенеющие виски..., ...вечерняя мгла..., ...слипающиеся глаза..., ...скорый, крепкий сон, в полуоткрытые глаза..., ...туманят голову, ...той силы, которая сковывает ее по рукам и по ногам..., ...давит ее и мешает ей жить... ,...ищет эту силу, чтобы избавиться от нее, измучившись, она напрягает все свои силы и зрение..., ...находит врага, мешающего ей жить,.... избавиться,как мертвая...»* («Спать хочется», С. VII, 7-12).

Говоря о цветовых обозначениях *оранжевый, розовый, фиолетовый и серый*, отметим, что на некотором уровне лингвистического сознания читатель может связать каждое из них двумя другими цветовыми концептами *«розовый = красный + белый; оранжевый = желтый + красный; фиолетовый = синий + красный; серый = черный + белый»*. Смешанная природа *«розового»* и *«серого»* определяется на относительно неглубоком уровне нашего лингвистического сознания, а *«фиолетовый»* лежит в глубине и осознается с большим трудом.

Физиологи считают, что наименьшее число цветовых обозначений, с помощью которых можно описать опыт цветовосприятия, — это не три, а шесть. Затрагивая социальные, психологические и философские проблемы, А.П.Чехов несколько усложняет язык и стиль своих произведений, но в то же время делает его понятным и доступным, используя минимальное количество слов для обозначения цвета. Все это способствует усилению эмоциональности, образности, а также языковой компрессии в произведении. «Если предельно минимизировать количество имен цвета, окажется, что мы можем описать все известные цвета, используя только шесть терминов и их различные комбинации. Это красный, желтый, зеленый и синий — четыре элементарных цвета, и черный и белый — две крайние

точки шкалы монохромных оттенков. Все другие имена цвета... могут быть описаны путем соотнесения с этими шестью или их комбинациями» [Hurvich 1981: 3]. Все цветовые обозначения у А.П. Чехова связаны с универсальными человеческим опытом, элементы которого можно определить как день и ночь, кровь, огонь, солнце, небо и земля, растительность.

Литература

1. Вежбицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия // Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 231-291.
2. Hurvich L. M. Color Vision. Sunderland, Mass., Sinauer Ass. – 1981.

Д. О. Сергань

(Россия, Таганрог)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, проф. В.В.Кондратьева

ФИТОНИМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П.ЧЕХОВА: СЕМАНТИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Толкование термина «фитоним» простое – это название растений, в том числе и деревьев. На протяжении многих столетий мир растений являлся неотъемлемой частью жизнедеятельности человека. Названия растений, упоминание растений является не просто фиксацией факта внешнего мира, но несут в себе метафорический, символический и даже сакральный смыслы. Вопрос о роли фитонимов в творчестве А.П. Чехова изучен не широко, однако в произведениях Чехова фитоним является одной из ведущих эстетических категорий. Этим и определяется актуальность нашего исследования.

В работе мы опирались на исследования А.М. Летовой «Из истории исследования фитонимической лексики: Лингвокультурологический аспект», С.Г. Горбовской «Фитоним как литературно-художественный образ (от флоротропа к субъективно-ассоциативному флорообразу)», Н.Ф. Ивановой «Любимый цветок Чехова», В.В. Кондратьевой, М.Ч. Ларионовой «Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х –1900-х гг.: мифопоэтические модели», М.Ч. Ларионовой «Еловая аллея и цветочки (пьеса А.П. Чехова “Три сестры”»).

Чаще всего в пьесах Чехова фитонимы воплощаются в образе деревьев. И это неслучайно, потому что действие пьес «Чайка», «Три сестры», «Вишнёвый сад» связано с пространством усадьбы, существенной частью которого были сад или парк.

Прежде всего следует отметить, что дерево с древних времен символизировало жизнь, силу, опору. Не случайно в «Чайке» Нина в волнительный момент перед театральным представлением обращает внимание на вяз, как бы пытаюсь найти в нем поддержку. Также вяз в христианстве олицетворяет достоинство [Купер 1995: 50]. После поцелуя с Треплевым, остерегаясь, чтобы их никто не видел, Нина замечает это дерево. Треплев сначала просит ее не уезжать, потом говорит, что он поедет к ним и всю ночь в саду будет смотреть на ее окна, на что Нина возражает («Чайка», С. XIII, 10).

Фитоним «дуб» отражает ностальгические воспоминания по «золотому веку», по прошлой жизни, когда было хорошо: «Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни» («Чайка», С. XIII, 12).

Н. Криничная пишет, что цветочная символика – это один из признаков рая. Так Наташа из «Трех сестер» хочет из усадьбы Прозоровых сотворить собственный рай и мечтает вырубить еловую аллею и клен, который «по вечерам ...такой страшный, некрасивый» («Три сестры», С. XIII, 186), а на их месте насадить цветочки. Многие исследователи осуждают Наташу. Так, например, Н.И. Ищук-Фадеева говорит о ней как о самом страшном образе, и что она символизирует торжество зла в чеховской модели мира, Г.А. Шалюгин называет ее «злым гением дома Прозоровых» [Ларионова 2012: 26]. М.Ч. Ларионова же в статье «Еловая аллея и цветочки» пытается объяснить слова Наташи, рассмотрев значение фитонимов «ель», «клен» и символическое значение самого понятия «цветочки» с традиционно-культурной точки зрения. Обратим внимание на то, что Наташа не хочет уничтожить совсем растения, она хочет одну растительность заменить другой. Значит дело здесь не в том, что Наташа не любит деревья, а в том, почему ей мешают именно ели и клен. Попытаемся дать ответ на этот вопрос, рассмотрев с символической точки зрения, что в себе скрывают фитонимы «ель» и «клен».

Фитоним «ель» имеет амбивалентную семантику: с одной стороны, ель – это «женское», вечнозеленое дерево, с другой стороны, колючее и бесплодное, связанное с сиротством и смертью. Фитоним «клен» в символике славян тоже связан со смертью. Важно отметить, что клен понимается как «мужское дерево». Цветы же, как отмечает исследователь, олицетворяют женский, пассивный принцип, некую форму вместилища, «чашу» цветка, цветы ассоциируются с раем, «полями Блаженных», «землею

лучшего», пристанищем душ [Купер 1995: 362]. Цветы в символическом значении связаны с ребенком, они олицетворяют хрупкость детства. Такое значение цветов связано с Наташей как матерью: она заботится о Бобике, хочет устроить ему комнату в комнате Ирины, где «и сухо, и целый день солнце» («Три сестры», С. XIII, 140). С умилением рассказывает, как он смотрит на нее и все понимает, как дочка, посмотрев на нее, произнесла «мама». Она выполняет свои функции как хозяйка дома: Наташа обходит дом со свечей – этот ритуал направлен на защиту семьи.

Важно обратить внимание на то, что Наташа хочет посадить цветочки, и тогда «будет запах» («Три сестры», С. XIII, 186). Но ведь ель тоже издает запах, следовательно, произнося эти слова, Наташа противопоставляет один запах другому: запах смерти запаху жизни и цветения.

Таким образом, в смысловом пространстве пьесы ели связаны с сестрами Прозоровыми (ель как «женское» дерево, бездетность, сиротство), клен – их брат Андрей (клен как «мужское» дерево). Обратим внимание на количество деревьев: елей – много, клен – один. Андрей ощущает себя одиноким в семье, вспоминая об огромной Москве, где никто никого не знает, но никто не одинок, он говорит: «...здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий...» («Три сестры», С. XIII, 141). Цветочки связаны с Наташей, с детством, с раем. Вырубив еловую аллею и клен, Наташа словно совсем вытесняет семью Прозоровых и становится единственной хозяйкой дома (своего рая).

Мечту, подобную мечте Наташи о цветочках, мы слышим ранее из уст Вершинина, который тоже моделирует свою картину рая под впечатлением от созерцания обилия цветов у Прозоровых: «...устроил бы себе такую квартиру с цветами, с массою света» («Три сестры», С. XIII, 132).

В пьесе «Три сестры» обращает на себя внимание фитоним «береза». Береза символизирует девичество, весну, воскрешение. Вспоминая о покойном отце, детстве, маме, Ольга говорит: «Сегодня тепло, можно окна держать настежь, а березы еще не распускались» («Три сестры», С. XIII, 119). В русской традиции береза – это символ родины. Неслучайно здесь же Ольга произносит следующие слова: «...захотелось на родину страстно» («Три сестры», С. XIII, 120). А Вершинин на замечание Ольги о холоде и комарах говорит: «Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. <...> и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев» («Три сестры», С. XIII, 128). Союз «тоже» намекает на то, что там, где жил до этого Вершинин, росли березы, которые для Вершинина связаны

со светлым чувством родины.

В тексте пьесы «Три сестры» упоминается «дуб», который олицетворяет силу, защиту, мужество [Купер 1995: 82]. В пьесе это символическое значение дуба реализуется в моменты разочарования, в трагические и роковые моменты. Маша произносит неоднократно фразу: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том»: в самом начале пьесы во время разговора о труде, в день именин Ирины, когда прощается с Вершининым, который стал смыслом ее существования, и последний раз, когда слышится глухой далекий выстрел, слова Маши путаются, когда она произносит эту фразу. Дуб, для Маши, символ внутренней опоры, которая даст силы выдержать и осмыслить все происходящее с ней.

В энциклопедии Купера сказано, что дерево – это единство неба, земли и воды [Купер 1995: 69]. Дерево символизирует единство трех стихий и цикличность жизни: за смертью следует возрождение. Неслучайны в этом отношении слова барона Тузенбаха перед дуэлью, когда он обращает внимание на засохшее дерево, которое качается вместе с другими: «... если я умру, то все же буду участвовать в жизни...» («Три сестры», С. XIII, 181). Тузенбаху открывается бесконечность бытия, он понимает, что смерть не является концом.

Согласно той же энциклопедии Купера, дерево – это убежище, защита и поддержка [Купер 1995: 69]. Как бы ища опоры в духовной и физической жизни, Родэ в IV акте «Трех сестер», когда уходят военные, окидывает взглядом сад и прощается с деревьями. Ирина в этом же IV акте перед дуэлью Тузенбаха говорит: «Кругом все так таинственно, старые деревья, молчат» («Три сестры», С. XIII, 180). Героиня ищет поддержки, защиты, но не находит ее, деревья безмолвны.

В пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад» вариант фитонима вынесен в заглавие.

Здесь вишнёвое дерево, усыпанное белыми цветами, напоминает Раневской покойную мать, которая идет по саду. Значение фитонима «вишня» осложняется дополнительной сакральной семантикой, связанной с представлением о саде как рае. Раневская, глядя в окно на сад, восклицает: «...ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» («Вишнёвый сад», С. XIII, 210).

Важно обратить внимание, что сад именно вишневый и что он в цветении. И.А. Бунин был удивлен писательским выбором Чехова: он говорил, что на юге нет вишневых садов. Говоря о вишневом саде, Чехов

дает намек, что это нереальный сад. Следует отметить, что реальное вишневое дерево – корявое, некрасивое. Чехова привлекают вишни именно в цветении, что еще раз доказывает, что чеховский сад нереален, это выдумка автора при всей его реалистичности.

Белые цветы еще раз подчеркивают сближение вишневого сада с небесным миром. Раневская обращается к саду: «Весь, весь белый! О, сад мой! <...> Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо» («Вишнёвый сад», С. XIII, 210). Также белый цвет – это символ красоты, юности. Неслучайно вишневый сад для Раневской воплощение счастья, детства и юности.

Фитоним «вишня» в христианской традиции связан с райским плодом [Купер 1995: 38]. А исследователи О.Т. Могильный и Г.И. Тamarли говорят о том, что в западноевропейской иконописи вишня часто изображается вместо яблока как «плод с Древа познания добра и зла» [Могильный; Тamarли 2000: 64]. Такая замена вызвана сходством по форме, за этими фитонимами скрывается образ Эдема.

Фитоним «вишня» в южнороссийской культуре связан с девичеством, а раздавленная вишня – с потерей девичества, с браком. Это символическое значение фитонима «вишня», как отмечает исследователь М.Ч. Ларионова, прослеживается в соблазнении и грехопадении прародителей и утратой ими рая [Ларионова 2006: 112]. Потеря родного имени для Любви Андреевны уподобляется изгнанию из рая Адама и Евы.

Фитоним «вишня» связан со смертью и утратой (Раневская теряет вишневый сад – символ дворянской эпохи, родовых гнезд), но и с воскрешением, возобновлением (Аня в третьем действии говорит матери: «Мы насадим новый сад» («Вишнёвый сад», С. XIII, 241)). Чеховский сад – это символ жизненного круговорота, смерти, искушения, утраты невинности, потери рая, но и воскресения, возобновления [Ларионова 2006: 115-116].

Исходя из вышесказанного, можно предварительно сделать вывод о том, что фитонимы в произведениях Чехова являются сюжетообразующим компонентом, на ассоциативном уровне способствуют усилению эмоционального фона, выражают внутреннее состояние героя, а также помогают выразить онтологические смыслы текста, формирующиеся на уровне этнокультурного и мифопоэтического контекста.

Литература

1. Горбовская С.Г. Фитоним как литературно-художественный образ (от флоротропа к субъективно-ассоциативному флорообразу) // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015.

- № 9. С. 309-310.
2. Иванова Н.Ф. «Любимый цветок Чехова» // А.П. Чехов: пространство природы и культуры. Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, 11-14 сентября 2013 г. Таганрог, 2013. С. 35-44.
 3. Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч. Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х –1900-х гг.: мифопоэтические модели. – Ростов н/Д, 2012.
 4. Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.
 5. Ларионова М.Ч. Еловая аллея и цветочки (пьеса А.П. Чехова «Три сестры») // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. № 2. С. 26-36.
 6. Летова А.М. Из истории исследования фитонимической лексики: Лингвокультурологический аспект. // Вестник МГУ. Серия «Русская филология». 2012, №2. С. 30-34.
 7. Могильный О.Т., Тamarли Г.И. Потерянный рай: «Вишневый сад» А.П. Чехова // А.П. Чехов и его межнациональное значение. Тбилиси. 2000. С. 63-65.

Жофия Тёлли

(Венгрия, Дебрецен)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, хаб. доктор, доц. И. Регеци

ДРАМА А. П. ЧЕХОВА ВИШНЕВЫЙ САД И КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ

Первоначально жанр пьесы Чехова «Вишневый сад» – «водевиль, почти фарс» [Peterdi 2014: 163]. Этим прямолинейным заявлением автор представляет свою драму почти на сцену цирка. Структура драмы обнаруживает сходство с итальянским комедийным сценарием. Чтобы получить более полную картину, я сравнила эту структуру с той, о которой писал Джон Рудлин в своем справочнике для актеров [Rudlin 1994: 54]. Сценарий обычно состоит из трех актов. Структура «Вишневого сада» почти такая же. Самое очевидное различие состоит в том, что третий акт традиционной комедии можно разделить в структуре «Вишневого сада» на два действия – третье и четвертое. Тем не менее, третий акт остается весомой частью, где все осложнения обостряются, но в четвертом акте (в традиционном финале) нет завершения или счастливого конца: весь четвертый акт довольно меланхолический.

Первая завязка появляется в конце первого акта, когда Лопахин рассказывает всем, что сад будет продан. Первый акт идет именно так, как

предлагает Рудлин. Он говорит, что первый акт должен заканчиваться «первой кульминацией и заканчиваться реакцией удивления и отчаяния» [Rudlin 1994: 54]. Второй акт начинается с музыкального антракта. Однако музыкальная сцена не суммирует первый акт. Епиходов поет грустные песни и играет на гитаре, и это проходит через весь акт. Эта музыка создает печальную атмосферу.

Классический способ нарастания проблем изображается множеством действий (например, письмо направляется не к тому, кому надо). В драме Чехова проблемы получают развитие только из-за пассивности. Вместо действия пассивность создает фатальную ситуацию: бездействие Раневской и Гаева является причиной невозможности спасения сада.

Конечно, возникает и несколько «мелких» проблем, которые позже могут стать источником комичных сцен, как например планируемая свадьба Вари и Лопухина. Рамкой этих второстепенных действий будет плохо организованный бал. В конце мероприятия находится решение, однако не совсем то, что ожидалось. Финал должен быть радостной игрой, празднованием. Вместо этого у Чехова горький конец: четвертый акт будет длительным финалом, наполненным слезами и разрушенными надеждами.

Роль встроенных «лацци» также очень важна. «Лаццо», который был хорошо известен актерам комедии дель арте, практиковался и помещался в пьесе с помощью «маэстро», который равен современному режиссеру. Комические сцены могут быть разных видов. «Лаццо» – это комическая сцена, основанная на визуальности. Побочная сцена между двумя актерами называется «бурлом». Также важной частью являются «механизмы» – это известные диалоги или ситуации, связанные с масками. Каждая маска имеет свой монолог – это называется «реперторион». Нижеприведенные сцены служат примерами для всех видов «лацци».

«Лацци» в основном присутствуют в первом и третьем актах. В первом акте мы видим, как Епиходов спотыкается с букетом цветов. Эта сцена разделяет серьезный разговор между Лопухиным и Дуняшей на две части – она показывает другой аспект ностальгического монолога Лопухина и его диалога с Дуняшей, потому что он связан с человеком, Раневской, а не с садом (поскольку ностальгия для других персонажей всегда связана с садом и домом).

Прибытие владельцев – это тоже возможность для «лаццо». Первым человеком, которого мы видим, является Фирс. Он идет по сцене очень медленно, со своей тростью. Что действительно смешно, так это то, что

слуги больше всего ждали Раневскую, но они только говорят о ней, и вместо нее зрители видят старого дворецкого.

Следующая заметная сцена, когда Аня и Варя говорят об аукционе сада, Лопахин наклоняется от двери и мычит. Это один из многих случаев, когда у Вари и Лопахина имеется своя побочная сцена. Звук, который он издает, кажется совершенно неуместным и совсем смешным. Если мы посмотрим поближе, это гротескное действие может означать то, что мы должны следить за ним, наблюдать за его действиями. Он спрятал свое настоящее лицо под шуткой. Опять же, как и во многих сценах, самая важная тема подвергается шуткам.

Когда Яша и Дуняша встречаются, мы видим много действия: люди входят и выходят из комнаты. Яша не хочет, чтобы кто-нибудь видел их вместе (как он говорит позже). Женщина, которая отвергла Епиходова, теперь становится небезопасной и даже ломает фарфор. Поведение всех трёх – традиционный треугольник между Коломбиной, Бригеллой и Арлекино. Яша поощряет Дуняшу во втором акте обмануть Епиходова (принести шарф из дома, пока они могут быть вместе). Епиходов, как и Арлекино, говорит и поет о самоубийстве. В первом акте еще несколько смешных сцен. Когда, например, Гаев говорит о ящике, как о живом существе; когда Пищик берет все таблетки сразу или когда он ищет деньги, которые все время лежат в кармане. Это быстрые сцены, но их можно очень хорошо разыграть. Также в третьем акте мы видим, что лаццо размещен сразу после серьезного разговора Раневской и Трофимова. А можно разыграть скорее с юмором, как например, в сцене, когда Трофимов падает на лестнице. Подобная ситуация возникает, когда Варя бьет Лопахина метлой, и девушка выгоняет? Епиходова с бала. Это тоже часть их многочисленной побочной сцены.

Важно отметить, что «среди особенностей комедии дель арте присутствуют не только персонажи, но и акробатические элементы, играющие важную роль» [Maczák 2014: 1]. Шарлотта Ивановна в этом плане ключевая фигура. Она – типичный уличный художник (из бродячей группы артистов), жонглёр, акробат и фокусник рынков. В ее характеристике – как обычно и в характеристике персонажей Занни – действия, имитирующие импровизации комических сцен, более важны, чем диалоги. Такие сцены – трюки Шарлотты на балу и постоянное бормотание Фирса⁹ – всегда являются источником комизма заднего фона действий.

⁹ В основном все его бормотания являются скрытыми шутками. Последняя сцена, когда он заперт в доме, очень хорошо резонирует с темным юмором пьесы. Интересно подумать, намеренно ли Яша забывает о старом Фирсе, чтобы избавиться от него.

В первом акте, после прибытия домой, Шарлотте предлагается выполнить некоторые из ее трюков. Она отказывается от этого, сказав, что устала. Позже, во втором акте, мы узнаем о ее жизни – она вспоминает о своем детстве в семье бродячих циркачей. В третьем акте мы можем еще больше понять шутливость Шарлотты. Сначала она показывает карточные трюки, позже она подтверждает свои навыки в качестве чревовещателя. Она доходит до того, что волшебным образом из-за пледа появляется Аня и Варя – точно она в роли иллюзиониста. Все это происходит на переднем плане, где все наблюдают за ней. Однако позже она продолжает свои трюки на заднем плане. Мы знаем об этом по указанию автора: «В зале фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах машет руками и прыгает; крики: “Браво, Шарлотта Ивановна!”» (С. XIII, 237).

Так называемые прыжки могут быть связаны с какой-то акробатикой. Движения, которые она делает своими руками, могут быть либо частью акробатики, либо частью жонглирования. Как уже говорилось выше, раньше не было редкостью, что один художник был мастером в одной или нескольких профессиях. Эти маленькие выступления и шутки были неотъемлемой частью комедии. Jocolator был акробатом, жонглером, актером, танцором, певцом – все в одном. Интересно отметить, что в предыдущих сценах Шарлотта выглядит как другой персонаж. В третьем акте она меняет маски. Она больше не гувернантка, а настоящий комик. В качестве доказательства этого она также меняет свои костюмы (см. авторские инструкции). Она носит серый цилиндр и клетчатые брюки. К клетчатым панталонам можно отнести обычную одежду Занни, которая в основном носила «исправленную» одежду – особенно Арлекино.

Характер Яши можно воспринимать как фигуру «Бригелла». Он хитрый и жестокий, который только и делает что играет с Дуняшей. В то же время он пытается вести себя как лорд – он курит сигары и употребляет причудливые французские слова, чтобы надеть маску знатока лорда-человека, который все лучше знает, чем окружающие люди. Он – классический пример оппортуниста, из более низкого общественного слоя. Для него все люди являются лишь инструментами для достижения его цели. Он говорит со своими хозяевами, не испытывая к ним уважения (в отличие от Фирса, который обожает своих хозяев и рад быть слугой). Более того, Яша неуважительно относится и к своим коллегам.

Дуняша наивна и совершенно тривиальна, проста. Её характер напоминает нам фигуру Коломбины, однако в драме она не играет такую

важную роль, как Коломбина в развёртывании действия комедии дель арте. Её функция заключается в том, чтобы сделать отрицательную сторону личности Яши более заметной. Более того, в общих чертах образ слуг – Яша, Дуняша, Епиходов – можно рассматривать как «амплуа». В этом плане мы не можем воспринимать их как отдельные фигуры, а, скорее, как последовательное и нерушимое единство – это «Пьеро», «Арлекино» и «Коломбина».

Из дворянского сословия Гаев подобен «Тартальи». В основном он говорит глупости, другие обычно его не понимают. Они издеваются над ним за то, что он старик. Фигура Епиходова во многом похожа на него, он известен как «двадцать два несчастья». Оба они являются источником комедии ситуаций и речи. Мир кажется перевернутым – дворяне, владевшие всем (землёй и слугами), потеряли всё, а прежние слуги поднимались, чтобы удержать больше, чем они когда-либо могли себе представить. В драме только Аня и Варя замечают изменения. Они принадлежат к так называемому высшему классу и ещё способны изменить свой образ жизни в соответствии с окружающим их миром. Трофимов – идеалист, с ним никто не может смириться, никто его не понимает. Его характер сходен с «Дотторе». Раньше он принадлежал к интеллигенции, но теперь не понимает, что уже не относится ни к одной из групп. Он человек, приехавший из далёких краёв (точно так же, как «Дотторе» или «Капитан» или другие персонажи из разных регионов), он мог бы формировать свою личность, чтобы нравиться другим. Вот и остаётся «чужим».

Исходя из всех этих аспектов, мы действительно можем видеть, насколько «Вишневый сад» и традиции комедии дель арте связаны друг с другом. Сходства, такие как структура драмы, характеры, связанные с традиционными масками, дополнительные шутки и лацци – все это может подтвердить большое влияние итальянской комедии на русский театр и на драматургию А. П. Чехова.

Литература

1. Maczák Ibolya. Zsonglőr-szilánkok. Adalékok a régi európai színház- és cirkusztörténethez. A „cirkuszi” Shakespeare-játszásról. In: Cirkuszi akrobatika. Alapkutatási és szakmódszertani periodika. 2014. URL: I/01. <http://epa.oszk.hu>
2. Peterdi Nagy László. Az orosz komédia. Budapest, L'Harmattan, 2014.
3. Rudlin, John. Commedia dell' arte. An Actor's Handbook. London, Routledge, 1994.

И.А. Ткаченко

(Россия, Москва)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доц. И.И. Мурзак

УВИДИМ ЛИ МЫ «НЕБО В АЛМАЗАХ»?
(пьеса А.П. Чехова «Дядя Ваня» на московской сцене)

Пьесы А.П. Чехова относятся к тем произведениям драматургии, которые со временем не утрачивают актуальности ни для режиссёра, ни для зрителя. Они позволяют режиссёру-интерпретатору выразить свою творческую индивидуальность, а для зрителя, вовлечённого в сотворчество происходящего, служат способом удовлетворения его эстетической потребности.

Пьеса «Дядя Ваня» не раз ставилась на московской сцене в прочтении как уже известных и авторитетных режиссёров, так и только начинающих свою карьеру. Постановка пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» является первой режиссёрской работой студента ГИТИСа (курс С.В. Женовача) Даниила Обухова. «Сцены из деревенской жизни» были показы студентами в двух действиях. Режиссёру удалось представить события пьесы в концентрированном виде: вместо трёхчасового с лишним действия – час двадцать пять без антракта.

С первых минут зрителя завораживает игра актёров: Астров – Никита Исаченков, Войницкий – Даниил Обухов, Елена Андреевна – Варвара Насонова, Соня – Яна Оброскова. Перевоплотившись в героев пьесы, они проживали каждое действие, как событие в их собственной жизни. Финальный монолог Сони сыгран на одном дыхании, почти без волнения, которое было заметно в начале.

Однако успех спектакля зависит не только от таланта режиссёра и экспрессии актёров. В первую очередь он определяется восприятием сценического действия зрителем. Театральная постановка должна вызывать у него чувство сопереживания героям, ощущение сопричастности к происходящему. В постановке Даниила Обухова препятствием этому послужили недостаток декораций и музыкального сопровождения.

Для выпускников ВГИКа мастерской В.А. Грамматикова «Дядя Ваня» также стал дипломным спектаклем. Однако ставил пьесу не студент, а педагог – Ю.Б. Ильяшевский. Режиссёр представил её в том жанре, который определил А.П. Чехов – «сцены из деревенской жизни».

Главный конфликт пьесы отразился в личной трагедии дяди Вани

(Александр Михайлов). Он мучается от любви и от того, что жизнь прожил зря, пожертвовав свои лучшие годы и собственное благополучие самовлюблённому эгоисту – профессору Серебрякову (Михаил Ананьев). Мечта дяди Вани о достойной человеческой жизни разбилась о реальность, что сделало его глубоко несчастным. Лишь Соня (Ирина Романюк) дарует лучик надежды, веруя, что после земной жизни: «мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах...» (С. XIII, 116). Она крепко обнимает дядю Ваню, а он, взглядом, полным надежды и отчаяния, смотрит туда, где обещано ему небо в алмазах, которого он не увидит.

Параллельно главному конфликту пьесы развивается внутренний конфликт Елены Андреевны, которой лень жить. Её трагедия в том, что она отдала мужу-эгоисту молодость и красоту, вышла за него, когда он был уже стар, и увядает его обществе. Из этих конфликтов вытекают побочные – любовные: конфликт Астрова (Егор Латышев), влюблённого в замужнюю Елену Андреевну, конфликт Войницкого в неразделённой любви к жене профессора и конфликт Сони в безответной любви к Астрову. Зритель наблюдает развитие каждого конфликта.

Постановка Ю.Б. Ильяшевского – традиционная. Режиссёр сценически воплотил действие пьесы, спровоцировав у зрителя ощущения причастности к развивающимся на сцене событиям, своеобразного сотворчества с актёрами. Спектакль был поставлен в четырех действиях, как и задумывал А.П. Чехов, с антрактом между вторым и третьим действиями.

В пьесах А.П. Чехова отсутствует борьба между героями, поскольку несчастье их исходит не из вражды или ненависти между ними, а из повседневной обыденной жизни [Бердников 1982: 53]. Увидев «Дядю Ваню» в ноябре 1898 года в Нижнем Новгороде, А.М. Горький писал А.П. Чехову: «Ваш “Дядя Ваня” – это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым Вы бьете по пустым башкам публики...» (между 20 и 30 ноября 1898 г., Н. Новгород). Драматург доносит до читателей мысль о том, что однажды нужно переосмыслить свою жизнь, найти своё место в ней, задуматься о завтрашнем дне. Кольцевая композиция пьесы свидетельствует об инертности жизни героев, а личные трагедии дяди Вани и Елены Андреевны – невозможности вырваться из замкнутого круга. Жизнь героев пьесы – вовсе не жизнь, а существование, и только врач Астров кажется на первый взгляд самым живым из всех находящихся в усадьбе Серебрякова. Он сам признаётся Соне: «Знаете, мне кажется, что в вашем доме я не выжил бы месяца, задохнулся бы в этом воздухе...» (С. XIII, 83).

В постановке литовского мастера Римаса Туминаса, уже известного как режиссёра спектаклей «Горе от ума» в «Современнике» и «Евгений Онегин» в Театре имени Е.Б. Вахтангова, пьеса А.П. Чехова представляется зрителям совершенно неожиданным образом. Он словно отобразил действие пьесы в таинственных кривых зеркалах, а потом показал партеру. Трагичность сюжета здесь переживается легче и комичнее, печальные настроения из-за беспомощности героев превращаются в гротескные, порой даже абсурдные. Оттого часто и звучит здесь гомерический смех.

Дворянская усадьба обозначена довольно условно: на сцене лишь захламлённый верстак, служащий столом для выпивки, массивный кожаный диван, продавленный и повёрнутый к зрителю фанерным задником, покрытое многолетней пылью пианино, и в глубине – громадный садовый лев, полинявший от дождей и заваленный досками, как памятник былому величию.

Характеры героев – гротескные, доведены до высшей степени абсурда. Герои появляются на сцене из дымного облака, наводящего метафизический ужас, ступают медленным шагом, словно находятся в глубоком трансе. Прежде чем что-то сделать или сказать, они словно замирают на долю секунды, точно не уверены в том, что сейчас произойдёт. И когда начинают говорить, их речь либо чересчур спокойна, либо представляет собой истерический крик. Иван Петрович Войницкий – так и не выросший, но уже постаревший ребёнок – обеспокоенно реагирует на каждое услышанное слово. Сергей Маковецкий, сыгравший его в мешковатом сером пиджаке, смог передать не только насмешку, но и нежность по отношению к своему чудному, неромантическому персонажу, передвигаясь по сцене нелепо-трогательно. Профессор Серебряков ведёт себя в крайней степени высокомерно, вышагивая походкой командора, не сгибая ног. Владимир Симонов играет его почти в фарсовой манере. Стервозно тоскующая Елена Андреевна (Анна Дубровская) в несуразном образе по-кошачьи ленивой соблазнительницы, сменяющей эффектные позы, так восхищающие мужчин, выглядит не совсем правдоподобно. Михаила Львовича Астрова Владимир Вдовиченков играет в брутальной манере, что подчёркивается сценическим костюмом – ковбойской шляпой и кожаным жилетом. Соня (Мария Бердинских) и Астров находятся в тревожном состоянии. У Сони это, в конце концов, доходит до истеричности, безумия и отчаяния, её финальный монолог звучит скорее как проклятие, нежели как утешение.

Зрителей поразили неожиданные воплощения второстепенных

персонажей. Старая няня в исполнении Галины Коноваловой – точно старуха-ведунья, напудренная и со звонким голосом. Телегин же (Юрий Красков) потерял добросердечность русского приживалы и обрёл необъяснимую резкость повадок. Мария Васильевна Войницкая (Людмила Максакова) в тёмном парике-каре, как деревянная, с деревянным смехом, еще не забывшая о своей былой привлекательности, всегда готова слегка задрать длинное платье и показать стройные ноги, отыгрывая комическую влюблённость в отставного профессора. Пожилая эмансипе – эдакий шарж на то, что ждёт в будущем хищницу с русалочьей кровью в жилах.

Римас Туминас прибегает к весьма неожиданным приёмам. Так, на словах «повесьте ваши уши на гвоздь внимания» профессор Серебряков молотком вколачивает в стол гвоздь, а перед окриком Войницкого «Заткни фонтан, Вафля!» сам Вафля начинает плескать из стаканов воду – это своеобразные гэги, создающие комический эффект.

Действие пьесы сопровождается непрерывно звучащей на протяжении трёх с половиной часов музыкой Фаустаса Латенаса, поддерживающей гротескные настроения. Она великолепно завершит первый акт, когда Елена Андреевна и Соня будут безжалостно бить по клавишам старого пианино, и второй, сопровождающийся плачем дяди Вани. Соня руками поднимет его веки, разглядит лицо и нарисует на нём парадоксальную улыбку отчаяния, с которой тот исчезнет в метафизическом облаке дыма.

Такая атмосфера сценического бурлеска демонстрирует то, что, доводя каждый характер, каждое действие до абсурда, всё, так или иначе, сведётся к задуманной автором-драматургом трагичности, и не только донесёт до зрителя авторскую идею, но и сделает это наиболее впечатлительно и действенно.

Режиссёр-интерпретатор сценически отражает то время и общество, в рамках которого пьеса представляется публике, а зритель, в свою очередь, воспринимает пьесу в том времени, в рамках которого она воплощается на сцене. Поэтому «Дядя Ваня» всегда будет интересовать режиссёров с точки зрения инсценировки и зрителей с точки зрения восприятия.

Литература

1. Бердников Г.П. Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова. М., 1982.
2. Бялый Г.А. Современники // Чехов и его время. М., 1977.
3. Волчкевич М.А. «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни. М., 2010.
4. Горький А.М. Переписка А.П. Чехова. В двух томах. Том I. М., 1984.
5. Должанский Р. Римас Туминас раскрыл глаза на Чехова. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1232453>

6. Карась А. Памятник льву. URL: <https://rg.ru/2009/09/04/vanya.html>
7. Мурзак И.И. Визуализация литературы как путь постижения текста и рождение нового текста в культуре // Русская литература и культура в полиэтнической среде и междисциплинарном контексте современного образования: избранные лекции для магистрантов. М., 2016. Кн. 2.
8. Мурзак И.И. Феноменология драматического текста // Вестник МГПУ 2015. №1(17).С. 33-37.
9. Райкина М. Дядя Ваня, потанцуем? URL: <http://www.mk.ru>

Г.А. Федюшина

(Россия, Елец)

Научный руководитель:

д-р пед. наук, проф. Т.Г.Бирюкова.

РОЛЬ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ОМОНИМОВ НА -О В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «КРЫЖОВНИК»

Функциональные омонимы – это одинаково звучащие этимологически родственные слова, относящиеся к разным частям речи [Бабайцева 2005: 351]. Главным разграничителем функциональных омонимов являются грамматические особенности. Они имеют разные морфологические признаки, выполняют разные синтаксические функции в зависимости от того, к какой части речи принадлежат. В современном русском языке функционирует группа омонимичных слов на –о, которая состоит из кратких прилагательных среднего рода, наречий, слов категории состояния. Данные части речи в определенном контексте несут дополнительные значения. Краткая форма имени прилагательного, так же как и полная, обозначает признак предмета, но в силу большей динамичности украшает текст, придает ему выразительность, задает определенный ритм; наречие, выражая признак главным образом действия, усиливает значение действия, стремительность и действенность сюжета; слова категории состояния обозначают какое-либо состояние, переданное безличной конструкцией, что подчеркивает само состояние безотносительно к субъекту действия.

Наиболее ярко функциональные возможности языковых единиц проявляются в художественном тексте. Талантливый писатель чувствует природу слова, его потенциальные выразительные возможности, обладая развитым языковым чутьем, способен выбрать слова, точно передающие его замысел. Таким писателем является А.П. Чехов – виртуозный мастер малой формы. Излюбленный им жанр рассказа предполагает умение точно и

лаконично высказать основную мысль, передать глубинный смысл. Через будто бы незначительные детали Чехов раскрывает тайны человеческой души. В роли таких деталей могут выступать омонимичные формы на -о, которые помогают описать окружающую обстановку, природу, состояние человека. Рассмотрим функционирование данных форм в рассказе Чехова «Крыжовник», попробуем проследить, какие дополнительные смысловые оттенки они вносят в авторское повествование.

Творчество А.П. Чехова в целом направлено на постижение внутреннего мира человека. Часто состояние человека писатель связывает с состоянием природы. Пейзаж создает эмоциональный фон, на котором разворачивается действие, подчеркивает психологическое состояние героев. «Крыжовник» – «рассказ в рассказе», который ведется от имени одного из героев. Описание природы мы наблюдаем дважды: в настоящем времени, когда на первый план выступают Иван Иванович и Буркин, и при возврате в прошлое, когда Иван Иванович рассказывает о своем приезде к брату. В первом случае описание дано в динамике: в начале рассказа это пасмурная, но тихая погода, что передается лексемами *тихо, не жарко*, затем погода меняется, героев застает дождь. Смену погодных условий автор вводит с помощью слов *сыро, грязно*, усиливающих контрастное восприятие картины. Во втором случае дано лишь одно предложение: *Было жарко* (С. X, 60), указывающее, какое время года было на момент приезда героя к брату (лето).

Чехов уже в начале рассказа наряду с описанием природы показывает душевное состояние героев, подчеркивая его обусловленность. *Еще с раннего утра всё небо обложили дождевые тучи; было тихо, не жарко и скучно, как бывает в серые пасмурные дни, когда над полем давно уже нависли тучи, ждешь дождя, а его нет* (С. X, 55). *Было сыро, грязно, неуютно, и вид у плеса был холодный, злой* (С. X, 56). Лексемы *скучно* и *неуютно* передают состояние героев, которое вытекает из атмосферы, царящей вокруг.

Рассказ Ивана Ивановича о брате Чехов предваряет описанием обстановки в доме, где остановились герой и его друг. *И только когда в большой гостиной наверху зажгли лампу, и Буркин и Иван Иваныч, одетые в шелковые халаты и теплые туфли, сидели в креслах, а сам Алехин, умытый, причесанный, в новом сюртуке, ходил по гостиной, видимо с наслаждением ощущая тепло, чистоту, сухое платье, легкую обувь, и когда красивая Пелагея, бесшумно ступая по ковро и мягко улыбаясь, подавала на подносе чай с вареньем, только тогда Иван Иваныч приступил к рассказу...* (С. X,

57). Словоформы *тепло*, *бесшумно* и *мягко* передают комфортное состояние, которое располагает Ивана Ивановича к повествованию.

Начинает он с общих фраз о семье, постепенно переходя к описанию жизни своего брата и его мечты – купить имение с кустами крыжовника. Жил он **скупо**: недоедал, недопивал, одевался бог знает как, словно нищий, и всё копил и клал в банк. **Страшно** жадничал (С. Х, 59). Лексема *скупо* в данном контексте свидетельствует о потере человеческого достоинства, когда жизнь утрачивает смысл и на первый план выдвигаются деньги, жадность. Эту мысль подчеркивает наречие *страшно* в значении ‘очень’, точно передающее суть жизни героя. Слово *скупо* повторяется и при описании жизни Николая Ивановича в браке, что усиливает его нравственное падение. Он и с ней тоже жил **скупо**, держал ее впроголодь, а деньги ее положил в банк на свое имя (С. Х, 59).

В рассказе есть формы на -о, выражающие положительную оценку. Из уст Николая Ивановича дважды звучит слово *хорошо*: — Деревенская жизнь имеет свои удобства, — говорил он, бывало. — Сидишь на балконе, пьешь чай, а на пруде твои уточки плавают, пахнет так **хорошо** и... и крыжовник растет (С. Х, 59). — Ну, как ты тут поживаешь? — спросил я. — Да ничего, слава богу, живу **хорошо** (С. Х, 60). Это указывает на его душевное удовлетворение, удовольствие от окружающей действительности.

Николай Иванович воплотил мечту, вырастил крыжовник. Он с жадностью ел ягоды и повторял: — Как **вкусно**! — Ах, как **вкусно**! Ты попробуй! (С. Х, 61). Повтор слова *вкусно* в восклицательных предложениях передает счастье героя, на самом деле обманчивое, ведь крыжовник был вязким и кислым. Было **жестко** и **кисло**... (С. Х, 61). Эти слова показывают иллюзию счастья героя. Иван Иванович размышляет о том, что люди предпочитают обманываться, лишь бы увериться в собственном счастье. **Всё тихо, спокойно**, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания... (С. Х, 62). Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, — и все обстоит **благополучно** (С. Х, 62). Синонимичные лексемы *тихо*, *спокойно*, *благополучно* усиливают восприятие читателем атмосферы равнодушия в обществе, где люди не видят бед других. Но, по мысли Чехова, один человек не может быть счастлив среди общих страданий. Иван Иванович стремится вызвать у слушателей беспокойство, желание изменить жизнь, подумать о будущем. Однако они еще не готовы к этому, что видно из

описания состояния Алехина: *Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иванович, он не вникал...* (С. X, 65). Лексемы *умно, справедливо* вместе с частицей *ли* выражают не только сомнение, но и безразличие героя к словам Ивана Ивановича.

Таким образом, в рассказе Чехова «Крыжовник» представлены следующие части речи на -о:

- 1) слова категории состояния – было *тихо, не жарко, скучно*; было *сыро, грязно, неудобно*; *вкусно*; было *жестко и кисло*;
- 2) наречия – *мягко улыбаясь, бесшумно ступая*; жил он *скупо*; *страшно жадничал*; пахнет так *хорошо*; живу *хорошо*; обстоит *благополучно*;
- 3) краткие прилагательные – все *тихо, спокойно*; *умно ли, справедливо ли* то было;
- 4) существительное – ощущая *тепло*.

Лингвистический анализ показал, что данные формы на -о, несмотря на принадлежность к разным частям речи, имеют сходные функции. Это проявляется в описании состояния природы и человека. Непосредственно данную функцию реализуют слова категории состояния. Однако некоторые конструкции с наречиями и краткими прилагательными также передают данное значение и могут заменяться безличными структурами. Например, конструкция с краткими прилагательными *все тихо, спокойно* легко заменяется безличной – *тихо, спокойно*. Это возможно потому, что подлежащее не является субъектом действия, оно лишь подчеркивает степень тишины и спокойствия, выражая общее значение состояния. В предложении *Умно ли, справедливо ли было то* замена на безличную конструкцию невозможна, однако употребление форм среднего рода и указательного местоимения также создает картину обезличенности. Герой оценивает не слова, а свое состояние, отношение к происходящему.

Наречия *бесшумно* и *мягко* описывают действия Пелагеи, усиливающие комфортное состояние Ивана Ивановича. Наречие *хорошо* в сочетаниях *пахнет хорошо* и *живу хорошо* имеет омонимичную форму со словом категории состояния, что делает возможной синонимическую замену: *в деревне хорошо, мне хорошо*. В контексте рассказа данные наречия передают состояние героя. Существительное *тепло* в конструкции *ощущая тепло* также имеет омонимичную грамматическую форму (ср.: *в доме тепло*) и обозначает в обоих случаях внешний комфорт, испытываемый героем.

Анализ представленных в рассказе форм на -о показывает, что они выступают как синонимичные, если обозначают состояние. Это позволяет

сделать следующий вывод: функциональные омонимы на -о при определенном лексическом значении могут иметь общее значение безличности, что позволяет использовать их в тексте в качестве синонимичных средств, усиливающих выразительность речи.

Литература

1. Бабайцева В.В. Избранное. 1955-2005: Сб. научн. и научно-методич. ст. / Под ред. проф. К.Э. Штайн. М., Ставрополь, 2005.

Белла Фейеш

(Венгрия, Дебрецен)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, хаб. доктор, доц. И. Регеци

ПРОМОТАННОЕ ПРОШЛОЕ

«Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976) – фильм Н. Михалкова, в основе которого лежит сюжет неоконченной драмы А.П. Чехова «Платонов» («Безотцовщина»), написанной в юности. Вместе с партнёром А. Адабашьяном Никита Михалков ввел в сюжет фильма мотивы еще нескольких произведений писателя. И, в результате, молодому режиссеру удалось создать уникальное произведение искусства. При первом просмотре кажется, что это театральный фильм: действие происходит в одном саду и в одном доме. И, что более важно, на самом деле, Михалков суммирует результаты интерпретаций Чехова советского театра после Анатолия Эфроса.

Этот фильм – всеобщий чеховский портрет. В нем наблюдаемые чувства только видимость. Люди носят маски и играют роли. Перед нами персонажи с нереализованными амбициями, обременённые долгами. Михалков приближает пьесу «Платонов» к произведениям Чехова, в которых драма не взрывается эффектно, и всё продолжается серо и безнадежно дальше по-старому. Режиссёр выстраивает конфликт вокруг имени, он не вводит грубых корыстных персонажей, но ему удается придать драме общечеловеческий характер, и в этом острота конфликта. Бескорыстные, человеческие отношения усложняются безнадежностью и непониманием друг друга.

Абсурдность, бессмысленность жизни становится главным мотивом фильма. Музыкальная композиция механического фортепьяно и само механическое пианино (в венгерском переводе: «Этюды для механического

пианино»), по всей вероятности, символизируют бездушные, пустые и механические будни. В сцене с игрой на пианино Михалков сталкивает компанию с аллегорическим воплощением их собственной жизни. Всё это подчеркивает тот факт, что лысеющий, толстеющий Платонов олицетворяет грусть умирания.

Центром истории Н. Михалков делает любовь Платонова и Софьи Егоровны. В интерпретации режиссера юношеское чувство главного героя – это большой опыт, который определяет всю оставшуюся жизнь Платонова. Он не стал великим человеком, потому что Софья (Елена Соловей) бросила его. По крайней мере, он тешит себя этим. Так как прошлое занимает значительное место в сознании героя, то в его жизни многое значат и «друзья». Они встречаются и разговаривают, но между людьми нет контакта. Режиссер показывает человеческую безысходность.

В фильме Никиты Михалкова узнаются мотивы и образы из других чеховских произведений. Например, мотив *приезда/встречи*. В усадьбе персонажи встречаются друг с другом, и сюда приезжает главный герой фильма Платонов (Александр Калягин). У Чехова встречается такой мотив в пьесах «Чайка», в которой Аркадина, Тригорин, Треплев и Дорн приезжают в имение Сорина, или в «Вишнёвом саде»: Любовь Андреевна, Аня, Шарлотта Ивановна и Яша тоже возвращаются с имение. Войницевка становится местом, где живут типичные представители русского общества, и это имение такое место, где персонажи получают очную ставку со своей человечностью. В экранизации Михалкова звучат знакомые мотивы из «Дяди Вани»: *«Непосредственного, чистого, свободного отношения к природе и к людям уже нет...»* /Астров Михаил Львович («Дядя Ваня», С. XIII, 84)/, *«Я был светлой личностью, от которой никому не было светло»* /Войницкий Иван Петрович («Дядя Ваня», С. XIII, 70)/; из «Трёх сестёр»: *«Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд...»* /Ирина («Три сестры», С. XIII, 135) /, *«Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает»* /Чебутыкин («Три сестры», С. XIII, 162) /; из «Вишнёвого сада»: *«...у меня постоянно деньги свои и чужие, и я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей...»* /Лопухин («Вишнёвый сад», С. XIII, 223)/, *«...народ добрый, но мало понимает»* /Яша «Вишнёвый сад», С. XIII, 242)/. Михалков находит точное место в диалогах героев фильма цитатам из вышеуказанных

пьес. В результате с помощью скрытых цитат ему удаётся подчеркнуть главную идею в фильме: пустота жизни, пустота устремлений, огромное желание дело делать, за которым ничего не стоит, бездействие или абсолютное незнание жизни.

Итак, фильм не только зарисовка из жизни старого русского дворянского сословия и аристократической жизни, но он рассказывает об общечеловеческом существовании, о вопросе: «Что было бы, если...?» Герои страдают в настоящем из-за прошлых поступков: что они сделали или чего не сделали. Это чеховский фильм, с подписью Никиты Михалкова. Кроме вышеупомянутых новых элементов, есть еще один, который является полностью изобретением режиссера – мальчик Петя, который приходит с Щербуком и дочерьми. Его присутствие – важнейший мотив, пронизывающий целый фильм. Он – контрапункт жизни пустых взрослых, в него ещё можно верить.

Литература

1. Hankiss Ágnes: Jelenbe zártak In. *Filmvilág*, 1981/11. sz. URL: <http://www.filmvilag.hu>
2. Koltai T. „Platonov fáj” (’Платонов больно’) In. *Filmkultúra*, 1978/3. sz. URL: <http://mandadb.hu>
3. N. N.: Világot teremte. Interjú Ny. Mihalkovval (’Творить мир: Интервью с Н. Михалковым’), Ильдико Беркеш (переводчица) In. *Filmvilág*, 1981/11. sz. URL: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=7269
4. Spiró Gy. A befejezetlen dráma (’Неоконченная драма’) In. *Filmvilág*, 1983/11. sz. URL: <http://www.filmvilag.hu>
5. Várady Zs. Platonov gépzongorára (’Платонов для механического пианино’) In. *Iskolakultúra*, 2006/2. sz. URL: <http://epa.oszk.hu>
6. Zalán Márk. Etűdök cseresznyészkertre. URL: <http://uj.terasz.hu>
7. Кузнецова М. «Неоконченная пьеса для механического пианино». Художественный фильм. URL: <https://www.russkoe kino.ru>

В.А. Хадаева

(Россия, Владикавказ)

Научный руководитель:

ст. преподаватель Ф.К.Бесолова

ЧЕХОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ XXI ВЕКА

В зарубежном кинематографе нередко явные или опосредованные отсылки к личности и творчеству Антона Павловича Чехова. Рассмотрим ленты, в которых фрагментарно упоминается творчество русского писателя, и постараемся выявить, каким образом некоторые принципы и идеи писателя отразились на самой картине.

Литература и кино. Какой вид искусства пребывает на первом месте? Вопрос трудный.

Литература была популярна на протяжении всего хода истории и не слагает свои полномочия до сих пор. Кинематограф в течение XX века добился значительного положения, которое не может быть поколеблено, и продолжает развиваться в настоящее время. Однако создателям кино было бы трудно, если бы в сознании реципиента не было литературы.

Литература – важнейший материал для формирования и создания достойного будущего поколения. У неё есть «фундаментальная» сила «осуществлять коррекцию неустойчивого сознания, искаженного негативными деформирующими влияниями, возрождать притягательную силу идеалов – нравственных, эстетических» [Рубцов 2005: 112].

Познание через кино учит молодое поколение углубляться в образы, осмысливать и оценивать идею, выделять черты для создания своего характера, поведения, образа. Можно определить как аксиому следующее мнение о кинематографе: «Никакое другое искусство не оказывает такого мощного воздействия на формирование художественного вкуса молодого человека» [Жижина 2012: 73].

Антон Павлович Чехов создал новый театр, который показывает зрителю не только сюжетную линию, но и линию психологическую. Психологическое течение позволяет пропустить историю через свою душу и оставить отдельные заметки для жизни.

Мы выбрали три киноленты, в которых Антон Павлович Чехов сыграл эпизодическую роль в диалогах, мыслях и действиях героев.

Обратимся к ленте «Призрачная красота» (США, режиссер Дэвид Фрэнкел, 2016). Главный герой, Говард, тяжело переживает потерю своей единственной дочери. Его мир кардинально изменился, он ни с кем не хочет видаться и беседовать. Говард находит способ «пережить» свои горькие чувства и мысли: пишет гневные письма трём субстанциям – Любви, Времени, Смерти.

В это время друзья Говарда заняты другим. Они думают о том, как вывести мужчину из бизнеса, так как его состояние невыгодно сказывается на делах. Молодые люди находят выход: они предлагают выставить его сумасшедшим и лишитъ акций. Для этого приглашают трёх актеров сыграть в «повседневном», «жизненном» спектакле роли трёх понятий, которым адресованы письма. Играющим «абстракциям» удаётся представить Говарда сумасшедшим. Этот акт заставляет зрителя вспомнить рассказ Чехова «Чёрный монах». Теперь все жизни, которые окружают главного героя, становятся играющими. Они пребывают в постоянном напряжении, импровизируют, пытаются изменить свою жизнь и жизнь Говарда.

После «первого акта спектакля» исполнительница роли Любви отказывается от участия в действе, но актриса, играющая Смерть, с восторгом упивающаяся как собственной ролью, так и всей игрой, убеждает её эмоциональными возгласами: «Ты хочешь быть любимой или сыграть что-то великое? Я к тому, что это не Ноэл Кауард! Это же... Это Чехов!»

Проанализировав ленту, можно предположить, что использование этих реплик в качестве определения работы актеров не случайно.

При слове спектакль мы часто ловим себя на мыслях о Чехове, ведь он реформатор, инициатор нового театра. А уже то, что в фильме решили разыграть спектакль, является отсылкой к чеховскому творчеству. Режиссер желает донести до зрителя, что атмосфера игры трёх субстанций сродни подтексту пьес Чехова. Первые меняют взгляды людей на жизнь, пытаются донести что-то значимое, дать возможность прочувствовать настоящие ощущения, акцентировать на этом внимание и дать чёткое и ясное определение того, какой путь избрать.

В ленте «Чтец» (США, режиссер Стивен Долдри, 2008) в жизни главной героини решающий и переломный этап разрешает рассказ Чехова «Дама с собачкой». События происходят в послевоенной Германии. Ханна Шмит приговорена к пожизненному заключению за свои деяния в Освенциме. Зритель понимает, что не она должна стать заключённой.

Однако у героини есть тайна, которая становится причиной признания вины, – неумение читать.

Три раза мы сталкиваемся с произведением. Первый раз Ханна слушает чтение Михаэля, второй раз слушает запись чтения Михаэля во время тюремного заключения. «Тюремное» прослушивание подтолкнёт Ханну в пожилом возрасте к самообучению чтению и письму. До произведения Чехова она слушала и другие, среди которых были «Одиссея», «Война и мир». Однако этот рассказ подтолкнул героиню: она решила взяться за приобретение читательских навыков именно после «Дамы с собачкой». Почему? Можно только предполагать. Первое прослушивание осталось в далёком прошлом. После второго прослушивания Ханна взялась за обучение. Может быть, судьбы героев рассказа стали созвучными её судьбе. Во время первого прослушивания её можно представить в роли Гурова в Ялте, но во время второго прослушивания трудно представить Ханну в роли Гурова. «Дама с собачкой» созвучна отношениям этих двух людей. Ханна и Михаэль оказали колоссальное влияние на судьбы друг друга. Теперь они несчастливы, Ханна ждёт прощения, а Михаэль признания вины от Ханны. В рассказе Чехова также можно увидеть, что связь Гурова и Анны Сергеевны является роковой, они оба ищут любви и, кажется, нашли её, однако всё так запутанно.

Рассказ Антона Павловича Чехова помогает Ханне научиться чтению. Кропотливый труд мастерски показан в фильме. Сопоставляя аудиозапись Михаэля с текстом книги, героиня учится читать и писать. Через некоторое время мы можем прочесть короткие письма Ханны. Третий раз с рассказом зритель сталкивается после самоубийства заключенной. В тюремной камере на стене мы увидим хорошо знакомое начало рассказа: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой...». Следует отметить, что все три раза мы слышим чтение только Михаэля.

«Все ещё Элис» (США, режиссеры: Ричард Глацер, Уош Уэстмонд, 2014) повествует о женщине, которая узнает о страшном диагнозе в раннем возрасте – болезни Альцгеймера. Семья Элис тяжело переживает эту новость. Любящий муж, трое детей, которые кардинальным образом отличаются друг от друга, – все переживают по-разному. Муж всячески поддерживает жену, дети стараются предложить свою помощь.

Младшая бунтующая дочь Лидия, решившая стать актрисой, является главной отсылкой к чеховским прототипам. Режиссер показывает нам игру Лидии в спектакле «Три сестры», где она исполняет роль Ирины. Однако в фильме Кристен Стюарт, в образе младшей дочери, создала образ, который синтезировал в себе черты Оли, Маши, Ирины.

Младшая дочь наиболее глубоко прочувствовала состояние своей матери и принимает её такой. Она не стремится вылечить Элис, не смущается из-за особенного поведения и повторяющихся вопросов, но только любит и поддерживает мать. Ради своей семьи Лидия отказывается от своей мечты стать актрисой и переехать в Лос-Анджелес. Дочь остаётся с матерью и позволяет отцу строить карьеру. Это чеховская личность, которая делает сердечное добро. К финалу ленты чувствуется мысль Чехова: «Пройдёт время, и мы уйдём навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живёт теперь» (С. XIII, 187).

Литература

1. Жижина А. Д. Литература и становление личности // Проблемы современного образования. 2012. Вып. 1.
2. Мусорин Е.Д. Социальные функции кинематографа в современном обществе // Бюллетень медицинских интернет-конференций. 2014. Вып.11.
3. Рубцов А.С. Союз литературы и кино // Вестник Адыгейского государственного университета. 2005. Вып. 3.
4. Степаненко А. А. Подтекст в чеховской прозе // Среднее профессиональное образование. 2007. Вып. 5.
5. Тютелова Л. Г. Основные функции чеховского сюжета в русской драматургии 70-х начала 80-х годов XX века // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. Вып.11.
6. Ходжаева М. Дж. Мир чеховских рассказов // Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. 2010. Вып.2.

Г.И. Чернышова
(Россия, Ростов-на-Дону)

Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. И.А. Кокина.

НАРЕЧИЯ В КАЧЕСТВЕ ИНТЕНСИФИКАТОРОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П.ЧЕХОВА

В истории мировой литературы А.П. Чехова по праву считают мастером художественного слова. В своих произведениях он умел коротко и в то же время емко рассказать о важных событиях и явлениях, воспроизводя их через призму восприятия своего маленького героя.

Для выражения интенсивности в языке используются разнообразные средства, представляющие такие уровни, как фонетика, морфология, лексикология и синтаксис. Использование Чеховым в рассказах для детей высказываний с интенсификаторами отличается рядом специфических особенностей. Проанализировав несколько рассказов о детях, мы выяснили, что в качестве интенсификаторов А.П. Чехов часто употребляет усиительные наречия. Употребление наречий интенсифицирующего содержания свидетельствует о своеобразной манере языкового отражения действительности автором.

Так же как и прилагательные, наречия, в зависимости от качественной характеристики, можно разделить на две группы:

1. Наречия, называющие положительный признак. К этой группе относятся высказывания с наречиями оценки превосходства: *“необыкновенно”, “великолепно”, “отлично”*: *«У незнакомца не пахнет ничем, у столяра же в квартире всегда стоит туман и великолепно пахнет клеем, лаком и стружками»* («Каштанка», С. VI, 433)

2. Наречия, называющие отрицательный признак или несущие отрицательную окраску. Ко второй группе относятся высказывания с наречиями *“страшно”, «нестерпимо», «мерзко», «ужасно»*, которые содержат отрицательную оценку: *«Сначала маятникообразные, мерные кивания мужика казались ему курьезными, производимыми для всеобщей потехи, но когда он взгляделся в лицо мужика, ему стало жутко, и он понял, что этот мужик нестерпимо болен»* («Беглец», С. VI, 350).

Иногда наречие *“ужасно”* автор использует для того, чтобы выразить интенсивность положительной оценки: *«Ужасно ему приятно, если кто ударит или обругает кого»* («Детвора», С. IV, 316).

Наречия в сравнительной степени, так же, как и прилагательные,

указывают на проявление признака в большей или меньшей степени. А наречия «еще» и «гораздо» усиливают значение интенсивности признака действия: «*Пойдешь в кабак, а тут лошадь ушла; напьешься ежели – еще хуже: того и гляди, уснешь или с козел свалишься*» («Кухарка женится», С. IV, 136).

К лексическим средствам выражения категории интенсивности относятся наречия, обозначающие проявление признака ниже нормы: «*Она едва касалась веником пола и по пяти раз мела каждый угол*» («Кухарка женится», С. IV, 136).

Иногда встречается нанизывание наречий-интенсификаторов. Этот прием автор использует для того, чтобы показать интенсивность развития действий: «*Я живо воображаю себе, как приносят с рынка это животное, быстро чистят его, быстро суют в горшок,... быстро, быстро, потому что всем есть хочется ... ужасно хочется!*» («Устрицы», С. III, 132).

Среди наречий интенсифицирующего содержания наиболее часто употребляется наречие «очень», которое включено автором не только в речь взрослых, но и детей. При этом наречие «очень» взаимодействует с разными частями речи:

1. С полными и краткими прилагательными и причастиями: «*Девочки, глядя на него, сразу сообразили, что это, должно быть, очень умный и ученый человек*» («Мальчишки», С. VI, 425).

Однако следует заметить, что наречие *очень* с краткими прилагательными Чехов использует крайне редко: «*В первые дни знакомства Каштанка думала, что он говорит много потому, что очень умен, но...*» («Каштанка», С. VI, 439)

В душевном строе Каштанки писатель сопоставляет близкое по духу человеку и ребенку, так как в духе детского очеловечивания животных автор отождествляет чувства Каштанки, ее мысли, эмоции, оценку окружающего мира с человеческими; слово «очень» в этом произведении употребляется около двадцати раз.

Повтор наречия «очень» усиливает впечатление интенсивности проявления действия, признака. Это наиболее простой и наиболее доступный ребенку, примитивный способ языкового выражения интенсивности.

2. Наречие «очень» часто употребляется с неопределенно - количественными словами: «*Если взглянуть под кровать, то увидишь куклу с отломанной рукой и барабан, а за нянькиным сундуком очень много разных вещей...*» («Гриша», С. V, 83).

3. С глаголами: *«Крылья у него были растопырены и клюв раскрыт, и вообще он имел такой вид, как будто очень утомился и хотел пить»* («Каштанка», С. VI, 441-442).

4. С наречиями: *«Очень сильно кусаются»* («Мальчики», С. VI, 427).

5. С категорией состояния: *«По-видимому, ей было очень приятно видеть своего хозяина, кота и Ивана Ивановича»* («Каштанка», С. VI, 437)

Таким образом, наречие «очень» в плане употребительности и сочетаемости является в языке анализируемых произведений Чехова, по существу, универсальным средством выражения интенсивности признака или действия. А сама категория интенсивности создает эффект выразительности и изобразительности речи и выполняет функцию усиленного воздействия на адресата, служит для указания на количественную определенность признака (меньше нормы – норма – больше нормы) и отражает субъективное восприятие степени выраженности признака.

Изучая произведения великого Чехова, следует отметить, что выражение интенсивности признака или действия с помощью наречий интенсифицирующего содержания способствуют эмоциональности, образности художественного текста, а также экспрессивности изложения. Чехов – выдающийся стилист, четко знающий, о ком и для кого он пишет.

Литература

1. Арнольд И.В. Интерпретация художественного текста. Типы выдвижения и проблема экспрессивности // Экспрессивные средства английского языка. Л., 1975. С.11–20.
2. Болотов В.И. Эмоциональность текста в аспектах языковой и не языковой вариативности: Основы эмотивной стилистики текста. Ташкент, 1981.
3. Кокина И.А. Языковые средства выражения семантики интенсивности в произведениях А.П.Чехова о детях и для детей. Дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2001.
4. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления: Проблемы семантики. Новосибирск, 1986.

З.С. Явруян

(Россия, Ростов-на-Дону)

Научный руководитель

канд. филол. наук, доц. И.А. Кокина

МИР РЕБЕНКА В РАССКАЗАХ А.П.ЧЕХОВА

Рассказы А.П. Чехова о детях строятся обычно как сценки. В них преобладает прямая речь и экспрессивные диалоги. Одним из таких рассказов является рассказ «Детвора», который начинается с описания детей, и уже в самом начале присутствует экспрессия, свойственная детской психологии и детской речи. И здесь автор использует слова и обороты, присущие именно детской речи:

«Папы, мамы и тети Нади нет дома. Они уехали на крестины к тому старому офицеру, который ездит на маленькой серой лошади. В ожидании их возвращения Гриша, Аня, Алеша, Соня и кухаркин сын Андрей сидят в столовой за обеденным столом и играют в лото. Говоря по совести, им пора уже спать; но разве можно уснуть, не узнав от мамы, какой на крестинах был ребеночек и что подавали за ужином?» (С. IV, 315)

В повествовательную речь рассказа писатель включает слова и обороты, которые отражают душевное состояние героев и своеобразие восприятия ими мира, личность каждого ребенка: «Условие: если кто смошенничает, того немедленно вон» (С. IV, 315). В рассказе писатель видит мир глазами ребенка, поэтому стиль повествования и тон речи героев совпадает с авторской речью. Это создает у читателей представление о близости автора к своему герою.

Как известно, у ребенка обостренное образное мышление и восприятие. Явления, признаки предметов и факты объективной действительности воспринимаются малышом с определенной степенью интенсивности. В речи детей эта интенсивность достаточно часто выражается путем сравнения знакомых им предметов и явлений с незнакомыми. Это обуславливает обилие в речи соответствующих конструкций и морфологических форм. Например: «Самый большой азарт написан на лице у Гриши» (С. IV, 315).

Своему читателю автор позволяет проникнуть в особенности детской психологии. Рассказ «Детвора» интересен не только детям, но и взрослым. Заинтересованность детским миром отражается в единении голоса автора с детскими голосами, в опоре на детскую точку зрения. Чехов рисует образ

каждого персонажа-ребенка, используя при этом экспрессию и интенсивность: «Соня, девочка шести лет, с кудрявой головкой и с цветом лица, какой бывает только у очень здоровых детей, у дорогих кукол и на бонбоньерках, играет в лото ради процесса игры» (С. IV, 316), «По виду он флегма, но в душе порядочная бестия» (С. IV, 316), «На правах большого и самого умного Гриша забрал себе решающий голос» (С. IV, 317), «Он уже учится в подготовительном классе, а потому считается большим и самым умным» (С. IV, 315). Во всех этих случаях, используется наречие интенсифицирующего содержания «очень», экспрессивный оборот «порядочная бестия», обозначая высшую степень проявления признака, и подчеркивая разные особенности личности каждого ребенка. Для того, чтобы показать интеллектуальное и моральное превосходство Гриши над другими детьми, автор употребляет описательную превосходную степень прилагательных. Так раскрывается своеобразная иерархия отношений в детском сообществе.

Отбор языковых средств для детских рассказов по сравнению с произведениями Чехова для взрослых отличается своей спецификой, так как в них отражаются особенности детской психологии.

В рассказе «Детвора» некоторые образы взрослых представлены как второстепенные и незначимые. Например, у Филиппа Филиппыча не определены ни род занятий, ни кто он такой, ни отношение к дому.

В речи детей или в авторской речи писатель часто употребляет такие слова, как «очень, необыкновенно, невыносимо» и другие, которые способствуют экспрессии и усиливают эмоциональность текста. Описывая драку детей, автор обильно использует глаголы, способствующие экспрессии и усилению эмоциональности текста: «Андрей бледнеет, кривит рот и хлоп Алешу по голове! Алеша злобно таращит глаза, вскакивает, становится одним коленом на стол и, в свою очередь, – хлоп Андрея по щеке! Оба дают друг другу еще по одной пощечине и ревут» (С. IV, 318). Ребенок подвержен воздействию окружающей среды. Об этом и говорит нам писатель. Но когда автор ведет свое повествование с точки зрения ребенка, он как бы уподобляется детям в языковом отношении, используя при этом наиболее простые способы выражения экспрессии и интенсивности.

Выражение экспрессивности и ее сила в рассказах А.П. Чехова во многом зависят не только от его языковой компетентности, но и от личности автора, его темперамента, индивидуальных предпочтений, темы и специфики произведения.

Литература

1. Зеньковский В.В. Психология детства. Екатеринбург, 1995.
2. Кокина И.А. Языковые средства выражения семантики интенсивности в произведениях А.П.Чехова о детях и для детей. Дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2001.
3. Павленко Т.Л. О функционально-семантической категории интенсивности в современном русском языке // Функционально-семантические категории: Языковой и речевой аспекты, Ростов-на-Дону, 1999

Е.В. Яркина

(Россия, Барнаул)

Научный руководитель:

д-р филол. наук, проф. Г.П. Козубовская.

РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «ДОРОГИЕ УРОКИ»: ФУНКЦИИ ОЛЬФАКТОРИЯ

Чеховский рассказ «Дорогие уроки», опубликованный в 1887 году за подписью Антоша Чехонте, редко становился предметом научного анализа. Так, например, польская исследовательница Анна Енджейкевич рассматривает его с точки зрения распада коммуникативных связей [Jędrzejkiewicz 2000], а Е.М. Сахарова находит в рассказе элементы пародии [Сахарова 2005: 294].

В современных исследованиях об ольфакторике Чехову уделено недостаточно внимания. Исключение составляют работы А.Г. Головачёвой [Головачёва 2013], И. Манкевич [Манкевич 2011], Т.Ю. Ильюхиной [Ильюхина 2010], Г.П. Козубовской [Козубовская, 2016], а также сборник «Мир Чехова: звук, запах, цвет» [Мир Чехова 2008]. Рассказ «Дорогие уроки» с точки зрения запахов не анализировался.

Сюжет рассказа «Дорогие уроки», основанный на архетипической ситуации (учитель/ученик), перерастает в «любовный», и существенную роль в этом играют ольфакторные включения (термин Н.Л. Зыховской [Зыховская 2015]).

Первое впечатление красоты и изящества, принадлежащее Воротову, закреплено ольфакторно: «Она ушла, оставив после себя легкий, очень нежный запах женского платья» (С. VI, 389). Настроенный на серьезную работу, Воротов не может взять себя в руки. Оставшийся после ухода учительницы Алисы Осиповны запах – душа Алисы, скрытая и непостижимая.

Раздражение Воротова, предложившего свой метод изучения языков, который натолкнулся на полное непонимание со стороны учительницы, как бы перечеркнуто запахом: «... и после нее остался всё тот же нежный, тонкий, волнующий запах» (С. VI, 391). Повторяется ощущение зачарованности.

На поверхности сюжета – устремленность Воротова к разрыву отношений с учительницей, не оправдавшей доверия человека науки, привыкшего рационально тратить свое время и подходить творчески ко всему, что делает. Решительное объяснение приходится на *седьмой* приход учительницы.

Число «семь», имеющее богатую культурную символику (количество цветов спектра, музыкальных нот, константа, определяющая объём человеческой памяти [Топоров 1989: 630], знак законченности и совершенства, число Аполлона и т.д.), символизируя предел терпения Воротова, его готовность к решительному шагу, в то же время отмечает его неспособность «дать от ворот поворот». В духе типичного поведения мягкого безвольного интеллигента объяснение ничем не завершается, более того, оказывается перечеркнутым запахом («... вдыхал запах ее платья...», (С. VI, 391)). Запах, который был своего рода заместителем Алисы, теперь он – часть ее, слитый с ней в одно нерасторжимое целое.

Запахи, поглощающие Воротова, символизируют страсть, превращающую его в безвольное существо. Сюжет начинает раскручиваться в другом направлении, отклонившись от заданного рациональной логикой ученого.

Эпизод с розовым платьем, приготовленным для бала, – своего рода кульминация. С одной стороны, очевидная чушь Алисиного перевода, чего, впрочем, Воротов уже не замечает, с другой – полное погружение в ольфакторную ауру: «... и от нее шел такой аромат, что казалось, будто она окутана облаком, будто стоит только дунуть на нее, как она полетит или рассеется, как дым» (С. VI, 392).

Замещение на лексическом уровне «запаха» «ароматом» значимо: в этом отзвуки поэтических формул начала XIX века (К.Н. Батюшкова, молодого А.С. Пушкина и др.). «Тайные» мысли Воротова, не лишённые эротики, подсказаны этой поэзией. Язык «легкой поэзии» смыкает ассоциативные смыслы.

Алиса, слитая с ароматом, утратила всякую телесность, обрета воздушную субстанцию, исчезающую при первом же приближении. И в этой

развоплощенности – предельность очарования, опьянения, своего рода безумия: «... он тонул в этом облаке ароматов, красоты, наготы...» (С. VI, 392).

Очарование, испытываемое Воротовым, с одной стороны, контрастно переводимым ею фразам, но с другой стороны, именно в этих чужих и не имеющих отношения к ситуации фразах – самая суть происходящего: «Он ходил на улице и встречал господина своего знакомого и сказал: “Куда вы устремляетесь, видя ваше лицо такое бледное, это делает мне больно”» (С. VI, 392). Воротов переживает неизъяснимую боль от красоты. Так устанавливается равновесие: чем более убеждается Воротов в неспособности учительницы научить его языку, тем более погружается в ее запахи. Воротов упивается этим запахом, в котором скрыто его неразложимое на составляющие переживание. Сюжет превращается в историю обретения Психеи.

Чем сильнее созревает в нем необходимость принятия рационального решения, тем более растет и жалость к несчастной девушке.

«Розовое платье» скрепляет два эпизода: после пережитого опьянения Воротов мчится за Алисой в театр, не признаваясь самому себе в своей влюбленности.

После театрального эпизода лексически выраженных запахов в рассказе уже нет: есть визуальный образ (женщина во плоти) и решительные поступки мужчины, не имеющие, правда, последствий. Воротов переживает стадии влюбленности: от нездорового интереса к француженке (комплекс «добродетельной француженки»), от иррациональной страсти до готовности жениться ради того, чтоб помочь бедному существу.

Поставленный Алисой барьер с трудом его отрезвляет.

Переводной текст – чужой текст – еще раз сыграет свою роль уже после театрального эпизода: «О, молодой господин, не разрывайте эти цветы в моем саду, которые я хочу давать своей больной дочери...» (С. VI, 394). «Чужое слово» обрамляет ольфакторный сюжет. С одной стороны, переводимые фразы абсурдны и не имеют прямого отношения к сюжетной ситуации. Но на символическом уровне эта фраза, соприкасаясь с фразой из авторской предыстории Алисы (мать после смерти отца зарабатывает тем, что делает искусственные цветы), вводит мотив боли. В этой «чужой фразе» – невысказанная боль самого Воротова от своего несостоявшегося счастья, от невозможности помочь бедной девушке, от сознания своей вины и т.д.

В рассказе своеобразно реализуется птичий мотив. В самом начале

рассказа Воротов признается: «...Это ужасно! Без языков я, как птица без крыльев. Просто хоть работу бросай» (С. VI, 388). Но в сюжете бескрылость получает иной смысл. Влюбившись, Воротов обретает крылья, но эти крылья сломаны учительницей.

Уроки для Воротова – это попытка добраться до души Алисы. Так остается нереализованным сюжет обретения Психеи.

Неоконченный финал говорит о неразрешимости ситуации. Воротов, не способный отказаться от Алисы, безвольно подчиняется ее тупой практике перевода, не способной привести к обучению языку: «...Ходит она до сегодня. Переведены уже четыре книги, а Воротов не знает ничего, кроме слова “*mémoires*”, и когда его спрашивают об его научной работе, то он машет рукой и, не ответив на вопрос, заводит речь о погоде» (С. VI, 384).

Финал, с одной стороны, анекдотичен (Воротов расплачивается за свою нерешительность), с другой – притчеобразен: в нем наказание за желание пересечь границу, разделяющую миры.

Литература

1. Головачёва А.Г. Поэтика запаха в творчестве А.П. Чехова: от «Степи» к «Ионычу» // Литература в школе. 2013. № 10. С. 17-20.
2. Зыховская Н.Л. Ольфакторная картина художественного мира русской прозы XI-XIX вв. Монография. Челябинск, 2015.
3. Ильюхина Т.Ю. «Запах счастья» у Чехова. Повесть «Моя жизнь»: Опыт литературно-ольфакторного анализа [ароматическая тема] // Нева. 2010. № 1. С. 204-207.
4. Козубовская Г.П. Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив. Барнаул, 2016.
5. Манкевич И.А. Поэтика обыкновенного. Опыт культурологической интерпретации. Монография. СПб., 2011.
6. Топоров В.Н. Числа // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. II. М., 1988. С. 629-631.
7. Чехов в переписке с переводчиками. Вступ. ст., публ. и коммент. Е.М. Сахаровой // Чехов и мировая литература: В 3 кн. М., 1997-2005. (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 3. 2005. С. 292-539.
8. Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет: сб. науч. тр. Симферополь, 2008.
9. Jędrzejkiewicz Anna. Opowiadania Antoniego Czechowa Studia nad porozumiewaniem si? ludzi. Warszawa: Studia Rossica. 2000. (Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Studia Rossica IX). 268 с.

РАЗДЕЛ III

А.П. ЧЕХОВ ГЛАЗАМИ ШКОЛЬНИКОВ

А. Ю. Жусова
(Россия, Таганрог)
Научный руководитель:
канд. филол. наук, учитель литературы
высшей категории Т. В. Скрипка

«ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА В ТЕАТРЕ XXI ВЕКА

XXI век подарил нам много сценических версий известной чеховской пьесы. Одна из таких постановок – спектакль по мотивам «Чайки» южнокорейского режиссера Канте Сик «Лишний человек» в Таганрогском драматическом театре им. А.П. Чехова.

Современный взгляд на классическое наследие и разрушение канонических принципов в театральном искусстве XXI века – уже привычная вещь. Это дает возможность поразмышлять над особенностями чеховской драматургии и обратиться к литературному первоисточнику. Цель нашей работы – раскрыть особенности современного прочтения пьесы «Чайка» в контексте новейших театральных приемов.

Спектакль открывается необычной сценой. Перед нами возникает пространство, огороженное сеткой, с железными бочками, небольшим бассейном с мостками вместо привычного чеховского «колдовского озера». Все это дачные приметы нашего времени. В центре по замыслу сценографа Марии Тепляшовой-Белогорцевой (г. Москва) неподвижно застыли действующие лица постановки. Они одеты в современные костюмы. На лицах солнцезащитные очки, которые герои снимут лишь к середине спектакля. Это может символизировать закрытость персонажей по отношению друг к другу и зрителю. Постепенно психологическая замкнутость героев преодолевается, и участники постановки начинают делиться с нами своими душевными переживаниями.

Особую роль в организации сценического пространства играет веревочный мост, протянутый над сценой. На нем разворачиваются жизненные драмы чеховских героев. Появление Нины Заречной (Мария Воскресенская) в пляжном костюме реализует эффект неожиданности. Ярко-красное платье Аркадиной в исполнении Татьяны Шабалдас, спортивный стиль Треплева (Алексей Шитиков), пляжный вид Тригорина

(Валерий Перунов) переводят действие в современный план. Лишь Валерий Корчанов (доктор Дорн) одет в щегольской костюм. Неформальный вид и надрывные причитания Маши настраивают зрителя на нестандартное восприятие.

Оригинальной режиссерской задумкой становится использование полиэтиленовой пленки, которая стала привычной дачной атрибутикой нашего времени. Представляя дополнительный занавес, она скрывает действующих лиц постановки Треплева, помогая создать иллюзию «театра в театре».

Нина в легком летнем платье читает свой знаменитый монолог «О вы, почтенные старые тени, которые носитесь в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!» (С. XIII, 13). Молодая девушка полна надежд на будущую артистическую карьеру и любовь. Треплев мучается от нелюбви и непризнанности. Аркадина по-прежнему равнодушна к сыну и скептически относится к его творчеству. Тригорин скушает от писательской рутины и от нечего делать губит Нину-чайку. Высокие чувства, красивые слова диссонируют с прозой жизни.

Особо хочется отметить прекрасные актерские работы молодых исполнителей Алексея Шитикова, Марии Воскресенской. Но, конечно, самой яркой является работа Т. Шабалдас.

Новый сценический язык, современный дачный интерьер и костюмы XXI века разрушают классические каноны. И все же зрители погружаются в чеховский текст.

Так кто же он, «лишний человек» в спектакле по мотивам чеховской «Чайки»? Вспомним высказывание горьковского персонажа: «Все люди на земле лишние». Треплев, оцененный только влюбленной в него Машей, переживая шекспировскую трагедию, сам себя назначает таким. Но, может быть, именно он нужен России, а не Аркадина и Тригорин? Г. А. Бялый так комментирует это состояние: «Болезни “лишних людей” – разочарованность, безверие, дурной гамлетизм, прикрытый бездельем и безволием» [Бялый 1981]. А, может быть, это линия поиска себя и своей миссии в мире, характерная для необыкновенных, выдающихся людей?

Завершается спектакль экспозиционной сценой. Герои Чехова располагаются, как шахматные фигуры, и замерев, исчезают в кулисах, для того чтобы выступить перед новыми зрителями завтра (так реализуется принцип незавершенности действия).

Меняются интерьеры и костюмы, приходят новые эпохи постмодерна и постпостмодерна, но чеховские герои по-прежнему любят, сгорают от ревности, страдают, желают счастья и славы, стреляются от неудач.

Интересно также музыкальное оформление спектакля. Это и классическая музыка П. И. Чайковского, и современные рок- и попкомпозиции. Все это создает неповторимый звуковой фон, в ритме которого развивается действие.

После спектакля остается стойкое ощущение противоречивости характеров, неразрешимости любовных коллизий. Ведь каждый герой ни хорош и ни дурен. И даже антагонисты Тригорин – Треплев и Аркадина – Заречная выглядят, скорее, двойниками. В матери Треплева сочетаются доброта и мелочность, безволие и сила духа, готовность на жертвы и черствость, равнодушие. Н. Заречная объединяет в себе такие черты, как поэтичность и легкомысленность натуры, неумение оценить силу любви и талант Треплева. Молодой драматург действует в духе Чехова, желая воплотить новые формы, идеи. К. Э. Рылев обращает наше внимание на то, что в «Чайке» действует формула «плохой хороший человек», ведь во многих чеховских произведениях «нет абсолютно отрицательных или абсолютно положительных героев, одни перевертыши...» [Рылев 2011: 10].

Все действующие лица в той или иной степени актерствуют, играя роли на сцене жизни. Вспомним монолог Треплева: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно» (С. XIII, 57). Образ чайки связан и с его судьбой, а для Тригорина это лишь «сюжет для небольшого рассказа». Бытовая пьеса превращается, таким образом, в философскую.

Литература

1. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л., 1981.
2. Рылев К. Э. Курс лечения от постмодернизма: путеводитель по современной культуре: сб. эссе. М., 2011.

Г.А. Куриленко

(Россия, с. Рассыпное),

Научные руководители:

учитель русского языка и литературы

первой категории И.Г. Егорова;

учитель высшей категории Л.Н. Куриленко

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА

А.П.Чехов – одна из самых выдающихся и непостижимых личностей. На протяжении многих поколений его произведения продолжают увлекать и удивлять. Что же такого необычного и неповторимого в творчестве Чехова? Конечно, язык его произведений. Пожалуй, нет такого писателя, который бы так лаконично и ясно излагал свои мысли, понятные любому читателю. В его рассказах нет «заштампованности» и избитости, наоборот, каждая строка наполнена жизнью и силой. Думаю, это свидетельствует о глубоком жизненном опыте писателя. Чехов отлично показал жизнь народа, все потаённые уголки простого русского быта. Тематика его произведений перекликается с творчеством таких знаменитых писателей, как Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, А.Н. Островский. Но Чехов неповторим и индивидуален. Л.Н.Толстой утверждал: «Чехова как художника нельзя даже сравнить с прежними русскими писателями – с Тургеневым, Достоевским или даже со мною. У Чехова своя собственная форма... Смотришь – человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют, но отойдёшь, посмотришь – и в общем получается удивительное впечатление: перед вами яркая неотразимая картина» [цит. по: Хайнади 2002: электрон. версия].

Отличительная черта произведений Чехова – это меткое и точное создание сатирических и комических образов. Самая большая известность среди чеховских рассказов выпала на долю «Хамелеона» (1884). Главный герой рассказа стал своеобразным символом эпохи, отмеченной теми же чертами двоедушия, лжи, предательства, пустословия и произвола. Многие эпизоды рассказа «Хамелеон», так же как и многие диалоги, кажутся нам смешными. Однако общее впечатление после прочтения этого небольшого произведения – тяжелое. Ведь нам средствами сатиры и юмора показана степень нравственного падения человека, а значит, и общества, частью которого он является. Новаторство А.П. Чехова при этом проявилось в умении так просто, точно, предельно кратко изобразить

правду повседневной жизни. За простыми словами скрывается изображение социально-нравственных проблем того времени. Чтобы показать черствость души Очумелова, писатель на протяжении всего рассказа использует приём антитезы. Так, в разговоре с низшими по чину Очумелов проявляет грубость и непочтение, говорит в приказном тоне: *«Не рассуждать!»* («Хамелеон», С. III, 54). Когда же речь идет о стоящем выше по чину генерале, Очумелов быстро «переключается» в исполнительного и умильного чиновника. То есть даже отношение Очумелова к разным по положению в обществе людям является антитезой. В художественных деталях рассказа тоже заключена антитеза. Новую шинель герой, в зависимости от своего состояния, снимает и надевает опять. Им движет страх перед генералом. Очумелова от страха бросает то в жар, то в холод. Получается, что антитеза – это не только средство художественной выразительности, но и композиционный прием, так как все произведение построено на этом приеме.

В другом рассказе, «Ведьма», уже намеченному образу дьячка Гыкина противопоставляется образ его жены – дьячихи Раисы Ниловны. Лампочка *«лила жиденький, мелькающий свет на ее широкие плечи, красивые, аппетитные рельефы тела, толстую косу, которая касалась земли»* (С. IV, 376). Портретная характеристика героини продолжается, и создается образ женщины, находящейся в самом расцвете сил, здоровой, красивой и ловкой. И только эпитет *жирные*, характеризующий губы, вызывает несколько двойственное ощущение в восприятии ее облика, слово *жирные* употреблено с отрицательной эмоционально-экспрессивной окраской.

Другим средством создание комического и сатирического является речь героев. Автор использует жаргонизмы, просторечия и эмоционально-экспрессивную лексику. То есть в рассказе происходит столкновение разных типов речи в одном микроконтексте. Самым выразительным и ярким примером может послужить речь главного героя Очумелова в грубом обращении к Хрюкину: *«Она, может быть, дорогая, а ежели каждый свинья будет ей в нос сигаркой тыкать, то долго ли испортить. Собака — нежная тварь... А ты, болван, опусти руку! Нечего свой дурацкий палец выставять! Сам виноват!..»* («Хамелеон», С. III, 54) В словах героя проявляется его низкий культурный уровень. Также прием «говорящих фамилий» придает всему произведению комическую окраску. Фамилия «Хрюкин» абсолютно соответствует пьяному облику героя, его

красному лицу и характеру. Эта фамилия происходит от слова «хрюкать», автор намекает на его свинское поведение. А фамилия главного героя Очумелова происходит от слова «очуметь». И герой оправдывает фамилию своим поведением. То есть он ведёт себя, как очумелый. Этот человек готов применить любые средства, унижить любого, чтобы защитить свои интересы.

Точно и метко подобрано Чеховым название рассказа «Хамелеон». Как известно, хамелеон – это животное, которое легко меняет свою окраску в зависимости от ситуации и угрожающей опасности. Так, служитель правосудия Очумелов подстраивается под любую ситуацию, меняя свое мнение по несколько раз за минуту. Чехов иронически относится к Очумелову, высмеивая его «хамелеонство», чинопочитание и приспособленчество. Все происшествие и ситуация, описанная в этом рассказе, тоже принимает комический характер. Полупьяный Хрюкин гонится за укусившей его палец собакой и тем самым собирает вокруг себя толпу народа, а «честный и добросовестный» Очумелов пытается решить проблему и найти верное решение. Таким образом, Чехов умело использовал в своих произведениях средства создания комического, показывая со всех сторон сатирические характеры героев.

А.П.Чехов с детства проявлял интерес к музыке. Его увлекало слушание разных музыкальных инструментов, таких, как скрипка, фортепиано, виолончель. Его любовь к музыке отразилась на всем его творчестве. Даже сам писатель подтверждает использование им музыкальных приемов в своих произведениях: «Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны». В произведениях этого писателя музыкальное начало многогранно и проявляется на различных уровнях. Н.М. Фортунатов в своей работе «Музыкальность чеховской прозы», углубляя наблюдения ученых-предшественников, отмечает, что музыкальность чеховских произведений была замечена и композиторами. Но таких сведений также немного. Известны воспоминания П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Д.Д. Шостаковича. Опираясь на высказывание последнего, Фортунатов анализирует повесть «Чёрный монах» как произведение, написанное в сонатной форме [Фортунатов 1974]. Чехов придает музыкальное звучание всей описываемой им природе. Он не ограничивается просто пейзажным описанием, каждое насекомое, природное движение у Чехова звучит.

В повести «Степь» мы видим оживление и человека, и природы. Именно звуки придают жизнь всей окружающей природе: *«Над дорогой с веселым криком носились старички, в траве перекликались суслики, где-то далеко влево плакали чибисы. Стадо куропаток, испуганное бричкой, вспорхнуло и со своим мягким «трррр» полетело к холмам. Кузнечики, сверчки, скрипачи и медведки затянули в траве свою скрипучую, монотонную музыку»* (С. VII, 16). Всех живых существ как будто объединяет один язык – язык музыки. Писатель сумел придать музыкальность совершенно не имеющей ничего общего с музыкой степи. С помощью музыки степь заиграла новыми красками, читатель смог увидеть такой обычный летний пейзаж с другой, более интересной стороны.

Чехов связывает музыку не только с природой, но и со многими героями, образами и ситуациями. Так, почти в каждом произведении кто-то либо играет на рояле, либо музыка как-то влияет на настроение героя, либо жизнь героя тесно связана с данным видом искусства. Например, в рассказе «Дама с собачкой» Гуров по образованию филолог, но он имел страстное увлечение музыкой, герой одарен прекрасным голосом и слухом. Часто Гуров пел в опере, но впоследствии бросил это занятие. Да, Гуров бросил занятия музыкой, но музыка осталась у него в душе. Он способен видеть красоту и неповторимость природы, сумел рассмотреть душевное богатство Анны Сергеевны – и все это влияние музыки. Благодаря музыке мы можем понять настроение героя и всю картину происходящего. Например, во то время как Гуров поджидает Анну Сергеевну, ходя по Старо-Гончарной, *«он слышал игру на рояли, и звуки которые доносились слабые, неясные. Должно быть, Анна Сергеевна играла»* (С. X, 138). Эти неясные и тихие звуки соответствуют настроению главного героя. Он погружен в печальные думы, не знает и не понимает, что будет с его дальнейшей судьбой, душа его измотана и слаба из-за разлуки с любимой.

Музыкальность чеховских произведений проявляется и в композиционном строе. Рассказы Чехова наполнены внутренней динамикой и построены по музыкальным законам. Музыкальное начало в творчестве Чехова выражается и в особом внимании к тону повествования. И мелодия музыкальных инструментов, и мелодия человеческой речи, и темп развития действий как будто имеют общую структуру и связаны между собой.

Удивительно, что произведения Чехова становятся нам такими близкими по духу. Именно в его рассказах мы видим чистый и настоящий

русский язык. Самым большим богатством русского языка являются фразеологизмы и фразеологические выражения. Грамотное употребление фразеологизмов украшает литературно – художественные произведения, оживляет их. А каковы истоки появления фразеологизмов? Фразеологизм, фразеологический оборот, речевой оборот — свойственное только данному языку устойчивое сочетание слов, значение которого не определяется значением входящих в него слов, взятых по отдельности. Фразеологизмы придают языку яркую эмоциональную окраску. Устойчивые сочетания существуют в истории языка давно. Уже в восемнадцатом веке примеры фразеологизмов с объяснением можно было встретить в сборниках идиом, крылатых выражений, афоризмов, пословиц, хотя лексический состав языка тогда еще не изучался настолько плотно. И только с приходом в науку В. В. Виноградова появилась база для всемерного изучения устойчивых фраз. Именно он положил начало развитию фразеологии и назвал ее лингвистической дисциплиной.

Основной жанр произведений Чехова – это рассказ. Самое трудное для любого писателя – передать всё задуманное в маленькой истории. Истинным талантом считается умение ёмко и красочно наполнить смыслом каждое слово и предложение. Каждый рассказ Чехова – это небольшая миниатюра, но за маленькой на первый взгляд миниатюрой скрывается настоящий шедевр, с глубоким подтекстом. Писатель всегда объединял краткость и талант, а чтобы метко и точно показать читателю характеры героев или ситуации, он использовал детали и устойчивые фразы, крылатые выражения. То есть автор, употребляя определенный фразеологизм, дает возможность каждому читателю самому додумать, что скрывается за этой фразой. Почти в каждом произведении Чехова встречается какой-либо фразеологизм. В его рассказах можно увидеть фразеологизмы разных стилей. Классификация фразеологизмов по стилю – очень важная их особенность. Всего выделяют 3 основных стиля устойчивых выражений: книжные, разговорные и просторечные. Каждый фразеологизм относится к какой-то из этих групп, в зависимости от его значения. Чехов широко употреблял фразеологизмы разной стилистической принадлежности. Книжные: 1) *«Что ж, господа? Третий час, пора и честь знать»* («Вишнёвый сад», С. XIII, 203). Разговорные: 2) *«Ты вот не веришь в заговоры, а я на себе испытала. Хотя ты и не веришь. Но отчего не послать? Руки ведь не отвалятся от этого»* («Лошадиная фамилия», С. IV, 58–59) 3) *«Анютка девка не промах. Даром что дура, а надумала такое,*

что не всякому и грамотному на ум вскочит» («Происшествие», С. VI, 184). Так, использованные Чеховым фразеологизмы придают тексту особую выразительность и эмоциональную яркость.

А.П. Чехов был не только классиком мировой литературы, но и врачом. В своих произведениях он дал научно оправданное отображение психических и телесных страданий человека, сумел с исключительным реализмом нарисовать внутренний мир тяжелобольного, руководствуясь знаниями и опытом, полученными им в Московском медицинском университете и в процессе врачебной деятельности. Медицинские широкоупотребительные, специальные и узкоспециальные термины используются в номинативной функции в рассказах и повестях А. П. Чехова, связанных с профессиональной тематикой. Вместе с номинативной функцией термины являются и стилистическим средством создания медицинской производственной атмосферы.

Медицинская лексика более характерна для книжной речи и не свойственна живому разговорному языку. Чехов насыщает именно такой лексикой речь своих героев. В тех рассказах и повестях, где изображается профессиональная деятельность врача, употребление медицинской лексики создает определенный колорит места действия. Это дискуссии, деловые разговоры врачей: «...я просил бы вас обратить внимание на его конституцию...» («У постели больного», С. III, 127); «Благодаря антисептике, делают операции, какие великий Пирогов считал невозможными даже *in spe*» («Палата № 6», С. VIII, 91-92); установление диагноза, констатация причин смерти: «Я сходил с ума, у меня была мания величия» («Черный монах», С. VIII, 251), «Боюсь, что аневризма...» («Враги», С. VI, 32), «Под вечер Андрей Ефимович умер от апоплексического удара» («Палата № 6», С. VIII, 126);

Анализ показал, что всего в указанных произведениях писателя встречается 56 медицинских терминов. Большую группу составляют широкоупотребительные термины (40 лексических единиц): *рак, инвалид, кровотечение, рецепт, коронка, органическая ткань* и др.; специальные термины составляют 8 лексических единиц: *конституция, сигнатура, евстахиевы трубы, апоплексический удар* и др.; узкоспециальные термины малочисленны (6 лексических единиц): *аневризма, тракция, гиперестезия, неврит, везикулярное дыхание*.

Таким образом, в языке произведений А.П.Чехова раскрывается личность самого автора. Стил ь его произведений, различные комические и

сатирические приёмы, музыкальность, ритмичность и эмоциональность — это и есть то, что подчеркивает индивидуальность, неповторимость писателя, отличает его от других писателей. Несомненно, можно назвать Чехова мастером русского слова, гениальным творцом. Он оставил после себя великое наследие, которое мы обязаны чтить, хранить и помнить.

Литература

1. Фортунатов Н.М. Музыкальность чеховской прозы / Н.М. Фортунатов. Пути исканий о мастерстве писателя. М., 1974.
2. Хайнади З. Художественная деталь. // Литература. 2002. № 30. URL: lit/1september.ru/article.php?ID=200230005

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдельрахман Мохамед А. А – студент, факультет «Международный», Донской государственный технический университет

Албегова Мария Альбертовна – магистрант, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет

Афанасьева Вероника Игоревна – магистрант, факультет русской филологии, Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л. Хетагурова

Баатаржав Цэрэнпил – студентка, факультет «Международный», Донской государственный технический университет

Близнюк Елена – студентка, филологический факультет, Адыгейский государственный университет

Бондаренко Арина Игоревна – студентка, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет

Бурсов Кирилл Григорьевич – студент, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет

Бутов Дмитрий Анатольевич – студент, Таганрогский металлургический техникум

Ван Хаожань – студентка, факультет «Международный», Донской государственный технический университет

Вашиш Аннамария – аспирант, Институт славистики, русского языка и литературы, Дебреценский университет

Гостищева Анастасия Владимировна – студентка, Константиновский педагогическое колледж

Дарчиева Юлия Георгиевна – студентка, факультет русской филологии, Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л. Хетагурова

Домби Каталин – студентка, Институт славистики, русского языка и литературы, Дебреценский университет

Жусова Алина Юрьевна – учащаяся, Таганрогский педагогический лицей-интернат

Золтан Доминика – аспирант, Будапештский государственный университет им. Этвеши Лоранда

Казиева Зарема Давидовна – студентка, факультет русской филологии, Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л. Хетагурова

Калачёва Ирина Игоревна – студентка, факультет истории и филологии, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)»

Карибова Анастасия Олеговна – студентка, факультет истории и филологии, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)»

Ковач Фружина – студентка, Институт славистики, русского языка и литературы, Дебреценский университет

Колинько София Александровна – студентка, филологический факультет, Кубанский государственный университет

Кондратьева Елизавета Сергеевна – студентка, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет

Куриленко Галина Александровна – учащаяся, МБОУ РСОШ № 38

Ли Хо – аспирант, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет

Малахова Наталья Александровна – студентка, факультет истории и филологии, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)»

Матюзок Юлия – студентка, филологический факультет, Адыгейский государственный университет.

Мба Обоно Тибурсио – студентка, факультет «Международный» Донской государственный технический университет

Нгуен Ван Тхо – студент, факультет «Международный», Донской государственный технический университет

Очинян Мариам Араратовна – студентка, факультет «Международный», Донской государственный технический университет

Палмаи Баллаж – студент, Институт славистики, русского языка и литературы, Дебреценский университет

Половинкина Ольга Сергеевна – магистрант, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет

Попова Ольга Петровна – студентка, филологический факультет, Елецкий государственный университет имени И.А.Бунина

Починок Любовь Алексеевна – студентка, таганрогский авиационный колледж имени В.М.Петлякова.

Режко Алёна Сергеевна – студентка, факультет истории и филологии, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)»

Ролдугина Валерия Алексеевна – студентка, факультет «Международный», Донской государственный технический университет.

Сергань Дарья Олеговна – студентка, факультет истории и филологии, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)»

Сун Жуцзин – студентка, факультет «Международный», Донской государственный технический университет

Тарасова Дарья Павловна – магистрант, факультет иностранных языков, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)»

Тёлли Жофия – студентка, Институт славистики, русского языка и литературы, Дебреценский университет

Ткаченко Инесса Андреевна – студентка, Институт гуманитарных наук и управления, Московский городской педагогический университет

Туаева Алана Алановна – магистрант, факультет русской филологии, Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л. Хетагурова

Федюшина Галина Алексеевна – студентка, филологический факультет, Елецкий государственный университет имени И.А.Бунина

Фейеш Белла – студентка, Институт славистики, русского языка и литературы, Дебреценский университет

Хадаева Виктория Анатольевна – студентка, факультет русской филологии, Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л. Хетагурова

Цзяньлань Линь – магистрант, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет

Чернышова Галина Ивановна – студентка, факультет «Инновационный бизнес и менеджмент», Донской государственный технический университет

Явруян Зинаида Сергеевна – студентка, факультет «Инновационный бизнес и менеджмент», Донской государственный технический университет

Яркина Екатерина Владимировна – студентка, филологический факультет, Алтайский государственный педагогический университет

Научное издание

**МОЛОДЕЖНЫЕ ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
В ТАГАНРОГЕ**

Материалы
IX Международной научной конференции
20 апреля 2017 года

Ответственный редактор
Кондратьева В.В.

Оформление обложки
Бурсов К.Г.