Министерство науки и высшего образования 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
XV Международной научной конференции
27–28 апреля 2023 года

Ответственные редакторы Т.М. Субботина, О.А. Яковлева



Ростов-на-Дону
Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ)
2023

УДК 82
ББК 83.3 (Рос=Рус)
М75

Редакционная коллегия:

Т.М. Субботина – зав. кафедрой русского языка и литературы Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)», канд. филол. наук, доцент

О.А. Яковлева – руководитель Научно-просветительского центра изучения русского языка и литературы имени А.П. Чехова («Чеховский центр»), канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и литературы Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

М75 **Молодежные Чеховские чтения в Таганроге**: материалы XV Международ. науч. конф. / отв. ред. Т.М. Субботина, О.А. Яковлева. – [Электронный ресурс]. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2023. – 1 электрон., опт диск (CD-ROM); 12 см. – Систем. требования: MS Windows XP/Vista/7; VideoCard; SoundCard; DVD R/RW 4x; память 512 Мб. – **ISBN 978-5-7972-3158-5**

В сборник включены статьи участников XV Международной научной конференции «Молодежные Чеховские чтения в Таганроге» (27–28 апреля 2023 г.), отражающие основные направления современного чеховедения, а также некоторые тенденции филологических исследований, к которым проявляют интерес молодые авторы – начинающие преподаватели, магистранты, студенты, старшеклассники.

Издание адресовано широкой студенческой аудитории, учителям-словесникам и всем интересующимся творчеством А.П. Чехова. Представленные в сборнике материалы могут быть полезны также тем, кто занимается изучением проблематики и поэтики русской и зарубежной литературы, методологии и методики преподвавания филологических дисциплин, переводами художественных текстов.

УДК 82
ББК 83.3 (Рос=Рус)

Утверждено в качестве материалов конференции
Редакционно-издательским советом РГЭУ (РИНХ)

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

ISBN 978-5-7972-3158-5

© Коллектив авторов, 2023
© РГЭУ (РИНХ), 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРОВ 8

РАЗДЕЛ I
А.П. ЧЕХОВ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Беседин А.И.
«ВСЕ СЧАСТЛИВЫ» ИЛИ «ВСЕ НЕСЧАСТНЫ»? О ДВУХ ФИНАЛАХ ОДНОЙ ЧЕХОВСКОЙ ИСТОРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ») 9
Беседко П.С.
«ДЯДЯ ВАНЯ» ПО-ЯПОНСКИ: ДИАЛОГ С А.П. ЧЕХОВЫМ В ФИЛЬМЕ Р. ХАМАГУТИ «СЯДЬ ЗА РУЛЬ МОЕЙ МАШИНЫ» 14
Бурцева М.Д.
«НЕУЛОВИМЫЙ» ЧЕХОВ: ЖИВОПИСНЫЙ ПОРТРЕТ А.П. ЧЕХОВА КАК НЕРАЗРЕШЁННАЯ ЗАДАЧА 18
Ван Сяоянь
МЕТАФОРА ПУТИ В РАССКАЗЕ «ТОСКА» А.П. ЧЕХОВА 23
Винокуров Р.Ю.
ПОБЕГ ИЗ РЕАЛЬНОСТИ: ДИАЛОГИ ГЕРОЕВ-ЭСКАПИСТОВ У А. ЧЕХОВА И Л. АНДРЕЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ «ВРАГИ» И «БОЛЬШОЙ ШЛЕМ») 27
Добаева Д.В.
ОБРАЗ ЧЁРНОГО ЧЕЛОВЕКА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ЧЁРНЫЙ МОНАХ» 33
Елисеева А.М.
СИСТЕМА СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СКРИПКА РОТШИЛЬДА» 37
Кирсанова В.В.
РЕЛИГИОЗНЫЕ АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ И ИХ СВЯЗЬ С БИНАРНОЙ ОППОЗИЦИЕЙ «КОСМОС» / «ХАОС» В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ЧЁРНЫЙ МОНАХ» 42
Ковалькова А.В.
ДОМ И СЕМЬЯ КАК ЦЕННОСТНЫЕ КАТЕГОРИИ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА И Т. УИЛЬЯМСА 48
Ковалькова А.В.
ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД» 53
Кожевникова Е.Ю.
МЕТАФОРА СМЕРТИ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» 59
Масленникова Д.А.
СНОВИДЕНИЕ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИЕМ В РАССКАЗАХ В.Г. КОРОЛЕНКО «СОН МАКАРА» И А.П. ЧЕХОВА «САПОЖНИК И НЕЧИСТАЯ СИЛА» 64
Мехробиддин Р.Н.
КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ О ЧЕХОВЕ 70
Молнар Иштван
БЕСЕДЫ С ГОСПОДИНОМ АНТОНОМ ПАВЛОВИЧЕМ ЧЕХОВЫМ 73
Писарева М.Г.
СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ЗЛОЙ МАЛЬЧИК» 78
Скороходов В.В., Стародубцева З.Г.
СРЕДСТВА КОМИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ГЛУПЫЙ ФРАНЦУЗ» 81
Сухомлинова М.Г.
КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «О ЛЮБВИ» 84

РАЗДЕЛ II
ЯЗЫК ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА

Агеева Е.С.
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРМ ПОВЕЛИТЕЛЬНОГО И СОСЛАГАТЕЛЬНОГО НАКЛОНЕНИЙ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ» 90
Айяла Онья Р.И.
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «АНЮТА» НА ИСПАНСКИЙ ЯЗЫК 95
Белоконь М.И., Ким Н.М.
ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЧУВСТВ ЖИВОТНОГО В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «КАШТАНКА» 98
Билал Мхаимид, Мхаимид Хамид
РУССКАЯ КЛАССИКА НА АРАБСКОМ ЯЗЫКЕ: О ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРЕВОДАХ АБУ БАКРА ЮСЕФА 101
Богомолова В.Р.
ОНОМАСИОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ-БАХУВРИХИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА 104
Василенко Е.А., Ковальская И.А.
НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ КОНСТРУКЦИЙ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА) 107
Гаврилова Л.Е., Букаренко С.Г.
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЗАГОЛОВКА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ» 110
Дмитрова Т.С., Яковлева О.А.
ЭЛЕМЕНТЫ КАНЦЕЛЯРСКОГО ЯЗЫКА В РАННИХ РАССКАЗАХ И ОЧЕРКАХ А.П. ЧЕХОВА 116
Евсеева Е.Ю., Станилевич О.В., Ким Н.М.
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ПРОСТЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ДИАЛОГИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ А.П. ЧЕХОВА 121
Казанцева Д.Р.
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ОДНОСОСТАВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ПО ДЕЛАМ СЛУЖБЫ» 128
Ковальская И.А.
ЗВУКОПИСЬ КАК СРЕДСТВО УСИЛЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА «В ПАРИЖ!» И Р.В. СЕНЧИНА «ДОЖДЬ В ПАРИЖЕ» 132
Левченко О.В.
ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА 137
Манджиева П.В.
РЕЧЕВОЙ ЖАНР ПРОСЬБЫ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ ГОДА» КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ДИНАМИКИ ОТНОШЕНИЙ ГЛАВНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ 140
Мазузе Меллани де Сониа
ОСОБЕННОСТИ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ИНОСТРАНЦАМИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ХАМЕЛЕОН») 144
Моралес Э.Х.
РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «АНЮТА»: ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ 147
Оганисян К.С.
РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «АНЮТА»: ПЕРЕВОД ДИМИНУТИВОВ 151
Петрова К.Е.
НЕВЕРБАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ОБЩЕНИЯ КАК КОМПОНЕНТ МИРА ПЕРСОНАЖЕЙ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ТОСКА» 156

Полтавец М.А.
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ»
НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК 160
Скрыпник Е.Р.
ПЛАЧ КАК НЕВЕРБАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ КОММУНИКАТИВНОЙ МОДЕЛИ
ПОВЕДЕНИЯ ЕГОРУШКИ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ» 164
Сыромятникова Е.Д.
СВОБОДНЫЙ КОСВЕННЫЙ ДИСКУРС В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ИМЕНИНЫ» 170
Сюй Вейдун
ОСОБЕННОСТИ ВОПРОСИТЕЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЙ
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ДОМА» 174
Чжоу Лухан
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА
НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ВАНЬКА») 177
Шубина А.С., Жук А.П., Ким Н.М.
ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА АКТУАЛИЗАЦИИ МОТИВА БЕСКОНЕЧНОСТИ
В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ» 180
Щур Е.А.
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭРРАТОГРАФИИ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА
КАК СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ ОСОБОГО ТИПА ЛЮДЕЙ 186
Яковлева О.А.
СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ПОДЛЕЖАЩЕГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА 189

РАЗДЕЛ III
РУССКАЯ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ОБРАЗЫ, СЮЖЕТЫ, КОНТЕКСТЫ

Абдуали Т.Б.
СОЦИАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» 193
Баймагамбетова Г.М.
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ КАЗАХСТАНА 198
Божкова А.В.
МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОБРАЗА ЛЕСА В РОМАНЕ Л. ЛЕОНОВА
«РУССКИЙ ЛЕС» 202
Бондаренко П.Н.
АВТОПСИХОЛОГИЗМ В ПОВЕСТИ К.Д. ВОРОБЬЁВА «УБИТЫ ПОД МОСКВОЙ» 206
Васильева А.Е., Яковлева О.А.
ВОСПИТАНИЕ КАК ОСНОВА СТАНОВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А.С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА») 212
Дерюгина Я.М., Яковлева О.А.
ОБРАЗ ДОМА В РОМАНЕ М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН» 217
Дьячкина А.М.
ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДРАМАТУРГИИ Б. ФРИЛА 220
Ерболат Д.Ж.
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОВЕСТИ «ГАУХАРТАС» Д. ИСАБЕКОВА
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 224
Зоськович Р.Д.
ПОТОМКИ ВЕЛИКОГО РОДА А.С. ПУШКИНА 229
Иванова Ю.Д.
ПРОЗАИЧЕСКОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛА В РАССКАЗЕ Ю.П. КАЗАКОВА «ОСЕНЬ В
ДУБОВЫХ ЛЕСАХ» 235

Каменец А.В.
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЧАЦКОГО, ГЛАВНОГО ГЕРОЯ КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА», В ПОСТАНОВКАХ РУССКИХ ТЕАТРОВ 239
Лапшина К.С.
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» И ЕВРОПЕЙСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ 245
Мазуренко М.В., Смоличева С.В.
МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА» 250
Машинцева Д.Е.
ВЕЩИЙ ОЛЕГ ПУШКИНА И ВЫСОЦКОГО: РАЗНИЦА ОБРАЗОВ КАК РЕЗУЛЬТАТ РИТОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ПОЭТОВ 255
Нудько В.В.,Стародубцева З.Г.
ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ В.Г. РАСПУТИНА «УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО» 260
Поляк М.В., Субботина Т.М.
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОЗЕ А. ПЛАТОНОВА (РАССКАЗЫ «СЕМЕН», «ИЮЛЬСКАЯ ГРОЗА», «НИКИТА») 265
Теслюк Д.А.
УНИЧТОЖЕНИЕ ТЕЛА И РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ» Н.В. ГОГОЛЯ 271
Филатова Е.Д.
ЦВЕТ ГОРОДА: КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ БЕРЛИНА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА» 275
Шульц Ю.А.
М.Ю. ЛЕРМОНТОВ КАК «ГЕРОЙ СВОЕГО ВРЕМЕНИ» В ВОСПРИЯТИИ Б. ОКУДЖАВЫ 279
Шумилкина Ю.В.
ИМЯ КАК ОБЕЩАНИЕ: ОНОМАСТИЧЕСКИЙ СЛОЙ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗА НАСТАСЬИ ФИЛИППОВНЫ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» 283
Якушенко А.С.
ЭКСПРЕССИОНИЗМ В РАННЕЙ ПРОЗЕ Л.Н. АНДРЕЕВА 287

РАЗДЕЛ IV
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Амангельдина М.Г.
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЛОВ «СЕРДЦЕ» И «ДУША» ВО ФРАЗЕОЛОГИЗМАХ РУССКОГО И КАЗАХСКОГО ЯЗЫКОВ 293
Аскар Г.
К ВОПРОСУ ОБ ОШИБКЕ В ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 298
Бурцева Т.С., Яковлева О.А.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ АНТРОПОНИМОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 302
Дьячук А.Ю.
КОНЦЕПТ *ЛЮБОВЬ* В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА 307
Жук А.П.
СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ЛИРИКЕ А.А. АХМАТОВОЙ 310
Медведева Е.В.
МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ГЛАГОЛОВ *СМОТРЕТЬ – ВИДЕТЬ* В ШКОЛЕ 316
Меживая В.С.
АНАЛИЗ КУЛЬТУРНО-СПЕЦИФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА «БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ» 319

Понкратенкова А.В.
К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СЕМЕЙНОГО ДИСКУРСА В РЯДУ ДИСКУРСИВНЫХ ПРАКТИК 322
Проскуренко М.С.
ИЗУЧЕНИЕ ГЛАГОЛОВ ЧУВСТВ В ШКОЛЕ 325
Реимбай О.
ИДЕОГРАФИЯ СЛОВ СО ЗНАЧЕНИЕМ «УМНЫЙ» В РУССКОМ И КАЗАХСКОМ ЯЗЫКАХ 329
Романенко А.А.
ДИАЛЕКТИЗМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ 335
Ыксан А.
ОПИСАНИЕ КАК ТИП РЕЧИ В РОМАНЕ М. АУЭЗОВА «ПУТЬ АБАЯ» 339

ОТ РЕДАКТОРОВ

В настоящем издании представлены материалы XV Международной научной конференции «Молодёжные Чеховские чтения в Таганроге» (27–28 апреля 2023 г.), которая была организована факультетом истории и филологии и Научно-просветительским центром изучения русского языка и литературы имени А.П. Чехова («Чеховский центр») Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) РГЭУ (РИНХ).

В основу проведения конференции и создания сборника трудов положен принцип включения в научную дискуссию молодых исследователей: начинающих преподавателей-филологов, магистрантов, аспирантов и студентов высших учебных заведений, а также школьников-старшеклассников.

Ведущее тематическое направление конференции – изучение поэтики прозы и драматургии А.П. Чехова и особенностей художественного языка его произведений. Это направление отражено в статьях первого и второго разделов сборника («А.П. Чехов: личность и творчество», «Язык прозы А.П. Чехова»). Авторы публикаций затрагивают широкий круг проблем, связанных с мировоззрением и творчеством А.П.Чехова, спецификой образности, мотивики и символики его произвдений и особенностями их интрепретации средствами театра и киноискусства.

В статьях, посвященных языку произведений А.П. Чехова, рассмотрены различные аспекты изучения идиостиля А. П. Чехова, а также особенности перевода произведений писателя на иностранные языки.

Вторую часть сборника составляют статьи третьего и четвертого разделов («Русская и мировая литература: образы, сюжеты, контексты», «Изобразительно-выразительные возможности языка художественного произведения»), отражающие широкий круг научных проблем, интересующих молодых филологов. Их тематика обширна и разнообразна, однако основное внимание авторов привлекают «вечные» темы русской и мировой литературы: темы семьи и дома, взросления и воспитания, одиночества и поиска смысла жизни. В центре внимания молодых исследователей образы дома, дороги, леса – традиционные мифологемы русской и мировой литературы. Определены актуальные подходы к анализу художественной ономастики, колористики и феноменологии, показаны примеры изучения различных форм присутствия автора в художественном тексте. Внимание авторов сборника привлекают сравнительно-сопоставительные методики литературоведения, особенности перевода литературных произведений, а также лингвокульторологическая и лингвометодическая проблематика.

В предлагаемом сборнике помещены доклады, различные не только по тематике, но и по исследовательским позициям их авторов, по научным достоинствам и используемой терминологии. Некоторые статьи изначально полемичны, редколлегия не всегда разделяет установки и выводы авторов сборника. Однако принятое решение – опубликовать все материалы конференции – должно придать новый импульс исследованиям молодых авторов, способствовать развитию плодотворного диалога и зрелой научной дискуссии.

Т.М. Субботина,
О.А. Яковлева

РАЗДЕЛ I
А.П. ЧЕХОВ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

А.И. Беседин
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии журналистики и межкультурной коммуникации, 3 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Е.С. Максимова

«ВСЕ СЧАСТЛИВЫ» ИЛИ «ВСЕ НЕСЧАСТНЫ»? О ДВУХ ФИНАЛАХ ОДНОЙ ЧЕХОВСКОЙ ИСТОРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ»)

Аннотация. Статья посвящена сравнению двух пьес А.П. Чехова – «Леший» и «Дядя Ваня». Рассматривается эволюция сюжета и факторы, повлиявшие на трансформацию изначальной идеи пьесы. Сделано предположение, что движение от финала истории «все счастливы» к финалу «все несчастны» объясняется особенностями чеховской поэтики, а также изменениями в культурном и философском контексте эпохи.
Ключевые слова: Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», эволюция сюжета.

A.I. Besedin
(Russia, Rostov-on-Don),
Institute of Philology, Journalism and
Intercultural Communication, 3rd year,
Southern Federal University.
Scientific supervisor:
PhD in Philology, Associate Professor E.S. Maksimova

«EVERYONE IS HAPPY» OR «EVERYONE IS UNHAPPY»? ABOUT TWO ENDINGS OF ONE CHEKHOV STORY (BASED ON THE PLAYS «THE WOOD DEMON» AND «UNCLE VANYA»)

Abstract. The article is focused on the comparison of Chekhov's two plays «The Wood Demon» and «Uncle Vanya». The focus of our attention is the evolution of the plot and the factors that influenced the transformation of the original idea of the play. It is suggested that the movement from «everyone is happy» to «everyone is unhappy» is explained by the peculiarities of Chekhov's poetics as well as the cultural and philosophical context of the era.
Keywords: Chekhov, «The Wood Demon», «Uncle Vanya», evolution of the plot.

В процессе переработки «Лешего» (1889) в «Дядю Ваню» (1896) А.П. Чехов меняет жанровое определение пьесы, название, упрощает сюжет, сокращая количество действующих лиц и отказываясь от целых любовных линий. Некоторые исследователи полагают, что автор и вовсе пишет совершенно другую, новую пьесу. Однако в драмах много общего – от монолога Елены Андреевны о том, что мир гибнет «не от разбойников», до выстрелов Войницкого. Правда, последствия у этих выстрелов разные. В «Дяде Ване» это своеобразная ложная кульминация, после которой ничего не происходит, ничего не меняется, это выстрелы холостыми в пустоту. В «Лешем» выстрел попадает в цель, и после самоубийства Войницкого происходит ещё достаточно много событий:

Хрущов пытается выкупить лес Серебрякова, Серебряков вместе с Соней переезжает в имение Желтухина, Елена успевает сбежать и вернуться. Но плотность внешнего действия, водевильный избыток любовных перипетий словно отодвигают трагедию Войницкого на второй план, как будто и здесь ничего не изменилось, «ничего не произошло».

Именно во время работы над «Лешим» А.П. Чехов задумывается над реализацией своего самого амбициозного замысла – реалистического романа [Шалюгин 2018: 103]. Весной 1889 года он сообщал в письме Плещееву: «В основу своего романа кладу я жизнь хороших людей». Замысел не был воплощён, однако исследователями биографии Чехова отмечено, что пьеса «Леший» (а вслед за ней и «Дядя Ваня») явилась, очевидно, квинтэссенцией неосуществлённого замысла романа [Бердников 1993: 223].

Рассуждения о «жизни хороших людей» мы находим в текстах обеих пьес. Елена Андреевна из «Лешего» обращается к Войницкому: «Вы, Жорж, образованны и умны и, кажется, должны понимать, что мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дрязг, которых не видят люди, называющие наш дом гнездом интеллигенции. Помогите же мне мирить всех!» (С. XII, 151). А это соответствующая реплика из «Дяди Вани»: «Вы, Иван Петрович, образованны и умны и, кажется, должны бы понимать, что мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг... Ваше бы дело не ворчать, а мирить всех» (С. XIII, 79). Изменения небольшие, но можно заметить, что за счет сокращения реплики, происходит движение от конкретного к всеобщему: сначала речь идет о каких-то конкретных людях, а потом о человеке вообще. Весь трагизм героев Чехова заключается в том, что по отдельности они «Достоевский и Шопенгауэр», но на каждого находится своя «учёная вобла», мешающая воплотить потенциал. Чехов показывает, как, оказавшись вместе, «хорошие люди» начинают ненавидеть друг друга.

Герои чеховских драм неизменно повторяют один другого. Еще современник Чехова, критик Владимир Шулятиков замечал: «Вся галерея персонажей чеховских драм сводится к сонму “мертвецов”, неизменно повторяющих друг друга» [Шулятиков 1901: эл. версия]. Цитата исследователя отсылает к словам Ферапонта из «Трёх сестёр»: «Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему... Только едят, пьют, спят, потом умирают... разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены, обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери». Говоря словами современных психологов, герои Чехова занимаются проекцией и переносом, проигрывают идентичные сценарии, регулярно «повторяют один другого». Чехов сокращает количество героев – с тринадцати в «Лешем» до девяти в «Дяде Ване».

Некоторые герои являются вариантами возможного будущего для других персонажей. В «Дяде Ване» Елена размышляет о Соне: «Я понимаю эту бедную девочку. Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят, иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потемок восходит месяц ясный... Поддаться обаянию такого человека, забыться...» (С. XIII, 93). Как отмечает Татьяна Коренькова, данными словами Елена «угадывает будущее падчерицы… вспоминая причины своего решения выйти за профессора» [Коренькова 2018: 224]. Вариантом возможного будущего для Сони в «Дяде Ване» является Елена, но в Лешем у Сони есть альтернативный вариант, это персонаж Юли.

В Лешем глуповатая Юля, к которой «не посватается настоящий жених», соглашается выйти замуж за такого же недалекого Фёдора Ивановича. Юля и Соне намечает подобную судьбу: «Позвольте предложить вам… выходите замуж за Лёнечку» (С. XII, 168). Юля предлагает Соне концепцию счастливой жены-домохозяйки («какая вы хорошая хозяйка, даже смотреть завидно, Юлечка»), с которой та полностью соглашается, в конце соединяясь с Хрущовым. Судьба Елены в «Лешем» представлена как альтернативная и при этом негативная. У Сони в «Лешем» два пути: путь Юли (выйди замуж за простого, но любимого человека, следи за домом и хозяйством, будь счастлива) и путь Елены (выйди замуж «по расчёту», получи некоторую выгоду, но при этом будь несчастна). Соня выбирает первый, таким образом концовка превращается в настоящий хэппи-энд с криками: «Браво!», «Восхитительно!» и ремаркой «Смех, поцелуи, шум».

В «Дяде Ване» у Сони нет выбора, остаётся только вариант прискорбной судьбы Елены – можно поддаться обаянию «не похожего на других, красивого, интересного, увлекательного» человека. Но единственный оставшийся вариант не реализуется, Астров не отвечает взаимностью. Поэтому в конце Соне остаётся лишь мечтать «о небе в алмазах». Татьяна Коренькова в словах о «небе в алмазах» видит метафору, заключающую в себе мечту Сони об Астрове: алмазы – звёзды (др.-греч. ἀστήρ) – Астров [Коренькова 2018: 227].

В одном из писем к Плещееву Чехов сообщает о целях написания «Лешего»: «цель моя – убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и, кстати, показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы» (П. III, 185). Согласно Г. Бердникову, норма у Чехова подразумевает «мир между людьми», способность этих самых «хороших людей» услышать друг друга; мысль эта возникла у Чехова под воздействием «гипнотической силы толстовской идеи всеобщей любви» [Бердников 1993: 196].

Следы толстовского влияния можно увидеть в четвертом действии пьесы. Когда Войницкого уже нет в живых, Хрущов произносит примиряющий монолог, обращенный ко всем героям Лешего: «Александр Владимирович, выслушайте меня... Вы двадцать пять лет были профессором и служили науке, я сажаю леса и занимаюсь медициной, но к чему, для кого все это, если мы не щадим тех, для кого работаем? Мы говорим, что служим людям, и в то же время бесчеловечно губим друг друга. Например,

сделали ли мы с вами что-нибудь, чтобы спасти Жоржа? Где ваша жена, которую все мы оскорбляли? Где ваш покой, где покой вашей дочери? Все погибло, разрушено, все идет прахом» (С. XII, 189). После этого происходит неожиданное и нелогичное примирение Елены Андреевны и Серебрякова, воссоединение Хрущова и Сони, а также Федора Ивановича и Юли. Если следовать логике «философских влияний на мировоззрение автора», благополучный финал «Лешего» можно объяснить действием толстовской морали.

Примечательно, что именно финал комедии никак не давался Чехову. Вот что он пишет о нём в письмах Суворину: «Пьеса “Леший”, должно быть, несносна по конструкции. Конца я еще не успел сделать; сделаю когда-нибудь на досуге» (П. III, 275); «Я и сам знал, что IV акт никуда не годится, но ведь я же давал пьесу с оговоркой, что сделаю новый акт» (П. III, 284). Чехов ощущал неестественность, условность четвертого действия, которое находилось в разладе с остальной пьесой. Возможно, именно эта благополучность комедии и отталкивала драматурга: «усвоенная от Толстого четкая аксиология, служившая какое-то время спасительным противовесом кризисному сознанию бытийной безопорности человека, скоро перестала его удовлетворять» [Разумова 2001: 146].

По мысли Е. Масловой, в «Дяде Ване» Чехов уходит от толстовства, используя в качестве идеологического фундамента новой пьесы философию Фридриха Ницше [Маслова 2008: 154]. Уже в начале 1895 года Чехов обладал достаточным знанием философии Ницше. В письме к Суворину от 25 февраля 1895 года автор «Дяди Вани» пишет: «С таким философом, как Нитче, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» (П. III, 185).

Астров в «Дяде Ване» имеет свою собственную философскую систему, по которой он строит жизнь. Для того, чтобы создавать «организмы» (заниматься лесоводством), доктор отказывается от счастья в привычном, традиционном понимании. У героя нет дома, семьи, в его жизни нет покоя. От всего этого Астров отказывается ради решения собственной сверхзадачи – сохранять старые леса и сеять новые. В этом доктор находит личное счастье, видит свое предназначение. Так, по мысли Е. Масловой, обнаруживается дионисийский потенциал героя. Дионисийский потенциал есть и у Войницкого, всю жизнь живущего в усадьбе и работающего на счастье других. В кризисной ситуации, когда герой узнает о том, что у него намерены отобрать то, что он пытался сохранить всю свою жизнь, Войницкий дионисически преображается. Он готов пойти на крайний шаг, готов убить Серебрякова. В этом заключается главное отличие поздней драмы от «Лешего».

Движение от Толстого к Ницше можно увидеть и в репликах героев двух пьес. В Лешем Хрущов говорит: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью от сознания, что я помогаю Богу создавать организм» (С. XII, 141). В «Дяде Ване» Чехов вносит небольшое, но очень серьезное изменение в этот монолог: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она

зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я... (Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.) Однако... (пьет) мне пора. Все это, вероятно, чудачество в конце концов. Честь имею кланяться!» (С. XIII, 73). За несколько лет герой забывает слова о Боге. В самый ответственный момент, когда Астров должен был произнести их, он прерывается, чтобы... выпить. Чехов изымает упоминание о Боге из текста. Что это, если не знаменитое «Бог умер» Ницше?

Ещё одним объяснением причины столь радикальной перемены изначального сюжета могут послужить подробности жизни писателя периода создания «Лешего». У пьесы изначально было два автора. Осенью 1888 года комедию под названием «Леший» задумали сочинить тогда молодой беллетрист Антон Павлович Чехов и его соавтор – на тот момент издатель Чехова, владелец влиятельной столичной газеты, драматург и театральный критик Алексей Сергеевич Суворин. Маститый Суворин покровительствовал Чехову и мечтал заполучить писателя в качестве постоянного автора.

Дружба между Сувориным и Чеховым «выросла на почве взаимной надобности» [Рейфилд 1999: эл. версия]. Суворину нужны были финансы, в начале 1876 года он берёт крупный кредит, чтобы купить газету «Новое время». В Чехове Суворин видит талант, способный принести капитал, решить финансовые вопросы. Сам Чехов, работая над «Лешим», шутит в переписке с актёром Павлом Свободиным, что заработает на комедии столько денег, что девать будет некуда (П. III, 265–267). «Леший», как сказали бы сегодня, изначально мыслился как коллаборация, нацеленная на коммерческий успех. Отсюда водевильный хэппи-энд и сериальная перегруженность персонажами и любовными линиями. В «Дяде Ване» Чехов уходит от всего, что должно было принести успех. Любопытно, что в реальности всё получилось как раз наоборот: «Леший» с треском провалился как в критике, так и на сцене, в отличие от «Дяди Вани», которого до сих пор ставят на сценах всего мира.

Возвращаясь к финалам двух пьес, можно отметить своеобразный чеховский парадокс. В пьесе с внешними атрибутами трагедии (самоубийство героя) можно – за счет плотности дальнейших действий –увидеть счастливый финал. А в пьесе, где «ничего страшного» не произошло, в финале «все несчастны»: герои обречены на трагедию существования, вынуждены дальше жить «по-старому».

Литература

1. Бердников Г.П. Чехов. – М.: Молодая гвардия, 1974. – 512 с.
2. Коренькова Т.В. Мифопоэтика женских образов в пьесе «Дядя Ваня» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции от «Лешего» к «Дяде Ване». Сборник научных работ: в 2 частях. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. – Ч. 1. – С. 219–229.
3. Маслова Е.А. Ницшевский слой в пьесах А.П. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Тюмень, 2008. – 188 с.
4. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2001. – 522 с.
5. Рейфилд Д. Король Лир из Санкт-Петербурга // Персона. – 1999. – № 11. – URL:http://socarchive.narod.ru/infochan/person/n11/1121.htm

6. Шалюгин Г.А. «Наболевший вопрос». Призрак леса в пьесе А.П. Чехова «Леший» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции от «Лешего» к «Дяде Ване» // Сборник научных работ: в 2 частях. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – Ч. 1. – С. 97–107.
7. Шулятиков В.М. О драмах Чехова // Курьер. 1901. № 70. – URL: http://az.lib.ru/s/shuljatikow_w_m/text_0014.shtml

П.С. Беседко
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики и
межкультурной коммуникации, 3 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Е.С. Максимова

«ДЯДЯ ВАНЯ» ПО-ЯПОНСКИ: ДИАЛОГ С А.П. ЧЕХОВЫМ В ФИЛЬМЕ Р. ХАМАГУТИ «СЯДЬ ЗА РУЛЬ МОЕЙ МАШИНЫ»

Аннотация. В статье рассматривается роль пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» в фильме японского режиссера Р. Хамагути «Сядь за руль моей машины». Цель исследования – выяснить, как проблема коммуникации, одна из основных в творчестве А.П. Чехова, реализуется в структуре фильма и влияет на развитие образов главных героев.

Ключевые слова: Чехов, адаптация, некоммуникабельность, звук.

P.S. Besedko
(Russia, Rostov on Don),
Institute of Philology, Journalism and
Intercultural Communication, 3rd year,
Southern Federal University.
Scientific supervisor:
PhD in Philology, Associate Professor E.S. Maksimova

«UNCLE VANYA» IN JAPANESE: A DIALOGUE WITH A. CHEKHOV IN R. HAMAGUCHI'S FILM «DRIVE MY CAR»

Abstract. The article investigates the role of Chekhov's play «Uncle Vanya» in the film «Drive my car» by Japanese director R. Hamaguchi. The goal of the research is to find out how the problem of communication, one of the main problems in the work of A.P. Chekhov, is represented in the structure of the film and how it affects the development of the main characters.

Keywords: Chekhov, adaptation, problem of communication, sound.

«Сядь за руль моей машины» (2021) – экранизация рассказа Харуки Мураками «Drive my car», фильм японского режиссера Рюсукэ Хамагути, получивший в 2021 году приз за лучший сценарий на Каннском кинофестивале, а в 2022 премию «Оскар» как лучший иностранный художественный фильм.

В структуре фильма одно из центральных мест занимает тема некоммуникабельности, которая раскрывается благодаря включению в сюжет отрывков из пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня». Главный герой фильма Юсукэ Кафуку – режиссер и актер –

имеет привычку во время вождения машины слушать запись пьесы для повторения текста. В итоге каждый значимый эпизод фильма сопровождается сценой из «Дяди Вани».

Первые полчаса фильма занимает описание на первый взгляд гармоничных отношений главного героя и его жены Ото, которые в рассказе Мураками описаны так: «Поженившись, они поддерживали прекрасные отношения и как супруги, и как спутники жизни, старались доверять друг другу. В свободное от работы время они часто и увлеченно о чем-нибудь разговаривали. Кафуку полагал, что они прекрасно гармонируют как духовно, так и сексуально. Окружающие считали их идеальной парой» [Мураками 2022: 70]. Кроме того, они дополняли друг друга в творчестве. Будучи режиссером, Ото по ночам придумывала сценарии и рассказывала их Кафуку. Он напоминал их ей утром.

Но вот однажды, не предупредив Ото, Кафуку возвращается домой и застает ее за изменой. Герой не привлекает к себе внимание и уходит, и с этого момента он начинает переосмысливать свою жизнь. Комментарием этой сцены становится текст Чехова – диалог дяди Вани и Астрова («Она верна профессору? / К сожалению, да. / Почему же к сожалению? / Потому что эта верность фальшива от начала до конца. В ней много риторики, но нет логики.» (С. XIII, 68)), а также монолог Войницкого из второго действия («Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать?» (С. XIII, 79)).

Привычная жизнь Кафуку разрушается, но он не пытается ничего изменить, узнать у жены причины такого поступка.

Почти сразу после этого Кафуку попадает в аварию. У него обнаруживают глаукому. «Будто у вас в поле зрения появилось слепое пятно. В правом углу. Но раньше вы это никак не ощущали» [Мураками 2022: 64], – говорится в рассказе Мураками. Из-за этого в день памяти смерти их дочери за рулем машины оказывается Ото, и между супругами происходит диалог, единственный за весь фильм, обладающий информационной ценностью, в то время как остальное их общение представляло собой чистую фатику.

Неслучайно именно в этой сцене водителем оказывается не Кафуку. Здесь стоит вспомнить работу А.Д. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова», в которой автор рассматривает примеры фиксации знака в творчестве писателя и говорит «об инерции сознания, которое не может свернуть с раз и навсегда проторенных путей ориентации в мире» [Степанов 2005: 96]. Кафуку, который всегда сам водит машину, на этот раз оказывается на месте пассажира, и его способ коммуникации меняется: он обсуждает с Ото решение больше не заводить детей. И хотя Кафуку не является инициатором беседы и играет в диалоге скорее пассивную роль (так, на слова жены «Я правда очень тебя люблю» он отвечает «спасибо», и это звучит как асемантичный ответ, как этикетная формула, показатель того, что собеседник тебя слушает и не более), сам факт того, что этот разговор состоялся, является значимым.

Обнаружившийся надрыв в их отношениях достигает кульминации ровно на тридцатой минуте фильма, в сцене последнего разговора Кафуку и Ото. Одно из ключевых мест здесь занимает звук. Так, иероглиф имени Ото в японском языке имеет значение «звук», и в фильме прослеживается ее сравнение с музыкальным инструментом. В сцене измены Кафуку видит, как другой мужчина держит его жену, и это несколько напоминает положение тела при игре на виолончели. При этом, из груди Ото вырываются звуки. В последнюю ночь перед решающим эпизодом Кафуку пытается повторить это, но у него не получается. Ото молчит. Кроме того, в сцене их последнего разговора звучит проигрыватель, но пластинка заедает, и музыка «ломается». И, наконец, на вопрос Ото о том, рассказывала ли она что-то прошлой ночью, Кафуку отвечает, что он забыл. Провожая мужа на работу, Ото говорит, что вечером им нужно обсудить нечто важное.

В итоге, пытаясь отсрочить время разговора, Кафуку поздно возвращается домой и находит свою жену без сознания. Она умирает – он больше не имеет возможности ничего спросить.

Кафуку ведет машину, затем кадр меняется: мы видим Ото, начитывающую текст «Дяди Вани» для мужа и слышим ее голос: «Мне кажется, что правда, какая бы она ни была, все-таки не так страшна, как неизвестность» (С. XIII, 93). Именно этими словами из «Дяди Вани» начинается вторая смысловая часть фильма. Кафуку приглашают в театр Хиросимы в качестве режиссера, чтобы поставить «Дядю Ваню», благодаря чему герой попытается разобраться в своих отношениях с Ото, но прежде всего в самом себе.

Всем приглашенным работникам театр предоставляет водителя. Кафуку пытается отказаться от этой услуги, так как для него машина – это сакральный объект: это его воспоминания, связанные с Ото, его убежище, а также способ отстраниться от окружающего мира. Но в итоге Кафуку сдается: знакомится с девушкой Мисаки Ватари, которая станет его водителем.

Метод Кафуку – сочетание в одном спектакле нескольких языков. Руководствуясь им, он отбирает актеров и для «Дяди Вани». Актеры, носители разных языков: английского, китайского, японского, тайского корейского, действительно не понимают друг друга. Кроме того, роль чеховской Сони достается немой актрисе, общающейся на языке жестов. Благодаря такому техническому приему чеховская проблема тотальной некоммуникабельности визуализируется, вербализируется, становится осязаемой. Показательно, что роль дяди Вани получает Кодзи Такацуки – молодой актер, с которым Ото изменила Кафуку. На пробах он играет роль Астрова: сцену, в которой герой признается в любви Елене Андреевне. В момент поцелуя Кафуку больше не может наблюдать взаимодействие актеров, он встает и прерывает действие, одновременно выступая в роли Войницкого, так как в тексте Чехова в этой сцене именно он прерывает объяснение Астрова и Елены Андреевны, и в роли себя самого – обманутого мужа, ставшего

свидетелем измены. Однако отличие заключается в том, что в реальной жизни он не стал прерывать происходящее.

Чеховская проблема невозможности полноценной коммуникации между людьми, даже самыми близкими, возникает в эпизоде фильма, когда театральный переводчик приглашает Кафуку в свой дом на ужин. Его отношения с женой, той самой актрисой, что разговаривает на языке жестов, противопоставлены отношениям Кафуку и Ото. Эти двое умеют слышать и слушать друг друга, хотя один из них не способен говорить. Герой объясняет: «Я освоил язык жестов после знакомства с ней. Я хотел понимать ее…» [Хамагути 2021: 01:20:16 - 01:20:24]; «в Корее у нее семья и друзья, которые знают язык жестов. Я думал, здесь ей будет одиноко. Но я решил, что буду слушать ее, как будто я – это сто человек» [Хамагути 2021: 01:21:04 – 01:21:15].

Важную роль в раскрытии коммуникативной проблематики фильма играет Такацуки – любовник Ото и звезда труппы Кафуку. Глядя на своих коллег, Такацуки не понимает, как можно общаться, не зная языка друг друга. Способ построения коммуникации для него – это действие (любовные отношения, драка). Если Кафуку пытается избежать разговора и молчит, то Такацуки сразу переходит к делу. Он не пытается решить конфликт словами и однажды убивает человека.

От Такацуки Кафуку узнает, что истории Ото рассказывала не только ему, актер даже знает продолжение истории, которого Кафуку не слышал. Мисаки, которая во время рассказа Такацуки тоже находилась в машине, пытается по-своему утешить Кафуку и делится с ним историей своей жизни. Она рассказывает, что жила с матерью, у которой были серьезные проблемы с психикой.

На следующий день Такацуки забирают в полицию, но перед этим на репетиции, уже зная о грядущем задержании, он в последний раз играет дядю Ваню, и только теперь Кафуку остается доволен его игрой. Слова Кафуку: «Чехов – страшный писатель. Когда произносишь его реплики, тебе приходится показывать свое истинное я» [Хамагути 2021: 01:52:05 -01:52:13], которые он накануне говорит Такацуки, объясняют причины такой перемены в игре актера. Находясь в пороговом состоянии, на грани окончания своей карьеры, символического конца жизни, он наконец вживается в роль.

Роль дяди Вани достается Кафуку – наступает время задать себе главные вопросы, перестать избегать проблем. Но герой снова хочет сбежать, бросить труппу, вернуться домой. Он не хочет играть дядю Ваню, как и быть им в реальной жизни. Мисаки решает вести его в город своего детства.

По дороге они признаются друг другу в том, что убили своих близких. Кафуку говорит, что его жена, возможно, была бы жива, если бы в тот день он пришел домой вовремя, а Мисаки вспоминает, что, когда оползень обрушился на их дом, она ничего не сделала, чтобы попытаться спасти свою мать. Во время этого разговора за рулем вновь находится не Кафуку – машину ведет Мисаки.

Эпизод у дома Мисаки является наиболее важным с эмоциональной точки зрения. Кафуку наконец понимает и принимает себя: «Меня нужно было как следует

встряхнуть. Я упустил нечто искреннее и ценное. Мне было так больно, что я не хотел ничего замечать. И поэтому я делал вид, что ни о чем не знаю» [Хамагути 2021: 02:35:17 – 02:35:41]. Этот эпизод дублирует последнюю сцену из пьесы Чехова. Слова Кафуку: «Те, кто остается, обречены вспоминать мертвых. И что бы ни случилось, так будет всегда. И тебе, и мне придется жить с этим. Но мы должны жить дальше. Все будет хорошо. Я уверен, все образуется» [Хамагути 2021: 02:37:39 - 02:38:40] отсылают к знаменитому монологу Сони «Что же делать, надо жить! Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба» (С. XIII, 115–116).

Именно эту сцену сразу после эпизода у дома Мисаки Кафуку играет в спектакле «Дядя Ваня». На экране пять минут тишины: мы не слушаем, а смотрим монолог Сони, который актриса передает с помощью жестов. Мы понимаем смысл лишь благодаря движениям рук и субтитрам на экране. Таким образом, пафос текста снижается, мы обращаем внимание не на слова, а на эмоции героев, на их состояние.

Можно сказать, что проблема коммуникации в фильме разрешается «по чеховскому сценарию» и благодаря самому тексту Чехова: актеры (говорящие на разных языках) находят общий язык, пытаясь погрузиться в роли. Такацуки, уже зная, что скоро его преступление откроется, потеряв все, вживается в роль дяди Вани. Мисаки и Кафуку, «проговорив» и приняв свои травмы, понимают друг друга и самих себя, они приходят к ответу, вторящему пьесе Чехова: «Что же делать, надо жить!» (С. XIII, 115).

Литература

1. Мураками Х. Мужчины без женщин / Харуки Мураками; [перевод с английского А. Замилова, М. Немцова]. – М: Эксмо, 2022. – 320 с.
2. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. – М: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
3. Сядь за руль моей машины [Видеозапись] / реж. Рюсукэ Хамагути; Bitters End, Culture entertainment, C&I entertainment, 2021.

М.Д. Бурцева

(Россия, Владикавказ),
факультет русской филологии, 3 курс,
Северо-Осетинский государственный университет
имени К.Л. Хетагурова ФГБОУ ВО «СОГУ».
Научный руководитель:
ст. преподаватель Ф.К. Бесолова

«НЕУЛОВИМЫЙ» ЧЕХОВ: ЖИВОПИСНЫЙ ПОРТРЕТ А.П. ЧЕХОВА КАК НЕРАЗРЕШЕННАЯ ЗАДАЧА

Аннотация. Проблему исследования составляет вопрос о незавершенности живописного портрета писателя, изображении его «неуловимости». Цель исследования состоит в сравнительно-сопоставительной и аналитической характеристике портретов А.П. Чехова. В ходе исследования выяснилось, что портреты писателя передают лишь определенную черту его образа. Истинную сущность Чехова изобразить так никому и

не удалось. Однако во взаимодействии его портретов прослеживается взаимосвязь его духовного и материального начал.

Ключевые слова: «неуловимый» Чехов, живопись, портрет писателя, биография писателя, художники.

M.D. Burtseva
(Russia, Vladikavkaz)
Faculty of Russian Philology, 3th year,
North-Ossetian state University
after K. l. Khetagurov «NOSU».
Scientific supervisor:
senior lecturer F.K. Besolova

THE «ELUSIVE» CHEKHOV: A PICTORIAL PORTRAIT OF A.P. CHEKHOV AS AN UNSOLVED PROBLEM

Abstract. The problem of the study is the question of the incompleteness of the pictorial portrait of the writer, the depiction of his «elusiveness». The purpose of the study is to provide a comparative and analytical description of the portraits of A.P. Chekhov. During the study, it turned out that the portraits of the writer convey only a certain feature of his image. No one has been able to depict the true essence of Chekhov in this way. However, in the interaction of his portraits, the relationship between his spiritual and material principles can be traced.

Keywords: «the Elusive» Chekhov, painting, portrait of the writer, biography of the writer, artists.

«Его знало великое множество людей…» [Турков 1986: 5] – этими словами открывается статья А.М. Туркова «Неуловимый Чехов». Изучая биографию писателя, невольно задаешься вопросом: «А действительно ли мы знали и знаем "настоящего" Чехова?». Изобразить писателя пытались многие художники и фотографы: это и Н.П. Чехов, и В.А. Серов, и И.И. Левитан, и мн. др. Однако, по словам Н.П. Ульянова, проблема «неуловимого Чехова» навсегда осталась «неразрешенной задачей в живописи» [Ульянов 1986: 610].

Художники в жизни Чехова играли немаловажную роль (некоторые становились ему настоящими друзьями, например, И.И. Левитан, К.А. Коровин, А.А. Хотяинцева, Ф.О. Шехтель и др.). Все они, так или иначе, создавали собственный образ Чехова в своем сознании и пытались изобразить его.

Турков, продолжая развивать мысль о неуловимости А.П. Чехова, отмечает, что «художникам с Чеховым и впрямь не повезло» [Турков 1986: 5]. Изучение многочисленных писем и воспоминаний кардинально изменяет облик писателя, который формируется у многих еще со школьного «Вишневого сада». Зачастую ошибочное заключение об однобокости и «сухости» духовного образа Чехова выдвигается из-за наиболее распространенного официального портрета, написанного в 1898 г. О.Э. Бразом (рис. 1). Портрет является единственным прижизненно законченным. Этот «документ», если выражаться словами А.Н. Бенуа, вызвал самые противоречивые отзывы. Современники, близко знавшие писателя, приписывали этому портрету «сухую» будничность, хо-

лодность и неестественность, а сам писатель с остротой отмечал: «...портрет мне не кажется интересным. Что-то есть в нем не мое и нет чего-то моего» (П. VII, 193). Выходит, что Браз изобразил будто и не Чехова вовсе. А.А. Хотяинцева позже (1898) создаст карикатуру, связанную с этим портретом. Если на холсте Браза писатель, действительно, кажется отрешенным, с характерным взглядом, будто застывшим, то карикатура Хотяинцевой (рис. 2, рис. 3) придает этой глухой задумчивости иронический подтекст: Чехов будто прислоняет палец к виску, намекая на абсурдность портрета. В оправдание художника стоить отметить, что при сравнении его портрета с другими изображениями в Третьяковской галерее прослеживается «кабинетная» закономерность изображения писателей, поэтов, художников и др., свойственная и бразовскому Чехову. Вероятно, подобный характер изображения объясняется условиями заказчика (П.М. Третьякова). Простота и наглядность портрета объективно представляет образ писателя: здесь чувствуется интеллигентность, таинственность и безграничная мудрость. Художник будто подчеркивает многогранность образа Чехова: светлое, сосредоточенное лицо, подавляющая сила духа – с одной стороны, и сокрытая от всего человечества чеховская тайна, зашифрованная в черном, коричневом и темно-зеленом оттенках фона, – с другой. Писатель слегка напоминает образ черного монаха из своего же рассказа, где безумная гениальность обретает свою метафизическую форму: «весь в темном» (С. VIII, 241).

Однако в воспоминаниях других художников, как и на их картинах, облик писателя совершенно меняется. Так, К. А. Коровин отмечает характерные Чехову «большое открытое лицо с добрыми смеющимися глазами», «прирожденную скромность» [Коровин 1986: 27], застенчивость, простоту и естественность. Он сравнивает писателя с «добрым дедом», к которому «хотелось прийти и спросить о правде, спросить о горе, и поверить ему что-то самое важное» [Коровин 1986: 27]. «Милое и улыбающееся лицо» [Симов 1960: 100] Чехова вспоминает и художник-декоратор В.А. Симов. Он отмечает его трогательную деликатность, чуткость к красоте, шутливость и мягкость в общении, которые «вносили с собой жизнерадостную струйку здорового веселья» [Симов 1960: 101]. И.Е. Репин, отмечая сходство А.П. Чехова с тургеневским Базаровым, видел в образе писателя «несокрушимого силача по складу тела и души» [Репин 1986: 85]. О нем всегда говорили с волнением и нежностью, пытаясь объяснить, понять его. Лучше всего эту часть чеховской души раскрывают ранние портреты, написанные Н.П. Чеховым (1884, рис. 4) и И.И. Левитаном (1886, рис. 5). Молодой, элегантный А.П. Чехов представляется на портрете Н.П. Чехова настоящим красавцем: волнистые, взъерошенные волосы, выразительные черные брови, округлый нос и слегка пухлые губы говорят об энергичности, необузданности Чехова, гармонируя с его образом мальчишки-озорника. Однако вместе с тем взгляд писателя кажется обремененным, усталым и несколько грустным. Похожие настроения несет чеховский портрет Левитана: уверенный, энергичный, волевой А.П. Чехов изображен в светлых, теплых тонах, как и на портрете своего брата Николая. Здесь он представляется настоящим тружеником с характерной ему таинственной задумчивостью: на лице писателя легкая улыбка, однако, если вглядеться

внимательнее, можно заметить спокойный и будто тоскующий взгляд. Здесь проявляются частички «необъяснимой нежности» писателя, сочетающие в себе два противоположных чувства: спокойную радость и смиренную энергию.

Нельзя не отметить портрет Чехова, автором которого является художник В.А. Серов (рис. 6), наиболее трепетно подходивший к изображению писателя. Признанный мастер портрета остался неудовлетворенным своей работой, так как считал, что не смог передать «неуловимость» Чехова. И все же его портрет при сравнении с «Чеховыми» Н. П. Ульянова (рис. 7), Э.П. Панова (рис. 8) и П.А. Нилуса (рис. 9) кажется наиболее близким к его «неуловимому» образу. Лицо Чехова (рис. 6) при внешней расслабленности кажется сосредоточенным, поджатые губы готовы растянуться в легкой улыбке, но все же крепко закрыты сдержанным спокойствием писателя, а известная «многообразность» взгляда вовсе сбивает с толку: здесь смешиваются грусть, смирение, легкая нежность, тоска, усталость и даже нотки чеховской задорности.

Самую отдаленную, но, тем не менее, свойственную Чехову сторону раскрывают портреты П.А. Нилуса (рис. 9), Э.П. Панова (рис. 8) и Н. П. Ульянова (рис. 7). В каждом из трех портретов чувствуется усталость и истощенность писателя болезнью. Панов так и вспоминает: «…эти грустные, усталые глаза…», «строгое осунувшееся лицо», «стройная фигура согнулась и высохла», «сухой и озабоченный характер» лица [Панов 1986: 607]. На портрете Панова (рис. 8) Чехов выглядит исхудавшим, а лицо, плечи будто слегка растеряли былую бойкость. Но, несмотря на слегка безучастное настроение писателя, складывается ощущение, что те отрешенность и обремененность грядущим, свойственная первым портретам молодости, будто сменились осознанностью и мудрым смирением во взгляде. Возможно, подобное настроение создает задумчивость писателя, поскольку он предупредил, что «будет думать» [Панов 1986: 607] во время написания портрета. И правда, взгляд Чехова слегка приподнят вверх, из-за чего он кажется просветленным, «уходящим дальше человеческих наблюдений» [Панов 1986: 608]. К тому же, расслабленное состояние Чехова подчеркивает его почти незаметная, все такая же мягкая улыбка, чего нельзя сказать о работах Нилуса и Ульянова.

Оба портрета выглядят чрезвычайно неестественными (рис. 7, рис. 9): «Чехов» Ульянова изображен с тяжелой грустью, изнеможенностью, тянущей вниз лицо, шею и плечи писателя, а «Чехов» Нилуса – с беспокойством и испугом. Ульянов создавал портрет писателя уже после его смерти, что еще больше усложнило и так невыполнимую задачу. В воспоминаниях он признается: «Почти все в портрете было сделано мною по памяти: отсюда те недочеты, которые я сам всегда ясно сознавал и исправить которые я был не в силах» [Ульянов 1986: 610]. Нилус же создавал портрет с натуры в 1902 году. Ярко освещенное лицо писателя выражает тревогу, недоверие и явное стремление прервать изнуряющую художественную процедуру. Чехов будто постепенно сползает со своего ложа; его положение напряженное, неоднозначное: он будто готовится вскочить с места или лишиться чувств. Красные уголки щек кажутся болезненными, не придают здорового румянца, а глаза будто цепляются за свет: еще немного и

писатель задохнется в комнате. Сложно понять, отчего состояние А.П. Чехова на портрете Нилуса кажется столь испуганным и тревожным. Было ли это влияние беспощадной болезни, или тяжелые роды жены Чехова Ольги Книппер-Чеховой, завершившиеся рождением мертвого ребенка, или обыкновенная проблема чеховского портрета в живописи – неизвестно, но окончить портрет Нилусу так и не удалось.

Удивительно то, что каждый из художников, осознавая сложность и неразрешимость этой задачи, все равно пытался совладать с «неуловимостью» Антона Павловича Чехова. Ульянова не остановила даже смерть писателя: «Отказаться от мысли написать его портрет я уже не мог и потому решил изобразить <…> хотя бы намек на тот ускользающий его духовный облик…» [Ульянов 1986: 610]. Однако справедливо ли считать попытки художников абсолютно безрезультатными? Для каждого портрета А.П. Чехова характерно двоякая трактовка, которая рождается прежде всего в его томно-смиренном взгляде и светящихся нежной грустью, добрых глазах. Каждый портрет демонстрирует неоднозначный спектр эмоций и переживаний писателя. Однако общее сопоставление чеховских «ипостасей» приводит к достаточно естественному собирательному образу писателя. По окончании портрета Чехов ободрил обеспокоенного неудачным наброском Панова: «Ну, что ж, – какой есть. Не надо менять... Первое впечатление всегда вернее» [Панов 1986: 608]. «Не надо менять» – говорила ли в голосе писателя усталость или человеческая мудрость – однозначно неясно. Но первое впечатление, рождавшее нечто новое в образе писателя, действительно имело большое значение. Наиболее естественными кажутся именно быстрые наброски, но не полноценные или почти законченные портреты. Возможно, эта особенность неуловимой чеховской души, которую изобразить во всей ее высоте и полноте практически невозможно, все же проскальзывает в одно мгновение в сознании мастера, но задержаться надолго она не может. Поэтому быстрый росчерк карандаша получается более верным, нежели результаты бесконечных часов позирования.

Таким образом, можно согласиться с тем, что «образ "необъяснимо-нежного" великого человека остался в живописи навсегда неразрешенной задачей» [Ульянов 1986: 610], можно. «Неуловимость» А.П. Чехова стремительно, с озорством, будто насмехаясь, проносится через портреты писателя, но следы ее, намеки и ускользающая тень все же не исчезают бесследно.

Литература

1. Коровин К.А. Из моих встреч с А.П. Чеховым // Гитович Н.И. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 26–34.
2. Панов Н.З. Сеанс (К портрету А. П. Чехова) // Гитович Н.И. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. – С. 607–610.
3. Репин И.Е. О встречах с А.П. Чеховым // Гитович Н.И. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 84–86.
4. Симов В.А. Из воспоминаний о Чехове // Гитович Н.И., Федорова И.В и др. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1960. – С. 98–104.
5. Турков А.М. «Неуловимый» Чехов // Гитович Н.И. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 5–26.

6. Ульянов Н.П. К портрету А.П. Чехова // Гитович Н.И. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. – С. 610.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 1 (О.Э. Браз)



Рис. 2, рис. 3 (А.А. Хотяинцева)





Рис. 4 (Н.П. Чехов)



Рис. 5 (И.И. Левитан)



Рис. 6 (В.А. Серов)



Рис. 7 (Н.П. Ульянов)



Рис. 8 (Н.З. Панов)



Рис. 9 (П.А. Нилус)



Ван Сяоянь
(Китай),
Институт филологии, журналистики и МКК, 3 курс,
Южный Федеральный Университет
Научный руководитель:
канд. филол. наук., доц. Н.М. Щаренская

МЕТАФОРА ПУТИ В РАССКАЗЕ «ТОСКА» А.П. ЧЕХОВА

Аннотация. В рассказе «Тоска» движение Ионы с пассажирами на дороге интерпретируется как метафорическая характеристика городской жизни с отсутствующей коммуникацией. Для осуществления коммуникации необходимо не внешнее, а внутреннее движение, связанное с мыслью, заботой о другом.

Ключевые слова: Чехов, «Тоска», метафора, дорога, жизнь, движение, коммуникация.

Wang Xiaoyan
(Chinese)
Institute of Philology, Journalism
and intercultural communication, 3rd year,
South Federal University
Scientific supervisor:
cand. philol. Sciences. assistant professor N.M. Sharenskaya

METAPHOR ‘ROAD’ IN CHEKHOV’S ‘MISERY’

Abstract. The movement of Iona and the passengers along the road in Chekhov’s ‘Misery’ is interpreted as a metaphorical characterisation of urban life without communication. To communicate, a person needs not an outer, but inner movement based on thinking and caring for other people.

Keywords: Chekhov, ‘Misery’, metaphor, road, life, movement, communication.

В качестве основной смыслопорождающей метафоры рассказа «Тоска» ученые назвали представление тоски в образе жидкости [Крылова 2009, Казакова 2009]. Метафора хорошо видна: «Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила» (С. IV, 329), и реализуется в деталях сюжета: молодой извозчик хочет пить, а Иона хочет рассказать ему о причине своей тоски – смерти сына. Желание Ионы говорить приравнивается к желанию молодого извозчика пить: «Как молодому хотелось пить, так ему хочется говорить» (С. IV, 330). Смысл этого – необходимость коммуникации: тоска перелилась бы частично в другого человека, что принесло бы Ионе облегчение. Но Иона начинает говорить, а извозчик засыпает: тоска не вылилась, и утоление жажды не наполнилось смыслом. Так метафора «тоска – жидкость» объясняет смысл рассказа [Крылова 2009]. Однако в «Тоске» есть еще одна очень важная метафора – метафора пути. Покажем, как она реализуется в тексте.

В художественном мире Чехова метафора пути, дороги занимает большое место [Щаренская 2016]. В «Тоске» эта метафора не выражена явно на уровне лексики, как метафора водная. Но метафорический смысл просматривается в подтексте следующей фразы: «Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще путем не говорил ни с кем...» (С. IV, 330) Он скрыт в слове «путём». Его очевидное значение – наречное: ‘хорошо, так, как надо’. Но как существительное *путь* в творительном падеже это слово подсказывает, что Иона ни с кем не поговорил по пути. Такому значению фразы соответствует работа Ионы: он извозчик, возит пассажиров. Работа Ионы представлена в рассказе, и эта картина, со всеми ее деталями, означает метафорически обобщенный образ жизни как дороги. Метафора дороги имеет в рассказе метонимическую основу – реально видимое движение, которое соотносится с исходной языковой метафорой.

Дорога, общение людей на дороге – это характеристика жизни города. Но нормального общения нет. Это связано с быстротой движения. Когда к Ионе садится пассажир, Ионе сложно встроиться в движение на улице, отсюда брань другого кучера, злоба бегущих прохожих: «Куда прешь, леший! <...> Куда черти несут?» (С. IV, 326-327) Пассажир сердится, ругает Иону за то, что тот не умеет ездить. Но Иона реагирует на эти слова и пытается рассказать о смерти сына. Он «оглядывается на седока и шевелит губами...» Пассажир задает вопрос: «Что?» Это вопросительное местоимение звучит тогда, когда или непонятно содержание речи, или не слышно слов. И Иона говорит: «А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер». Для пассажира это неожиданно, но он задает логично следующий вопрос: «Гм!.. Отчего же он умер?» (С. IV, 327) В данном диалоге важны детали, определяющие положение Ионы. Говорящие должны быть

лицом друг к другу. Поэтому сначала Иона оглядывается на седока, а когда тот задает вопрос, оборачивается к нему всем туловищем и говорит о причине смерти сына. Но положение извозчика на дороге должно быть спиной к седоку, иначе он нарушит общее движение. Поэтому опять на улице раздаются ругательства, и седок хочет не продолжения разговора, а быстрого движения: «Поезжай, поезжай... <...> Подгони-ка!» (С. IV, 327) Он также закрывает глаза – знак того, что он «не расположен слушать».

Детали поездки и несостоявшегося разговора показывают, как выглядит человеческая жизнь: люди злы, не сочувствуют друг другу. Метафорические знаки такой жизни – высокая скорость движения и положение одного за спиной другого, что показывает отношения зависимости.

Картина жизни дополняется, когда к Ионе садятся трое. Эти пассажиры рядом друг с другом, но бранятся, обвиняют друг друга во вранье, сердятся, ругаются: «Врет, как скотина», «Горбач бранится до тех пор, пока не давится вычурным, шестиэтажным ругательством и не разражается кашлем» (С. IV, 328). Кашель – знак метафорической болезни людей. Иона желает своим пассажирам здоровья: «Веселые господа... дай бог здоровья!» (С. IV, 330) Здоровье – нравственное состояние людей. Но нравственное здоровье людей связано с их общением, с положением рядом, с отсутствием высокой скорости движения.

Но трое требуют, чтобы Иона ехал быстрее. Для этого нужно бить тех, кто впереди, кто везет, – и извозчика, и лошадь: «А по шее?» – кричат трое Ионе. И требуют, чтобы он стегал лошадь: «Хлобысни-ка ее кнутом! <...> Хорошенько ее!» (С. IV, 328)

Поскольку на городской дороге движение быстрое и говорить «путем», как надо, невозможно, Иона пытается найти собеседников не на дороге. Он обращается к дворнику, но тот грубо требует, чтобы Иона проехал мимо.Тогда Иона понимает, что надо ехать «ко двору», «домой». Здесь нет движения, так как все спят. Это тоже метафора, рисующая такое состояние жизни, когда общение невозможно. И Ионе остается говорить только со своей лошадёнкой, столь же забитой и несчастной, как он сам. Рассказ заканчивается тем, что Иона говорит с лошадью, делая то, что не мог сделать вот уже неделю после смерти сына. Для Ионы это облегчение, выход его тоски.

В том, что Иона говорит с лошадью, не имея возможности говорить с людьми, видна горькая ирония автора в адрес человеческого мира. Но здесь есть оценка того, в каком состоянии находится Иона и что для него необходимо, чтобы облегчить свою жизнь. Эту оценку содержит в себе история отношений Ионы и лошади. В начале рассказа оба они неподвижны, «не двигаются с места уже давно» (С. IV, 326). При этом извозчик и лошадь вместе совершают какие-то действия: вместе «выехали со двора еще до обеда» (С. IV, 326), а теперь оба стоят, засыпанные снегом. В описании Ионы и лошаденки есть сема ‘мертвенность’: Иона сравнивается с привидением, лошаденка – с пряничной лошадкой.

Когда подходят пассажиры, начинается движение. Участвуя в нем в тщетной попытке говорить с людьми, Иона должен использовать кнут. Для лошади это знак на-

чала движения или увеличения скорости. Говоря об этих моментах, Чехов, однако, использует только глаголы *махать, взмахивать*, ни разу не употребив *ударить*. Ударов кнута по лошади мы не видим, понимая вместе с тем, что их все-таки не может не быть. Когда Иона рассчитывает на продолжение разговора с первым пассажиром, ему приходится взмахнуть кнутом, так как седок требует ехать быстрее. Результат этого действия понятен, но не показан. Удар – жертва, которую приносит Иона для возможности говорить с людьми, жертва совершенно бесполезная. Жертвы, необходимой для увеличения скорости, требуют трое пассажиров, силу удара показывает глагол «хлобыстнуть». Однако судя по тому, что Ионе дают подзатыльники, лошадь он не бьет. Все это показывает человечность Ионы.

После неудавшегося общения с людьми Иона замолкает, «отдается тоске». Но боль заставляет его думать. Он «встряхивает головой» – это знак того, что в голове появляется мысль, и решает ехать домой. Тут взмаха кнута нет – лошадка «начинает бежать рысцой», «точно поняв» мысль Ионы (С. IV, 329). Движение, которое начинает лошадь в ответ на мысль хозяина, – это начало движения в отношениях Ионы и лошади, изменение того состояния, когда они «не двигались с места давно». Внешнее движение, смена места не имеет никакого смысла, важно движение внутреннее. Результат внутреннего движения показан в конце рассказа – обращение Ионы к лошади. Однако до этого важна характеристика действий Ионы. Он думает, его мысли представлены очень ясно. Старик не спит, в отличие от других. Он думает, что надо пойти поглядеть лошадь. «Спать всегда успеешь... Небось, выспишься...» (С. IV, 330), – говорит он себе. Это ироничный упрек к самому себе и мысль о смерти. Но Иона пока жив. Поэтому он идет, чтобы позаботиться о другом – о своей лошади. Мысли Ионы связаны только с ней: «Думает он об овсе, сене, о погоде... » (С. IV, 330) Забота Ионы о лошади облегчает его состояние. Старику надо думать про сына, но «про сына, когда он один, думать он не может», потому что «самому думать и рисовать его образ невыносимо жутко» (С. IV, 330). Но рядом с лошадкой Иона уже не один. Между ними происходит коммуникация, несмотря на наличие в ней голоса одного Ионы. Готовность к единению передают блестящие глаза лошади. Видя их, Иона начинает говорить о своем горе, объясняя его так, как если бы лошадь понимала, – гибелью жеребенка. Он получает бессловесный ответ-понимание: «Лошаденка жуёт, слушает и дышит на руки своего хозяина» (С. IV, 330). И вот уже Иона говорит о сыне, рассказывая наконец все – так, как надо. Попутчиком, с которым можно говорить «путем», становится лошадь. Но и Иона становится ее попутчиком, и это очень важный смысл в рассказе. В истории отношений Ионы и его лошади видно, что нужно для общения «путем» с попутчиком: нужно думать, тогда можно разглядеть того, кто может слышать, и стать с ним одним целым. Именно это и происходит с Ионой, что показывают глаголы во множественном числе: «Коли на овес не выездили, сено есть будем...» (С. IV, 330). Один общий выезд, одно скудное пропитание и трудный жизненный путь, который можно пройти вместе.

Таким образом, в рассказе важно внутреннее изменение Ионы, которое в сложной метафорической картине представлено как спасительное движение. Источник внутреннего движения – мысль, думанье. В самом начале рассказа говорится о необходимости мысли: «Кого оторвали от плуга, от привычных серых картин и бросили сюда в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей, тому нельзя не думать...» (С. IV, 326) Безличное «нельзя не думать» – необходимое условие для сохранения жизни. Мысль ведет к заботе о другом, а это позволяет говорить и быть услышанным. В словах Ионы о смерти сына – *приказал долго жить* – звучит идея жизни. Сохранить жизнь можно только при внутреннем движении – мысли о другом.

Литература

1. Казакова А. А. Концепт «Тоска» // Концептосфера А. П. Чехова: сборник статей. – Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009.
2. Крылова Е. О. Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А. П. Чехова: дисс. … канд. филол. наук. 10.01.01. – СПб., 2009.
3. Щаренская Н.М. Жизнь в метафорическом зеркале: повесть А. А. Чехова «Моя жизнь». – Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2016.

Р.Ю. Винокуров

(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики
и межкультурной коммуникации, 3 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Е.С. Максимова

ПОБЕГ ИЗ РЕАЛЬНОСТИ: ДИАЛОГИ ГЕРОЕВ-ЭСКАПИСТОВ У А. ЧЕХОВА И Л. АНДРЕЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ «ВРАГИ» И «БОЛЬШОЙ ШЛЕМ»)

Аннотация. Целью статьи является анализ коммуникации между героями-эскапистами в рассказах А. Чехова «Враги» и Л. Андреева «Большой шлем». Игровая реальность, в которую погружаются герои, ведет к изменению роли языка в «реальном мире» рассказов и к его тотальной некоммуникабельности. Выдвигается предположение, что у Чехова некоммуникабельность связана с тем, что его герои говорят на разных языках, на языках разных жанров, а у Андреева – со столкновением разных игровых стратегий героев.

Ключевые слова: Чехов, Андреев, проблемы коммуникации, эскапизм, игра.

R.U. Vinokurov

(Russia, Rostov-on-Don),
Institute of Philology, Journalism and
Intercultural Communication, 3rd year,
Southern Federal University.
Scientific supervisor:
PhD in Philology, Associate Professor E.S. Maksimova

ESCAPE FROM REALITY: DIALOGUES OF ESCAPIST HEROES BY A. CHEKHOV AND L. ANDREEV (BASED ON THE STORIES «ENEMIES» AND «THE GRAND SLAM»)

Abstract. The aim of the article is to analyze the communication between escapist characters in the stories «Enemies» by A. Chekhov and «The Grand Slam» by L. Andreev. This reality of the game in which the characters are immersed leads to the transformation of the language in the «real world» of stories and to a total lack of communication. It is suggested that Chekhov's characters speak different languages, languages of different genres, while Andreev's characters speak different playing strategies.

Keywords: Chekhov, Andreev, problem of communication, escapism, game.

Сюжет рассказа Л.Н. Андреева «Большой шлем» строится вокруг игры в винт. Главные герои раз в неделю собираются за карточным столом. Их разговор крайне редко выходит за рамки игры. Лишь один из героев безрезультатно пытается обсудить события из реальной жизни. В основе рассказа А.П. Чехова «Враги» лежит история врача Кирилова, который после смерти сына по настойчивой просьбе Абогина едет лечить его жену и становится невольным зрителем семейной «драмы».

В конце XIX – начале XX вв. проблемы коммуникации в литературе выходят на первый план. Эскапизм становится реакцией на тотальную некоммуникабельность мира, о которой пишут и Чехов, и Андреев. Слово теряет свою силу, и разговор между людьми больше не является решением разногласий. Игра становится надежным способом эвакуации от бедствий реального мира. В рассказах Чехова и Андреева игре отводится особая роль: в «Большом шлеме» актуализируется значение игровой деятельности, а во «Врагах» – сценической игры.

В результате в обоих текстах мы наблюдаем своеобразное двоемирие. Помимо болезней, арестов, смертей и других явлений суровой, травмирующей действительности в произведениях также существует идеальный мир: в «Большом шлеме» – карточный стол с винтом, во «Врагах» – театральная сцена. Андреев мифологизирует процесс игры в винт: «Карты давно уже потеряли в их глазах значение бездушной материи, и каждая масть, а в масти каждая карта в отдельности, была строго индивидуальна и жила своей обособленной жизнью. Масти были любимые и нелюбимые, счастливые и несчастливые. Карты комбинировались бесконечно разнообразно, и разнообразие это не поддавалось ни анализу, ни правилам, но было в то же время закономерно. И в закономерности этой заключалась жизнь карт, особая от жизни игравших в них людей» [Андреев 1990: 151]. Данный фрагмент является наглядным примером делегирования ответственности. Герои, часто терпевшие неудачи в реальной жизни, находясь в игровом пространстве, буквально придумывают новое объяснение своих поражений: в другом мире люди не властны над своей судьбой, все нити находятся в руках великой игры, которая и принимает решения. Метафора игра-жизнь, люди-пешки активно используется Чеховым. На это обращает внимание Р.А. Шаяхметов в работе «Шашечная игра в творческом мире А.П. Чехова», приводя в пример отрывок из рассказа «Живой товар»:

«у судьбы нет сердца. Она играет Грохольскими, Лизами, Иванами, Мишутками, как пешками...» [Шаяхметов 2013: 185].

Если в «Большом шлеме» локус игры чётко ограничен игровым столом, то во «Врагах» всё устроено сложнее. Театральная сцена как место, где происходит игра, угадывается лишь по следующей реплике Кирилова: «Если вы с жиру женитесь, с жиру беситесь и разыгрываете мелодрамы, то при чем тут я? Что у меня общего с вашими романами?» (С. VI, 41). Однако Чехов оставляет читателям своеобразные подсказки. А.В. Кубасов замечает, что в этом рассказе автор создаёт театральное пространство постепенным включением в повествование театральных элементов: реквизит – «на неготевшей лампе мохнатый абажур» и «толстая книга, лежавшая на столе», сценическое освещение – «по одной стене кабинета, через шкапы с книгами, тянулась широкая полоса света» и пр. [Кубасов 2009: 96].

Нарушение коммуникации возникает в момент столкновения реального и идеального миров. В «Большом шлеме» Масленников несколько раз пытается нарушить целостность игрового пространства, сделать его проницаемым для реального мира, пробуя завязать разговор о разномасштабных (большой и малой дистанции) событиях: «сейчас целая компания в лес пошла», «как много гуляющих на бульваре» (незначительные события, малая дистанция), «а плохи дела нашего Дрейфуса» (судебный процесс во Франции, вызвавший большой резонанс в России; значительное событие, большая дистанция) [Андреев 1990: 150–151]. Однако всегда его старания оказываются напрасными. События, имеющие разную важность для общества, одинаково далеки для героев. Они с помощью игры создали свой камерный мир, новую планету, до которой абсолютно невозможно достучаться. Н.А. Гуриненко придерживается похожей точки зрения: «Ситуация игры представляет собой своеобразный “футляр”, который объединяет и одновременно ограничивает игроков. Они подчиняются законам и правилам игры и добровольно отказываются от альтернативных вариантов времяпровождения» [Гуриненко 2022: 288]. Объяснение подобного отношения следует искать в специфике самой игры. Одним из главных условий винта является абсолютное молчание: игроки могут обмениваться стандартными репликами (например, «четыре пики» или «три черви») только во время переговоров. Обсуждать ошибки и удачные ходы разрешается только после игры, но, так как перерывы между партиями были небольшими, игроки практически всегда молчали.

Похожее столкновении реальности и игры возникает и во «Врагах». Речь Абогина напоминает реплики из театральной мелодрамы: «Пока ехал к вам, исстрадался душой... Поговорили мы, потом сели чай пить; вдруг жена вскрикивает, хватает себя за сердце и падает на спинку стула. Мы отнесли ее на кровать. Боюсь, что это аневризма» (С. VI, 32). Герой активно описывает эмоциональные жесты и действия, ассоциирующиеся с водевилем: вскрикивает, хватает себя за сердце и падает на спинку стула. Кирилов, до сих пор тяжело переживающий утрату сына, буквально прикован к реально-

сти и не считывает театральность собеседника, поэтому слова Абогина остаются непонятыми: «Кирилов слушал и молчал, как будто не понимал русской речи» (С. VI, 32).

Здесь так же, как и в «Большом шлеме», специфика пространства, в котором находится главный герой, способствует нарушению коммуникации. Р.А. Шаяхметов приходит к заключению, что Чехов для развития сюжетной линии активно использует приём перехода театральной семиотики в медицинскую терминологию [Шаяхметов 213: 183]. Вот разговор доктора с Абогиным в разгар семейной драмы: «“Позвольте, где же больная?” – спросил он. “Больная! Больная! – крикнул Абогин. Это не больная, а проклятая! Услала затем, чтобы бежать с альфонсом!”» (С. VI, 39). Чехов показывает, что Абогин логично отвечает на реплику Кирилова, однако он не задумывается над смыслом слова «больная». Доктор подразумевает женщину, страдающую от сердечного приступа, а оскорблённый муж имеет в виду сумасшедшую, разыгравшую мнимый приступ и сбежавшую с любовником. Абогин для придания большей драматичности ситуации «снижает» лексику, а Кирилов, в свою очередь, употребляет данное слово исключительно как профессиональный термин. Столкновение профессионального и мелодраматического дискурсов разрушает нормальную коммуникацию.

Оба автора показывают, что даже в игровом пространстве, клишированном и иерархичном, непонимание, обусловленное различными причинами, разрушает коммуникацию между героями. У А.П. Чехова некоммуникабельность связана со столкновением разных жанров, у Л.Н. Андреев – со столкновением разных игровых стратегий героев.

Во «Врагах» конфликт возникает от встречи памфлета и мелодрамы [Степанов 2005: 168]. «Зачем вы всё это говорите мне? Не желаю я слушать! Не нужны мне ваши пошлые тайны, чёрт бы их взял! Что я лакей, которого до конца можно оскорблять?» – это реплика Кирилова в тот момент, когда он понимает, что приехал к мнимой больной (С. VI, 41). Абогин как главный герой мелодрамы – законченный эгоист, способный изъясняться только монологами, раскрывающими его внутреннее состояние [Степанов 2005: 170]. Специфика героя помогает понять, что Абогин не рассчитывал на ответ собеседника. Для него Кирилов – бутафория, декорация, реквизит мелодрамы. Однако доктор не соглашается с отведённой ему сценической ролью и выражает открытый протест, тем самым нарушая правила мелодраматического жанра, где есть главный герой (Абогин), реплики которого являются основой театральной постановки, и статист (Кирилов) – актёр массовки, не имеющий собственного текста. Кирилов, пытаясь вернуть себе роль первого плана, начинает собственную игру, в которой он публицист, обличающий пороки: «А то значит, что низко и подло играть так людьми! Вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и моветонами, но никто не дал вам права делать из человека, который страдает, бутафорскую вещь!»; «рисуйтесь гуманными идеями, играйте на контрабасах и тромбонах, жирейте, как каплуны, но не смейте глумиться над личностью!» (С. VI, 41). В репликах Кирилова прослеживается публицистический пафос. Когда главный герой участию в театральной постановке предпочитает обнародование памфлета, словно заранее

подготовленного, наиболее остро ощущается «разлом» в коммуникации. Важной особенностью диалогов эскапистов во «Врагах» является принадлежность героев к разным литературным жанрам, которая и объясняет провал коммуникации.

В «Большом шлеме», несмотря на всю очевидность правил карточного пространства, Андреев показывает, что даже в столь строгих рамках действия героев могут различаться в зависимости от игровой стратегии. «Но почему же вы не играли большого шлема? – вскрикнул Николай Дмитриевич (так звали Масленникова). Я никогда не играю больше четырех, – сухо ответил старичок и наставительно заметил: – Никогда нельзя знать, что может случиться [Андреев 1990: 149]. Для Масленникова карточная игра и есть жизнь. Его игровая стратегия – «цель оправдывает средства». Для Масленникова большой шлем – священный грааль, который во что бы то ни стало надо добыть. Он готов проигрывать большие суммы, расстраиваться, уходить, вновь возвращаться и вновь проигрывать. Яков Иванович в свою очередь – стратег. Выработав для себя правило «не играть больше четырёх», он никогда не отступает от него, считая, что выбранная им тактика убережёт его от серьёзных проигрышей и даже приведёт к победе. Находясь в одном эскапистском мире, герои регулируют своё поведения разными игровыми стратегиями, которые часто противопоставлены друг другу, что и вызывает разлом коммуникации.

Ещё одной особенностью коммуникации в игровом мире является изменение языка и его роли в диалоге эскапистов. «Голос Абогина дрожал от волнения; в этой дрожи и в тоне было гораздо больше убедительности, чем в словах. Абогин был искренен, но замечательно, какие бы фразы он ни говорил, все они выходили у него ходульными, бездушными ... Он и сам это чувствовал, а потому, боясь быть непонятым, изо всех сил старался придать своему голосу мягкость и нежность, чтобы взять если не словами, то хотя бы искренностью тона» – таково состояние Абогина во время первого разговора с доктором (С. VI, 35). Отличительной чертой жанра мелодрамы является излишняя эмоциональность: зачастую в репликах персонажей эмоциональная составляющая преобладает над содержанием. Абогин, будучи театральным героем, знает об этих негласных правилах жанра, поэтому в реальной жизни он также им следует. Нарочитая демонстрация чувств сопровождается обилием риторических восклицаний и вопросов: «Напрасно, доктор, вы говорите со мной таким тоном!», «Умирает молодая женщина!», «Сейчас, вы говорите, у вас умер сын, кому же, как не вам, понять мой ужас?» (С. VI, 35). Абогин надеется с помощью риторического приёма повлиять на доктора и уговорить поехать с ним.

В рассказе Андреева смерть Масленникова сильно повлияла на Якова Ивановича. Он ощутил крошечность, беспомощность человека перед лицом смерти. Этот экзистенциальный ужас заставляет Якова Ивановича усомниться в силе слов, в их способности что-то изменить в этой жизни: «“Ни-ко-гда”, – медленно, по слогам, произнес Яков Иванович, чтобы убедиться, что такое слово существует и имеет смысл» [Андреев 1990: 156]. Человек, долго находившийся в иллюзорном мире, был резко возвращён в

реальность внезапной смертью одного из игроков. Яков Иванович забыл о «правилах» реальной жизни. Фразы, прописанные для игрового мира, неуместны в другой ситуации. Герой, произнося слово по слогам, словно примеряет его для реальной жизни.

Также следует обратить внимание на изменение взглядов героя в зависимости от пространства, в котором он находится. Яков Иванович уверен, что в игровой реальности «никогда нельзя знать, что может случиться» [Андреев 1990: 149]. Для него это – неизученный мир, в котором возможно всё. Реальный мир, напротив, однозначен и не терпит разных трактовок: «Но ведь никогда он не узнает, что в прикупе был туз и что на руках у него был верный большой шлем. Никогда!» (С. VI, 156). Для Якова Ивановича, столь долго находившегося в пространстве игры, тяжело осознать, что настоящую жизнь невозможно «переиграть». Андреев показывает, что смерть Масленникова никак не влияет на героев. Л.И. Стрелец в работе, посвященной рассказу Л. Андреева, отмечает: «Смерть Масленникова ничего не меняет, жизненный круг, обозначенный карточной игрой, не разорван. Даже отступивший от своих правил Яков Иванович делает это в первый и последний раз» [Стрелец 2008: 142].

В рассказе «Большой шлем» можно заметить существенное изменение роли языка. Он не отражает действительность, а формирует её, создаёт событие. «Он сообщил, что его старший сын за что-то арестован и отправлен в Петербург. Все удивились, так как не знали, что у Масленникова есть сын» (С. VI, 153). Сообщение об аресте сына – своеобразный сложный перформатив. Помимо передачи информации реплика также «рождает» нового человека – сына Масленникова, который до момента речи в сознании других игроков и не существовал. Роль языка в данном пространстве близка к идеалу модернистов, согласно которому язык больше не отражает реальность, а формирует новую.

Финалы рассказов, несмотря на разные развязки, объединены общей идеей. В конце рассказа «Большой шлем» на первый план выходят проблемы, связанные с игровой реальностью: «А где же мы возьмем теперь четвертого?» [Андреев 1990: 156]. В данном примере отражена проблема «овеществления», о которой говорит А.Д. Степанов. Масленников для своих партнёров по винту был лишь необходимым «четвёртым» – проблема нехватки необходимого игрока становится важнее смерти человека. Во «Врагах» наблюдается похожее изменение иерархии реального и игрового миров. Кирилов, потерявший ребёнка, оставивший жену, приехавший на ложный вызов и ставший участником семейной мелодрамы, злится вовсе не на это, а на распределение ролей в игре. Смерть сына остаётся в прошлой, менее успешной жизни, где он не был хозяином своей судьбы: его могли выдёргивать из дома на вызовы, заставлять слушать всякие глупости. Перейдя в другой мир, Кирилов понимает, что здесь можно устанавливать свои правила, оскорблять богачей, обличать их пороки, отстаивать свою точку зрения: «Осудил он и Абогина, и его жену, и Папчинского, и всех, живущих в розовом полумраке и пахнущих духами, и всю дорогу ненавидел их и презирал до боли в сердце» (С. VI, 43). Игра оказывается важнее жизни, театральная реальность заменяет настоящую.

Литература

1. Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6-ти т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 1.
2. Гуриненко Н.А. Языковое воплощение мотива «футлярности» в рассказе Л.Н. Андреева «Большой шлем» // Современная языковая ситуация и совершенствование подготовки учителя-филолога: материалы Международной научно-практической онлайн-конференции, посвященной 90-летию ВГПУ. – Воронеж, 2022. – С. 286–291.
3. Кубасов А.В. Две вариации одной темы: рассказы А.П. Чехова «Винт» и В. Билибина «Как чиновники играют в винт?» //А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя: сб. материалов Международной научной конференции. – Ростов-н/Д: НМЦ «ЛОГОС», 2009. – С. 95–102.
4. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 279 с.
5. Стрелец Л.И. Способы миромоделирования в рассказе Л. Андреева «Большой шлем»: жанровый аспект // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 14. – С. 139–143.
6. Шаяхметов Р.А. Шашечная игра в творческом мире А.П. Чехова //А.П. Чехов: пространство природы и культуры. Сб. Материалов Международной научной конференции. – Таганрог, ООО «Издательство «Лукоморье», 2013. – С. 182–189.
7. Шишкина Л.И. Чеховские мотивы в ранней прозе Леонида Андреева // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 23: Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия: сб. научн. тр. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. – С. 153–171.

Д.В. Добаева
(Россия, Владикавказ)
факультет русской филологии, 3 курс,
Северо-Осетинский государственный
университет имени К.Л. Хетагурова.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. О.С. Кравчук

ОБРАЗ ЧЁРНОГО ЧЕЛОВЕКА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ЧЁРНЫЙ МОНАХ»

Аннотация. В статье рассматривается проблематика повести А.П. Чехова «Чёрный монах». Используя образ чёрного человека, Чехов раскрывает глубинный конфликт разных типов восприятия мира: рационалистического и иррационального, выражая через него глубинный кризис сознания современников и демонстрируя столкновение разных видов безумия, раскрывая архетипичный образ чёрного человека как общекультурное явление литературной эпохи.

Ключевые слова: русская литература, Чехов, символика, архетип, чёрный человек.

D.V. Dobaeva
(Vladikavkaz, Russia)
Faculty of Russian Philology, 3rd year,
North Ossetian State University
named after K. L. Khetagurov.
Scientific supervisor:
Candidate of Philology, Associate Professor O. S. Kravchuk

THE IMAGE OF A BLACK MAN IN A.P.'S STORY CHEKHOV'S "BLACK MONK"

Abstract. The paper deals with the subject matter of A. Chekhov's narrative "The Black Monk". Using the image of a black man, Chekhov reveals the deep conflict of different types of perception of the world: rationalistic and irrational, expressing through it the deep

crisis of consciousness of contemporaries and demonstrating the clash of different types of madness, revealing the archetypal image of a black man as a general cultural phenomenon of the literary era.a
Keywords: russian literature, Chekhov A. P., symbolism, archetypal, black man.

В мировой литературе существует галерея образов, сохраняющих свою «новизну» и притягательность на протяжении многих веков. Среди них особым символизмом и глубиной выделяется образ чёрного человека. Чёрный человек имеет характерные черты архетипа. По определению доктора филологических наук А.Ю. Большаковой, которая посвятила исследованию литературного архетипа множество работ, главной из которых является «Теория архетипа на рубеже XX – XXI вв.», литературный архетип – это «сквозная», «порождающая модель», которая, несмотря на то, что она обладает способностью к внешним изменениям, таит в себе неизменное ценностно-смысловое ядро [Большакова 2003: 37–47]. Пусть определения литературного архетипа могут разниться в зависимости от автора, общим всегда остаётся видение термина как обозначения общечеловеческих, фундаментальных мотивов. В «Литературном энциклопедическом словаре» образы-архетипы описывают как общечеловеческие, подсознательные образы, передающиеся из поколения в поколения [Эпштейн 1987: 252–257].

Чтобы доказать, что образ чёрного человека является архетипичным, сопоставим его черты с чертами, присущими архетипу (по Карлу Юнгу):

1. Архетип – это феномен,уходящий корнями в далекую историю, следовательно он проявляется в мифах, фольклоре и т. п.
2. Архетип должен проявляться у всех народов и во все эпохи (разумеется, в различной степени), так как является структурой коллективного бессознательного.
3. Архетип, отраженный в сознательном, должен иметь как смысловое значение, так и символ (множество символов).
4. Архетип является цельной многогранной структурой, потому не может иметь исключительно негативный или позитивный аспект.
5. Архетип должен быть узнаваемым.
6. Архетип должен иметь событийную привязку.
7. Архетипы обладают собственным вектором притяжения, «искажая или обнажая истинные намерения человека» [Юнг, 1991].

Образ чёрного человека соответствует всем этим признакам. Он узнаваем в фольклоре и мифах разных стран (Чернобог из славянской мифологии, Аид из греческой мифологии), имеет концепт (чёрный цвет) и символ (отсутствие света, тьма), имеет двоякую трактовку, ассоциируясь одновременно со страхом и неизвестностью и с творческим началом, незаурядной личностью, берёт своё начало из древних мифов и легенд и эволюционирует до наших дней, сохраняя свои черты в легендах многих народов на протяжение веков, то приходит, подобно двойнику, из отражения, то предстаёт как рыцарь в чёрных доспехах. Связь архетипического образа чёрного человека и

литературного персонажа стала идеальным инструментом повествования, которым мастерски воспользовался А.П. Чехов в своей повести «Чёрный монах».

«Чёрный монах» – это повесть, написанная А.П. Чеховым в 1894 году. На произведении частично отразились потрясения того времени: убийство царя Александра II, ужесточение внутренней политики государства, усиление цензуры. Эти факторы отражались на состоянии современников писателя и его собственном. В такой сложный период, проникнутый упаднических настроениями, люди чаще обращаются к мистике, дабы отойти от тяжёлой реальности. Болезненная сторона сознания, подкрепляемая внешними раздражителями (тригеррами), начинает явственно проявлять себя. Подобное социальное напряжение, возникшее в обществе, вероятно, повлияло и на личные причины возникновения «Чёрного монаха». По воспоминаниям близких людей, чёрный монах посетил А.П. Чехова во сне. Этот факт ещё сильнее подчёркивает подсознательную природу героя – чёрного человека. Из воспоминаний брата Михаила: «Сижу я как-то после обеда у самого дома… и вдруг выбегает брат Антон и как-то странно начинает ходить и тереть себе лоб и глаза. <…> Я видел сейчас страшный сон. Мне приснился чёрный монах» [Чехов 1990: 295–297].

Другим важным аспектом, повлиявшим на создание этой удивительной повести, была «Валахская легенда» Гаэтано Брага, которую любила петь Лика Мизинова, часто бывавшая в Мелихове, где и появился «Чёрный монах». Вполне вероятно, что на образ Коврина повлияла «больная воображением» девушка из «Валахской легенды». Важно учитывать и то, что время работы над «Чёрным монахом» совпало с периодом острого интереса А.П. Чехова к психиатрии.

В письме к Суворину А.П. Чехов обращает внимание на манию величия, которой страдает Коврин. Эта болезнь свойственна тем, кто осознал свою гениальность и не смог унять безмерную страсть к познанию. Не исключено и то, что сюжет «Чёрного монаха» частично обязан своим существованием балладе о чёрном монахе Байрона «Берегись! Берегись! Над Бургаским путем…» Она была переведена на русский язык М.Ю. Лермонтовым, поэтому впоне могла быть известна А.П. Чехову. В ней создается образ монаха-пилигрима, который за свои грехи вынужден был вечно скитаться по вселенной: «при бледной луне / Бродил и взад, и вперед» [Лермонтов 2014: 124].

По сюжету повести, главный герой, Андрей Васильич Коврин, заболевает расстройством нервов и, по приглашению подруги детства – Тани Песоцкой, решает погостить в имении Песоцких – Борисовке. Там он встречается с ней и её отцом Егором Семёнычем, страстно увлечённым своим садом. Домочадцы относятся к нему с благоговением, дни проходят за учёбой, чтением, прогулками и прочим (С. VIII, 232). Именно здесь герою впервые является чёрный монах, чеховский чёрный человек «…среднего роста с непокрытою седою головой, весь в темном и босой, похожий на нищего, и на его бледном, точно мертвом лице резко выделялись чёрные брови» (С. VIII, 241).

Чёрные одежды монахов символизируют их «умирание для мира» и, вместе с тем, «выход за рамки земного бытия» [Чиженко А.: электрон. версия]. Главному герою был необходим именно такой собеседник: мудрый древний отшельник, полностью посвятивший себя следованию по некому духовному пути, далёкий от суеты, свойственной обществу Песоцких. Монах, в свою очередь, видит в герое «избранника божьего», служителя вечной правды, укрепляя в нём чувство собственной важности. Он – сама терпимость и доброта: «Что смущаться? Ты болен, потому что работал через силу и утомился, а это значит, что свое здоровье ты принес в жертву идее и близко время, когда ты отдашь ей и самую жизнь. Чего лучше? Это то, к чему стремятся все вообще одарённые свыше благородные натуры» (С. VIII, 242).

Появление монаха в первый раз очень необычно. Он возникает в голове Коврина как воспоминание о некой легенде: «не помню, вычитал ли откуда или слышал» (С. VIII, 233). Чехов не допускает мистики и описывает состояние героя с точки зрения психиатрии, как врач. Галлюцинации и сопутствующие им воспоминания соответствуют симптомам, проявляющимся у людей, больных шизофренией и мегаломанией. Подобная медицинская достоверность в описании состояния главного героя подчёркивает тесную связь между ним и монахом, так как он является уже не просто мистической сущностью, как во многих других произведениях, а прямой проекцией сознания.

В произведении ярко заметен контраст между молодым человеком и его окружением – Таней и её отцом. Он испытывает к ним нежные чувства, но не воспринимает как равных себе. Будущая невеста Таня, в его понимании, – это умилительное, «маленькое, слабое, многоречивое существо» (С. VIII, 230). Сам же он для Песоцких почти идол. В глазах Егора Семёныча он изящен, умён, ангельски добр, фактически недосягаем (С. VIII, 246). Тем не менее, бывшего опекуна Коврина и его дочь никак не получается назвать обывателями. Они также безумны, но несколько иначе. Таким образом, взаимоотношения героев – это не отношения между здоровым и больным, а отношения между разными видами безумия. Пока главные герои находятся на некотором отдалении друг от друга, взаимное уважение, привязанность, любовь создают иллюзию общности, но сближение, то есть супружество молодых, всё изменило. Таня с отцом не приняли истинную сущность Коврина и свергли его с собственноручно воздвигнутого пьедестала, из-за чего он обрюзг и стал противен сам себе. Близкие лишили его самоценности и счастья в попытке привести в свою «норму», а он погубил их жизни, перед кончиной испытав долгожданное облегчение, слыша, «что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» (С. VIII, 257). Столкновение разных видов безумия подчёркивается ещё и тем, что триггером для болезни Коврина стал именно приезд в Борисовку. Сад семьи Песоцких является отражением их внутреннего состояния, как и чёрный человек гостя. Именно на его сюрреалистичную природу откликается его сознание.

Жизнь этих разных, но по сути близких по типажу людей во много симметрична, но от того абсолютно несовместима. Ничто так сильно не отдаляет людей как то, что

может показаться мелочью. При этом, в мире, созданном этими тремя людьми, словно не существует никого более. Они находятся в замкнутом пространстве, тёмном туннеле, где нет понятий право и лево, лишь вперёд и назад. Это создаёт ситуацию, в которой мелкие, но болезненные различия сталкиваются и разбиваются друг об друга.

Болезненная гениальность Коврина была чужда Чехову, которому совершенно не свойственен мистицизм. Поэтому он отражает своё отношение к излишнему проникновению в «мир иной» через неопределённость и иронические, фарсовые нотки, органично вплетённые в черты архетипичного образа чёрного человека. Главный герой произведения становится несколько комичной проекцией мрачной атмосферы вокруг «ищущей» интеллигенции XIX столетия.

Почти как у Лермонтова:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее – иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно [Лермонтов 2014: 299].

Антону Павловичу удалось при помощи своих героев придать своему чёрному человеку уникальные черты, при этом сохранив основные особенности архетипа: чёрный цвет, мотив двойничества, тесную связь с незаурядной личностью, со смертью и творческим началом. Ковринский мираж был родом из чёрного тоннеля «душевной пустоты, скуки, одиночества и недовольства жизнью», воплощением эгоизма и гордыни главных персонажей. Талант и творческий потенциал созидания не запылали путеводным факелом спасения для героев, потому что не случилось искры любви, всепрощения и милосердия.

Литература

1. Большакова А. Ю. Теория архетипа на рубеже XX–XXI вв. // Вопросы филологии. – 2003. – № 1. – С. 37–47.
2. Лермонтов М. Ю. СС: в 4 т. Стихотворения. Т. I. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014.
3. Чиженко А. Почему рясы у священников и монахов черного цвета? // Православная жизнь. URL: https://pravlife.org/ru/content/pochemu-ryasy-u-svyashchennikov-i-monahov-chernogo-cveta.
4. Эпштейн М. Н. Образ // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 252–257.
5. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991.

А.М. Елисеева
(Россия, Таганрог)
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф. В.В. Кондратьева

СИСТЕМА СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СКРИПКА РОТШИЛЬДА»

Аннотация. Статья посвящена функциональному исследованию мотивов и образов на примере рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда». Поднимается проблема роли символа в интерпретации художественного текста. В настоящее время наблюдает-

ся интерес к исследованию констант художественного мира писателя, культурным универсалиям, архетипам, образам-символам.

Ключевые слова: мифопоэтика, символ, скрипка, мотив, образ, смерть.

A.M. Eliseeva
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 4th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"
Scientific supervisor:
candidate of philology, prof. V.V. Kondratieva

THE STORY OF A.P. CHEKHOV "IN THE RAVINE": THE ORIGINALITY OF MOTIVES AND IMAGES

Annotation. The article is devoted to the functional study of motives and images on the example of A.P. Chekhov's short story "Rothschild's Violin". The problem of the role of a symbol in the interpretation of a literary text is raised. Currently there is an interest in the study of the constants of the writer's artistic world, cultural universals, archetypes, images-symbols.

Keywords: mythopoetics, symbol, violin, motif, image, death.

Рассказ А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» был опубликован в 1894 году в журнале «Русские ведомости». К. Чуковский писал: «Скрипка Ротшильда» – квинтэссенция чеховского стиля. В ней сконцентрированы – и притом в самом сильном своем воплощении – все основные черты мировоззрения Чехова и главные особенности его мастерства» [Чуковский 1967: 129].

В центре сюжета ничем непримечательная жизнь Якова Матвеича, уличное прозвище которого Бронза. В городе он известен не только как мастер, который делал «гробы хорошие, прочные», но и как талантливый скрипач, выступающий на свадьбах с «жидовским оркестром».

В основе заглавия рассказа можно усмотреть оксюморон, позволяющий в едином словосочетании объединить понятия, метафорически символизирующие противоположности. Скрипка выступает в качестве символа человеческой души, а фамилия Ротшильд символизирует богатство, власть, капитал.

С самого начала в произведении намечается мортальная тематика. В художественные тексты мортальную тематику вводят с целью проверки значимости жизни персонажа, его убеждений и готовности выйти на новый уровень в восприятии мира и себя. Смерть в литературе может быть представлена в виде многовариантных мотивов: естественная смерть, убийство, самоубийство, а также в частных мотивах описания момента смерти, рефлексии «после смерти» оставшихся жить и так далее. Смерть описывается во многих литературных произведениях, и везде она выступает и как важное событие в общечеловеческом плане, и как один из ключевых элементов сюжетного повествования. Д.Б. Терешкина в работе «Смерть персонажа как маркер минейного кода художественного текста» пишет, что «Во-первых, смерть – это практически всегда со-

бытие, “меняющее ситуацию”. Во-вторых, это всегда значимое событие - танатологические мотивы чрезвычайно трудно “опустить, не нарушая связности повествования”. Таким образом, они по преимуществу являются связанными и динамическими элементами» [Терешкина 2014:34].

Смерть стала частью не только работы Якова, но со временем поглотила все его сознание и чувства. Ведь только человек, связанный по роду своей деятельности с умершими мог дать следующую оценку городу: «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные» (С. VIII, 297).

Если обратиться к локусу дома, то можно заметить, что жилище представляет собой пространственную метафору гроба. Во-первых, это «изба», которая, как и гроб, сделана из дерева. Во-вторых, в ней была одна только комната: «…и в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двуспальная кровать, гробы, верстак и всё хозяйство» (С.VIII, 297). Тем самым показывается ограниченность пространства. Яков записывает только убытки, ведь смерть всегда связана с потерями, она ничего не прибавляет умершему человеку, а только несет лишения.

Если обратиться к этимологии имени Якова, то оно имеет древнееврейское происхождение, а в буквальном переводе с иврита означает «следующий по пятам». Но за кем именно следует Яков? Можно предположить, что метафорически он идет за смертью, не видя ничего живого вокруг. Как уже говорилось выше, в рассказе персонаж имеет уличное прозвище Бронза. Стоит заметить, что в тексте оно упоминается непосредственно из уст детей или автора. Дети зачастую острее взрослых воспринимают смерть, боятся и при мысли о ней всегда испытывают ужас. А гроб – как один из символов смерти – делается из бронзы. Тем самым прозвище становится собственным именем и, неся в себе отрицательную коннотацию, давлеет над мирским.

Также в тексте встречается образ вербы, символика которой уходит конями в глубокую древность. В религии она заменяет священную пальму в день праздника входа Господня в Иерусалим, который отмечается в последнее воскресенье Великого поста перед Пасхой. В произведении верба сначала воплощает положительную коннотацию, так как связана со счастливыми годами героев: «Помнишь, пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой тогда всё на речке сидели и песни пели... под вербой…» (С. VIII, 301). Но вскоре образ вербы приобретает отрицательную коннотацию, так как она уже связана со смертью и старостью: «И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенчик с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба – зелёная, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!» (С. VIII, 303). Но через время: «…горько усмехнувшись, она добавила: - Умерла девочка» (С. VIII, 301). Автор намеренно не говорит о причинах, ведь, когда дело касается смерти, они неважны. Но он показывает последствия этого события. Ведь теперь становится понятно, почему Яков стал гробовщиком. И если в начале рассказа

многим кажется циничным высказывание героя на счет заказов на детские гробы: «Признаться, не люблю заниматься чепухой» (С. VIII, 297), то теперь испытываешь жалость и сострадание к нему.

В тексте верба связана еще с одним образом-символом, а именно с рекой. Данный символ амбивалентен, то есть может нести как положительную, так и отрицательную коннотацию. В словаре символов Керлот говорится, что двойственность заключается в том, что соответствует как созидательной, так и разрушительной силе природы. Исходя из этого, с одной стороны, верба может быть символом плодородия, спасительного и священного начала, но с другой обозначать потерю, забвение и являться источником зла, гибели и смерти. В мифологии многих народов река, наряду с оврагом, горой и так далее является видимой границей между нашим и потусторонним миром, который изначально имел значение «относящийся к воде», или «находящийся за водой / рекой», потому что согласно древним представлениям, души умерших переправлялись в загробный мир по воде.

Также в произведении упоминаются кулик и утки. Если обратиться к символике птицы в целом, то это свобода, рай, вольность и душа, освобожденная от плоти. Не случайно во время ночного бреда Яков видит свою умершую жену с головой птицы: «…Марфа, похожая в профиль на птицу…» (С. VIII, 299). Если отталкиваться от универсального характера символа, то можно вспомнить, что в изображениях древнего Египта и первобытного общества человек с головой птицы символизировал духовную сторону человеческой природы, надежду на бессмертие. Ведь Яков понимал, что за жизнь доставлял Марфе только несчастья, поэтому образ проецирует бессознательное героя: хоть после смерти жена обрела покой и умиротворение.

Жена Якова, Марфа, в тексте показана как кроткая, послушная хранительница домашнего очага: «каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова, спала с ним на одной кровати, а когда он возвращался пьяный со свадеб, она всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену и укладывала его спать, и всё это молча, с робким, заботливым выражением» (С. VIII, 302). Этимологически имя Марфа восходит к мертвому языку арамейской группы и переводится как «хозяйка», «владычица», «госпожа». Именно с ней связан один из образов-символов избы, а именно печь. В древности печь являлась не только центром дома, но и границей между мирами, выполняющая функцию защиты. Это сакральный, женский символ. А вот с печью уже связан образ огня, олицетворяющий истину и знание, поглощающий ложь, невежество, иллюзии, смерть. Важно понимать, что при отсутствии центра, все остальные аспекты становятся нежизнеспособными или меняют свой вектор в противоположную сторону, что мы и наблюдаем исходя из текста. Смерть для Марфы представляется радостным, благодатным событием, освобождающее от мук земной жизни, от бездуховности и статичности: «Лицо у нее было розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное. Бронза, привыкший всегда видеть ее лицо бледным, робким и несчастным, теперь смутился. Похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада,

что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова... И она глядела в потолок и шевелила губами, и выражение у нее было счастливое, точно она видела смерть, свою избавительницу, и шепталась с ней» (С. VIII, 299).

На следующий день жена скончалась, и это становится отправной точкой к пониманию собственной жизни. В душе Якова постепенно происходят перемены. Предчувствуя свою смерть, он начинает задаваться экзистенциальными вопросами: «Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (С. VIII, 304). Он задумывается об некой альтернативе своей жизни без убытков, наполненной смыслом: «Жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад – там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет» (С. VIII, 304). Предчувствуя свою скорую кончину, Яков начинает испытывать сострадание к Ротшильду, позволяя насладиться его музыкой жизни.

А.П. Чехов не случайно помещает Якова и Марфу в пограничные ситуации (болезнь, смерть, осознание своей близкой кончины), ведь это помогает проследить духовно-нравственное преображение человека, «прикоснуться» к самым потаенным, сакральным уголкам человеческой души. Яков проходит несколько психофизических состояний: забвение и бред, которые только усиливают состояние духовной смерти. И единственным связующим звеном между беззаботным прошлым Якова и туманным настоящим становится скрипка: «очень хорошо играл на скрипке, особенно русские песни» (С. VIII, 297). Именно поэтому Марфа так бережно относилась к этому музыкальному инструменту и «с благоговением вешала его скрипку на стену» (С. VIII, 302).

Стоит также заметить символичность того, что супруги умирают в дни больших христианских праздников. Марфа в день Иоанна Богослова, а Яков на праздник Николая Чудотворца. Тем самым показывается возможность спасения и перерождения душ героев и последующая причастность к чему-то сакральному.

Важным символом в рассказе является скрипка. Как уже говорилось выше, это символ человеческой души. Но в конце рассказа она становится в некотором роде символом жизни: «Не жалко было умирать, но как только дома он увидел скрипку, у него сжалось сердце и стало жалко» (С. VIII, 304). Перед смертью Яков говорит батюшке, чтобы ее отдали музыканту Ротшильду, который вскоре оставляет флейту. Этот инструмент является символом музыки, сельской идиллии, это атрибут Диониса и Кибелы. В культуре Дальнего Востока двенадцать трубок флейты Пана олицетворяют «инь» и «янь», небесное и земное, свет и тьму. Но исполняя теперь на скрипке мелодию Якова, Ротшильд метафорически становится врачом человеческих душ: «Из-под смычка у него льются такие же жалобные звуки, как в прежнее время из флейты, но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут…» (С. VIII, 305). Ведь слёзы даны человеку не толь-

ко как естественное выражение горя, боли, но и для сокровенного очищения и просвещения души.

Музыкант Ротшильд играет на флейте в еврейском оркестре. Почему именно ему Яков отдает скрипку? Он понимает, что не сможет в полной мере забрать с собой дорогой для его сердца и души инструмент. Также Яков понимает, что музыка должна жить вечно, ведь она помогает врачевать человеческие души, призывать их к перерождению, доходить до самых потаенных уголков человеческого естества. И Ротшильд единственный в городе, кто способен к этому. Он как никто другой чувствовал музыку и знал о ее могуществе, его душа наполнена состраданием и любовью, ведь он не делает материальные ценности первостепенными в своем мироощущении. В финале рассказа еврейский музыкант приходит к гармонии души и тела, духовного и материального через игру на скрипке Якова.

Итак, в основе рассказа «Скрипка Ротшильда» лежит идея нравственного перерождения человека, воскрешения омертвевшей души и ее дальнейшего бессмертия в музыке, исполняемой Ротшильдом в память о Якове Матвеиче, раскрывающаяся через систему сложных и многоуровневых символов.

Литература

1. Большая российская энциклопедия. – URL: https://vk.com/doc334827321_600218592
2. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976.
3. Рошаль В.М. Энциклопедия символов. – М.: АСТ; Э68 – СПб.: Сова, 2008.
4. Терешкина Д.Б. Смерть персонажа как маркер минейного кода художественного текста. // Вестник Новгородского государственного университета. – 2014. – № 83, – Ч. 1. – С. 34–38.
5. Чуковский К. О Чехове. – М., 1967.

В.В. Кирсанова
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии,
2 курс (магистратура),
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. В.В. Кондратьева

РЕЛИГИОЗНЫЕ АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ И ИХ СВЯЗЬ С БИНАРНОЙ ОППОЗИЦИЕЙ «КОСМОС» / «ХАОС» В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ЧЁРНЫЙ МОНАХ»

Аннотация. В статье в религиозном контексте рассмотрены мотивы двойничества и болезни как составляющие метасистемы «Космос/Хаос» в рассказе А.П. Чехова «Черный монах». Увлекшись идеей собственного самосовершенствования, Коврин подвергается тщеславным мыслям, стремлениям, находится в вечном поиске наслаждений, оказывается далек от Бога и христианской идеологии в целом.

Ключевые слова: дом, сад, А.П. Чехов, Космос, Хаос, архетип.

V.V. Kirsanova
(Russia, Taganrog)

Faculty of History and Philology,
2st year (Master's degree),
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)".
Scientific supervisor:
candidate of philology, docent V.V. Kondrateva

RELIGIOUS ARCHETYPAL STORIES AND THEIR RELATIONSHIP WITH BINARY OPPOSITION "SPACE" / "CHAOS" IN THE STORY BY A.P. CHEKHOV'S "BLACK MONK"

Annotation. In a religious context, the article considers the motives of duality and disease as components of the Cosmos/Chaos metasystem in the story by A.P. Chekhov "The Black Monk." Carried away by the idea of his own self-improvement, Kovrin is subjected to vain thoughts, aspirations, is in an eternal search for pleasure, turns out to be far from God and Christian ideology in general.

Keywords: house, garden, A.P. Chekhov, Cosmos, Chaos, archetype.

В круг произведений А.П. Чехова, в которых явно или косвенно освещаются религиозные вопросы, входит повесть «Черный монах». Произведение интересно с точки зрения наличия в нем особых имплицитных смыслов, раскрывающих взгляд писателя на философские вопросы религии и веры. Помимо этого, религиозные мотивы в повести имеют связь с бинарной оппозицией «Космос» и «Хаос», которую можно проследить и на примере ряда произведений А.П. Чехова.

Прежде всего следует обратиться к названию повести. Согласно церковной иерархии, черный монах – это представитель черного духовенства, взявший на себя монашеский обет, принятие которого происходит в момент пострижения в монахи. Монахи дают три церковных обета: целомудрия, послушания и нестяжания (добровольной нищеты). На первый взгляд, смысл названия вполне очевиден и прозрачен: главный герой, Андрей Коврин, рассказывает историю о некоем черном монахе, путешествующем по всему свету, и вскоре неожиданно сам становится очевидцем этого чудесного явления. Словосочетание «черный гость» подтверждает мысль о том, что эпитет «черный» имеет значение характера объекта. Историосемантика данного слова, по мнению английского этнолога В. Тернера, имеет значение, референтное смерти, обмороку, сну и тьме, является неким процессом помрачения, затмением сознания или бессознательным состоянием [Тернер 1972: 227]. В христианстве черный цвет связывается со смертью, грехом, дьяволом, а также, как у первобытных предков, с ритуальной смертью, т. е. «смертью для мира».

Рассказывая легенду о черном монахе, Коврин никак не может вспомнить, где он ее услышал. «Или, быть может, черный монах снился мне?». На самом же деле история про чёрного монаха пришла к Чехову во сне. Антон Павлович писал в письмах к Суворину: «Монах же, несущийся через поле, приснился мне, и я, проснувшись, рассказал о нем Мише. Стало быть, скажите Анне Ивановне, что бедный Антон Павлович слава богу еще не сошел с ума, но за ужином много ест, а потому и видит во сне монахов» (П. V, 264).

Мотив сна тонкой нитью проходит через все повествование, воплощаясь в двух вариантах: самом сне и бессоннице, которые попутно сменяют друг друга у главного героя. Сон в свою очередь, как элемент бессознательного, имеет прямое сопоставление с хаосом и действует вне пределов воли человека, раскрывая какие-либо глубинные истины его подсознания.

Согласно «Словарю библейских образов» под редакцией Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана, сновидения и связанные с ними образы – это неотъемлемая часть библейских историй [Сл. библ. обр. 2005]. В Священном Писании упоминается о ночных видениях, ночных сновидениях и видениях. Традиционно ночные видения имеют значение Божьего откровения для конкретного человека. В Библии неоднократно упоминается, что сон – это надежный способ «вопросить Господа». Откровения обычно происходят ночью: «Слово Господа пришло ночью к Нафану (2 Цар.7:4,17, пар. 1 Пар.17:3,15) и к Гедеону (Суд.6:25;7:9). Исаия пишет: «Душою моею я стремился к Тебе ночью, и духом моим я буду искать Тебя» (Ис.26:9). Осия отмечает, что пророки обычно претыкаются ночью (Ос.4:5)» [Сл. библ. обр. 2005].

Черного монаха Коврин встречает в темное время суток («на поверхности реки был уже настоящий вечер», «когда вечерние тени стали ложиться в саду…», «…бухта отражала в себе луну» и т. д.) и лишь однажды во время обеда. Черный монах, как думается Коврину, несет в себе откровение для «избранных, выдающихся людей, посвятивших себя служению идее».

Не случайно первая встреча с черным монахом у Коврина происходит на берегу реки как уже ставшего каноническим пространства перехода, границей между жизнью и смертью. Появившись словно из потустороннего мира, черный монах являет себя как некоего священного пророка для «избранного».

Как упоминалось ранее, черный монах, ведущий аскетичный образ жизни, выглядит, на первый взгляд соответственно представляемому образу и статусу: скупое одеяние, отсутствие обуви, худое лицо. Но автор намеренно вводит одну важную деталь, дающую читателям понять, к какой ипостаси принадлежит черный монах: «улыбнулся ему ласково и в то же время лукаво» (С. VIII, 234). В Священном Писании лукавое, т. е. буквально злое, греховное осуждается и порицается (например, «Блажен человек, которому Господь не вменит греха, и в чьем духе нет лукавства!» – Пс. 31, 2; «В лукавую душу не войдет премудрость и не будет обитать в теле, порабощенном греху» – Прем. 1, 4 и т. д.). Монах, появившись сначала в виде черного столба, напоминающего вихрь или смерч (опасные для человека природные явления), и впоследствии с невероятной быстротой приближающимся в виде нечеткого силуэта, скорее обладает чертами хтонической, враждебной сущности, причастной хаосу, нежели божьего посланника и праведника. Как замечалось ранее, черный монах в повести предстает в лике змея-искусителя. Поверивший словам монаха и уверовавший в свою исключительность Коврин «вкушает запретный плод» и поддается одному из семи смертных грехов – тщеславию, а также нарушает одну из десяти главных заповедей, которая гласит: «Не

делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Ис. 20:4). В данном случае речь идет о том, что Коврин, настолько увлекшись идей своей исключительности, буквально создает кумира сам из себя.

Примечательно, что история возникновения черного монаха в пустыне и дальнейшее появление его «двойников» в разных частях света («От миража получился другой мираж, потом от другого третий…» – С. VIII, 233) напоминает уже ставший классическим в русской литературе мотив двойничества. Двойничество обычно связывается с образом трикстера, иначе говоря, антагонистического двойника героя, его обратной, темной стороной. О.М. Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра» отмечает, что мотив двойничества связан с архетипическим двоемирием, бинарным делением мира на «пространство жизни» и «пространство смерти», характерным для сознания древних людей [Фрейденберг 1997: 210]. Е.М. Мелетинский отождествляет мотив двойничества, в первую очередь, с мифами и выходящими из них архетипами культурного героя и трикстера. Под двойничеством подразумевается самый распространенный тип – антагонистический. Ученый подчеркивает, что мотив двойничества связан с актуализацией модели противоборства Космоса и Хаоса [Мелетинский 1994].

Связь Коврина и черного монаха подтверждается фразой: «Странно, ты повторяешь то, что часто мне самому приходит в голову <…> – Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли» (С. VIII, 243). Трикстером Коврина черный монах является по той причине, что представляет из себя его скрытую сторону, транслирует мысли и стремления, которые характерны только для самого Коврина. Черный монах – это не какой-то абстрактный образ искусителя для всех людей, а некая сила, которая выявляет темную сторону отдельно взятого человека. Условно говоря, черный монах является лишь «физическим» эквивалентом процесса грехопадения и богоотступничества Коврина, а не его причиной. Исходя из того же основания, можно утвердить мысль, что только Коврин может видеть этого конкретного черного монаха как обратную сторону своей личности. Важно заметить, что, исходя из этой теории, черный монах – не самостоятельный образ, ибо он является транслятором лишь тех мыслей и намерений, которые свойственны Коврину.

В обширном труде «Основы православной антропологии» протоиерея В. Леонова, посвященном религиозным вопросам и опыту системного изложения православного учения о человеке на основе Священного писания, описываются причины и истоки появления греховных страстей [Леонов 2016: электрон. версия]. Как утверждает автор, главной причиной грехопадения человека является его вечное стремление к гедонизму, то есть поиску наслаждений. Ссылаясь на Священное Писание, Леонов поясняет, что, стремясь к счастью, люди попадают в ловушку дьявола, который предлагает им получить наслаждение без Бога в виде временных удовольствий. Первым греховным падением было как раз искушение змеем Адама и Евы («И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и

взяла плодов его и ела; и дала также мужу своему, и он ел» – Быт. 3:6). Дьявол доносит до людей мысль, что чем больше удовольствий испытывает человек, тем счастливее будет его жизнь. Этот же мотив искушения постоянно улавливается в речах черного монаха: «А какая цель вечной жизни? – спросил Коврин. Как и всякой жизни – наслаждение», «Разве радость сверхъестественное чувство? Разве она не должна быть нормальным состоянием человека? <…> И апостол говорит: постоянно радуйтеся. Радуйся же и будь счастлив» (С. VIII, 242).

Другой причиной возникновения страстей, говорит В. Леонов, является страх страданий и смерти («А как дети причастны плоти и крови, то и Он также воспринял оные, дабы смертью лишить силы имеющего державу смерти, то есть диавола, и избавить тех, которые от страха смерти через всю жизнь были подвержены рабству» – Евр. 2:14–15). Человек по природе своей боится боли, и ему присущ страх смерти, и часто люди пытаются забыться в земных наслаждениях, чтобы избавиться от страха. Так и Коврин в разговоре с монахом вопрошает: « – А вдруг прогневаются боги? – пошутил Коврин и засмеялся. – Если они отнимут у меня комфорт и заставят меня зябнуть и голодать, то это едва ли придется мне по вкусу» (С. VIII, 248). Коврин хотя и ставит под сомнение возможность постоянного наслаждения и счастья («Мне кажется странным, что от утра до ночи я испытываю одну только радость, она наполняет всего меня и заглушает все остальные чувства» – С. VIII, 248), но все же больше обеспокоен другим. Главный герой, слушая упоительные речи монаха, поддается соблазну и все же опасается: не обернется ли это ему несчастьем? Он думает не о сути своих стремлений, а о том, будет ли он за это наказан. Об этом же говорит и В. Леонов, утверждая, что грешник пытается обмануть Закон Божий и согрешить, избежав наказания [Леонов 2016: электрон. версия].

Даже любовь, возвышенное и благородное чувство, почитаемое и занимающее особое место в христианском учении («Возлюбленные! будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога. Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» – 1Ин.4, 7–8; «Издали явился мне Господь и сказал: любовью вечною Я возлюбил тебя и потому простёр к тебе благоволение» – Иер.31, 3 и т. д.) в повести предстает как элемент грехопадения героя. Дело в том, что любовь к Тане, внезапно с новой силой вспыхнувшая в Коврине после второй встречи с монахом, имеет отличное от традиционного христианского понимания значение. Она больше походит на безумный порыв и продолжение наслаждений, чем на истинную Любовь в христианской интерпретации (« – Я хочу любви, которая захватила бы меня всего, и эту любовь только вы, Таня, можете дать мне. Я счастлив! Счастлив!» – С. VIII, 244). Любовь Тани – это не что иное, как продолжение гедонистического стремления главного героя. Безумство и бессознательность главного героя в этот момент подтверждается следующим Чеховским описанием: «Она была ошеломлена, согнулась, съежилась и точно состарилась сразу на десять лет, а он находил ее прекрасной и громко выражал свой восторг…» (С. VIII, 244). Одновременно с мотивом безумства здесь же возникает и мотив хаоса: будучи причастным к грехопадению, то есть подверженным мортальному влиянию, герой оказывается в пространстве хаоса. Мотив безумства

здесь играет важную роль: Коврин, находясь под действием заполонивших его разум и душу чувств, ошибочно полагает, что найдет в этом счастье и гармонию, а потому будет находиться в пространстве Космоса. На деле же, наоборот, оказывается подверженным хаосу.

К важным смыслообразующим мотивам, которые раскрывают суть противостояния «Космоса» и «Хаоса», относится архетипический мотив болезни. Согласно мнению исследовательницы Н. Криничной, высказанному в научном труде «Русская мифология. Мир образов фольклора», болезнь, равно как и смерть, в представлении древних людей могла быть только результатом колдовства или вселившегося в тело человека нечистого духа, т. е. обязательно следствием какой-либо сверхъестественной причины [Криничная 2004: 509]. «Злого духа», однако, можно понимать не только как представителя иного мира, но и как внутреннюю, темную сторону человека. Как говорилось нами ранее, чёрный монах предстает как скрытая ипостась самого Коврина, то есть он по сути является его частью. Эта мысль находит подтверждение в тексте повести, когда черный монах объясняет: «Легенда, мираж и я – всё это продукт твоего возбужденного воображения. Я – призрак» (С. VIII, 241). В этой фразе заключено прямое доказательство того, что чёрный монах – это не какой-то представитель загробного мира, явившийся в мир людей для искушения смертных, а буквально часть сознания самого человека. Грех, таким образом, совершается Ковриным без внешнего влияния, хотя и происходит на самом деле, но заключен только в его душе.

Мотив болезни традиционно имеет прямое отношение к мотиву смерти. Я.А. Кирсанова в статье «Осмысление смерти в раннехристианской традиции» [Кирсанова 2016: электрон. версия] приводит сведения из Нового завета, касающиеся понимания смерти в сознании древних народов. Исследователь указывает, что семантический ряд «смерть, умирать, убивать», употребляемый не только в Священном Писании, но и в литературе разных народов, несет в себе значение конца жизни человека, но не конца его существования. В классической греческой трактовке считалось, что душа человека продолжает жить и после его смерти, бренно только лишь тело. Такое же учение проповедует и Библия. В христианском понимании душа человека бессмертна в Царствии Божьем, и человек должен стремиться попасть в райскую обитель после смерти земной: «Бог создал человека для нетления и соделал его образом вечного бытия Своего; но завистью диавола вошла в мир смерть, и испытывают её принадлежащие к уделу его» (Прем. 2–23, 24). В этом смысле универсальный архетип смерти амбивалентен. С одной стороны, смерть, соотносящаяся с миром «чужим», мотивами болезни и ухода, будучи противопоставленным человеческой жизни, а, значит, и самому человеку, является «враждебным пространством», интуитивно связываемым с хаосом. С другой стороны, принимая во внимание христианское учение о жизни вечной в Боге, можно сделать вывод: смерть представляется как избавление от бренного существования, а потому предстает как этап космизации. Так, в Священном Писании говорится: «Когда же тленное сие облечётся в нетление и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется слово написанное: поглощена смерть победою» (1 Кор. 15:54).

Мотивы болезни в повести имеет прямую связь с ранее упоминавшимся мотивом безумства. Коврин, увлеченный ранее неведомыми ему «истинами», сходит с ума – и это болезнь души. «Болезнь тела» проявляется немногим позже: после попытки Тани

излечить мужа, тот, возвратившись в свою обычную жизнь, начинает чувствовать скуку и уныние, отдаляется от всех, бросает жену и заболевает. Физическая болезнь предстает в форме последнего этапа болезни души, когда человек уже не может исцелиться. Перед смертью Коврин будто раскаивается, понимает, в чем настоящее счастье и гармония его жизни: «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна» (С. VIII, 257). Именно эту жизнь можно назвать для Коврина «своим» миром, истинным Космосом. Но болезнь и хаос, поглотившие героя, уже не смогут отступить – Коврин умирает. Но умирает с «блаженной улыбкой» на лице.

Согласно Чехову, главная религиозная миссия каждого человека – это поиски Бога в своей душе, постоянное стремление к нему, вечный поиск истины. Главный герой, Андрей Коврин, имеет стремление к поиску смысла жизни и своего предназначения, однако не касается религиозной стороны жизни, что в конце концов приводит его к гибели. Увлекшись идеей собственного самосовершенствования, Коврин подвергается тщеславным мыслям, стремлениям, находится в вечном поиске наслаждений, оказывается далек от Бога и христианской идеологии в целом.

Литература

1. Кирсанова Я. А. Осмысление смерти в раннехристианской традиции // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. *Сер. Философия. Психология. Педагогика*. – 2016. – № 1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osmyslenie-smerti-v-rannehristianskoy-traditsii [Дата обращения: 16.01.2023].
2. Криничная Н. А. Русская мифология. Мир образов фольклора. – М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2004.
3. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. – М., 1994. – 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
4. Основы православной антропологии : учебник / прот. Вадим Леонов: 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во Московской патриархии Русской православной церкви, 2016. – 456 с. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vadim_Leonov/voprosy-pravoslavnoj-antropologii/3_17 [Дата обращения: 17.02.2023].
5. Словарь библейских образов / под ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана – СПб.: Библия для всех, 2005. – 1424 с.
6. Тернер В. У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу) // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972.
7. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот., общ. ред., предисл. и послесл. Н. В. Брагинской, послесл. И. В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

А.В. Ковалькова
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии,
2 курс магистратуры,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф. В.В. Кондратьева

ДОМ И СЕМЬЯ КАК ЦЕННОСТНЫЕ КАТЕГОРИИ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА И Т. УИЛЬЯМСА

Аннотация. Принципы «новой европейской драмы» были творчески переработаны А.П. Чеховым в его знаменитых пьесах и стали основой формирования поэтики

Теннесси Уильямса. В данной статье рассмотрены сходства системы образов и художественных приемов драматургов через призму категории дома и семьи.
Ключевые слова: категории дома и семьи, типология героев, драматургия, литературный диалог.

A.V. Kovalkova
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology,
2 Master's Degree Course,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of the Russian State University of Economics (RSEU).
Scientific supervisor:
candidate of philology, prof. V.V. Kondratieva

HOUSE AND FAMILY AS VALUE CATEGORIES IN DRAMA A.P. CHEKHOV AND T. WILLIAMS

Abstract. The principles of the "new European drama" were creatively revised by A.P. Chekhov in his famous plays and became the basis for the formation of the poetics of Tennessee Williams. This article examines the similarities of the system of images and artistic techniques of playwrights through the prism of the category of home and family.
Keywords: categories of home and family, typology of heroes, drama, literary dialogue.

Дом и семья являются зачастую неразрывно связанными ключевыми культурологическими символами, которые имеют большое значение в общественном сознании. Представляя собой важнейшие человеческие ценности, данные символы обладают большой жизненной и эмоциональной силой, играющей определяющую роль в жизни человека.

Издревле дом, пусть даже он является самым маленьким и скромным уголком мира, становится для его обитателя космосом в полном смысле этого слова. Что же делает его таким? В культурологических исследованиях нередко встречается синтез понятий «дом» и «семья», как мы заметили ранее. И хотя абсолютными синонимами они могут быть лишь при наличии контекста, замечание о синтезе справедливо. Семья – это средоточие жизни, вечный круговорот, воплощенный в поколениях одного рода: от заката предка к рассвету потомка. Вместилище семьи становится свидетелем круговорота жизни, на него проецируются память о прошлом – традиции, настоящее – быт, надежды на будущее – происходящие изменения. Этим объясняется такое контрастное соотношение «уголок – космос» в понимании дома, которое обнаруживается и при обращении к словарному значению понятий.

В. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» разделяет понятие «дом» на материальную и духовную составляющие (не указывая на иерархические отношения между ними) – место для житья, быта и проживающая в этом месте семья [Даль 1955: 251]. Толкование понятия «семья» В. Даль связывает с синонимом «семей-

ство», т. е. «совокупность близких родственников, живущих вместе», и указывает на разный характер семейных отношений (родители – дети, супруг – супруга, невестка – свекровь, теща – зять, брат – сестра и т. д.). Как понятно из примеров, наличие кровнородственных связей не является единственным признаком семьи, поскольку важную роль может играть множество других факторов, например, наличие тесных бытовых связей.

Уже упоминаемую нами аналогию «дом – семья» можно встретить в «Энциклопедия символов» Е.Я. Шейниной, где также отмечается эта связь: «Дом издревле связывался не только с постройкой, но и гораздо шире – с семьей, с людьми, живущими под одной крышей» [Долженков 2001: 184]. Ряд подобных аналогий, которые встречаются в культурологии, можно продолжить.

В мифопоэтической традиции также можно встретить аналогию «дом – тело», которая напрямую связывает героя и его пристанище. Об этом упоминает В.Н. Топоров в связи с сопоставлением выбора места для построения дома и освящением этого места перед возведением жилища или во время переселения в новый дом. Дом представляется как материальное отчуждаемое тело хозяина – продолжение неотчуждаемого его тела [Топоров 1983: 88]. Такое представление объясняет, почему дом нередко характеризуют, основываясь на отдельных качествах его жильцов: надежный, плохой, с характером, старый, грубый, толковый и т. д. А.П. Чехов с удивительной точностью художественной детали тоже находит взаимосвязь между внешним обликом дома и характером персонажей-обитателей. При этом, как отмечают исследователи, особую роль играет не только уже упомянутая ранее материальная составляющая дома (площадь, убранство, богатство и бедность обстановки, внешний вид и прочие характеристики самого помещения), но и духовная, а именно – психологическая характеристика, основанная на воспоминаниях о детских годах, проведенных «дома», на отношениях между домочадцами, на «проживании» горя (преодоление трудностей и лишений также является частью жизни дома и семьи) и пр. Также данный психологический комплекс может быть выстроен на отсутствии перечисленных факторов, что закладывает предпосылки для развития конфликта в произведении и нередко встречается у Чехова.

М.О. Горячева тоже придерживается данного мнения: в творчестве Чехова, где дом является важнейшим хронотопом, предметом размышлений как для самого писателя, так и для его персонажей, существует устойчивая и важная для понимания проблематики произведений связь между окружающей героя обстановкой и образом его жизни, содержанием его мыслей. Однако художественной особенностью русского писателя становится отсутствие гармонического соответствия между материальным и духовным вместилищем дома, а также, как следствие или как предпосылка, разлад между категориями дома и семьи. Очень многих чеховских персонажей не устраивает жизнь в их уютном, казалось бы, доме, им не дано обрести счастье в семейной жизни или душевное равновесие; остается только грезить об ушедшем времени, где гармония была как никогда близка.

Так, например, сюжет пьесы «Вишневый сад» строится на прощании с родной усадьбой и драгоценным садом, где были проведены, по воспоминаниям Раневской, замечательные годы веселого детства и сладкой молодости. Мотив утраты обнаруживается с самого начала первого действия и прослеживается вплоть до последней реплики. Судьба усадьбы, в которую возвращаются после долгого отсутствия герои, уже решена – продажа за долги.

Любовь Андреевна – обладательница «большого» сердца и вместе с тем аморфного характера – до последнего надеется на чудесное спасение имения и уповает на лучшее, однако все время только «теряет»: супруг умер, семилетний сын Гриша утонул, а возлюбленный использовал и предал; теперь и вишневый сад с домом больше ей не принадлежит. Факт утраты преследует и близких Раневской: приемная дочь Варя дважды утрачивает родителей (родных и приемных), остается одна и Аня – родная дочь Любови Андреевны. Образ Вари интересен тем, что она вместе со стариком-лакеем Фирсом (воплощающем ушедшее прошлое) является хранительницей дома, т.к. именно у нее хранятся ключи – символ власти и ответственности в доме. Но и этого приемная дочь Любови Андреевны лишается. Отношения «мать – дочь», традиционно характеризующиеся наследованием родовой памяти и в пьесе занимающие одну из важнейших ниш, лишены взаимопонимания, сострадания, а главное – любви, из-за чего не могут обрести счастье и избегнуть лишений дети: между Аней и Варей нет искренности, только наигранная заинтересованность и смиренное угождение соответственно; Варя, надеющаяся на предложение Лопахина, в итоге остается одна и намеревается уйти в монастырь.

По утверждению П.Н. Долженкова, «род Гаева и Раневской достаточно древний… Но родовой памяти у персонажей нет, <…> только личное прошлое» [Долженков 2008: 29]. Дом отнят, семейные отношения разрушены, воспоминания, как и Фирс, канули в Лету – от вместилища родовой памяти осталась только оболочка.

Подобная ситуация обнаруживается и в пьесе «Чайка»: расстроенные отношения между матерью и сыном видны невооруженным взглядом. На это указывают с самого начала и разные фамилии Аркадиной и Треплева, и цитируемое сравнение с Гамлетом и его матерью Гертрудой. Приобщенность к искусству, казалось бы, помогла бы им найти что-то общее, ведь мать – актриса, а сын – писатель; но она иронично становится причиной конфликта и полного разногласия. Ищущий и мечущийся в поисках «своего» Треплев – противоположность тщеславной и неискренней Аркадиной, которая никогда и не помышляла о работе над собой, довольствуясь мнимым, одеревенелым, но красивым талантом. Это подтверждает и отношение Ирины Николаевны к дому у прекрасного озера – ему она предпочитает номер гостиницы, который в данном случае имеет явно отрицательную окраску, ведь он противоположен месту, куда тянет «как чайку» и Заречную, и Треплева, и Тригорина – персонажей, способных преодолеть собственную и окружающую ограниченность.

Имение Сорина объединяет под своей крышей людей, совершенно далеких друг от друга: Аркадина и Треплев, как мы уже сказали, друг другу чужие почти что люди; мать и дочь Шамраевы хоть и обе замужем, но влюблены в других мужчин (в Дорна и Треплева соответственно), тоже далеки от взаимопонимания; не могут найти семейное счастье и новая супружеская чета Медведенко, и давно живущие вместе Шамраевы. Если мы выстроим героев по кругу, то вектор любовного интереса никогда не составит пары: с одной стороны, Медведенко любит Машу Шамраеву, Маша – Константина Треплева, Константин – Нину Заречную, Нина – Бориса Тригорина; с другой – Ирина Аркадина любит Бориса Тригорина, а Тригорин – Нину. Единственные относительно близкие друг другу герои – дядя и племянник, отношения которых все же разрушаются в финале со смертью Константина Треплева. Усадьба Петра Николаевича Сорина была обречена на гибель с первого действия и никогда не служила для героев домом в рассматриваемом нами значении ценностной категории.

В драматургии Теннесси Уильямса, который вслед за А.П. Чеховым стремился прийти к осмыслению различных социальных и философских проблем, которые лежат в основе «вечного вопроса» не только мировой гуманистической драматургии, но и всего человечества: «Почему несчастлив человек и что нужно для его счастья?», многие исследователи обнаруживают художественное родство с пьесами русского драматурга. Художественное пространство обоих писателей зиждется на симфонизме и органичности действительности, отличается особым реализмом изображения трагично-бытового и схожестью образов, мотивов, деталей и литературных приемов, а самих писателей сильнее всего сближает их гуманизм и утонченное мировосприятие. Не стало исключением и размышление о важнейших человеческих ценностях – доме и семье.

В пьесе Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» мы знакомимся с гордой и претенциозной аристократкой Бланш Дюбуа, лишившейся работы и, главное, семейного имения. Поэтому она, будучи в безвыходном положении, едет в Новый Орлеан к своей сестре Стелле, вышедшей замуж за Стэнли Ковальски. Как и Чехов, Уильямс тяготел к символизму, он говорил, что жизнь соткана из символов, подобно живому организму из клеточного материала, поэтому имение Дюбуа называет «Мечта». Примечательно, что, лишившись «Мечты», Бланш прибывает в Новый Орлеан на трамвае «Желание» с пересадкой на трамвай «Кладбище», т. е. растрачиваясь на минутные порывы и желания, не считаясь с реалиями окружающего мира, героиня упускает свое счастье, свою мечту, что и привело ее на кладбище, т. е. в могилу.

Интересно, что Бланш в юности невольно стала виновницей самоубийства своего супруга. Чтобы заглушить боль от утраты, она пристрастилась к алкоголю и вела распутный образ жизни. Тщетно надеясь найти утешение, она находит лишь временное тепло случайных объятий, далеких от понятия семьи как ценности. Семья, будучи, основой и опорой дома (члены семьи как углы в доме), отсутствует, поэтому «Мечта» распродана за долги (ср. «Вишневый сад»). Родители Бланш давно умерли, а отношения с сестрой представляют собой подчинение одной и власть другой. Именно на при-

мере конформистки Стеллы драматург показывает, как беднеет человеческая душа, которая удовлетворена обыденностью и безоговорочно принимает устои грубого мира.

Особое пространство занимает квартира четы Ковальски в Новом Орлеане, такая же далекая от понятия «дом», как душный номер Аркадиной из «Чайки». Сбежав из-под гнета Бланш, где приходилось молчать и прислуживать, Стелла попадает под гнет супруга Стэнли, вынужденная терпеть его гнусный нрав и побои, измены и пр. Отношения супругов полностью противоположны семейным, поскольку выстроены на подчинении и унижении. Таким образом, единственным положительным образом дома является «Мечта», о которой зритель слышал только от Бланш.

Иная ситуация в пьесе «Кошка на раскаленной крыше», где действие не выходит за пределы дома семьи богатого техасского плантатора, который неизлечимо болен и должен передать свои владения одному из своих сыновей. В данном произведении представлены сразу несколько поколений и супружеских пар. Основа семьи – родители – Большой Па и Большая Ма, которые всю жизнь прожили вместе, преодолели множество трудностей и были рядом, но так и не достигли удовлетворения: Большой Па равнодушен к услужливой жене, которая, любит его, но себя видит исключительно как супругу Большого Па, а не как отдельную и независимую личность; а потому она терпит жестокие шутки мужа и делает вид, что не замечает их.

Литература

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: ГИС, 1955. Т. 1. – 683 с.
2. Долженков П.Н. «Как приятно играть на мандолине!» О комедии А.П. Чехова «Вишневый сад». – М.: МАКС Пресс, 2008.
3. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – 266 с.
4. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов / Е.Я. Шейнина. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Торсинг», 2001. – 591 с.

А.В. Ковалькова

(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии,
2 курс магистратуры,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф. В.В. Кондратьева

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

Аннотация. В данной статье рассматриваются элементы христианской культуры, а именно – мотивы, образы, реминисценции, гуманистическое отношение к человеку и др., в контексте религиозности А.П. Чехова и на примере одного из самых знаменитых его произведений – пьесы «Вишневый сад».

Ключевые слова: христианская культура, религия, христианский образ, конфликт.

A.V. Kovalkova
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology,
2 Master's Degree Course,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of the Russian State University of Economics (RSEU).
Scientific supervisor:
candidate of philology, prof. V.V. Kondratieva

CHRISTIAN MOTIFS IN THE PLAY A.P. CHEKHOV "CHERRY ORCHARD"

Abstract. This article considers elements of Christian culture, namely, motives, images, reminiscences, humanistic attitude towards man, etc., in the context of the religiosity of A.P. Chekhov and on the example of one of his most famous works - the play “The Cherry Orchard”.

Keywords: Christian culture, religion, Christian image, conflict.

Вопросы религиозности А.П. Чехова, изучения христианских мотивов и образов в его литературной деятельности обладают особой спецификой. Исследователи сходятся во мнении, что в творчестве знаменитого русского писателя-реалиста эта тема завуалирована, даже когда Чехов обращается непосредственно к теме веры или в определенной степени затрагивает элементы православной культуры, истинные рассуждения чаще всего скрыты «между строк» и обнаруживаются только во время детального анализа проблематики, системы образов или же мотивов произведения.

Говоря об отношении самого А.П. Чехова к религии, обычно вспоминают его собственное высказывание о том, что вера была им «растеряна». Принято считать, что писатель придерживался научных взглядов на мироздание и был убежденным атеистом, которому было чуждо как истинно религиозное, так и церковное. Однако это утверждение ошибочно. Действительно, детство и отрочество, проведенные в купеческой семье, отличающейся суровой и даже безрадостной религиозностью, медицинское образование и врачебная деятельность, холодная и равнодушная среда «изверившегося» века, который не только не поощрял, но и высмеивал, например, толстовские религиозные искания – все это не способствовало обостренному религиозному чувствованию. Однако русский драматург, обладая чувственной и одаренной душевной природой, на протяжении всей жизни испытывал интерес к вопросам веры. Поэтому считать его абсолютно равнодушным к этой теме и проводить культурно-исторический и мифолого-этнографический анализ его произведений без обращения к христианским мотивам и образам было бы упущением. Ведь они были вложены в культурное сознание каждого русского писателя, как говорится, «впитаны с молоком матери».

Поиски истины, веры и «Бога», которые интересовали писателя, нашли свое отражение и в его пьесах, которым, как известно, обязано развитие мировой драматургии XX века. Композиционные элементы, в которые писатель вложил свои размышления на

данную тему, получают новый, находящийся «сверх» сюжета смысл. Попробуем проанализировать их в самой знаменитой пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» (1904).

Сам писатель, как известно из его переписки с А.С. Сувориным, задумывал эту пьесу как комедийный фарс, в котором все как бы очень просто и легко, но, как и во всей драматургии А.П. Чехова, в его основу заложены размышления над сложными вопросами. За сюжетообразующей продажей старинного помещичьего имения за долги находится глубокой символическое осмысление уходящей эпохи помещичьего дворянства. Герои произведения делятся не на отрицательных и положительных, а на категории людей «прошлого», «настоящего» и «будущего». Так реализуется один из принципов «новой драмы», а именно – перенос конфликта со внешнего на внутренний уровень.

В «Вишневом саде» драматург создает лишь иллюзию реалистического повествования, изображая действительность через символы. Вишневый сад – это не только место действия, но и главный образ-символ в данной пьесе, он же вынесен в название. С самого начала пьесы зритель погружается в атмосферу холодного майского утра, где его окружают фиолетово-белые стены детской комнаты и чистый холодный свет, льющийся из окна, из которого видна цветущая вишня. Следует отметить слитность пространства дома и сада, которые подразумеваются как единое целое – усадьба, в русской культуре обладающая особой спецификой, не совсем ясная для тех, кто, например, читает Чехова в переводе.

Раневская вспоминает свое далекое и прекрасное детство (мотив мечты, идеала, который встретится еще не раз), как будто вновь становится ребенком (мотив преображения, метаморфозы): «Я тут спала, когда была маленькой... *(Плачет.)* И теперь я как маленькая...» (С. XIII, 199). Окно детской – это переходное пространство, граница между мирами. С одной стороны, это пространство не изменяется, оно и спустя много лет остается таким же. С другой же стороны, время в нем все-таки движется: используемый Чеховым эпитет «опять молод» говорит о том, что сад вовлечен в некий цикл. Эту идею подтверждают исследования В.В. Кондратьевой, в которых говорится том, что вишневый сад выражает традиционные представления о периодическом обновлении природы, мира, смены поколения [Кондратьева 2007: 86], которым, к сожалению, придется исчезнуть, поскольку в конце пьесы слышится вдалеке звук топора – вишневый сад, как известно, вырубается.

Поскольку время в саду движется и не движется одновременно, перед читателем место не вполне земное. Неразрывно он связан с образом Любови Раневской, символизируя ее корни, начало и лучшее, что есть в героине. Любовь Андреевна – обладательница «большого» сердца, но вместе с тем и аморфного характера. Она до последнего надеется на чудесное спасение имения и уповает на лучшее, однако все время только «теряет»: супруг умер, семилетний сын Гриша утонул, а возлюбленный использовал и предал; теперь и вишневый сад с домом больше ей не принадлежит.

Если «разложим» по частям вишневый сад пьесы, то получим следующие слагаемые. Вишня – символ весны и перерождения, в христианской иконографии ее часто

изображают как плод с Древа Познания. Иногда Христос изображается с веткой вишни в руке [Рошаль 2007: 149]. Библейский символ «запретного плода» в интерпретации А.П. Чехова исследователи разделяют на невозможность героев существовать в райском саду и на их изгнание из-за эгоистичности, легкомыслия и безделия. Того же Гаева кроме бильярда ничего более не интересует. Но и в его последних словах чувство вдруг вырывается из оков высокопарных банальностей. В душе и этого героя за простыми словами вдруг обнаруживается реальная боль.

Вторая составляющая – сад, который является божественным и чистым пространством. Это единственное место, которое «не покинули ангелы». Сам драматург использует мотив «хранения» неких душ в саду: «…неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа…» (С. XIII, 227), – говорит Петя Трофимов, а Раневской видится покойная мать в белом платье. Эти детали позволяют сравнить вишневый сад из пьесы с Эдемским садом, который утрачивается героями в конце драматического действия (т.е. они фактически вновь из него изгнаны), как однажды Адамом и Евой, вкусившими запретный плод. В. Г. Короленко также отметил особое место образа сада в композиционной структуре и проблематике пьесы: «Главным героем этой последней драмы, ее центром, вызывающим, пожалуй, и наибольшее сочувствие, является вишневый сад, разросшийся когда-то в затишье крепостного права и обреченный теперь на сруб благодаря неряшливой распущенности, эгоизму и неприспособленности к жизни» [Капустин 2011: 325].

С вишневым садом связана и вся цветовая палитра пьесы, в которой преобладает белый цвет, ведь сад изображен цветущим в мае. Традиционно белый символизирует божественную чистоту, идеал и мечту, гармонию и спокойствие, а также перерождение, мотив которого уже встречался нам ранее. Этот цвет сопутствует следующим категориям: мир, чистота, невинность, вера. С древних времен белая одежда считалась священной и неприкасаемой. Вспомним древнегреческих жриц богини Весты, которые давали обет невинности и носили исключительно белые одеяния. Известны нам и белые одежды христианских праведников как в прямом значении, так и в переносном (те, кто победил страсти) [Ганькина 2019].

Голубой цвет – символ надежд и мечтаний – также встречается в пьесе, он символизирует воздушность, безмятежность, спокойствие, нежность, легкость, которые соответствуют аморфности характера и поведения Любови Раневской. Но ее привязанности к усадьбе и мечтаний оказывается недостаточно для того, чтобы вишневый сад был сохранен. Также голубой цвет традиционно связывают с аристократизмом и благородством: брат и сестра – представители «голубых кровей». Сад «хранит» души ушедших, как было отмечено ранее, а Гаев и Раневская, как и их предки в свое время, владели живыми душами и садом. Подобным образом дворяне скорее символически, чем фактически сохраняли ушедшую Россию – эпоху, в которой был взращен вишневый сад.

Факт утраты, понимаемый как изгнание из Божьей обители, становится лейтмотивом пьесы, поскольку он преследует не только Раневскую, но и ее близких: приемная

дочь Варя дважды утрачивает родителей (родных и приемных), остается одна и Аня – родная дочь. Образ Вари интересен тем, что она вместе со стариком-лакеем Фирсом (воплощающем ушедшее прошлое) является хранительницей дома, т.к. именно у нее хранятся ключи – символ власти и ответственности в доме. Но и этого положения приемная дочь Любови Андреевны лишается. Отношения «мать – дочь», традиционно характеризующиеся наследованием родовой памяти и в пьесе занимающие одну из важнейших ниш, лишены взаимопонимания, сострадания, а главное – любви, из-за чего не могут обрести счастье и избегнуть лишений дети: между Аней и Варей нет искренности, только наигранная заинтересованность и смиренное угождение соответственно; Варя, надеющаяся на предложение Лопахина, в итоге остается одна и намеревается уйти в монастырь.

Взаимодействие Раневской и ее дочерей требует пристального внимания и понимания психологичных чеховских ремарок. Здесь исследующему помогает анализ категорий дома и семьи, которые являются основополагающими ценностями как в христианской культуре, так и во многих других религиях. Произведение начинается с угрозы утраты дома, а следовательно, и семьи, поскольку эти ценностные категории чаще всего представлены как единое и неразделимое целое. В «Энциклопедия символов» Е.Я. Шейниной также отмечается эта связь: «Дом издревле связывался не только с постройкой, но и гораздо шире – с семьей, с людьми, живущими под одной крышей» [Шейнина 2001: 184]. Поскольку нет персонажи не составляют «семьи», они не способны сохранить и «дом». Это подтверждает П.Н. Долженков, утверждающий, что хоть «род Гаева и Раневской достаточно древний… Но родовой памяти у персонажей нет, <…> только личное прошлое» [Долженков 2009: 29].

В итоге дом отнят, семейные отношения разрушены, воспоминания, как и Фирс, канули в Лету: от вместилища родовой памяти осталась только оболочка. Основные православные духовные ценности – любовь, семья, дом и даже Отечество (вспомним, что в образ вишневого сада также вложена «вся Россия») – отсутствуют. Поскольку герои не стремятся к обретению истины, которая упоминалась ранее, то и все перечисленные основополагающие христианские категории тоже были ими отторжены «за ненадобностью». В этой пьесе можно найти мнение А.П. Чехова об интеллигентской среде конца XIX века. Но, как справедливо заметил Измайлов, самому писателю была присуща «какая-то бодрящая вера в наступление золотого века на земле» [Измайлов 2002], может быть, и где-то далеко и пусть спустя триста или четыреста лет. Без размышлений об этой вере, об этой мечте «о небе в алмазах» трудно найти хотя бы одну критическую статью о нем. Эта же надежда есть и в будущем поколении, ведь Аня – единственная из семьи душа, пусть пока наивная, но способная осознать грехи дворянства и отказаться от своих корней, она «не боится» работать, желая построить новый сад. И в поколении «настоящего», а именно – в образе дельца Лопахина, которого предостерегает «вечный студент» Трофимов: «…Не размахивай руками…» (С. XIII, 243). «Иначе будешь пожинать плоды растраты своей души», – добавим мы.

Следует также отметить особую позицию Пети Трофимова, который трактует всю Россию как общий для всех сад. Подчиненный желанию всеобщего преобразования, «вечный студент» (снова категория временная, которая становится в один ряд с «цикличностью» и «временностью») не способен заложить краеугольный камень «новой веры», поскольку все же является человеком неосновательным. Его идеи беспочвенны, поскольку он сам никогда не обладал садом, как Раневская, он не привязан к нему и считает, что любое место можно любить той любовью, с какой человек любит родной уголок.

И все же вновь встречается вера Чехова в человека, способного на борьбу с пошлостью и серостью жизни. «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите» (С. XIII, 228), – призывает он. Уже упоминаемые ранее ключи – мощный символ, отражающий власть, выбор, свободу действий и мыслей, особую роль обладающего ими, как человека «знающего» и посвященного в какое-то таинство. В христианской традиции этот символ находит отражение, когда Христос передает апостолу Петру «Ключи от Царствия Небесного» – право на вхождение человека в «царство Бога». «Новый апостол» из пьесы предлагает бросить их в колодец, который в энциклопедиях символов можно встретить в аналогии с женским началом, утробой. Колодец у подножия Древа Жизни в раю дает начало Водам жизни – спасению и очищению [Вежбицкая 2001: 137]. Надежда на достижение истины и гуманизм писателя по отношению к ищущему человеку прослеживается даже в такой, казалось бы, обрекающей на отчаяние фразе.

Таким образом, с помощью особой организации системы персонажей, а также христианской символики образов и деталей драматург переносит конфликт на внутренний уровень воспринимающего сознания, хотя потенциал для столкновения интересов в пьесе все же заложен. Но внешне он не проявляется, герои лишь спорят и размышляют. На протяжении прочтения пьесы нельзя понять, какой герой главный, поскольку они все равноценны в раскрытии идей, закладываемых автором. Стремление сохранить родовое гнездо – всего лишь внешняя сторона конфликта, который заключается в несовпадении героев с жизнью, отсутствии веры, а главное – в отсутствии стремления искать и бороться за эту веру. Все герои, в той или иной мере, дисгармоничны, поскольку их желания и идеалы оторваны от реальности. Поэтому и так далеки друг от друга: каждый поглощен своей правдой, они разговаривают друг с другом, но не «слышат» друг друга. Комедия, как сам определил жанр своего творения автор, пропитана печальной иронией. И все же перед читателем предстает сложный гуманизм Чехова, выраженный в надежде, что когда-нибудь вновь зацветет «вишневый сад», а человек сможет быть подле него.

Литература

1. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов [Текст] / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.

2. Ганькина, Н. Л. О поэтике «Вишнёвого сада» А. П. Чехова: христианские мотивы и символы [Текст] / Н. Л. Ганькина // Молодой ученый. – 2019. – № 32 (270). – С. 158–164. — Режим доступа: https://moluch.ru/archive/270/61931 [Дата обращения: 21.04.2023].
3. Долженков, П.Н. «Как приятно играть на мандолине!» О комедии А.П. Чехова «Вишневый сад» [Текст] / П.Н. Дунаев. – М.: МАКС Пресс, 2008. – 29 с.
4. Измайлов, А. А. Вера или неверие (Религия Чехова) // А. П. Чехов: pro et contra / под ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. Режим доступа: http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/izmajlov-vera-ili-neverie.htm (дата обращения: 21.04.2023)
5. Капустин, Н. В. Религия [Текст] // А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. – С. 324–329.
6. Кондратьева, В.В. Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х–1900-х гг. [Текст]: диссертация / В.В. Кондратьева. – Таганрог, 2007. – 195 с.
7. Рошаль, В.М. Энциклопедия символов [Текст] // сост. В. М. Рошаль, – М., АСТ; СПб: Сова, 2007. – 227 с.
8. Шейнина, Е.Я. Энциклопедия символов / Е.Я. Шейнина. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Торсинг, 2001. – 591 с.

Е.Ю. Кожевникова
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики и МКК, 3 курс,
Южный Федеральный Университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук., доц. Н.М. Щаренская

МЕТАФОРА СМЕРТИ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

Аннотация. В статье показано, что метафора смерти, реализуясь в других семантически связанных с ней образах (театральных, книжных, метафорах-овеществлениях), является важнейшей оценкой персонажей и их жизни.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», метафора, смерть, жизнь, театр.

E.U. Kozhevnikova
(*Russia, Rostov-on-Don),*
Institute of Philology, Journalism
and intercultural communication, 3rd year,
South Federal University.
Scientific supervisor:
cand. philol. sciences, assistant professor N.M. Shcharenskaya

THE METAPHOR OF DEATH AND ITS IMPLEMENTATION IN A.P. CHEKHOV'S PIE «THE SEAGULL»

Abstract. The article shows that the metaphor of death, being realized in other images semantically related to it (theatrical, book, metaphor-reification), is a typical assessment of phenomena and their life.

Keywords: Chekhov, «The Seagull», metaphor, death, life, theatre.

Предпринимаемое нами исследование основывается на достигнутом осознании важной роли метафоры в художественном мире Чехова [Крылова 2008]. При том, что Чехов признан самым непонятым русским писателем, а множество его текстов, соответственно, не прочитанными удовлетворительным образом [Сендерович 2012: 10–11],

метафора, с ее глубоким смыслопорождающим потенциалом, должна представлять объект исследования при анализе отдельных текстов. К пьесе «Чайка» мы обращаемся как к самой «трудной и трепетной» (Зингерман) в драматургии Чехова.

Проведенный анализ дает возможность говорить о присутствии в тексте «Чайки» метафоры со вторым компонентом «смерть». Метафора «рассыпана» по тексту, проявляясь в целом ряде единиц, семантически связанных с исходным метафорическим смыслом. Такая реализация метафоры является важной чертой, определяющей изящество стиля Чехова [Щаренская 2018]. Метафора с образным компонентом «смерть» является важнейшим средством оценки персонажей. Рассмотрим, какими предстают в свете этой метафоры персонажи «Чайки».

С реализации метафоры смерти начинается действие «Чайки»: Маша всегда ходит в черном, считая свою жизнь погибшей: «Это траур по моей жизни» (С. XIII, 5). Убивает ее жизнь отсутствие счастья, которое Маша связывает с любовью. Ее чувство к Треплеву безответно, отсюда представление о гибели жизни. Медведенко этого не понимает и приводит свои доводы: у Маши отец с достатком, сама она здорова, а у Медведенко доход ничтожный, но он все же траура не носит. Реплики Медведенко показывают, что он оценивает жизнь по внешним, материальным характеристикам. Маша не отвечает учителю взаимностью, т. е. в его жизни тоже нет счастья, но он об этом не говорит: его духовная организация не позволяет так ощущать отсутствие любви, чтобы страдать от несчастья. Тем самым Медведенко, не считающий свою жизнь погибшей, предстает в более невыгодном свете, чем Маша. В его словах о любви есть некая «сухость», «школьность»: так, о связи душ он говорит как о «точках соприкосновения», что особенно заметно на фоне водной метафоры «души сольются», рисующей любовь Треплева и Нины. Медведенко – тип персонажа, не ощущающего «недостаточность» своей жизни, что обусловлено спецификой его «учительской» души. Диалог Медведенко и Маши как бы намечает дихотомию персонажей «Чайки», понимающих или не понимающих свою жизнь как неблагополучную с точки зрения дефицита в ней живости.

Наиболее «мертвенной» и, соответственно, не понимающей драму своей жизни является Аркадина. Природа ее мертвенности заключена в театральной, т. е. искусственной жизни: она – актриса, что подчеркивается уже в списке действующих лиц. Одна из первых реплик появляющейся в первом действии Аркадиной – это цитата из партии королевы Гертруды: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!» (С. XIII, 12) Реплика является очень важной метафорической характеристикой Аркадиной: ее душа больна, она в таких «смертельных язвах», что спасение невозможно. Однако это сыграно, а значит, что героиня не проецирует смысл фразы на себя. Поведение Аркадиной во время спектакля Треплева подтверждает данную ей через призму шекспировской фразы характеристику: она жестока к своему сыну. Затем героиня вдруг испытывает некоторое беспокойство: «За что я обидела моего бедного мальчика? Я непокойна» (С. XIII, 16). Определение «непокойна» в подтексте означает, что в определенный момент нарушено

обычное состояние Аркадиной – покойное, т. е. «неживое». Аркадину не оживляет ничего. Отметим любимые роли Аркадиной – в “La dame aux camelias” и в “Чаде жизни”, где героини умирают.

Интересно, что Аркадина «суеверна, боится трех свечей, тринадцатого числа» (С. XIII, 7–8), то есть отторгает все, что имеет символику потустороннего мира. Побег от смерти выражается и в попытках актрисы молодиться, и в ее нежелании думать о смерти: «… я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти…» (С. XIII, 21). Но это доказывает непонимание ею своей мертвенности, усугубляющее катастрофичность положения.

Для характеристики Аркадиной Чехов использует фразеологизм, показывающий ее как бездуховного человека: «Отчего сестра не в духе?» – спрашивает Сорин (С. XIII, 7). Фразеологизм буквально демонстрирует отделенность Аркадиной от духовного, т. е. живого [Щаренская 2016: 149]. Персонажи, в репликах которых употребляется этот фразеологизм, не обладают той степенью мертвенности, которая присуща Аркадиной. Так, Сорин, задавая вопрос, тем самым уже ощущает состояние «не в духе» как ненормальное. Но Сорин остро переживает катастрофичность своей жизни. Появляется он в пьесе с такими словами: «... сегодня… проснулся… с таким чувством, как будто от долгого спанья у меня мозг прилип к черепу». Череп – метонимический символ. У Сорина есть мучительное ощущение своего черепа, словно подавляющего мозг. Он чувствует свою жизнь не состоявшейся, он “L'homme qui a voulu” и хочет Треплеву дать свою жизнь в качестве сюжета (С. XIII, 48). Превращение жизни в сюжет – это книжность, театральность, искусственность, а значит, мертвенность. Примечательно, что Сорин постоянно произносит слова «в конце концов». Полиптот показывает его жизнь как череду окончаний с наступлением уже последнего конца. Но Сорин хочет жить: «Хочется хоть на час-другой воспрянуть…, а то очень уж я залежался, точно старый мундштук». Образ старого мундштука – метафора-овеществление, выражающая идею мертвенности. При всем желании жить Сорин живет, постепенно умирая, «отнимая что-то у себя с каждым прошедшим днем» [Гульченко 2011]. В его жизни нет чего-то, что может сделать ее живой.

Тригорин – второй персонаж, в речи которого есть фразеологизм «не в духе». Он рассказывает Нине о своей жизни беллетриста и говорит, что когда его бранят, то он чувствует себя не в духе два дня (С. XIII, 28): чувствование слишком коротко, а значит, Тригорин плохо ощущает неблагополучие своей жизни. Он персонаж намного более мертвенный, чем Сорин. Он беллетрист, и примечательно, что эта его характеристика закреплена уже в списке действующих лиц, как и характеристика Аркадиной. Сорин же назван словом с семой «человек, человеческое»: «ее (Аркадиной) брат». Разница между Аркадиной и Тригориным все же есть, и измеряется она степенью мертвенности. Аркадина на критику не реагирует: «Охота обращать на это внимание», что показывает ее полную бездуховность: она вообще не чувствует себя отделенной от духовного начала. «Театральная» жизнь видится Чехову более мертвенной, нежели жизнь беллетриста,

который все же, как писатель, может порождать смыслы, анализировать жизнь. Но и от Аркадиной, и от Тригорина исходит смерть.

Обратим внимание на одну деталь отношений Аркадиной и Треплева. Делая сыну перевязку, Аркадина задает вопрос: «А ты без меня опять не сделаешь чик-чик?» (С. XIII, 37). В подтексте виден смысл: не сделает ли Треплев попытку самоубийства без Аркадиной? Чеховская убийственная ирония в адрес Аркадиной очевидна: Треплев убивает себя по возвращении матери.

Тригорин – погубитель Нины. Его роман с ней сопоставляется с сюжетом, в который беллетрист превращает жизнь Нины. Сюжет видится ему при встрече с ней во втором действии: «…на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка… Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку». Примечательно, что сюжет короткий, «для небольшого рассказа»: жизнь сжимается, губится. Сюжет схватывается Тригориным при первом его разговоре с Ниной, где он смотрит на нее как на «штучку». Это овеществление, даже лишенное образности, превращающее девушку просто в предмет. Обратим внимание на реплики Тригорина, где он трансформирует живое в мертвое: «Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера» (С. XIII, 29). Запах гелиотропа почему-то ассоциируется для Тригорина с приторным запахом и вдовьим цветом. С такими мертвыми деталями беллетрист опишет летний вечер.

Тригорин говорит, что он «съедает» свою жизнь, но он поглощает и жизнь других. Эту метафору буквально реализует сцена, где Тригорин завтракает, а Маша рассказывает о своей погибшей жизни и говорит: «Все это я рассказываю вам как писателю. Можете воспользоваться». Завершая свой рассказ, Маша просит Тригорина не поминать ее лихом. Фразеологизм этот первоначально относился к покойникам [Телия 2021].

Нина, жизнь которой становится одним из тригоринских сюжетов, также готова к гибели, хотя, может, и не понимая этого до конца. В списке действующих лиц она названа «молодой девушкой». Такую же характеристику с семой «человек» Чехов дает и Треплеву – «молодой человек». Любовь этих героев в начале пьесы воплощает живость душ. Но Нину тянет театральная жизнь. Это очень хорошо видно, когда она говорит: «Отец и его жена не пускают меня сюда… боятся, как бы я не пошла в актрисы… А меня тянет сюда к озеру, как чайку...» (С. XIII, 10) У озера – сцена, и поступить на сцену – мечта Нины. Этому отчасти способствует Треплев, мечтающий сначала о славе в театральной жизни и написавший пьесу. Нина, играя в ней, впервые оказывается на сцене. Так она замечена Аркадиной, которая подталкивает ее к театру: «Вы обязаны поступить на сцену!» (С. XIII, 16) Интересно, что Нина не понимает смысла пьесы Константина: в ней выражается желание победы Мировой души над дьяволом, «началом материальных сил», т. е. желание увидеть среди людей живую жизнь. Но Нине трудно играть в этой пьесе: в ней «нет живых лиц» (С. XIII, 10). Ей нужны «действую-

щие лица», которые представляют реальную, не слишком живую жизнь. Нина ощущает себя чайкой, но чайку убивают (Треплев) и превращают в чучело (Тригорин). Наиболее ярко стремление Нины к жизни искусственной, т. е. неживой, видно в пьесе в ее стремлении к славе, к сцене. Она готова погубить свою жизнь, говоря об этом Тригорину словами его рассказа: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её» (С. XIII, 40), чем он воспользуется, превратив ее жизнь в беллетристику, где все мертвое. Нина потом оплакивает свою театральную жизнь, но не отказывается от нее: «Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня» (С. XIII, 59).

Треплеву удается избавиться от тяги к театральному, искусственному миру. Он изгоняет все бессмысленные олицетворения («Афиша на заборе гласила») и видит трепещущий свет звезд, ощущает тихий ароматный воздух. Это очевидный контраст с «приторным запахом» Тригорина, в соседстве с «вдовьим цветом» приобретающим сему «тление». Треплев заканчивает жизнь самоубийством. Дорн, не говоря о выстреле в присутствии Аркадиной, представляет смерть Кости как лопнувшую склянку с эфиром. Это преуменьшающее сравнение со склянкой звучит цинично, однако эфир – слово с максимально выраженной семой «нематериальное, духовное». Константин Треплев – не беллетрист, а человек с живой душой, уходит из жизни, не желая участвовать в ее искусственных, театральных, неживых сюжетах.

Итак, метафорическая оценка персонажей, состояния их душ и жизни посредством сравнения со смертью, исключительно важна для воплощения смысла «Чайки». Метафора смерти является центральным смыслом, являющим себя в других семантически связанных с этим смыслом метафорах – театральных, книжных, метафорах-овеществлениях. Все они присутствуют в тексте иногда в очевидно метафорическом виде, иногда в единицах, являющих свой смысл в подтексте. Метафорические смыслы переплетаются с действием, с деталями фабульного уровня, что показывает смысл того, что постоянно происходит в реальном человеческом мире.

Литература

1. Гульченко В.В. К вопросу о «живом трупе» у Л. Н. Толстого и А. П. Чехова – М.: Вопросы театра, 2011.
2. Крылова Е.О. Метафора в прозе А. П. Чехова как смыслопорождающий механизм. – Новгород: Вестник Новгородского гос. ун-та, 2008.
3. Сендерович С.Я. Фигура сокрытия. Избранные работы. – М.: Языки славянских культур, 2012.
4. Телия Е.Н. Большой фразеологический словарь русского языка. – М.: АСТ-Пресс, 2021.
5. Щаренская Н.М. Искусство и жизнь в пространственно-метафорических образах. «Чайка». Продолжение полета. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова «Чайка» в контексте современного искусства и литературы» – к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А.П. Скафтымова (Саратов, 5-7 октября 2015 г.). – М. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – 2016. – С. 138–167.
6. Щаренская Н.М. От сюжета к метафоре: «Леший» и «Дядя Ваня А.П. Чехова». – Ростов-н/Д., 2020.

Д.А. Масленникова
(Россия, Владикавказ),
факультет русской филологии,
1 курс магистратуры,
Северо-Осетинский государственный университет
им. К.Л. Хетагурова,
ФГБОУ ВО «СОГУ».
Научный руководитель:
ст. преподаватель Ф.К. Бесолова

СНОВИДЕНИЕ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИЕМ В РАССКАЗАХ В.Г. КОРОЛЕНКО «СОН МАКАРА» И А.П. ЧЕХОВА «САПОЖНИК И НЕЧИСТАЯ СИЛА»

Аннотация. В статье представлен сравнительный анализ образов сновидений в рассказах В.Г. Короленко «Сон Макара» и А.П. Чехова «Сапожник и нечистая сила». Определяется их сюжетно-композиционная функция, символическая семантика, делается вывод о роли сна в самораскрытии образов героев.

Ключевые слова: В.Г. Короленко, «Сон Макара», А.П. Чехов, «Сапожник и нечистая сила», сон, сюжетно-композиционная функция.

D.A. Maslennikova
(Vladikavkaz, Russia),
Faculty of Russian Philology,
1st year of master's degree,
North Ossetian State University
named after K.L. Khetagurov,
FGBOU VO "SOGU".
Scientific supervisor:
senior lecturer F.K. Besolova

THE DREAM AS A COMPOSITIONAL DEVICE IN THE STORIES OF V.G. KOROLENKO “MAKAR'S DREAM” AND A.P. CHEKHOV “THE SHOEMAKER AND THE EVIL SPIRIT”

Annotation. The article presents a comparative analysis of dream images in the stories of V.G. Korolenko “Makar's Dream” and A.P. Chekhov “The Shoemaker and the Evil Spirit”. Their plot-compositional function, symbolic semantics are determined, the conclusion is made about the role of sleep in the self-disclosure of the characters' images.

Keywords: V.G. Korolenko, “Makar's Dream”, A.P. Chekhov, “The Shoemaker and the evil Spirit”, dream, plot-compositional function.

Сновидения всегда привлекали людей своей загадочностью и мистификацией. В древние времена народ связывал видения с потусторонним миром. Представители разных эпох трактовали художественную эстетику сна по-разному. Для романтиков сон был способом преодоления границ между реальностью и мечтой. В таких текстах редко можно увидеть начало сна, для читателя остается загадкой переход от реальности к иллюзии. В барокко обыгрывается тождество между иллюзией и реальностью, жизнь уподобляется сну; для постмодернистов сон был опытом ирреальности. А на рубеже

XIX и XX веков снами и их толкованиями стали заниматься такие психологи, как З. Фрейд [Фрейд, 1913] и К.Г. Юнг [Юнг, 1994].

Ю.М. Лотман говорит о том, что «сон – это семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка», «сон – знак в чистом виде, так как человек знает, что есть сон, видение, знает, что оно имеет значение, но не знает – какое. Это значение нужно расшифровать» [Лотман, 1992].

В русской литературе авторы достаточно часто использовали мотив сновидения. В числе произведений, в которых присутствует сон, можно назвать следующие: романы «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Обломов» И.А. Гончарова, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и др.

Зачастую сновидения способны приоткрыть читателю истинный портрет героя, добавить определенный смысл, который будет способствовать более объемному образу. Во снах персонажи попадают в нереальный мир, который может дать ответы на их вопросы.

Как правило, сон в литературе полон символов, которые могут подсказывать герою его дальнейшую судьбу, указывать на прошлое, раскрывать их переживания, тайные желания, передавать важную информацию, которую еще предстоит расшифровать; сон может давать психологическую характеристику.

М.А. Дынник в своей статье «Сон как литературный прием» выделяет 15 видов сновидений: сон – рамка литературного произведения, сон – форма развития основного сюжета, сон – форма эпизодического сюжета, сон – неожиданное объяснение фантастического сюжета, сон – завязка и разрешение сложной коллизии, сон – изобразительный эффект, сон – средство перехода от одного эпизода к другому, сон – изображение иррационального, потустороннего мира, сон – переход от действительности к утопическому, сон – переход от прошлого к современности, сон – вещее предвосхищение героем судьбы, т. е. развязка литературного произведения; сон – изложение мировоззрения, сон – этическая оценка, сон – настроение [Словарь, 1925: 645–649].

Далее будем опираться на классификацию М.А. Дынника и попробуем рассмотреть специфику сновидений в рассказах «Сон Макара» В.Г. Короленко и «Сапожник и нечистая сила» А. П. Чехова, сравнить их и найти общие черты.

Мотив сновидения в рассказах А.П. Чехова и В.Г. Короленко в целом исследован мало, хотя использование сна как художественного приема в русской литературе изучено достаточно хорошо. При написании статьи мы опирались на работы следующих авторов: Е.Ф. Волик [Волик, 2007: 160–164], Е.Р. Обатниной [Обатнина, 2008: 164–170], М.А. Дынник [Словарь, 1925: 645–649].

Сон как форма развития основного сюжета в рассказах В.Г. Короленко «Сон Макара» и А.П. Чехова «Сапожник и нечистая сила». В рассказе В.Г. Короленко «Сон Макара» сложно сразу провести четкую грань между сном и явью, хотя сам автор начинает со слов о том, что «этот сон видел бедный Макар» [Короленко, 1953: 103]. Можно предположить, что сон-бред начинается в тот момент, когда герой, на-

пившись водки и повалявшись в снегу, оказывается дома с женой, где «он лежал на постели. Голова у него горела. Внутри жгло, точно огнём. По жилам разливалась крепкая смесь водки и табачного настоя. По лицу текли холодные струйки талого снега; такие же струйки стекали и по спине» [Короленко, 1953: 109]. Именно с этого и разворачивается основной сюжет святочного рассказа. Герою В.Г. Короленко предстоит путешествие к богу Тойону, раскаяние и осознание своей неправоты, очищение души.

Все чудеса, случившиеся с героем, происходят в его сне. Данный прием дает возможность В.Г. Короленко погрузить персонажа в такие ситуации, в которые в жизни бы он не попал. Это позволяет автору использовать сон как форму развития основного сюжета, при этом явно не писать об этом.

Рассказ А.П. Чехова «Сапожник и нечистая сила» – содержание сна одного персонажа. Вместе с Федором читатель, незаметно для себя, «засыпает» в начале и «просыпается» в конце. Достаточно интересно погружается в сон Нилов: «Мечтая так, Федор вдруг вспомнил о своей работе и открыл глаза» (С. VII, 223). Если не знать итога сюжета, то может показаться, что все это происходит с героем на самом деле, а не в мире сновидений. Кажется, что автор делает так специально, поскольку читатель до определенного момента не понимает, где проходит грань между реальностью и миром грез. Не стоит забывать о том, что сапожник впадает не просто в состояние сна, а в состояние сна-бреда, так как находится под воздействием алкоголя. Именно в таком виде Федор Нилов совершает свое путешествие в мир богатой жизни.

Можно предположить, что после слов о том, что герой открывает глаза, продолжается обычное повествование. Но все это происходит до того момента, когда нищий Нилов снимает сапог со своего заказчика с Колокольного переулка. Тут он видит не ноги человека, а «лошадиное копыто» (С. VII, 224). С этого эпизода и становится понятно, что Федор открывает глаза во сне.

Таким образом, как у А.П. Чехова, так и у В.Г. Короленко сложно сразу понять, в какой момент начинается сон персонажа, поскольку сами авторы стирают эту грань. Это становится очевидным лишь в тот момент, когда с их героями начинают происходить рождественские чудеса. Для обоих писателей сновидения их героев являются полем действия для оценки поступков и жизни Федора Нилова и Макара, их внутренних душевных терзаний, желания чего-то лучшего.

Сон как форма этической оценки. В.Г. Короленко как будто использует прием «сон во сне»: в основном сновидении, в котором герой бегал по тайге в погоне за своей лисой, он как бы «умирает», и начинается новый сон. С этого момента читатель может дать оценку деяниям и помыслам персонажа.

На том свете Макара встречает поп Иван. Автор повествует краткую историю жизни спутника героя. И интересным становится факт того, что поп сам пил. От выпивки и пострадал, когда «он был слишком уж пьян, покачнулся и упал в огонь» [Короленко, 1953: 115]. Это становится неким предостережением для Макара о вреде алкоголя.

По дороге Макар и поп Иван встречают разные души людей: и всадников, кравших при жизни, и старика, который тащил на себе старуху. Из разговора героя с мужчиной читатель узнает о том, что старик некогда ушел спасаться на ту самую «гору», о которой бредил Макар. В том месте старый мужчина ничего не делал, только ел и пил. А когда пришел на суд к Тойону, тот послал его за женой, которая перед смертью побиралась, но только «она ослабела и не может волочить ног. И он теперь должен тащить к Тойону старуху на себе» [Короленко, 1953: 120]. Через этого второго персонажа Макар предупрежден: желание уйти спасаться на «гору» – ошибочно. Макар оказался рад тому, что не удалось осуществить задуманное при жизни.

На пути были еще и простые работники, и убийцы, чьи проступки не смывались даже снегом; и маленькие души детей. Каждому воздавалось по их заслугам.

На суде большой Тойон знал всю правду о Макаре, но сам герой должен был рассказать о жизненном пути. Перед ним стояли весы с двумя чашами: маленькой золотой и большой деревянной. И снова В.Г. Короленко использует сон как форму этической оценки. Оглашались все поступки героя, за каждый из которых каждая из чаш то поднималась, то опускалась. Но Макар даже на суде у Тойона пытался обмануть его. Судимому уже было вынесено наказание, как вдруг спасением для персонажа стал приход сына Тойона.

У героя появился дар речи, и он рассказал всю правду о тяжелой жизни. О том, что родился-то ребенком с ясными глазами, чистым сердцем, в котором теперь истощилось терпение. И от слов его правдивых золотая чаша стала перевешивать. Сын большого Тойона стал спасением для героя. А в сердце его то загоралась, то снова гасла надежда.

Очищение происходило с каждым, кто находился в избе. Плакали все: и Макар, которому стало жалко себя, и поп Иван, и божьи работники, и даже Тойон. А золотая чаша все перевешивала и перевешивала деревянную.

Владимир Галактионович Короленко показывает исцеление души своего бедного Макара. Вместе с персонажем читатель погружается в мир его переживаний, чувств и эмоций; ощущает надежду и веру в спасение.

Так и в рассказе «Сапожник и нечистая сила» приключения Нилова происходят в мире сновидений. Через этот прием Антон Павлович показывает и герою, и читателю, что у каждого человека в этом мире есть свое место. В жизни богатых и бедных людей есть как свои плюсы, так и минусы. И Федор это смог хорошо прочувствовать на себе, когда понял, что, став знатным, больше не может петь песни на улице и играть с бабой.

Именно благодаря сну герой начинает ценить то, что у него есть сейчас, учиться любить жизнь такой, какой она ему дана, быть благодарным за это. И все равно, бедный ты или нищий, конец у всех один и тот же – могила, «и в жизни нет ничего такого, за что бы можно было отдать нечистому хотя бы малую часть своей души» (С. VII, 228).

Мотив сна как форма этической оценки позволяет автору ввести в сюжет форму морализации, нравственной оценки поступков героя. В рассказе А.П. Чехов использует

этот прием, чтобы читатель мог сам судить о действиях Федора, так как явного суждения Антон Павлович не дает. Мечтая о прекрасной и богатой жизни, сапожник получает ее во сне, чтобы прочувствовать на себе боярскую жизнь. Поначалу все идет хорошо, герою нравится отношение и внимание к нему, он чувствует власть и силу. Теперь Нилов – знатный человек, а к нему пожаловал сапожных дел мастер. И тут Федор Пантелеич начал ругать и бранить Кузьму, но скоро вспомнил, что сам когда-то был таким: «…он вспомнил, как над ним самим мудрили заказчики, и у него стало тяжело на душе…» (С. VII, 226). Данный эпизод помогает понять читателю, что душа сапожника не настолько впитала в себя все это боярское «милосердие», что способна еще на сострадание и сочувствие, на возрождение души.

Антон Павлович Чехов хорошо иллюстрирует тот факт, что люди богатые далеки от Бога, от молитвы, обращенной к нему. С тех пор, как у героя появилось много денег, он начал сильно переживать о них. В церкви он говорит то же, что и в период бедности: «Господи, прости меня грешного» (С. VII, 226), но только в голову больше лезут мысли о сундуке с деньгами и о душе своей загубленной.

К концу рассказа, когда сапожник очнулся от своего сна-бреда, он понимает, что «богатым и бедным одинаково дурно» (С. VII, 228), нет больше смысла роптать на свою судьбу.

Таким образом, А.П. Чехов и В.Г. Короленко не просто используют сон как форму развития основного сюжета, для них это возможность позволить читателю дать этическую оценку каждому из персонажей. Сапожник Федор Нилов получил то, что желал, через нечистую силу, прочувствовал на себе боярскую жизнь и смог понять, что каждый человек в этом мире находится на своем месте. Макара же ожидал поп Иван, который стал проводником героя в мир иной.

Сон как неожиданное разъяснение фантастического сюжета. В произведении А.П. Чехова «Сапожник и нечистая сила» трудно сразу понять, что герой погрузился в мир сна. Фантастическое повествование начинается не сразу, так как автор не пишет напрямую о том, что Федор Нилов спит; напротив, Антон Павлович «открывает глаза» сапожнику. Получается, что весь рассказ – приключения сапожника во сне. И лишь почти в самом конце можно в этом убедиться, а не догадываться: «И вдруг всё исчезло. Федор открыл глаза и увидел свой стол, сапоги и жестяную лампочку» (С. VII, 223–224).

Сквозь призму сна и «открытие» глаз Антон Павлович Чехов вводит столь фантастический сюжет, который в реальной жизни никак не мог произойти, ведь во сне возможно все, в том числе и исцеление души человеческой.

Как у А.П. Чехова, так и у В.Г. Короленко присутствует фантастический сюжет. Заключается он и в действующих противоположных персонажах: нечистая сила и Той-он с сыном-спасителем; и в чудесных путешествиях героев, и в размытых границах сна и реальности, о которых порой можно лишь догадываться.

Антон Павлович Чехов в конце произведения все-таки четко дает понять читателю, что Федор Нилов спал. Владимир Галактионович Короленко все же стирает парал-

лель между состоянием героя. Подсказкой становится название святочного рассказа «Сон Макара». Заранее известно, что будет сон, но вот в какой момент он начинается – определить достаточно трудно.

Фантастический сюжет помогает автору передать свое сострадание герою, внушить надежду на изменение и осознание жизни, что оказывает сильное эмоциональное и духовное воздействие на читателя.

Столь похожие персонажи во снах преодолевают разные путешествия, которые изменяют их и очищают души. В рассказах все тайные желания Федора и Макара становятся явью, но только мало счастья они от них получают. Одному предстоит прожить один день барином, а второму – попасть на суд дел своих земных. В обоих произведениях с героями происходит осознание своего истинного предназначения, раскаяние в содеянном и в глупых мыслях. Перед ними словно проносится вся жизнь, и их души очищаются. Авторы сострадают, соответственно, Федору и Макару, понимают и прощают своих «каинов». Метаморфозы происходят и с героями, и с читателем, появляется надежда и вера во спасение, ощущается избавление от душевных терзаний персонажа, свет проливается на их существование.

А.П. Чехов и В.Г. Короленко используют сновидение как неожиданное разъяснение фантастического сюжета. Ведь только в видении можно побывать в гостях у черта и на божьем суде, исполнить все свои желания, увидеть умерших и беседовать с ними.

Таким образом, сны в русской литературе XIX века, в частности, в рассмотренных нами произведениях А.П. Чехова и В.Г. Короленко, полны символов, которые могут подсказывать герою его дальнейшую судьбу, указывать на прошлое, раскрывать их переживания, тайные желания, сообщать какую-то важную информацию, которую еще предстоит расшифровать; могут давать психологическую характеристику.

Литература

1. Волик Е.Ф. Язык и функции сновидений в словесном искусстве. – М.: Архитектура, 2007. – С. 160–164.
2. Короленко В.Г. ПССП: в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1953. – Т. 1. – С. 103–130.
3. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992. – URL: https://imwerden.de/-pdf/lotman_kultura_i_vzryv_1992__ocr.pdf.
4. Обатнина Е.Р. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. – М.: НЛО, 2008. – С. 164–170. – URL: https://studbooks.ru/kulturologiya/aleksey-remizov-lichnost-i-tvorcheskie-praktiki-pisatelya-1552480938/s-6.
5. Словарь литературных терминов. Литературная энциклопедия: в 2-х т./ гл. ред. Н. Бродский. – М.; Л.: Л. Д. Френкель, 1925. Т. 2. П-Я. – С. 645–649. – URL: http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-6416.htm?cmd=p&istext=1.
6. Фрейд З. Толкование сновидений. – М.: Современные проблемы, 1913. – 448 с.
7. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – Киев: AirLand, 1994. – 405 с.

Р.Н. Мехробиддин
(Россия, Владикавказ),
факультет русской филологии, 2 курс,
Северо-Осетинский государственный
университет им. К.Л. Хетагурова
ФГБОУ ВО «СОГУ»
Научный руководитель:
ст. преподаватель Ф.К. Бесолова

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ О ЧЕХОВЕ

Аннотация. В данной статье автор освещает отношение известного поэта, литературоведа К.И. Чуковского к личности А.П. Чехова и его творчеству. Доказывается, что на примере наследия Чехова Чуковский показывает, как должна проявляться истинная любовь к человеку.

Ключевые слова: Корней Чуковский, Антон Павлович Чехов, дневники, очерк, анализ.

P.N. Mekhrobiddin
(Russia, North Ossetia-Alania),
faculty of russianphilology, 2nd year student,
FGBOU VO "North Ossetian State
University named after I.I. K.L. Khetagurov"
Scientific adviser:
senior lecturer F.K. Besolova

KORNEY CHUKOVSKY ABOUT CHEKHOV

Abstract: In this article, the author would like to highlight the attitude of the famous poet, literary critic K. Chukovsky to the personality of Chekhov and his work. It is proved that on the example of Chekhov's heritage, Chukovsky shows how true love for a person should be manifested.

Keywords: Korney Chukovsky, Anton Pavlovich Chekhov, diaries, essay, analysis.

«Прочтите, что пишут американцы о Толстом, или французы о Чехове, или англичане о Мопассане, – и вы поймете, что духовное сближение наций – это беседа глухонемых», – в это высказывание Корнея Чуковского, бесспорно, вложен глубокий смысл о великой душе русских писателей и поэтов. В данной работе нам как раз хотелось бы более подробно остановиться на отношении Чуковского к Чехову, основываясь на личных дневниках и очерках Чуковского. Дневники – это один из важнейших источников информации. Несмотря на их субъективность, исследователь, опираясь на подобного рода тексты, может сделать немало открытий и значимых выводов.

Вспомним краткую биографию самого Корнея Ивановича Чуковского, русского советского поэта, публициста, литературного критика, переводчика и литературоведа, детского писателя, журналиста. К. Чуковский родился 19 марта 1882 года в Санкт-Петербурге, но еще в детстве вынужден был переехать в г. Одессу вместе со своей матерью. Отец Чуковского, Эммануил Левенсон, петербургский студент, в семье которого

была прислугой мать Чуковского – крестьянка Екатерина Корнейчукова, через три года после рождения сына оставил ее. Интересоваться поэзией Чуковский начал с ранних лет, сочинял стихотворения и даже поэмы. Будущий литератор вел личный дневник, который стал его отдушиной на протяжении всей жизни. После обучения Чуковский вернулся в Санкт-Петербург с твердым намерением стать писателем. В Петербурге он познакомился со многими литераторами, которые в будущем дали ему много хороших советов, что, несомненно, помогло ему.

К сожалению, о Корнее Чуковском сложился стереотип, что он исключительно детский писатель, однако на самом деле, как видим, это не так. Одним из лучших творений автора, на наш взгляд, можно назвать его рукописный альманах «Чукоккала» – сборник автографов многих видных деятелей советской литературы и искусства, книгу «Мастерство Некрасова», а также дневниковые записи.

В начале XX века К. Чуковский написал сборники критических статей, в числе которых был цикл «От Чехова до наших дней», опубликованный в 1908 г. «В заглавиях этих сборников обращает внимание особый жанр, можно сказать, изобретённый Чуковским, – „критические рассказы“» [Чуковский 2012 (т. 6): 24].

Творчеству А.П. Чехова Корней Чуковский посвящает ряд работ. В 1957 году он публикует в журнале «Москва» очерк «Антон Чехов». В 1967 году в сильно переработанном, дополненном и расширенном виде в издательстве «Художественная литература» очерк выходит под названием «О Чехове», а в 1971 году в издательстве «Детская литература» книга была переиздана с последними дополнениями автора.

Объектом данного исследования являются: дневник К.И. Чуковского (1901-1929); очерк 1908 года «А.П. Чехов» из цикла «От Чехова до наших дней: Литературные портреты, характеристики», книга «О Чехове».

Именно Чехов, по мнению Чуковского, является вершиной русской литературы, ее нравственным и эстетическим эталоном. Автор не просто изучал его – он воспитывал себя по Чехову, часто упоминал А.П. Чехова в своих дневниковых записях, воспринимая мысли любимого писателя как наставления.

Чуковский восхищался не только творчеством Чехова, но и его личностью: «Он был гостеприимен, как магнат. Хлебосольство у него доходило до страсти…» [Чуковский 2012 (т. 4):197]. Автор считает, что многим это могло бы показаться безумием, ведь человек долгое время жил в нужде, тяжким трудом содержал всю семью, а теперь у Чехова постоянно гости, он их кормит, лечит и развлекает даром.

Корней Чуковский небезосновательно полагает, что именно эта черта характера – «якшаться» с любым человеком, интерес к разным натурам и профессиям – позволила Чехову создать ту «грандиозную энциклопедию русского быта восьмидесятых и девяностых годов, которая называется мелкими рассказами Чехова …» [Чуковский 2012 (т. 4): 200].

Кроме того, он отмечает ещё одну, по его мнению, замечательную, черту натуры Чехова, определившую дальнейший характер всего его творчества. Эту черту он назвал

«максимализмом правдивости». Чуковский пишет: “Даже общепринятую, мелкую, казалось бы, безобидную ложь он преследовал с необычайной суровостью” …» [Чуковский 2012 (т. 4): 262].

Книги многих других авторов кажутся «буквально пустынями» – так мало персонажей в них живёт. Произведения же Чехова богаты и насыщены «разношёрстной» толпой: портные, кухарки, чиновники, учителя, священники, циркисты, разного рода рабочие, крестьяне, генералы и помещики, что образовалась бы огромная людская толпа, которую не смогла бы вместить ни одна самая широкая площадь. Восхищение талантом Чехова Чуковский выразил в словах: «Безвкусица заменилась у него строгим, взыскательным вкусом, неряшливый словарь – классически-благородным, музыкальным и ясным до хрустальной прозрачности» [Чуковский 2012 (т. 4): 260]. По мнению К. Чуковского, такого примера перерождения личности писателя не знала литература тех времён.

Восхищение Чуковского Чеховым буквально безгранично. Подтверждением служат его следующие слова: «Книжку мою законфисковали. Заарестовали. Я очень волновался, теперь спокоен. Сейчас сяду писать о Чехове. Я Чехова боготворю, таю в нём, исчезаю, и потому, не могу писать о нём – или пишу пустяки» [Чуковский 1991: 63]. Автор считает, что поэтичности не лишены не только лирические части текстов, те части, в которых чувствуется «звучание музыкальной речи», но и все остальные, так как смысл в общей поэтической красоте целого, в «музыке милосердия и правды», которая сквозит в его малых жанрах. «Истинная поэтичность – это именно то, что не поддаётся анализу и ускользает от всех определений и формул» [Чуковский 2012 (т. 4): 264].

К.И. Чуковский отмечает, что некоторые читатели могли вообразить себе Чехова всепрощающим и мягкосердечным, сделав вывод на основании поэтичности и красоты его произведений. Однако эти выводы ложны. Чехов был очень темпераментным человеком, в своих убеждениях был ярым противником зла, доказательством этому служат такие его рассказы: «Человек в футляре», «Мужики», «В овраге», «Унтер Пришибеев» и другие, в которых он показывает читателю, каким боевым и воинственным предстает перед нами гуманизм Чехова.

В дневниковой записи от 17 июля 1907 года критик пишет, что о Чехове говорят, будто он пессимистичен, ненавидит жизнь и постоянно «брюзжит». «Клевета», – утверждает Чуковский. Автор считает, что мир Чехова очарователен, слог изящен и даже самый мрачный из его рассказов – гармоничен [Чуковский 1991: 30].

Стоит отметить, что К. Чуковский, кроме всего прочего, также восхищался строгим вкусом Чехова. Многие писатели того времени, желая, как сказали бы нынче, «прорекламировать» свои произведения, давали им кричащие названия. А.П. Чехов, конечно же, был категорически против таких вульгарных приёмов, претивших его строгому вкусу. Это было бы унижением для его писательской гордости – заманивать читателя эксцентричными названиями. Из Чехонте «перевоплотившись» в Чехова, он давал своим произведениям неприметные и скромные названия. Сюжеты произведений отличались сложностью, богатством оттенков, нравоучением и правдивостью, но названия были настолько лаконичны и просты, будто должны были не раскрывать содержание рассказов, а наоборот – прятать его. И действительно, как можно понять, какая

фабула скрывается, например, за такими «лишёнными всякой эмоциональной окраски названиями»: «Супруга», «Бабы», «Дамы», «Мужики», «Степь», «Невеста», «Ионыч», «Аптекарша» и др.? Нельзя не согласиться, что, как бы мы ни старались, нам не удастся даже примерно понять, о чём тот или иной рассказ или пьеса с таким названием. Как говорил К. Чуковский: «Всюду заметно стремление сказать как можно меньше, скромнее, спокойнее» [Чуковский 2012 (т.4): 371].

Нельзя не заметить, что с каждым годом восхищение Чуковского Чеховым только возрастает. Так, 5 января 1921 года автор говорит следующее: «Сегодня проф. Алексеев читал глупый и длинный доклад об английской литературе – и в этом докладе меня очаровала чья-то статья о Чехове (переведённая из «Athenaeum`a») – и опять сердце залило, как вином, и я понял, что по-прежнему Чехов – мой единственный писатель» [Чуковский 1991: 156].

Таким образом, на основании вышеперечисленных фактов смело можно сделать следующий вывод: безусловно, К. Чуковский боготворил Чехова, восхищался его талантом, его целостной натурой, невероятной скромностью и темпераментом. Он посвятил ему большое количество работ, в которых затрагивает одну из самых актуальных проблем жизни – проблему любви к человечеству. На примере Чехова Чуковский показывает, как должна проявляться истинная любовь к человеку.

При этом для Чуковского «Чехов – самый скрытный и самый непрочитанный русский писатель».

Литература

1. Воспоминания о Корнее Чуковском. – М.: Никея, 2012. – 512 с.
2. Чуковский К.И. Дневник 1901–1929. – М.: Советский писатель, 1991. – 544 с.
3. Чуковский К.И. О Чехове // К.И. Чуковский: Собр. соч.: в 15 т. – Т. 4. – М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. – 592 с. – С. 195–378.
4. Чуковский К.И. А.П. Чехов // К.И. Чуковский. От Чехова до наших дней: Литературные портреты, характеристики: Собр. соч.: в 15 т. – М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. – 624 с. – Т. 6. – С. 29–40.

Иштван Молнар
(Венгрия, г. Дебрецен),
Гуманитарный факультет,
специальность «Славистика», 3 курс,
Институт Славистики, Дебреценский Университет
Научный руководитель:
доцент PhD., dr. habil. Ангелика Молнар

БЕСЕДЫ С ГОСПОДИНОМ АНТОНОМ ПАВЛОВИЧЕМ ЧЕХОВЫМ[1]

Аннотация. А.П. Чехов оказал огромное влияние на мировую литературу, что нашло свое отражение в творчестве венгерских писателей. В статье обобщается четырёхсерийная радиопередача венгерского писателя Миклоша Месёя о творчестве, жизни и философии А.П. Чехова. Притом обращается внимание на план романа из рассказов

[1] *Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК в рамках научного проекта № 20-512-23010*

Чехова, созданный Месёем. Целью работы является ознакомление русских читателей с венгерской литературой и приглашение к совместному исследованию этой темы.
Ключевые слова: письма, радиопередача, план, роман, идеи.

István Molnár
(Hungary, Debrecen),
Faculty of Humanities,
Slavonic Studies, 3rd year,
Institute of Slavic Studies, University of Debrecen
Scientific supervisor:
docent PhD., dr. habil. Angelika Molnár

CONVERSATIONS WITH MR. ANTON PAVLOVICH CHEKHOV

The reported study was funded by RFBR and FRLC,
project number № 20-512-23010

Abstract. A. Chekhov had an enormous influence on world literature, which is reflected in the work of Hungarian writers. This article summarises a four-part radio series by the Hungarian writer Miklós Mészöly about the work, life and philosophy of A. P. Chekhov. At the same time, attention is drawn to the novel's plan from Chekhov's short stories, created by Mészöly. The aim of this work is the introduction of Russian readers to Hungarian literature and the invitation to explore this topic together.
Keywords: letters, radio show, plan, novel, ideas

В нашем предыдущем исследовании мы рассмотрели сходства и различия между двумя рассказами Антона Павловича Чехова («Печенег», «В родном углу») и в повести Миклоша Месёя «Высокая школа».

Хотя в случае этих произведений можно говорить скорее о типологических параллелях, русский писатель оказал большое влияние на одну из величайших фигур венгерской литературы. Миклош Месёй знал, любил и исследовал творчество великого русского писателя, и этот факт нельзя игнорировать.

В этой статье мы хотели бы показать, как Миклош Месёй работал с произведениями и письмами Антона Павловича Чехова, какие произведения создавал с их помощью и на какие идеи Чехова обращал внимание. Идея и основа этой статьи – работа Беаты Томки «La comédie humaine à la Chekhov», опубликованная в 2008 году [ТНОМКА 2008], где автор рассказывает о том, как Месёй планировал написать роман путём «нанизывания» рассказов Чехова.

Эта статья поднимает ряд вопросов, на основе которых мы попытались организовать нашу работу, подробно остановившись на этой теме. Мы также рассмотрим радиопередачу венгерского писателя, которая шла в 1980-х годах и была опубликована в письменном виде в 1991 году журналом «Vigília» [1., 2., 3., 4.]. В этой радиопередаче Месёй представляет слушателям отрывки из писем Чехова и на их материале говорит об основах чеховской философии, которой сам восхищался.

Цель этого краткого обзора – показать русскоязычной аудитории, как творчество классиков, знакомых всем с детства, таких как Чехов, оказало глубокое влияние на ми-

ровую литературу. Статья также призвана содействовать прочтению и изучению венгерской литературы в рамках международного сотрудничества и на уровне отдельных читателей.

Прежде всего, стоит упомянуть радиопрограмму, которая, как уже говорилось, шла в течение четырех недель в 1980-х годах, а затем была опубликована в 1991 году в журнале «Vigília». Эта программа называлась «Четыре беседы с Антоном Павловичем Чеховым», но первоначально название звучало следующим образом: «Четыре беседы с господином Павловичем Антоном Чеховым» [THOMKA 2008], что свидетельствует об уважении венгерского автора к русскому писателю.

Четыре так называемые беседы исследуют личность Чехова с четырех разных сторон и раскрывают его сокровенные мысли через письма, а не пытаются представить его через литературные произведения. Несмотря на то, что эта радиопередача была сделана, когда Чехова уже давно не было в живых, эфирный текст построен так, что мы как будто слушаем/читаем очень оживлённый репортаж. Есть вступление квазиведущего радиопрограммы, например, такое: «Дорогой читатель (слушатель) – вы сердечно приглашены в этот тихий день к нам, за небольшой стол, на беседу в редакции. О чем угодно».

В следующем разделе следуют многочисленные цитаты из писем Чехова, подобранные так, как если бы они были прямыми ответами на комментарии репортёра. Так называемый «ведущий» делает высказывание в одном или нескольких предложениях. Он обращает внимание на важную черту или характеристику русского писателя. Он помогает нам увидеть между строк то, что он хочет, чтобы слушатель узнал. Затем, в ответ на это, приводится цитата из одного из писем, как бы подтверждающая сказанное. Часто, однако, в длинных строках нет авторской вставки, просто цитаты Чехова. Мысли, заложенные в цитатах, ясны и понятны, несмотря на то, что между датами написания двух цитат может быть разница до семи лет. Как будто сам Чехов, заглядывая в прошлое, говорит репортёру: «Я сказал это одному человеку, а тому, хотя и позже, я сказал то же самое».

Первая «Беседа» – это рассуждение о величии и значимости Чехова. В ней говорится о том, что в бурные 1990-е годы рассказы Чехова являются той ценностью, которая может помочь нам пройти через жизненные неурядицы. Как выразился Месёй, «мы пытаемся через него отфильтровать выхлопные газы политики». Он подчеркивает, что Чехов – «адвокат ангелов» и прекрасный врач, который обращается к своим читателям с любовью, но также с безжалостней честностью и откровенностью. Он показывает, что каждая чеховская деталь, а значит, и каждый рассказ, служит «чипом» для людей. Жизнь описывается в таких сжатых, подробных формах, что один короткий рассказ может представлять целые жизненные ситуации, подобно тому, как микросхемы могут заставить работать разные машины. Кроме того, самым важным он считает то, что Чехов не принадлежит ни к какому конкретному художественному течению. Венгерский писатель, как и Чехов, считает «принадлежность к направлениям» самым большим грехом. То есть, когда человек «не в состоянии подняться над вопросами нескольких деталей» [MÉSZÖLY 1991a].

Вторая «Беседа» посвящена критике Чехова. Миклош Месёй знакомит нас с критиком безжалостным, но элегантным и любящим. Его критику нужно принимать, потому что она правдива и не лжива. Венгерский писатель упоминает, что писатели – лжецы и чаще всего сами не терпят критики, но в письмах Чехова мы читаем самокритику как литературную редкость. Месёй считает: это то, что следует по-настоящему ценить. В этом разделе собраны отрывки из почти десяти писем, показывающие, как критикует Чехов других писателей, таких как Суворин или Горький, или женщин, таких как Авилова, или то, что он пишет о великом Л.Н. Толстом. Он всегда предлагает суровую, до крайностей честную, но полезную критику.

Третья часть содержит почти исключительно избранные цитаты из писем Чехова. Здесь Миклош Месёй фактически выступает в роли квази-редактора. Это как если бы радиоведущий попросил известного человека рассказать ему о своей жизни. В данной части мы получаем полную картину жизни русского писателя, от детства до смерти, но не в обычном биографическом порядке. Месёй подчеркивает мелкие детали из писем, например, приводит слова Чехова: «В моей комнате летает комар» [MÉSZÖLY 1991c]. Именно через такие детали он показывает душевную борьбу даже не писателя, а обычного человека. В заключение отрывка Месёй замечает, что, возможно, Чехов один раз слукавил. В своем последнем письме к сестре он пишет, что недостаточно путешествовал.

В четвертой «Беседе» делается попытка подвести итог жизни Чехова и сути его учения. Он утверждает, что для понимания великого русского писателя нам действительно необходимо знать его биографию, потому что неправильно смотреть на его вневременную фигуру через «ложное зеркало». Венгерский писатель считает, что величайший источник мудрости Чехова кроется в его болезнях. Именно переживая свои болезни и излечивая других, он приобрел те знания и стиль, за которые Месёй называет Чехова путём, который не зарастет травой, даже если вдоль него проложить железную дорогу.

Во введении мы уже упоминали работу Беаты Томки «La comédie humaine à la Chekhov». Эта работа рассказывает о замысле Миклоша Месёя составить роман из рассказов Чехова. В данном случае автор выступает в роли редактора, подбирая различные рассказы таким образом, чтобы из них, то есть из коротких историй, складывалось большое целое, законченный роман. Такой роман есть в творчестве Месёя, но он составлен не из произведений Чехова, а из собственных сочинений. Для более детального изучения этой темы мы обратились к материалам Музея Миклоша Месёя, включая записи, найденные в его компьютере после смерти, и тома чеховских произведений из его библиотеки. На их основе мы начали более детальное исследование черновика романа.

В черновике содержится 54 чеховских рассказа, а не 53, как предполагалось вначале другими исследователями. Миклош Месёй отмечает, что он выбирал короткие рассказы. Рассказы были написаны в 1885–87 годах, например, следующие: «Анюта», «Тсс!», «В Париж!», «Маска», «Дачники», «На пути», «Свадьба» и т. п.

Беата Томка предполагает, что порядок рассказов был уже завершен и что они были бы включены в таком порядке в роман [THOMKA 2008], поскольку этот порядок не соответствует порядку в издании 1973 года чеховского сборника, который находится в библиотеке Месёя.

Мы исследовали библиотеку и пришли к следующим выводам. В библиотеке хранятся два юбилейных издания 1959 года, выпущенных ко дню рождения Чехова и содержащих все рассказы писателя. Полное издание состоит из трех том**о**в, второй из которых отсутствует в библиотеке Месёя. Эти книги были доступны в комплекте, так как являлись юбилейным изданием. Поэтому можно предположить, что второй том когда-то принадлежал автору, но потом пропал. Это подтверждается тем, что названия рассказов в списке Месёя перечислены в том же порядке, в каком они встречаются в книге (есть одно более позднее добавление, а два рассказа заменены в одном месте). Издание 1973 года содержит другие переводы, некоторые с другими названиями. Возможно, поэтому авторы статьи 2008 года не смогли правильно определить названия произведений, например, в случае с произведениями «Новогодние великомученики» и «Мелюзга». В начале списка есть рассказы из второго издания, в конце – из первого, и только один рассказ из третьего издания – в самом конце. Поскольку все перечислено в порядке юбилейного издания, можно предположить, что это, действительно, произвольная подборка, а не план уже сложившейся романной структуры.

Итак, в целом, эта тема содержит множество неизученных деталей, которые выходят за рамки данной статьи. Ответ на главные вопросы – «почему Месёй выбрал именно эти рассказы?» и «какая нить содержания и мысли связывают их друг с другом?» - должны быть даны в рамках более масштабного исследования. Мы надеемся, что эта статья вызовет интерес аудитории к венгерской литературе, чеховским рассказам и международному сотрудничеству.

Литература

1. Mészöly 1991a: Mészöly Miklós. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval (I.) // Vigília. 56. január: 49–50.
2. Mészöly 1991b: Mészöly Miklós. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval (II.) // Vigília. 56. február: 105–106.
3. Mészöly 1991c: Mészöly Miklós. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval (III.) // Vigília. 56. március: 192–193.
4. Mészöly 1991d: Mészöly Miklós. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval (IV.) // Vigília. 56. április: 271–272.
5. Thomka 2008: Thomka Beáta. La comédie humaine à la Csehov // Műút. 53: 62–63.
6. Месей 1997: Месей Миклош. Высокая школа. (пер. Юрий Гусев) // Месей Миклош. Венгерская новелла. Повести. – Budapest, Pont Kiadó. 1997. 5–75.

М.Г. Писарева
(Россия, Таганрог),
Факультет истории и филологии, 2 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
З.Г. Стародубцева,
канд. филол. наук, доц.,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ЗЛОЙ МАЛЬЧИК»

Аннотация. А.П. Чехов – один из выдающихся представителей жанра малой прозы. «Злой мальчик» - маленькое в объемном отношении произведение, но оно интересно в плане осмысления особенностей комического изображения и в характере постижения его художественной идеи. В статье рассматриваются композиционное своеобразие рассказа, система образов, особенности лексики, авторские вставные сентенции, художественные детали, что помогает уяснить позицию автора.

Ключевые слова: комическое, ирония, автор, фраза, речевая характеристика, шантаж.

M.G. Pisareva
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 2nd year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of "RSEU (RINH)",
Z.G. Starodubtseva
(Russia, Taganrog),
candidate of philology, docent,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of "RSEU (RINH)".

WAYS OF EXPRESSING THE AUTHOR'S POSITION IN A.P. CHEKHOV'S STORY "THE EVIL BOY"

Annotation: A.P. Chekhov is one of the outstanding representatives of the genre of small prose. "The Evil Boy" is a small work in terms of volume, but it is interesting in terms of understanding the features of the comic image and in the nature of comprehending its artistic idea. The article examines the compositional originality of the story, the system of images, the peculiarities of vocabulary, the author's inserted maxims, artistic details, which helps to clarify the position of the author.

Keywords: comic, irony, author, phrase, speech characteristic, blackmail.

Рассказ Антона Павловича Чехова «Злой мальчик» относится к раннему периоду его творчества. Произведение впервые было напечатано в журнале «Осколки» (1883) под заглавием «Скверный мальчик».

В.В. Ермилов в книге «А.П. Чехов» отмечал: Чехов начал свой литературный путь как писатель сатирический и комический» [Ермилов 1959: 60]. Исследователь говорил о том, что Чехов на протяжении всего своего творческого пути «оставался верен

комедийной природе своего таланта» [Ермилов 1959: 64]. Развивая эту мысль, учёный указывал на то, что «можно твёрдо сказать, что, например, такие рассказы, как «Роман с контрабасом», «Налим», «Злой мальчик», «Свидание хотя и состоялось, но…», «Клевета» и т. д. принадлежат к области юмора…» [Ермилов 1959: 64].

«Злой мальчик» – маленький рассказ. Но он интересен в контексте осмысления особенностей комического изображения и постижения позиции автора в произведениях А.П. Чехова. О чём же этот рассказ?

Гимназист Коля увидел, как целуется его сестра Анна Семеновна с Иваном Иванычем Лапкиным (её женихом). Мальчик стал беззастенчиво шантажировать молодых людей, постоянно намекая, что всё расскажет «мамаше». Чтобы этого не произошло, Лапкин и рубль ему дал, и из города привёз краски и мячик, и подарил запонки с собачьими мордочками, и пришлось даже пообещать карманные часы…. Всё лето страдали влюбленные от неусыпного контроля злого мальчика: «Он грозил доносом, наблюдал и требовал подарков…» (С. II,180).

Наконец Лапкин попросил руки Анны. Родители девушки дали ему своё согласие. С каким же воодушевлением жених и невеста наказали своего обидчика! В конце рассказа говорится о том, что «они ни разу не испытывали такого счастья, такого захватывающего блаженства, как в те минуты, когда драли злого мальчика за уши» (С. II, 181).

Рассмотрим структурные элементы сюжета. В экспозиции мы знакомимся с Иваном Иванычем Лапкиным, «молодым человеком приятной наружности» и Анной Семеновной Замблицкой, «молодой девушкой со вздернутым носиком». Молодые люди решили заняться рыбной ловлей. Здесь автор употребляет слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «…Спустились вниз по крутому берегу и уселись на скамеечке. Скамеечка стояла у самой воды, между густыми кустами молодого ивняка. Чудное местечко!» (С. II, 179).

Можно предположить, что слова «скамеечка», «местечко» характеризуют разговорную речь персонажей. Далее следует фраза: «Сели вы тут, и вы скрыты от мира». Она логически объясняет причину экспрессии. Этот эффект усиливается детализацией: «…вы скрыты от мира – видят вас одни только рыбы да пауки – плауны, молнией бегающие по воде» (С. II, 179). Последующее признание Ивана Иваныча в любви дает возможность понять ценность для влюбленных скрытой от глаз «скамеечки». Слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами наполняются авторской иронией.

Завязка рассказа – процесс ловли рыбы, который смешивается с объяснением героя в любви. Вот как он это осуществляет: «…Я должен сказать вам многое, Анна Семеновна…Когда я увидел вас в первый раз…У вас клюёт…Я понял тогда, для чего живу…Это, должно быть, большая рыба…Я полюбил вас страстно! ...» (С. II, 179). З. Паперный в книге «А.П. Чехов. Очерк творчества» отмечает, что данная сцена построена «на комических перебоях одного «плана» – другим, любовно-лирического – рыболовным…» [Паперный 1954: 20]. Это порождает комический эффект и помогает понять отношение автора рассказа к своим героям. Лексика первого «плана» (любовно – лири-

ческого) высокая. Лексика «рыболовного плана» – сниженная. В анализируемом отрывке активно используется многоточие. Оно свидетельствует о незавершенности фразы. Наблюдается своеобразное сочетание несочетаемого. В монологе Ивана Иваныча фразы о любви и фразы о рыбе четко чередуются. В данном отрывке соседствует лексика высокого стиля («уста») с лексикой низкого стиля («тащите», «схватил»). Весьма показательна фраза: «В погоне за окунем Лапкин как-то нечаянно вместо рыбы схватил руку Анны Семеновны, прижал её к губам…уста слились в поцелуе» (С. II, 179).

Кажется, Иван Иваныч больше думает о рыбе (захвачен процессом ловли окуня), чем о важности объяснения с любимой девушкой. Такое проявление любовного чувства выглядит, конечно же, комично и дает пищу для размышлений о герое произведения.

К кульминации «Злого мальчика» исследователи относят момент появления в воде «ехидно» улыбающегося гимназиста Коли с репликой: «А-а-а… вы целуетесь? Хорошо же! Я скажу мамаше» (С. II, 180).

В постижении авторского отношения к героям невозможно переоценить значение их речевых характеристик. Как обращается Лапкин к Коле? «– Надеюсь, что вы, как честный человек… забормотал Лапкин, краснея. – Подсматривать подло, а пересказывать низко, гнусно и мерзко…Полагаю, что вы, как честный и благородный человек…» (С. II, 180).

Лапкин в глаза называет «злого» мальчика честным и благородным человеком, говорит с ним как с равным. А что он думает о Коле? Думает тоже как о человеке взрослом: «Как мал, и какой уже большой подлец! Что же из него дальше будет?» (С. II, 180). Складывается впечатление, что мужчина не чувствует разницы между собой и мальчиком.

Как долго гимназист шантажирует взрослых людей? Целое лето. «Весь июнь Коля не давал житья бедным влюбленным» (С. II, 180). В таком состоянии они пребывали до конца августа, когда, наконец, Лапкин сделал Анне Семеновне предложение. Подобный факт вызывает вопрос: так ли уж страдал и искренне мучился Лапкин? Зачем нужно было так долго терпеть шантаж мальчика?

Читателю Лапкин представляется безвольным, нерешительным, мнительным человеком. Каким же Иван Иваныч будет мужем? Какая семейная жизнь ожидается у героев?

В финальной сцене рассказа, повествующей о счастливом дне получения согласия родителей на женитьбу – кульминации любви –становится месть: «И нужно было видеть, какое наслаждение было написано на лицах у влюбленных, когда Коля плакал и умолял их: «– Миленькие, славненькие, голубчики, не буду! Ай, ай, простите!» (С. II, 181).

Это тоже наводит на размышления об отношении автора к персонажам рассказа, о характере ситуации: счастливый, важнейший момент жизни наполнить местью обидчику и испытывать при этом «такое захватывающее блаженство», которого никогда прежде влюбленные не переживали.

Осмыслить авторское отношение к изображаемому помогают вставные сентенции. В отступлении «Счастливые минуты! Впрочем, в этой земной жизни нет ничего абсолютно счастливого. Счастливое обыкновенно носит отраву в себе самом или же отравляется чем-нибудь извне» (С. II, 181) чувствуется ирония.

А.П. Чудаков в книге «Поэтика Чехова» подчеркивал: «Повествование лучших и известнейших рассказов-сценок Чехова, <…>, таких как «Радость», «Драма в цирюльне», «Скверный мальчик» (в Собр. соч. – «Злой мальчик»), «Смерть чиновника» наполнено этими прямыми оценками и высказываниями рассказчика» [Чудаков 1971: 25].

Таким образом, подводя итоги, отметим, что в рассказе «Злой мальчик» позиция автора проявляется в особенностях композиции, в художественной детали, в характеристике персонажа, в авторских вставных сентенциях.

Литература

1. Ермилов В. А. П. Чехов. – М.: Советский писатель, 1959.
2. Паперный З. А.П. Чехов. Очерк творчества. – М., Гослитиздат, 1954.
3. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971.

В.В. Скороходов
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 2 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»,
З.Г. Стародубцева
канд. филол. наук, доц.,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».

СРЕДСТВА КОМИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ГЛУПЫЙ ФРАНЦУЗ»

Аннотация. В статье рассматриваются средства чеховской поэтики, помогающие осмыслить комический эффект в рассказе «Глупый француз». На протяжении всего творческого пути А.П. Чехов отличался ироническим модусом своего таланта и передавал это через комическую составляющую произведений. Аналитическое рассмотрение художественного воплощения проблемы чревоугодия даёт возможность понять его комическую доминанту.

Ключевые слова: человеческие слабости, комическое изображение, рассказ, автор, чревоугодие, смех.

V.V. Skorokhodov
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 2th year,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov
(filial branch) "RSUE (RINE)",
Z.G. Starodubceva*,*
candidate of philology, docent
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSUE (RINE)".

MEANS OF COMIC DEPICTION IN A.P. CHEKHOV'S SHORT STORY “THE STUPID FRENCHMAN”

Abstract. The article examines the means of Chekhov's poetics that help to comprehend the comic effect in the story "The Stupid Frenchman". Throughout his career, A.P. Chekhov was distinguished by the ironic mode of his talent and conveyed it through the comic component of his works. Analytical consideration of the artistic embodiment of the problem of gluttony makes it possible to understand its comic dominant.

Keywords: human weaknesses, comic image, story, author, gluttony, laughter.

Великий русский писатель А.П. Чехов неоднократно в своих письмах, произведениях, в общении с современниками с большой тревогой и болью говорил о моральном и духовном кризисе, охватившем окружающую реальность. Причин у этого явления было много, но основными всё же он считал лень, пьянство и обжорство. Внутреннее состояние одного чеховского персонажа великолепно передано в его размышлении: «Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры всё об одном. Ненужные дела и разговоры отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остаётся какая-то чепуха, и уйти, и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» (“Дама с собачкой”) (С. X, 137).

Известно, что и сам писатель знал толк в еде, разбирался в гастрономических изысках, не мог отказать себе в удовольствии хорошо и здорово поесть, хотя и считал, что наедаться досыта не стоит. Любовь к добротным закускам, к аппетитным блюдам находит художественное воплощение в его произведениях.

Для человека желание качественно питаться естественно и похвально, ведь он должен думать о своём физическом состоянии, о здоровье, о жизни.

Но иногда это может выходить за пределы разумного. Проблема чревоугодия ярко раскрывается во многих рассказах А.П. Чехова («Беда», «Сирена», «О бренности...», «Торжество победителя» и др.).

Вот как по-чеховски неповторимо показана страсть к еде в рассказе «Торжество победителя. (Рассказ отставного коллежского регистратора)»: «Блины были такие великолепные, что выразить вам не могу, милостивый государь: пухленькие, рыхленькие, румяненькие. Возьмёшь один, чёрт его знает, обмакнёшь его в горячее масло, съешь - другой сам в рот лезет. Деталями, орнаментами и комментариями были: сметана, свежая икра, сёмга, тёртый сыр. Вин и водок целое море. После блинов осетровую уху ели, а после ухи куропаток с подливкой» (С. II, 68).

Примечательная деталь: указано, что герои рассказа отправились к Алексею Иванычу Козулину есть именно блины. Но сколько же оказывается разнообразной и сытной еды у Козулина кроме блинов! Все чрезвычайно аппетитные закуски (свежая икра, тёртый сыр, сёмга) трактуются как орнаменты, комментарии и детали к основному блюду – они это блюдо украшают, оформляют, дополняют и т. п., что порождает комический эффект в произведении. Перегруженность едой наблюдается такая, что «папаша <…> тайком расстегнул пуговки на животе», а Алексей Иваныч «расстегнул жилетку и сорочку».

Богатейший стол изображён в рассказе «О бренности. Масленичная тема для проповеди». Чего здесь только нет! И наливка, и рейнвейн, и три сорта водки, и сельдь, и зернистая икра, и проч.! Главный герой произведения надворный советник Семён Петрович Подтыкин показан в нетерпеливом предвкушении поглощения блинов... Вот, наконец, появляются и блины. «Подтыкин приятно улыбнулся, икнул от восторга и облил их горячим маслом» (С. IV, 364). Затем обмазал блины икрой, добавил ещё на них и сметаны, но этого герою показалось недостаточно. Он положил на блины “самый жирный кусок сёмги”, сардинку, кильку, млея от удовольствия, от наслаждения, выпил рюмку водки, раскрыл рот... А.П. Чехов непревзойдённо изображает трепетное, всепоглощающее ожидание чревоугодника. Однако… «тут его хватил апоплексический удар». Финал этого очень короткого рассказа неожиданный, грустный, поэтому и название его звучит символично.

А.П. Чехов со свойственными ему юмором и наблюдательностью изображал картины реальной жизни в своих произведениях. В рассказе «Глупый француз» показана обычная бытовая сцена: клоун Генри Пуркуа зашёл позавтракать в трактир. Интересна уже сама фамилия клоуна. В переводе с французского она означает «Почему?» (нерешённые вопросы, которые ставит перед собой учёный и исследователь?) [Елишкин: 2010].

В ожидании заказанного блюда Пуркуа наблюдает за посетителями трактира. И первым ему бросился в глаза «благообразный господин, <…> приготовлявшийся есть блины». Клоун был поражён количеством заказанных господином блинов (пять штук). Но господин расправился с порцией блинов «скорее, чем в пять минут».

Автор показывает неуёмный аппетит персонажа. Пять минут – фактически для него ничто. Герой настолько поглощён процессом, что все его желания, представления, ценности сосредоточиваются исключительно на чревоугодии: «– Челаэк! – обернулся он к половому. Подай еще порцию! Да что у вас за порции такие? Подай сразу штук десять или пятнадцать! Дай балыка... семги, что ли?» (С. IV, 356).

А.П. Чехов был непревзойдённым мастером художественной детали. Каждое слово в его произведении функционально значимо. Так, автор рассказа говорит о том, что половой принёс соседу Пуркуа **гору** блинов и две тарелки с балыком и сёмгой. Это огромное количество еды! А до этого ведь ещё было съедено пять блинов (причём не просто блинов, а блинов, намазанных икрой, что увеличивает питательную ценность блюда). Это уже выходит за пределы разумного.

Писатель – мастер создавать зрительный образ. Чеховские детали, цвет, запахи, жесты, интонации чрезвычайно выразительны. Читатель реагирует на них, в его воображении рождаются яркие картины. И, конечно, картина такого неуместного аппетита не может не вызывать читательский смех.

Страсть к поглощению деликатесов звучит и в речи героя. Она эмоционально окрашена, что иллюстрируется обилием восклицательных предложений, отрывиста, тороплива (всё внимание устремлено на еду): « – Дай еще икры! <…> Не забудь зеленого луку!» (С. IV, 357).

Возникает вопрос о соответствии количества поглощаемой пищи и возможностей человеческого организма. Пуркуа ужаснулся: «Как бы ни был растяжим желудок, но он не может растянуться за пределы живота...» (С. IV, 357). Представляется впечатляющая нелепая картина, вызывающая у читателя смех.

Развитие сюжетного действия усиливает впечатление о гастрономических удовольствиях «благообразного господина». Он возмущается длинными перерывами в поднесении блюд (по полчаса приходится ждать!), сетует, что пропадает аппетит, а «к пяти надо быть на юбилейном обеде».

Это выходит за пределы здравого смысла: человек поглощает огромные порции (гору блинов, икру, две тарелки с балыком и сёмгой) и беспокоится о пропаже аппетита... Уже три часа дня, а впереди ещё юбилейный обед. Примечательно, как всё это характеризует персонаж: «Какой же это обед? Это завтрак... блины...» (С. IV, 358). И после столь убедительной фразы он «налил себе полную тарелку, поперчил кайенским перцем и стал хлебать...» (С. IV, 358).

Несуразность происходящего порождает выраженный комический эффект.

В.С. Абрамова в работе «Образ иностранца в прозе А.П. Чехова: переосмысление этностереотипов» отмечает, что «глупым» в рассказе оказывается не француз, <…> но этот «полный благообразный господин», которого больше ничего не интересует в жизни, а только много и вкусно поесть» [Абрамова 2017: 86].

Конечно, можно ещё здесь рассуждать и о проблемах культурологического, медицинского, этического характера... Но оставим это на перспективу.

Литература

1. Абрамова В.С. Образ иностранца в прозе А.П. Чехова: переосмысление этностереотипов. // Мировая литература в контексте культуры, 2017. – URL: https://cyberleninka.ru/-article/n/obraz-inostrantsa-v-proze-a-p-chehova-pereosmyslenieetnostereotipov?ysclid=lmvkj7ih-9t175662460
2. Елишкин Н.И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. – М.: Словарное издательство ЭТС, 2010. – URL: https://rus-gallicismes-dict.slovaronline.com

М.Г. Сухомлинова

(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. О.А. Яковлева

КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «О ЛЮБВИ»

Аннотация. Исследование посвящено изучению концепта «любовь» в произведении А.П. Чехова «О любви». Художественный мир Чехова уникален тем, что в нём описывается любовь с точки зрения жизненного опыта писателя, без всякого вымысла. Его цель – донести до читателя, что не всякая любовь есть чувство возвышенное, о ко-

тором красиво пишут поэты. Чеховский герой – реальный человек со своими жизненными принципами и взглядами на мир, он единичный, как и единична его любовная история жизни.

Ключевые слова: концепт, любовь-воспоминание, «роковые» вопросы, любовь.

M.G. Sukhomlinova
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 2nd year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of FSUE HE "RSEU (RINH)".
Scientific supervisor:
candidate of philology, docent O.A. Yakovleva

THE CONCEPT OF "LOVE" IN THE STORY OF A.P. CHEKHOV "ABOUT LOVE"

Abstract. The research is devoted to the study of the concept of "love" in the work of A.P. Chekhov "About Love". Chekhov's artistic world is unique in that it describes love from the point of view of the writer's life experience, without any fiction. His goal is to convey to the reader that not every love is a sublime feeling, about which poets write beautifully. Chekhov's hero is a real person with his life principles and views on the world, he is an individual, as is his love story of life.

Keywords: concept, love-memory, "fatal" questions, love.

«Самое большое счастье в жизни – это уверенность, что тебя любят», – так о значении любви однажды сказал великий французский писатель Виктор Гюго. И правда, любовь – это то, что придаёт нам силы, «окрыляет» нас, помогает «раскрыть наши сердца» близкому по духу человеку. Вся наша жизнь состоит из того, что мы любим, и из того, что мы, наоборот, отвергаем, то есть не любим. Многие признаются, что им нравится пробуждение весны и пение птиц на лоне природы. Но можем ли мы также легко признаться в любви по отношению к другому человеку?

О любви написано множество научных трудов и популярных книг, о ней говорят и пишут с древних времён, однако и в современном мире трудно дать полноценную трактовку этому понятию, при этом не спутать его с рядом синонимичных чувств: привязанность, влюблённость, страсть, порыв чувств, любовная зависимость.

Любовь как феномен человеческого существования занимает особое место в познании человеком жизни. Она формирует человеческое мировоззрение и отношение к миру, помогает преодолевать жизненные трудности, вдохновляет на добрые поступки. В обществе любовь объединяет людей с общими взглядами, стремлениями и мечтами, а главное – формирует личность и является центром интересов и жизненных ценностей каждого человека.

Однажды Э. Фромм о любви сказал: «Любовь – это единственный здравый и удовлетворительный ответ на проблему человеческого существования» [Цит. по: Фрейд, 2010].

А что есть любовь в понимании других научных деятелей? Учёные интерпретируют любовь по-разному.

Во-первых, это чувство, которое «выражается в социально формируемом стремлении быть максимально полно представленным своими личностно-значимыми чертами в жизнедеятельности другого» [Головин, 1998].

Во-вторых, любовь, по мнению многих учёных, это деятельность, которая воспроизводит гармонию, красоту, единство. Она обычно выражается любовными переживаниями и накалом страстей в меньшей степени, чем любовь-чувство.

В-третьих, любовь является воспоминанием, остаётся в сфере идей. Концепт «любовь» в таком понимании рассматривал в своих произведениях С. Кьеркегор [Кьеркегор, 1998].

Такого взгляда в понимании любви придерживался и Антон Павлович Чехов. Особенности проявления концепта «Любовь» он рассматривал прежде всего через призму русской и европейской философии.

Своеобразие темы любви в творчестве А.П. Чехова уже на протяжении века волнует исследователей и читателей, поскольку проявления ее многообразны, а природа до сих пор загадочна. Взаимоотношения между мужчиной и женщиной описываются во многих произведениях Чехова: рассказах «Шуточка», «О любви», «Верочка», «Дама с собачкой», «На пути», «У знакомых», и в каждом тема любви раскрывается по-разному.

Так, например, в рассказах «Дом с мезонином», «Верочка» представлена любовь поэтичная, пронизывающая всё художественное пространство произведения своей искренностью. Огнев, главный герой произведения «Верочка», скрывает свои чувства, уверяет себя и окружающих, что он не способен любить, его чувства носят какой-то скрытый характер.

Любовь как перерождение в скуку, обыденность, пошлость представлена в рассказе «Супруга». Главная героиня Ольга Дмитриевна приносит много бед и страданий своему мужу. Она во всех делах и разговорах ощущает свою правоту и стремится властвовать над своим супругом. Её наглость, надменность не сравнится с достоинством и благородностью Николая Евграфовича. Развращённость и пошлость – вот две составляющие, характеризующие героиню рассказа.

Любовь как нереализовавшееся чувство счастья и удовлетворения, как воспоминание о самом желанном описана в рассказах «О любви», «На пути», а также отражена в пьесе «Вишневый сад». В рассказе «В родном углу» любовь является верой в счастливую долгую жизнь, наполненную радостными моментами.

Вот какой многогранной представлена любовь у А.П. Чехова. Но за многообразием трактовок стоит очень простой и грустный взгляд автора на восприятие взаимоотношений между мужчиной и женщиной: счастья нет, люди не способны любить, не достойны быть счастливыми.

Сам Чехов всегда утверждал, что о любви писал «только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с натуры» (П. VII, 12–123), однако многие женщины стали узнавать себя в его рассказах. Так, автобиографическим произведением стал рассказ А.П. Чехова «О любви», в котором он отобразил все свои чувства и переживания. Произведение вошло в цикл «Маленькая трилогия», состоящий из трёх произведений: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви». Визуально общего между рассказами, вроде бы, нет. Однако встаёт вопрос, почему они объединены в один цикл? Вот, например, в рассказах «Человек в футляре» и «Крыжовник» ярко раскрывается тема футлярности. В рассказе «О любви» на первый план выходит, о чём и говорит название произведения, тема любовных отношений. Однако можно заметить, что и в этом рассказе тема футлярности также важна. Антон Павлович Чехов намеренно объединяет тему любви и футлярности, чтобы показать, как раскрываются человеческие чувства и переживания, есть ли у них будущее, способны ли герои любить, как прежде. Сам Чехов называет любовь, описанную в одноимённом рассказе, «футлярной».

В рассказе «О любви» А.П. Чехов пишет о разбитом, несостоявшемся счастье, о «тихой, грустной» любви, о двух героях, в жизни которых сильные чувства были одномоментными, а любовь стала воспоминанием. Автор описывает трагическую историю о поспешном и неудачном выборе в построении отношений. В произведении скрыт философский смысл. Автор развивает мысль о том, какую роль могут сыграть сомнения в жизни человека, как важно не упустить своё счастье.

Рассказ «О любви» начинается с диалога о любви между главным героем Павлом Константиновичем Алёхиным и его гостем Буркиным. Главный герой рассказывает о своём поваре Никаноре, который любит кутить и буянить, он «среднего роста, с пухлым лицом и маленькими глазами, бритый, и казалось, что усы у него были не бриты, а выщипаны» (С. X, 66). Однако Никанор был человеком религиозным, набожным, поэтому он требовал, чтобы горячо любящая его Пелагея выходила за него замуж, иначе он её избивал. Алёхин не понимает, как девушка может влюбиться в пьяницу и терпеть унижения, оскорбления и тем более избиения. Главный герой рассуждает, как зарождалась любовь. Он говорит своему собеседнику, что тайна любви настолько велика, что неразрешённых вопросов много, а ответа нет. Алёхин убеждён, что любовь индивидуальна, она у каждой пары своя. В ходе беседы герои приходят к выводу, что русские не поэтизируют любовь, а, наоборот, убивают её своими «роковыми» вопросами: честно или нет, умно или глупо. Буркин говорит, что неразрешённые вопросы раздражают, мешают спокойно любить.

Алёхин, главный герой произведения, настолько тронут темой любви, что решает поведать собеседнику свою трагическую историю. Начнём по порядку. Герой пишет о себе так: «По воспитанию я белоручка, по наклонностям – кабинетный работник» (С. X, 67). Однако Павел Константинович вынужден заниматься сельским хозяйством, чтобы расплатиться с долгами отца, в связи с чем возвращается в родовое имение, где и знакомится с главной героиней рассказа Анной Алексеевной Луганович. С первых

строчек рассказа можно заметить, что Алёхин с любовью отзывается о героине. Впервые увидев Анну Алексеевну, герой почувствовал, что это «существо близкое, точно это лицо, эти приветливые, умные глаза я видел уже когда-то в детстве, в альбоме, который лежал на комоде у моей матери» (С. X, 69). Взаимоотношения между мужчиной и женщиной ещё не установились, но уже прослеживается чувство любви героя к Анне Луганович посредством аналогии её внешности с тем образом, который остался в памяти у героя с детства. В данном эпизоде описывается любовь не как чувство, а, прежде всего, как воспоминание.

Вторая встреча героев произошла через полгода. У Алёхина снова появляется чувство притяжения к героине, чувство чего-то важного и необыкновенного. Анна Алексеевна тоже признаётся, что думала о Павле Константиновиче. Алёхин понимает, что их любовь взаимна. Он признаётся, что любит героиню нежно и глубоко, но его терзают сомнения, он размышляет над теми самыми «роковыми» вопросами: «К чему может привести наша любовь?», «Куда бы я мог увести её?», «Честно ли это?», «Как бы долго продолжалось наше счастье?» (С. X, 72). Это говорит о нерешительности и слабости героя, что подтверждается отсутствием смысла жизни.

При сравнении двух героев мы видим, что они не занимаются самообразованием: Алёхин приехал в имение вынужденно, из-за долгов отца, Анна Луганович рано вышла замуж за неинтересного человека, занимается воспитанием детей. Автор приводит к мысли, что герои оба одиноки и не удовлетворены своей жизнью, поэтому и возникает между ними любовь.

Почему же Павел Константинович и Анна Алексеевна не могут быть вместе? Бесконечные сомнения, неверие в себя заставляют Алёхина врать самому себе, а неверие в любимого человека разрушает истинные чувства. Герой о себе говорит: «Во мне все видели благородное существо» (С. X, 73). Эти слова – лишь маска, за которой скрывается истинная сущность главного героя. Его благородство – это лишь внешнее проявление хорошего отношения к людям и самому себе. Анна Сергеевна жертвует своей любовью ради семьи, что приводит к осознанию испорченной жизни. Следовательно, герои терпят крах в любви, они не могут составить собственное счастье. Алёхин упускает своё счастье, понимая, «как ненужно, мелко и обманчиво было всё то, что мешало любить» (С. X, 74). Трагическая история отношений Анны Алексеевны и Павла Константиновича – прямое отражение истории любви повара Никанора и его возлюбленной Пелагеи.

Таким образом, «любовь» в художественном мире Антона Павловича Чехова является значимым концептом. Писатель интерпретирует человеческие отношения не так, как другие авторы произведений, написанных в духе классического реализма. Так, например, ранний герой произведений А.П. Чехова не готов быть героем «любовного романа», попросту любовником, он хочет воплотить в реальность свои желания и каждый раз недоумевает, встречая свою любовь (рассказы «Шуточка», «Верочка»). Герой зрелого творчества Чехова желает любить (влюбляется застенчивый Беликов, «Человек в

футляре»), герой ценит любовь, но ему чего-то не хватает для того, чтобы быть с человеком рядом («О любви»), а долгожданные встречи приводят к разочарованию героини в своём возлюбленном (рассказ «В родном углу»). Иногда герои находят друг друга, сближаются, но не сразу приходит к ним осознание, что между ними есть определённые чувства (рассказ «Дама с собачкой»).

В рассмотренном рассказе А.П. Чехова «О любви» описана ситуация, актуальная во все времена. Во взаимоотношениях людей ничего не изменилось. Остались всё те же неразрешённые вопросы. Любовь – это не чудо, подаренное Богом, а чувство, возникшее между людьми, над которым постоянно нужно работать, чтобы быть счастливым.

Литература

1. Головин С.Ю. Словарь практического психолога. – Минск: Харвест, 1998.
2. Кьеркегор С. Наслаждение и долг / пер. с датск. П. Ганзена. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 416 с.
3. Фрейд А. Введение в детский психоанализ. Норма и патология детского развития. «Я» и механизмы защиты. – Минск: Поппури, 2010. – 448 с.

РАЗДЕЛ II
ЯЗЫК ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА

Е.С. Агеева
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. А.В. Ваганов

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРМ ПОВЕЛИТЕЛЬНОГО И СОСЛАГАТЕЛЬНОГО НАКЛОНЕНИЙ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

Аннотация. В статье анализируется использование глагольных форм с семантикой ирреальной модальности в повести А.П. Чехова «Степь». Рассматриваются различные смысловые оттенки повелительного и сослагательного наклонений, представленные в тексте повести. Характеризуется переносное употребление грамматических форм этих наклонений как средство усиления эмоциональной выразительности текста.

Ключевые слова: глагол, модальность, повелительное наклонение, сослагательное наклонение, смысловые оттенки, синтаксический синоним.

E.S. Ageeva
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 5th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) «RSEU (RINE)».
Scientific supervisor:
candidate of philology, A.V. Vaganov

USING THE FORMS OF IMPERATIVE AND SUBJUNCTIVE MOODS IN A.P. CHEKHOV'S STORY«STEPPE»

Abstract. The paper analyzes the use of verbal forms with the semantics of unreal modality in A.P. Chekhov's story «Steppe». Various semantic shades of the imperative and subjunctive moods presented in the text of the story are considered. The figurative using of the grammatical forms of these moods as a mean of enhancing the emotional expressiveness of the text is characterized.

Keywords: verb, modality, imperative mood, subjunctive mood, semantic shades, syntactic synonym.

Для современной лингвистики характерен антропоцентризм, она изучает язык и речь как выражение человеческого взгляда на действительность. Грамматическая категория наклонения глагола играет в этом отношении важную роль, поскольку она является ядром функционально-семантической категории модальности, выражающей оценку говорящим содержания речи как реального или ирреального. Поэтому изучение категории наклонения, ее семантики, средств выражения и стилистических возможностей является актуальным. Как отмечает И.Б. Голуб, для стилистики особый интерес пред-

ставляют наклонения, выражающие ирреальную модальность, – «повелительное и сослагательное наклонения, которые как “косвенные” противопоставлены изъявительному, или “прямому” наклонению. <…>. Из-за ограниченного употребления в функциональных стилях повелительное и сослагательное наклонения стилистически маркированы» [Голуб 2006: 306], то есть меньшая по сравнению с изъявительным наклонением употребительность ирреальных наклонений усиливает их выразительность.

В языке повести А.П. Чехова «Степь» широко используются стилистические возможности повелительного и сослагательного наклонений. Формы повелительного наклонения играют важную роль в передаче отношений между персонажами повести. Так, священник отец Христофор выступает по отношению к Егорушке как наставник, стремящийся внушить ему определенные принципы поведения. Поэтому в речи отца Христофора, обращенной к Егорушке, сконцентрировано множество форм повелительного наклонения, например: «Смотри же, учись со вниманием и прилежанием, чтобы толк был. Что наизусть надо, то учи наизусть, а где нужно рассказать своими словами внутренний смысл, не касаясь наружного, там своими словами. И старайся так, чтоб все науки выучить. <…>. Выучись по-латынски, по-французски, по-немецки... географию, конечно, историю, богословие, философию, математику... А когда всему выучишься, не спеша, да с молитвою, да с усердием, тогда и поступай на службу» (С. VII, 98).

Важность форм повелительного наклонения для передачи взаимоотношений персонажей может подчеркиваться повтором той или иной формы в контексте. Так, Егорушка, глубоко возмущенный тем, что Дымов издевательски ведет себя по отношению к Емельяну, кричит: «Бейте его! Бейте его!» (С. VII, 83). Этот дважды повторенный призыв передает силу эмоций Егорушки, столкнувшегося с жестокостью и несправедливостью. Через некоторое время в Дымове пробуждается совесть; он сам предлагает Егорушке ударить его и дважды повторяет форму повелительного наклонения *бей*:

«– На, бей!

Егорушка с удивлением посмотрел на него; в это время сверкнула молния.

– Ничего, бей! — повторил Дымов» (С. VII, 84).

Многообразие речевых ситуаций, изображаемых в произведении, проявляется в том, что, наряду с формами второго лица, которые являются наиболее типичными для повелительного наклонения, в тексте представлены и другие грамматические формы данного наклонения. Побуждение, адресованное третьему лицу, выражается конструкциями с частицами *пусть* или *пускай*: «Посади его, Пантелей, к себе на тюк и пусть себе едет помаленьку» (С. VII, 47); «Что ж? Значит, пускай теперь и остается у вас» (С. VII, 103). Формы, образованные сочетанием частицы *давайте* с формой первого лица будущего времени, употребляются при побуждении группы собеседников к совместному с говорящим действию. Например: «Братцы, – сказал он умоляюще. – Давайте споем что-нибудь божественное!» (С. VII, 77). Такие формы совместного действия употребляются и по отношению к одному собеседнику, если говорящий обращается к нему на *вы*: «Пока время есть, давайте, отец Христофор, посчитаем», – сказал Кузьмичов»

(С. VII, 36). Если же говорящий обращается к данному собеседнику на *ты*, то побуждение к совместному действию выражается формой, совпадающей с формой будущего времени изъявительного наклонения. Так, Дениска обращается к Егорушке: «Дяденька и отец Христофор теперь в номере, – продолжал Дениска, – чай пьют. Пойдем!» (С. VII, 92).

Формы повелительного наклонения в сочетании с частицей *–ка*, которая смягчает побуждение, представлены в речи тех персонажей, которые отличаются мягкой, любезной манерой общения – хозяина постоялого двора Мойсея Мойсеича и священника отца Христофора. Тем самым эти формы участвуют в создании речевой характеристики персонажей. Например, в речи Мойсея Мойсеича: «А пойдем-ка, паничок, – сказал он вполголоса, – какого я тебе медведика покажу!» (С. VII, 37). В речи отца Христофора: «Встань-ка! Я тебя маслом с уксусом смажу» (С. VII, 96).

В контекстах с разговорной функционально-стилистической окрашенностью формы повелительного наклонения некоторых глаголов могут выступать в роли частиц. Так, к частицам приближается по своим функциям повелительная форма *смотри*, когда она подчеркивает и усиливает идею запрещения. Отец Христофор говорит: «Только ты смотри, Георгий, боже тебя сохрани, не забывай матери и Ивана Иваныча» (С. VII, 99). Форма повелительного наклонения глагола *сказать* может утрачивать побудительное значение и употребляться в качестве частицы, выражающей, как отмечается в академической «Русской грамматике», «недоверие, сомнение, удивление» [Русская грамматика 1980: 624]. Такое употребление данной формы имеет разговорный характер. В повести оно представлено в речи Дымова, где несет смысловой оттенок насмешки: «Тоже, скажи, пожалуйста! – усмехнулся Дымов. – Свиненок всякий, еще на губах молоко не обсохло, в указчики лезет» (С. VII, 82 – 83). В данном случае конструкция имеет ярко выраженную эмоционально-экспрессивную окрашенность, передавая отрицательную оценку.

В некоторых случаях значение побуждения у форм повелительного наклонения оказывается ослабленным, на первый план выходят другие смысловые оттенки. В повести А.П. Чехова представлено несколько разновидностей такого употребления; со стилистической точки зрения все они характеризуются разговорной функционально-стилистической окрашенностью.

Во-первых, формы повелительного наклонения могут получать значение долженствования, например: «Да, хлопотно с детьми, я вам скажу! – вздохнул Мойсей Мойсеич. – <…>. Одного учи, другого лечи, третьего на руках носи» (С. VII, 35). Формы *учи, лечи, носи* означают здесь ‘приходится учить’, ‘приходится лечить’, ‘приходится носить’.

Во-вторых, формы повелительного наклонения могут выражать значение неограниченной возможности, легкости действия. Так, Дымов насмехается над Емельяном, который гордится тем, что много лет был певчим: «Певчий... – не унимался озорник, презрительно усмехаясь. – Этак всякий может петь. Сиди себе в церкви на

паперти да и пой: “Подайте милостыньки Христа ради!”» (С. VII, 82). Формы *сиди* и *пой* не выражают здесь побуждения к действию, а передают уверенность Дымова, что петь – дело легкое.

В-третьих, форма второго лица единственного числа повелительного наклонения в сочетании с частицей *хоть* может обозначать вынужденный характер действия. Такое употребление представлено в речи Константина, рассказывающего о том, как он скучает по уехавшей жене: «<…> а без нее вот словно потерял что, как дурак по степу хожу. С самого обеда хожу, хоть караул кричи» (С. VII, 76). Семантика вынужденности представлена здесь оборотом *хоть караул кричи*. Этот же персонаж вспоминает: «Увидел я ее на ярмарке <…>, полюбил до смерти, хоть на шибеницу полезай» (С. VII, 76). Оборот, содержащий частицу *хоть*, форму повелительного наклонения *полезай* и предложно-падежную форму *на шибеницу* (*шибеница* – диалектное название виселицы) образно передает состояние персонажа до того, как возлюбленная ответила ему взаимностью.

В-четвертых, формы повелительного наклонения могут выражать значение желательности, причем форма второго лица повелительного наклонения может обозначать действие не адресата речи, а третьего лица. Например, Пантелей, узнав, что Егорушка едет учиться, говорит: «Ну, помогай царица небесная» (С. VII, 50). Словосочетание «царица небесная» не выделено здесь запятыми и, таким образом, не является обращением, однако используется форма второго лица повелительного наклонения *помогай*. Подобные конструкции являются эмоционально-экспрессивно окрашенными, выражая эмоциональную оценку – положительную, как в приведенной фразе, или отрицательную, как, например, в восклицании Кузьмичова: «Уйми собак, будь они прокляты!» (С. VII, 19). В конструкции «будь они прокляты» форма повелительного наклонения *будь* выражает значение пожелания.

Формы повелительного наклонения могут употребляться также в переносном грамматическом значении, обозначая возможное, предполагаемое действие. В подобных случаях формы повелительного наклонения не имеют семантики побуждения, а передают значение, характерное для форм сослагательного наклонения. Такое употребление характеризуется усиленной эмоциональной выразительностью. Например, возчик Пантелей рассказывает о том, как он пытался выбраться с постоялого двора, оказавшегося разбойничьим притоном: «Будь забор, через забор перелезть можно, а то двор крытый!» (С. VII, 70). Конструкция «Будь забор...» выступает здесь как синтаксический синоним конструкции «Если бы здесь был забор», от которой она отличается краткостью и эмоциональностью. Формы повелительного наклонения в переносном грамматическом значении встречаются и в речи повествователя. Например: «Псы пуще захрипели, лошади понесли; и Егорушка, еле державшийся на передке, глядя на глаза и зубы собак, понимал, что, свались он, его моментально разнесут в клочья» (С. VII, 19). Форма *свались* выражает здесь значение возможного действия. Рассказы Пантелея о разбойниках повествователь комментирует фразой: «Жизнь страшна и чудесна, а потому какой страшный рассказ ни расскажи на Руси, как ни украшай его разбойничьими

гнездами, длинными ножиками и чудесами, он всегда отзовется в душе слушателя былью» (С. VII, 72–73). Формы *расскажи*, *украшай* употреблены здесь для обозначения возможного действия.

Формы сослагательного наклонения также используются в тексте повести как в прямом, так и в переносном грамматическом значении. В своем прямом значении, то есть в значении возможного, предполагаемого действия, формы сослагательного наклонения представлены как в речи повествователя, так и в речи персонажей. Например, в речи повествователя: «Стены были серы, потолок и карнизы закопчены, <…>, и казалось, если бы в комнате повесили десяток ламп, то она не перестала бы быть темной!» (С. VII, 32). В речи Пантелея: «Другой бы спал или дома с гостями тары-бары-растабары, а он целый день по степу...» (С. VII, 79). В речи персонажей частица *бы*, служащая для образования сослагательного наклонения, может выступать также в более кратком варианте *б*, который имеет разговорный характер: «Эх, кабы знатье, что Черепахин даст такую цену, – говорил он вполголоса, – то я б дома не продавал Макарову тех трехсот пудов» (С. VII, 95). Особым смысловым оттенком сослагательного наклонения является оттенок желательности или нежелательности действия, например: «Гроза-то не унимается <…> Как бы, неровен час, чего не спалило» (С. VII, 89). В таких случаях конструкция с формой сослагательного наклонения имеет эмоционально-экспрессивную окрашенность.

В речи персонажей встречается употребление форм сослагательного наклонения в переносном значении для выражения совета или просьбы, то есть в значении повелительного наклонения. Такой способ выражения побуждения имеет мягкий, некатегорический характер и разговорную функционально-стилистическую окрашенность. Например, Кузьмичов советует отцу Христофору, везущему партию шерсти в город на продажу: «Отдали бы вы мне, как я говорил, вашу шерсть и ехали бы себе назад» (С. VII, 37). Отец Христофор советует Мойсею Моисеичу, чтобы тот принял какие-нибудь меры к своему брату, ведущему вольнодумные речи: «Вы бы его пристроили куда-нибудь, или женили, что ли...» (С. VII, 41). Кузьмичов просит возчиков на время взять к себе Егорушку: «Вот что, ребята, – живо сказал Кузьмичов, – вы бы взяли с собой моего парнишку!» (С. VII, 47). Настасья Егоровна просит Кузьмичова и отца Христофора: «Да вы бы хоть чайку покушали!» (С. VII, 104).

Таким образом, формы повелительного и сослагательного наклонений используются в повести А.П. Чехова «Степь» очень разнообразно, выступая как в прямых своих грамматических значениях, имеющих различные смысловые оттенки, так и в значениях переносных. Во многих случаях эти формы участвуют в создании функционально-стилистической и эмоционально-экспрессивной окрашенности контекста. Переносное употребление грамматических форм наклонения является экспрессивным средством, играющим заметную роль в усилении речевой выразительности текста.

Литература

1. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. – М.: Айрис-пресс, 2006.
2. Русская грамматика. Том I. – М.: Наука, 1980.

Р.И. Айяла Онья
(Эквадор),
физический факультет, 1 курс магистратуры,
Южный Федеральный Университет
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. М.В. Ерещенко

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «АНЮТА» НА ИСПАНСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация. В работе предпринята попытка анализа перевода рассказа А.П. Чехова «Анюта» с русского языка на испанский язык. Описываются проблемы в интерпретации рассказа великого русского писателя испаноговорящими читателями

Ключевые слова: А.П. Чехов, интерпретация, аутентичный текст, идиостиль писателя.

R.I. Ayala Oña
(Ecuador)
Faculty of Physics, 1st year master's degree,
Southern Federal University
Scientific supervisor:
candidate of philology, M.B. Ereshchenko

FEATURES OF THE TRANSLATION OF CHEKHOV'S SHORT STORY "ANYUTA" INTO SPANISH

Abstract. The paper attempts to analyze the translation of A.P. Chekhov's story "Anyuta" from Russian into Spanish. Problems in the interpretation of the story of the great Russian writer by Spanish-speaking readers are described.

Keywords: Chekhov, interpretation, authentic text, writer's idiostyle.

Жизнь – это источник самых привлекательных историй. Чтобы их найти, достаточно обращать внимание на то, что нас окружает, на любые события повседневной жизни, такие как: беседа за чашкой кофе с другом, поездка на автобусе или на электричке в горы. Атмосфера таких событий позволяет нам почувствовать себя главными героями какого-то рассказа, который в далеком будущем может позволить читателю отправиться в прошлое и почувствовать, как время исчезает на несколько мгновений при его прочтении. Понятия «реальность» и «время» исчезают, когда после прочтения пытаешься полностью осмыслить историю и понять, что чувствуют персонажи. Интересными становятся их беспокойство, счастье, горе, гнев и печаль. Однажды А.П. Чехов написал своему брату: «Мой совет: в пьесе старайся быть оригинальным и по возможности умным, но не бойся показаться глупым; нужно вольнодумство, а только тот вольнодумец, кто не боится писать глупостей. Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок. Краткость – сестра таланта» (П, XIV,189). Это показывает нам, что даже самые сложные чувства можно выразить в коротком рассказе.

Таким рассказом и является «Анюта». В нём можно найти несколько замечательных примеров особенностей творчества А.П. Чехова. Именно эти уникальные ав-

торские особенности создают одну из самых серьезных проблем перевода и интерпретации литературы с русского на другие языки, например, на испанский. Перевод таких невероятных произведений не всегда позволяет понять смысл истории точно. Мы считаем, что перевод не всегда позволяет нам уловить тонкости и важные детали так, как это позволяет сделать текст, написанный на родном языке автора. Именно поэтому, когда мы читаем оригинальную версию, можем заметить, что каждое слово и каждая деталь имеют свои собственные скрытые значения, которые наполнят красотой художественный текст. Когда мы читаем перевод, эта красота деталей теряется, а она необходима для понимания произведений Чехова. Произведения этого автора являются примером мастерского использования языка. Читая их, начинаем испытывать то, что могли бы испытывать герои этих рассказов 100 лет назад.

Так, например, когда мы читаем «В самом дешевом номере меблированных комнат «Лисабон» из угла в угол ходил студент-медик 3-го курса, Степан Клочков» («Анюта», С. IV, 340), мы находим несколько элементов, которые позволяют нам представить себе место, эпоху, события и обстоятельства, при которых происходит действие рассказа. Мы понимаем, что наш герой Степан Клочков находится в бедной, маленькой и плохо обставленной комнате. С другой стороны, когда мы читаем рассказ на испанском языке «Por la peor habitación del detestable Hotel Lisboa paseábase infatigablemente el estudiante de tercer año de Medicina Stepan Klochkov» [2], мы можем заметить, что многие элементы были утеряны, а другие добавлены. Например, полностью игнорируется тот факт, что комната меблирована, что предотвращает сравнение Анюты с предметами мебели в будущем. В переводе на испанский язык также используется термин “detestable”, который дает понять, что отель Лиссабон — это место, которое многие не любят.

Обратимся к следующему примеру. Перевод фрагмента «из угла в угол студент-медик 3-го курса» на «paseábase infatigablemente el estudiante de tercer año de Medicina» [2] дает неправильную интерпретацию события, о котором говорится, потому что в оригинале мы с первого раза понимаем, что герой готовится и учит задание. В переводе же используется глагол “paseabase”, который мы ассоциируем с отдыхом. С нашей точки зрения, более точным переводом может быть такой: «En una de las cuartos mas baratos y amoblados del hotel lisboa, se encontraba caminando de lado a lado un estudiante de tercer año de medinica Stepan Klochkov». Этот авторский перевод позволяет сохранить чувства и саму суть чеховского текста, в отличие от перевода издательства «Elegendria».

В оригинальном тексте мы читаем: «У окна, подернутого у краев ледяными узорами, сидела на табурете его жилица, Анюта, маленькая, худенькая брюнетка лет 25-ти, очень бледная, с кроткими серыми глазами» (С. IV, 340). Это позволяет нам понять, что Анюта – девушка, которая живет со Степаном Клочковым. У них нет никаких романтических отношений, так как она его помощница по хозяйству. В это время в переводе видим следующее: «Junto a la ventana, cuyos cristales empañaba la nieve congelada, estaba

sentada en una silla, cosiendo una camisa de hombre, Aniuta, morenilla de unos veinticinco años, muy delgada, muy pálida, de dulces ojos grises» [2]. Здесь не уточняется, что Анюта – это только жилец Клочкова, это заставляет читателя задуматься о том, что эти двое, будучи мужчиной и молодой женщиной, находятся в любовных отношениях, после данный факт вызывает множество вопросов о чувствах и действиях, которые впоследствии совершит Клочков.

Когда читаем перевод «La cama hallábase deshecha, y se veían, esparcidos por el aposento, libros y ropas. En un rincón había un lavabo nada limpio, lleno de agua enjabonada» [2] и сопоставляем его с оригинальным текстом, замечаем несколько отличий и потерю важных деталей. Например, когда читаем слово «desecha», понимаем под ним слово «разрушена», хотя в оригинале дается полное описание кровати. На ней были разные элементы: скомканное одеяло, разбросанные подушки, книги и платье. В переводе об этом не говорится. Читая его, можно понять, что все учебники и одежда разбросаны не по кровати, а по комнате. Также, например, вместо того чтобы говорить о том, что в тазе были плавающие окурки, в переводе говорится, что таз был полон мыльных помоев. А это является важной деталью, поскольку она помогает раскрыть образ жизни главного героя.

В этом же абзаце в оригинале есть следующее предложение: «Всё, казалось, было свалено в одну кучу, нарочно перемешано, скомкано...» (С. IV, 340). Но после описания разных элементов комнаты Клочкова позволяет нам представить общую картину жизни самого героя – бедного студента, который не ухаживает за собой и своим местом жительства.

В переводе имеем следующее: «– ¡Bah! No te morirás… Bueno; esta es la tercera, esta es la cuarta… No, así las confundiré… Voy a dibujarlas…» [2]. Если его сопоставить с оригинальным текстом «Ну, ну... не умрешь, не вертись... Стало быть, это третье ребро, а это четвертое... Тощая ты такая на вид, а ребра едва прощупываются. Это второе... это третье... Нет, этак спутаешься и не представишь себе ясно... Придется нарисовать. Где мой уголек?» («Анюта», С. IV, 341), можно заметить, что в переводе игнорируется глагол «вертеть» и упускается, в каком физическом состоянии находится Анюта, хотя она выглядит очень худой, поскольку Степан не может прощупать её ребра. Также, когда Клочков собирается рисовать, он задает вопрос: «Где мой уголек?» («Анюта», С. IV, 341). В переводе эта деталь опущена вообще.

В оригинале имеем: «За все шесть-семь лет ее шатания по меблированным комнатам таких, как Клочков, знала она человек пять. Теперь все они уже окончили курсы, вышли в люди и, конечно, как порядочные люди, давно уже забыли ее» («Анюта», С. IV, 341). В переводе читаем следующее: «Klochkov era el sexto de los jóvenes con quienes había vivido en los últimos seis o siete años. Todos sus amigos anteriores habían ya acabado sus estudios universitarios, habían ya concluido su carrera, y, naturalmente, la habían olvidado hacía tiempo» [2]. В этих фрагментах есть много отличий, начиная с того, что в переводе не совсем ясно описано, что Анюта ранее была «жилицей» у других людей.

Также в переводе утверждается, что люди, с которыми она жила, были ее друзьями. Это неверно, так как все эти люди ее считали мебелью, о который быстро можно забыть. Говорить о дружбе в испаноязычных странах – считать, что между людьми есть какое-то уважение и какие-то чувства между ними, поэтому можно заметить несоответствие между оригиналом и переводом рассказа.

Рассказ Анюта дает некоторое представление о жизни студентов разных социальных слоёв общества 1886 года, о менталитете людей той эпохи, в которой не было возможности менять свое будущее, когда все было предопределено до рождения каждого человека. Анализ перевода рассказа показал, что интерпретация текста часто искажает его смысл и лишает читателя возможности верно понять важные детали.

Литература

1. Biblioteca Digital Ciudad Seva. – URL https://ciudadseva.com/texto/aniuta

М.И. Белоконь
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»;
Н.М. Ким
(Россия, Таганрог),
канд. филол. наук, доц.
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЧУВСТВ ЖИВОТНОГО В РАССКАЗЕ "КАШТАНКА"

Аннотация. В работе рассмотрены признаки, которые позволяют выделить несобственно-прямую речь животного в тексте рассказа А.П.Чехова «Каштанка». К ним можно отнести и те, которые находятся за границей чужой речи, но являются своеобразным вводным предтекстом для нее: это прямая и косвенная речь, простые предложения со словами мысли, чувства, зрительного и слухового восприятия и т.п. К непосредственным признакам несобственно-прямой речи относятся экспрессивные языковые средства разных уровней языка: лексического, морфологического, синтаксического.

Ключевые слова: несобственно-прямая речь, чужая речь, внутренняя речь, языковые средства.

M.I. Belokon
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 5th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)",
N. M. Kim
(Russia, Taganrog)
candidate of philology,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"

LINGUISTIC MEANS OF EXPRESSING THE FEELINGS OF AN ANIMAL IN THE STORY "KASHTANKA"

Annotation. The paper considers the signs that make it possible to distinguish the improper-direct speech of an animal in the text of A.P.Chekhov's story "Kashtanka". These include those that are located beyond the border of someone else's speech, but are a kind of introductory preface for it: these are direct and indirect speech, simple sentences with words of thought, feeling, visual and auditory perception, etc. The direct signs of non-direct speech include expressive language means of different levels of language: lexical, morphological, syntactic.

Keywords: improper-direct speech, foreign speech, internal speech, language means.

Изучение несобственно-прямой речи, в том числе в текстах произведений А.П. Чехова, находится в центре внимания современных исследователей [Андреева 2004: 2].

Несобственно-прямая речь – прекрасный способ передачи не только реальной, но и виртуальной внутренней речи. Так, не совсем правдоподобно заставить животное говорить, если это не басня, не откровенный комикс, а рассказ о подлинных страданиях, на которое обречено животное, или о его радости, которую оно обрело. В этом случае внутренний голос целесообразней всего передать в виде несобственно-прямой речи, выражающей переживания животного. Неслышимая, беззвучная, она выглядит вполне естественно, заставляя иногда даже взрослого читателя верить в то, что животное действительно и чувствует, и думает так, как об этом повествует автор. Так во всяком случае воспринимается чеховская Каштанка, страдания которой близки и понятны читателю именно потому, что они имеют форму несобственно-прямой речи, которая узнается и по строю речи, и по контексту.

Вот Каштанка потерялась. Вводится речь собаки глаголом *опомнилась.* Междометие *увы* передает ее огорчение, и все остальные переживания передаются от лица собаки, будто это ее чувства, связанные с тщетным поиском ее хозяина. Поддерживают собачью речь и другие эмоциональные выражения и слова: фразеологизм *как сквозь землю провалился,* бранное слово *негодяй,* адресованное ни в чем не повинному, с точки зрения человека, прохожему, просторечное слово *вонь* (С.VI, 431).

Несобственно-прямая речь может предваряться косвенной речью:

«Тетка **увидела, что** в комнатке нет никого постороннего. Иван Иваныч сидел на пол у и не спал. Крылья у него были растопырены и клюв раскрыт, и вообще он имел такой вид, как будто очень утомился и хотел пить. Старый Федор Тимофеич тоже не спал» (С. VI, 441–442).

Косвенная речь с глаголом зрительного восприятия *увидела* вводит картину, которую могла обозревать только Каштанка.

«...Он потушил лампу и вышел. Каштанка разлеглась на матрасике и закрыла глаза; с улицы послышался лай, и она **хотела ответить** на него, но вдруг неожиданно ею овладела грусть.

Она стала засыпать… В ее в**оображении** забегали собаки; пробежал, между прочим, и мохнатый старый пудель, которого она видела сегодня на улице, с бельмом на глазу и с клочьями шерсти около носа» (С. VI, 433);

«Пока он тискал ее в своих объятиях, мельком **оглядела** тот мир, в который **занесла ее** судьба, и, пораженная его грандиозностью, на минуту застыла от удивления и восторга... Новый мир был велик и полон яркого света; куда ни **взглянешь**, всюду, от пола до потолка, видны были одни только **лица, лица, лица**....» (С. VI, 447).

О внутреннем голосе Каштанки в приведенных примерах говорят слова со значением речи (*хотела ответить),* чувства (*овладела грусть),* памяти (*вспомнила, в воображении),* зрительного восприятия (*оглядела).* Так детально, так подлинно передаются ощущения животного, что создается полное впечатление того, что это именно его воспоминания. И даже сон, последовавший после многоточия и глагола *засыпать,* переданный словесно, вызывает веру в то, что его видит животное. Использование глаголов в обобщенно-личном значении позволяет объединить взгляд животного и человека на окружающее пространство, подключить восприятие «великого и полного яркого света мира» автором. Однако описание далее ракурса восприятия (*от пола до потолка*), указание объекта восприятия (повторяющиеся лексемы *лица, лица, лица*) говорит о том, что автор уходит на второй план.

Несобственно-прямую речь Каштанки помогают выделить и самостоятельные предложения с глаголами восприятия. Ей не занимать наблюдательности: она замечает хитрость кота, который делает лишь вид, что спит, эмоциональность говорливого гуся, который кажется ей очень умным:

Самостоятельные предложения с глаголами зрительного восприятия *увидела, стала наблюдать* вводят несобственно-прямую форму, приписываемую собаке. Особую выразительность несобственно-прямой речи придает тот факт, что повадки ее новых знакомых передаются ее глазами. Параллелизм бессоюзного сложного предложения с отношениями следствия, вывода, очень хорошо подходят для описания того, как любая собака пробует еду, чтобы найти для себя что-нибудь съедобное.

Именно оценку животным характеризует слово категории состояния *невкусно*:

«Она попробовала горох – **невкусно**, попробовала корки – и стала есть…Гусь нисколько не обиделся....» (С. VI, 436).

Глава «Беспокойная ночь» вся пронизана переживаниями собаки, которая имеет другое имя – Тётка. Ей снится страшный сон, а дальше начинается не менее ужасная явь:

«...Приснился собачий сон, будто за нею гонится дворник с метлой, и она проснулась от страха.

Когда **думаешь** об еде, то на душе становится легче, и **Тетка стала думать о том**, как она сегодня украла у Федора Тимофеича куриную лапку и спрятала ее в гостиной между шкапом и стеной, где очень много паутины и пыли. Не мешало бы теперь пойти и посмотреть: **цела эта лапка или нет?** Очень может быть, что хозяин нашел ее и скушал. Но раньше утра нельзя выходить из комнатки – такое правило» (С. VI, 440–441).

На речь собаки указывают слова мысли *(думаешь),* косвенная речь и дизъюнктивное вопросительное предложение, которое может принадлежать только ей.

Сновидения – это тоже своеобразное выражение переживаний собаки: черные клокастые собаки, скалящие зубы и ворчащие на Тётку. Они «ели помои, от которых шел белый пар и очень вкусный запах». Сочетание *помои и очень вкусный запах* – передают парадоксальность положения, в которое попала Каштанка. Ее тревожное состояние, непонимание того, что с ней происходит, продолжается и наяву:

«В тревоге и в беспокойстве было всё, но отчего? Кто этот чужой которого не было видно? <...> в первый раз за всё время знакомства подошел к ней Федор Тимофеич. **Что ему нужно было?** Тетка лизнула ему лапу и, не спрашивая, зачем он пришел, завыла...» (С. VI, 442).

Вопросы, конечно, задает собака: они вне человеческой компетенции.

В работе рассмотрены признаки, которые позволяют выделить несобственно-прямую речь животного в тексте рассказа А.П. Чехова «Каштанка». К ним можно отнести и те, которые находятся за границей чужой речи, но являются своеобразным вводным предтекстом для нее: это прямая и косвенная речь, простые предложения со словами мысли, чувства, зрительного и слухового восприятия и т.п. К непосредственным признакам несобственно-прямой речи относятся экспрессивные языковые средства разных уровней языка: лексического, морфологического, синтаксического.

Литература

1. Андреева Е.В. Речь героя и позиция автора в поздних рассказах А.П. Чехова: автореферат дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2004.
2. Беличенко Е.Е. Несобственно-прямая речь в языке художественной литературы: на примере анималистической прозы: дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2006.

Мхаимид Билал Хамид Мхаимид
(Россия, Ростов-на Дону – Ирак, Рамади)
факультет «Международный»
Донской государственный технический университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доцент Качан Ю.Е.

РУССКАЯ КЛАССИКА НА АРАБСКОМ ЯЗЫКЕ: О ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРЕВОДАХ АБУ БАКРА ЮСЕФА

Аннотация. Великое дело истинного переводчика заключается в бережном сохранении авторской идеи при одновременной адаптации текста к восприятию в другом лингвокультурном пространстве.

Творческая и общественная деятельность Абу Бакра Юсефа наполнена желанием сблизить русско-арабские отношения на культурном уровне, открыть арабскому читателю Россию через переводы прозаических и поэтических художественных текстов, показать, что многие темы, затронутые в них, очень близки.

В статье рассказывается об основных этапах творчества Абу Бакра Юсефа, специфике выбора литературных текстов для перевода, уважительном отношении к искусству слова, к чужой культуре.

Ключевые слова: художественная литература, художественный перевод, диалог культур, читательский интерес.

Mhaimeed Bilal Hamid Mhaimeed
(Russia, Rostov-on-Don – Ramadi, Iraq)
International Faculty
Don State Technical University.
Scientific supervisor:
PhD in Philology, Associate Professor
Yu.E. Kachan

RUSSIAN CLASSICS IN ARABIC: ABOUT LITERARY TRANSLATIONS BY ABU BAKR YOUSEF

Abstract. The great thing of a true translator is to carefully preserve the author's idea while adapting the text to perception in another linguistic and cultural space.

The creative and social activities of Abu Bakr Youssef are filled with the desire to bring Russian-Arab relations closer together at the cultural level, to open Russia to the Arab reader through translations of prose and poetic fiction texts, to show that many of the topics covered in them are very close.

The article tells about the main stages of Abu Bakr Yousef's work, the specifics of choosing literary texts for translation, respect for the art of speech, and someone else's culture.

Keywords: fiction, literary translation, dialogue of cultures, reader interest.

Интерес к русской литературе в арабских странах сформировался как явление во второй половине XIX века и существенно возрос в XX веке, когда Россия, пережившая социалистическую революцию, оценивалась интеллигенцией арабских стран как прогрессивная страна, литература которой могла предложить новые темы и сюжеты [Чуков: электрон. версия].

Арабские писатели и литераторы уделяли немалое внимание русской литературе и русским писателям, увеличивалось число монографий и критических статей об их творчестве. Вместе с тем неточности и недочеты при переводе художественного текста нередко изменяли весь замысел автора; изложение всей книги нередко сводилось к простому пересказу [Чуков, там же]. Основной причиной тому был перевод русской художественной литературы с европейских языков, а не с русского. По этой причине тексты многих произведений значительно искажались при переводе. Талант и старательность переводчика, как известно, играют первостепенную роль при передаче авторского слова в пространство другой лингвокультуры.

Абу Бакр Юсеф Хуссейн – переводчик из Египта, чьи работы заслуженно признаны одними из лучших в области перевода с русского на арабский язык, специалист, открывший арабскому миру лучшие произведения XIX–XX веков, детскую русскую литературу. Начало его творческого пути относится к 60-м гг. XX века; в этот период переводчик решает начать большую работу над произведениями А.П. Чехова, а именно – реализовать замысел по подготовке шеститомного издания, которое включило бы переписку писателя с близкими и друзьями.

У Абу Бакра Юсефа любовь к русской художественной литературе была практически предопределена судьбой: он обучался в Московском государственном университете, имел русских друзей, читал русские художественные произведения в оригинале. Однако, по словам переводчика, первые уроки русской литературы произвели на него тяжелое впечатление, так как на тот момент он был начинающим в освоении языка [А.Б. Юсеф, электрон. версия]. Необходимо сказать также, что будущего переводчика обучали известные педагоги: преподавателем русского языка был Н.М. Шанский, преподавателем русской литературы XIX века – В.И. Кулешов.

Абу Бакр Юсеф, в отличие от некоторых своих предшественников, старался сохранить основную идею текста, передать читателю национальную составляющую концептов русской лингвокультуры. Значительную часть своей жизни он посвятил переводам произведений А.П. Чехова. Абу Бакр Юсеф хотел приблизить творчество русских писателей к пониманию арабских читателей. Помимо работы переводчиком он занимался и общественной деятельностью, выступая за гармоничное развитие русско-арабских дружеских отношений.

В современном Ираке люди с удовольствием читают русскую классику, знакомы с творчеством Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, многие произведения которых переводил Абу Бакр Юсеф. Переводы русских художественных произведений приобретаются иракскими читателями. Книги можно купить в разных городах страны, немалой популярностью пользуются и библиотеки, в которых можно начать знакомство с произведениями русской художественной литературы.

Основываясь на воспоминаниях самого переводчика, можно сделать вывод, что любовь к русской литературе сформировала творческое направление его деятельности, которому он следовал всегда. Успешному овладению русским языком, несомненно, способствовало проживание в стране, обучение в одном из старейших и престижных университетов у лучших педагогов того времени. Проживание в России, знакомство и дружба с русскими людьми, увлечение русской литературой только усиливали интерес писателя к художественному слову.

Арабы нередко дают дополнительные громкие имена (прозвища) людям, с чьим именем связаны выдающиеся достижения в какой-либо области. В арабском мире Абу Бакра Юсефа прозвали *арабским Пушкиным.* Отчасти потому, что он сделал много переводов произведений А.С. Пушкина на арабский язык, но в целом – ввиду увлеченности русской художественной литературой. Желание бережно передать авторское слово, донести основную мысль подтверждалось беспрерывным усердным трудом переводчика. Благодаря Абу Бакру Юсефу А.С. Пушкин стал узнаваемым символом русской литературы в арабском мире.

Арабские читатели, к сожалению, более знакомы с собственно переводами Абу Бакра Юсефа, нежели с личностью переводчика. Долгое время в Ираке всё внимание было отдано арабским поэтам и поэтическим направлениям. Но сегодня русская художественная литература в переводе Абу Бакра Юсефа пользуется невероятной популяр-

ностью, а его работы считаются одними из лучших в области переводной литературы с русского на арабский язык.

Литература

1. Мещерина К.В. «...С Любовью к России...»: интервью с египетским переводчиком Абу Бакром Юсефом Хуссейном. – URL: https://naukarus.com/s-lyubovyu-k-rossii-i-k-russkomu-narodu-intervyu-s-egipetskim-perevodchikom-abu-bakrom-yusefom-husseynom
2. Чуков Б.В. Чехов в Ираке. – URL: http://chehov-lit.ru/chehov/articles/chukov-chehov-v-irake.htm
3. Юсеф Хуссейн А.Б. Россия – моя вторая Родина // МК в Египте. – № 10. – 2010. – URL: https://mkegypt.net/intervyunomera/778-05-011-2010?ysclid=lg6td8wgp

В.Р. Богомолова
(ДНР, Россия),
старший преподаватель кафедры
гуманитарных дисциплин
ГБОУ ВО «ДВОКУ»
Научный руководитель:
д-р филол. наук, доц. Л.В. Соснина

ОНОМАСИОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ-БАХУВРИХИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА

Аннотация. На современном этапе развития лингвистической науки все больше внимания уделяется рассмотрению и анализу словообразовательной модели прилагательных-бахуврихи. Данная работа посвящена описанию и характеристике ономасиологического подхода, который является наиболее продуктивным в изучении особенностей данных композитов. Основной целью нашей работы является выявление ономасиологических моделей бахуврихи в творчестве А.П. Чехова, относящихся к определенным тематическим группам. Анализируя данные композиты, мы определили 7 ономасиологических моделей в рассказах А.П. Чехова, реализующихся в 3 тематических группах.

Ключевые слова: прилагательные-бахуврихи, ономасиологический базис, ономасиологический признак, атрибутивная функция, тождественные исходные словосочетания, семантические и синтаксические категории.

V.R. Bogomolova
(DPR, Russia)
Senior teacher of humanitarian subjects' department
GBEI HE «DMCACA»
Scientific supervisor
doctor of philology, L.V. Sosnina

ONOMASIOLOGICAL MODELS OF ADJECTIVES-BAHUVRIHI IN A.P. CHEHOV'S CREATIVITY

Abstract. At the present stage of development of linguistic science, more and more attention is paid to the consideration and analysis of the word-formation model of adjectives-bahuvrihi. This work is devoted to a detailed description and characterization of their constituent units using the onomasiological approach, which is the most productive in studying the features of neoplasms. The main purpose of our work is to identify onomasiological models of bahuvrihi in the works of A.P. Chekhov related to certain thematic groups. Analyzing these

composites, we identified 7 onomasiological models in the stories of A.P. Chekhov, implemented in 3 thematic groups.

Keywords: adjectives-bahuvrihi, onomasiological basis, onomasiological feature, attributive function, identical initial word-combinations, semantic and syntactic categories.

В современной лингвистике бахуврихи находятся в фокусе внимания многих российских и зарубежных ученых.

Актуальность нашего исследования определяется необходимостью подробно описать и охарактеризовать прилагательные-бахуврихи с учетом ономасиологического подхода. Анализируя рассказы А.П. Чехова, мы отмечаем, что прилагательные в основном используются при характеристике свойств и качеств объекта описания, чаще всего человека. Целью нашей работы является определение ономасиологических моделей универбализационных композитов, а именно бахуврихи, относящихся к определенным тематическим группам.

По мнению Л.И. Плотниковой, ономасиологический подход способствует как анализу нового слова в определенном речевом акте, так и определению структуры знаний, репрезентированных на языковом уровне [Плотникова 2003: 195].

Т.К. Иванова, изучая семантику сложных наименований, отмечает, что ономасиологические категории служат основой для словообразовательных моделей. Здесь же отмечено, что анализ ономасиологической структуры предполагает характеристику ономасиологического признака и ономасиологического базиса, и ономасиологической связки производного слова [Иванова 2013: 140]. Опираясь на исследование Л.В. Сосниной, следует отметить, что ономасиологический базис бахуврихи формируется на основе семантики главного слова исходного словосочетания, а признак – на основе семантики зависимой лексемы [Соснина 2014: 40]. Например, *густобровый – с густыми бровями*, где ономасиологический базис *«орган»* выражен именем существительным, а ономасиологический признак *«квалитатив»* именем прилагательным, описывающий качественную оценку внешности человека.

Савринисо Ганизода выделяет ономасиологическую структуру сложного слова, обусловленную тема-рематическим строением исходного синтаксического свободного высказывания, так как при универбации данного композита тема образует вышеупомянутый ономасиологический базис, а рема – ономасиологический признак [Ганизода 2021: 88].

Описывая особенности функционирования причастий в составе универбализационных композитов, Л.В. Соснина характеризует ономасиологический подход как «ярко выраженное явление, которое всегда входит в состав определенного понятийного класса, определяющийся в свою очередь некоторыми признаками». Данный класс входит в ономасиологическую структуру понятия как определяемое (ономасиологический базис), а признак как определяющее (ономасиологический признак) [Соснина 2022: 10]. Универбализационные композиты трактуются как номинативные единицы, значение которых полностью тождественно значению производящего словосочетания, например,

розовощекий – с розовыми щеками, широкоплечий – с широкими плечами. Э.Э Кулаева считает, что главным ономасиологическим средством выражения языковых смыслов считается именно слово, соединенное в конкретную часть речи, где за языковым значением «признак предмета» закрепились имена прилагательные [Кулаева 2018: 248].

Предлагаем рассмотреть следующие ономасиологические модели прилагательных-бахуврихи, относящихся к тематическим группам в рассказах А.П. Чехова.

Тематическая группа «описание внешнего вида, одежды человека»

1. Ономасиологическая модель «статус + квалитатив»

Разноцветный/разного цвета «Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамках и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мальбертов, **разноцветных** тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий» («Попрыгунья», С, II, 9).

2. Ономасиологическая модель «объект + размер»

Широкополой/с широкими полями: «Скоро послышались шаги и знакомый смех; хлопнула дверь и в комнату вбежала Ольга Ивановна в **широкополой** шляпе и с ящиком в руке, а вслед за нею с большим зонтом и со складным стулом вышел веселый краснощекий Рябовский» («Попрыгунья», С, III, 13).

Тематическая группа «описание оценки внутренних качеств» человека»

3. Ономасиологическая модель «свойство + квалитатив»

Добродушный/с доброй душой: «Но ровно в половине двенадцатого отворялась дверь, ведущая в столовую, показывался Дымов со своею **добродушною** кроткою улыбкой и говорил, потирая руки» («Попрыгунья», С, II, 11).

Тематическая группа «описание внешности человека»

4. Ономасиологическая модель «орган + цвет»

Чернобровый/с черными бровями: «А она уже не молодая, лет тридцати, но тоже высокая, стройная, **чернобровая**, краснощекая, - одним словом, не девица, а мармелад, и такая разбитная, шумная, все поет малороссийские романы и хохочет» («Человек в футляре», С, X, 46).

Таким образом, анализируя прилагательные в рассказах А.П. Чехова, мы выделили 4 ономасиологических модели по трем основным тематическим группам. В современной лингвистике ведется исследование семантической и синтаксической конструкций данных композитов, поэтому их изучение является весьма перспективным направлением в русском языке.

Литература

1. Ганизода С. О соотносительности сложных слов и актуального синтаксиса / С. Ганизода // Филологические науки. – № 1. – 2021. – С. 86–92.
2. Иванова Т.К. Структурно-семантические характеристики сложных наименований лица в русском и немецком языках / Т.К. Иванова // Вестник удмуртского университета. История и филология. – Вып. 2. – 2013. – С. 139–146.
3. Кулаева Э.Э. Средства выражения языкового смысла «признак предмета» в полдстиле С.Н. Сергеева-Ценского / Э.Э. Кулаева // Филология: научные исследования. – 2018. – № 4. – С. 246–253.
4. Плотникова Л. И. Новое слово в когнитивно-ономасиологическом аспекте / Л. И. Плотникова; БелГУ // Филологические исследования: междунар. сб. науч. тр. / Белгор. гос. ун-т, Запо-

рож. юрид. ин-т МВД Украины / отв. ред. В.Ф. Прохоров. – Белгород; Запорожье. – 2003. Вып. 2. – С. 195–212.
5. Соснина Л.В. Ономасиологические классы бахуврихи (на примере русских прилагательных) / Л.В. Соснина // Вестник ВГУ. *Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация,* 2014 – № 3. – С. 39–42.
6. Соснина Л.В. Адъективные композиты русского языка: структурный и ономасиологический аспекты / Л.В. Соснина: дис. … д-ра филолр наук. – МОН ДНР, Дон НТУ, 2017.
7. Соснина Л.В. Особенности функционирования причастий в составе универбализационных композитов / Л.В. Соснина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Языкознание. – Т. 44. – № 5. – 2022. – С. 8–13.

Е.А. Василенко
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 3 курс,
Таганрогский институт имени А. П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»;
И.А.Ковальская,
старший преподаватель
(Россия, Таганрог),
Таганрогский институт имени А. П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ КОНСТРУКЦИЙ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА)

Аннотация. Данная статья посвящена проблемам английских переводов фразеологических конструкций в произведении А.П. Чехова «Каштанка». Целью исследования является определение функциональных особенностей передачи фразеологических значений в английских переводах. Объектом исследования являются языковые средства выражения фразеологических оборотов. Предметом исследования выступают способы передачи фразеологизмов в оригинальном и переводном текстах. В ходе исследования выявлены различия между первоначальными высказываниями и эквивалентами в переводах. Сделан вывод о том, что не все представленные эквиваленты передают смысл фразеологических оборотов.

Ключевые слова: английская лингвокультура, калькированный перевод, описательный перевод, смысл, фразеологизм, эквивалент.

E.A. Vasilenko
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 3 rd year,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)",
I.A. Kovalskaya,
senior lecturer
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"

SOME PROBLEMS OF TRANSLATION OF PHRASEOLOGICAL CONSTRUCTIONS INTO ENGLISH (BASED ON THE WORKS OF A.P. CHEKHOV)

Abstract. This article is devoted to the problems of English translations of phraseological constructions in the work of A.P. Chekhov "Kashtanka". Chekhov's "Kashtanka". The

aim of the study is to determine the functional features of the transmission of phraseological expressions in English translations. The object of the study are the linguistic means of expression of phraseological clauses. The subject of the study are the ways of phraseological meanings transmission in the original and translated texts. The differences between the original statements and the equivalents in the translations were revealed during the study. It is concluded that not all of the presented equivalents convey the meaning of the phraseological turns.

Keywords: English linguoculture, calquated translation, descriptive translation, meaning, phraseology, equivalent.

А.П. Чехов является одним из самых популярных и читаемых русских писателей на Западе. Его рассказы привлекают иностранного читателя в силу разных причин. Сравнительный анализ текстов писателя и переводов их на иностранный язык дает возможность сделать определенные выводы о впечатлении, которое сложилось на Западе об А.П. Чехове – создателе неповторимых рассказов, о его уникальном языке, о специфике языковой картины мира великого писателя, о полноте его образов, отражающих менталитет русской народности. В своих рассказах писатель стремился запечатлеть не особенных, а обычных людей в простых условиях, и, чтобы это изобразить, он обращался к различным средствам выразительности, в том числе и к фразеологическим оборотам.

Роль фразеологизмов в русском языке довольно значительна. Они выполняют функцию средства образного отражения мира, впитывают в себя религиозные, мифологические, этические представления народов различных эпох и поколений. Именно поэтому перевод фразеологизмов считается одной из самых больших трудностей. Так, теоретики перевода С.И. Влахов и С.П. Флорин отнесли фразеологизмы к «непереводимому в переводе» [Влахов, Флорин 2012: 239]. Как пишет Е.В. Шепелева: «Переводчик должен ощутить себя частью той культуры, на языке представителей, которой написан тот или иной текст, должен вжиться в него, сделать единственно возможный, неповторимый вариант перевода» [Шепелева 2009: 68–72].

В данной статье будут представлены различные варианты переводов фразеологизмов из произведения А.П. Чехова «Каштанка». История для детей о потерявшейся дворняге, опубликованная в 1887 году, сегодня стала мировым шедевром для взрослых и вошла в «The Norton Book of Friendship» («Нортоновская книга о дружбе») в 1991 году как выдающийся пример верности и преданности. Одна версия перевода произведения «Каштанка» более ранняя, предоставленная К. Гарнеттой, другая принадлежит коллаборации Р. Пивера и Л. Волохонской. Рассмотрим перевод некоторых фразеологизмов, которые, на наш взгляд, представляют наибольший интерес: «Одним словом, когда Каштанка попала на незнакомый тротуар, то уже вечерело и **столяр был пьян, как сапожник**» (С. VI, 430). В фразеологизме прослеживается ирония автора, где говорится о наименовании профессии, которой очень гордится хозяин Каштанки, – «столяр». Р. Пивер и Л. Волохонская используют метод фразеологического аналога: «In short, by the time Kashtanka found herself on the unfamiliar sidewalk, it was getting dark and

the cabinetmaker was as drunk as a fish» [Chekhov 2014: 131]. В соответствии с английской лингвокультурой применяется фразеологизм «человек пьян как рыба». Значение сохраняется, но утрачивается компонент «профессия», из-за чего утрачивается ирония. К. Гарнетт применяет метод калькирования: «In short, by the time Kashtanka found herself on the unfamiliar pavement, it was getting dusk, and **the carpenter was as drunk as a cobbler**» [Chekhov 1991: 285]. Переводчик сохраняет и иронию, и образность выражения, но в ее переводе есть недостаток. Если говорить о профессии Луки Александрыча, то она использует слово ***«carpenter»,*** что в переводе 'плотник': «Ты, Каштанка, насекомое существо и больше ничего. Супротив человека ты всё равно, что плотник супротив столяра...» (С. VI, 430). Это умозаключение в произведении звучит дважды, и, как мы понимаем, столяр стоит выше плотника. Если Р. Пивер и Л. Волохонская употребляют «***cabinetmaker»*** (*«краснодеревщик»*), то К. Гарнетт нарушает именование персонажа, которое было выстроено А. П. Чеховым. Приведем пример: «Но скоро утомление и теплота **взяли верх над грустью**...» (С. VI, 431). В этом предложении представлен фразеологизм «взять вверх над чем-либо», то есть 'одолевать', 'побеждать'. Вариация К. Гарнетт «But soon exhaustion and warmth **prevailed over** melancholy» [Chekhov 1991:286] и переводится как 'возобладать над чем-то', 'преодолевать', так же, как и у Р. Пивера и Л. Волохонской « But weariness and warmth soon **overcame** her sadness…» [Chekhov. Kashtanka 2014: 132]. Эти варианты можно расценивать как синонимы представленного фразеологизма. Значение фразы сохраняется, но фразеологическая образность, к сожалению, утрачивается.

В тексте А.П. Чехова есть фразеологизмы, которые имеют соответствия в английском языке. В переводе на иностранный язык они не вызвали никаких трудностей. «Когда Каштанка проснулась, было уже светло и с улицы доносился шум, какой бывает только днем. **В комнате не было ни души**» (С. VI, 433). Так, например, фразеологизм «*ни души*» обладает абсолютным эквивалентом в английском языке. Переводчики обеих версий переводят фразеологизм совершенно аналогично: «When Kashtanka woke up it was already light, and a sound rose from the street, such as only comes in the day-time. **There was not a soul in the room**» [Chekhov 1991:287].

Привлекающий внимание фразеологизм со словом *позеленело* вместо общепринятого *потемнело* – ***«зеленело в глазах»***. Речь идет о безжалостной игре Федюшки – сына столяра – с Каштанкой: «Он вытаскивал ее за задние лапы из-под верстака и выделывал с нею такие фокусы, что у нее **зеленело в глазах** и болело во всех суставах» (С. VI, 433). Каштанке было настолько больно, что у нее появлялись зеленые пятна перед глазами. Этот признак отлично был знаком Чехову-врачу. В переводе было важно сохранить эту деталь, потому что эквивалента ***«зеленело в глазах»*** в английском языке нет. Поэтому переводчики используют описательный перевод и колоратив *green*, что является эквивалентом слова *зеленый*: «***she saw green before her eyes***» в вариации К. Гарнетт и ***«everything turned green in her eyes»*** у Р. Пивера и Л. Волохонской. Различия лишь в применении грамматических форм. Перевод этого фразеологизма сложен, так

как, иногда, в разных языках цвета имеют различные значения и могут вызывать разнообразные эмоции.

На сегодняшний день рассказы А.П. Чехова являются ценностью всего человечества, и количество переводов его произведений на все языки мира продолжает увеличиваться. Произведения А.П. Чехова несут в себе безгранично добрый, искренний, человеческий посыл, который понятен во всем мире. В рамках лингвокультурологии фразеологизмы продолжают активно изучаться. Поиски подходящих и эквивалентных способов передачи национально-культурных особенностей художественных текстов мотивируют появление различных вариаций переводов на один и тот же язык. Эти стимулы – всечеловеческий посыл и практически неиссякаемые возможности схожести текста перевода к тексту подлинника служат появлению новых переводов, которые примут во внимание несовершенства переводов предшественников.

Литература

1. Влахов С.И., Флорин С.П. Непереводимое в переводе. – М.: Р. Валент, 2012.
2. Шепелева Е.В. Особенности перевода фразеологизмов // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. – 2009. – № 11 (15). – С. 68–72.
3. Chekhov A. Kashtanka / Translated by Constance Garnett // The Norton Book of Friendship. – New York: W.W. Norton &Company, 1991. – P. 285–301.
4. Chekhov A. Kashtanka / Translated by R. Pevear and L. Volokonsky // Anton Chekhov's Selected Stories. A Norton Critical Edition. – New York: W.W. Norton &Company, 2014. – P. 131–147.
5.Collins English Dictionary. – URL: https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/fortify [Дата обращения: 28.03.2023].

Л.Е. Гаврилова
(*Россия, Таганрог*),
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»;
С.Г. Букаренко
(Россия, Таганрог),
д-р филол. наук, доц.
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЗАГОЛОВКА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ»

Аннотация. Проблема, рассматриваемая в данной статье, – роль языковых средств, используемых в заголовке, как стимул для читателя обратиться к тексту. Цель статьи – показать, каким потенциалом вопросов, которые могут возникнуть у читателя, обладает заголовок рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий», стимулируя тем самым чтение текста с целью проверки предполагаемых ответов. Результатом исследования является утверждение, что такой потенциал зависит от использованных в заголовках языковых средств.

Ключевые слова: заголовок, особая разновидность загадки, текст, однородный ряд, контекстуальные антонимы.

L.E. Gavrilova
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of RSUE,
S.G. Bukarenko,
Doctor of philology, assistant professor,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of RSUE

THE TITLE OF A.P. CHEKHOV'S SHORT STORY "THICK AND THIN" LINGUISTIC ANALYSIS

Abstract. The problem considered in th article is the role of the language tools used in the title as an incentive for the reader to refer to the text. The purpose of the article is to show the potential of the questions that the reader may wonder while reading the A.P. Chekhov's story title "Thick and Thin", thereby stimulating the text studying in order to verify the intended answers. The result of the study is the statement that such potential depends on the language means used in the headings.

Keywords: title, a special kind of riddle, text, homogeneous series, contextual antonyms.

Статья посвящена лингвистическому анализу заголовка рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий» (С.II, 250–251), необходимость в котором возникает при комментированном чтении произведения в школе. Весьма небольшой объём языкового материала заголовка, подвергаемый в этом случае анализу, даёт возможность сделать его тщательно. Это развивает у учащихся пристальное внимание к каждой языковой единице художественного текста и к её категориям. Такой анализ позволяет ученикам не только в очередной раз удивиться безграничному потенциалу языка в отражении реальной или вымышленной действительности, но и использовать его в той или иной мере в собственной языковой практике при осмыслении чужих заголовков текстов и при создании собственных.

Изучению рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий» посвящён ряд научных и методических работ, авторами которых являются А.П. Чудаков [Чудаков 1960], М.В. Титаренко [Титаренко 2013], О.В. Богданова [Богданова 2016: электрон. версия], К. Османкина [Османкина: электрон. версия], Н.Г. Смотрова [Смотрова: электрон. версия], С.А. Акопян, И.В. Дудченко [Акопян, Дудченко 2021: электрон. версия]. Опираясь на них, можно провести анализ в школе. Проблема, рассматриваемая в предлагаемой статье, – роль языковых средств, используемых в заголовке, как стимул для читателя к обращению к тексту. Цель статьи – показать заложенный в заголовке «Толстый и тонкий» потенциал вопросов, которые могут возникнуть у читателя при ознакомлении с ним в силу выраженности его двучленным однородным рядом с субстантивированными качественными прилагательными-антонимами в форме единственного числа, мужского рода, именительного падежа, соединёнными сочинительным союзом *и,* относящимися к семантической группе «Объём».

Думается, что читатель изначально понимает, что заголовок представляет собой особую разновидность в системе загадок. Следовательно, он подспудно содержит установку на поиски ответа на вопросы, обычно автоматически возникающие как обусловленные им. Специфика заголовка заключается в том, что такая разновидность загадок представляет собою закодированный сжатый текст.

Заголовок невольно для читателя стимулирует его ставить перед собой возникающие в связи с ним вопросы, ответы на которые он сначала предполагает, а затем проверяет правильность их по тексту, поскольку он по отношению к заголовку носит в принципе поясняющий этот заголовок характер. Языковые средства, используемые для выражения заголовка, предопределяют потенциал вопросов (их количество и качество), которые сразу же могут появляться у читателя. Это нужно показать учащимся, чтобы убедить их в необходимости внимательного отношения к выбору языковых средств выражения заголовка и к своим текстам.

В заголовке «Толстый и тонкий» использованы такие по семантике субстантивированные прилагательные, которые сразу вызывают вопрос о предметах, обозначенных таким образом, т. е. посредством их внешнего признака – объёма (в широком смысле), и объединённых, судя по сочинительному союзу *и* между ними, как равноправные. Прилагательное *толстый* может быть употреблено по отношению как к живому существу (*толстый* ***человек***), так и к неживому предмету, включая части живого существа (*толстый* ***журнал, нос***). Однако у этого прилагательного ассоциативная связь сильнее с живым существом, поэтому она в толковом словаре она представлена в первом значении, а с неживым предметом – во втором из имеющихся двух [Ожегов 2008: 641]. В зависимости от подразумеваемой связи это прилагательное входит в разные антонимические пары:

а) о живом существе: ***толстый*** – ***худой*** (*Пока* ***толстый*** *сохнет,* ***худой*** *сдохнет* – поговорка);

б) о неживом предмете: ***толстый*** – ***тонкий*** (*толстое* ***дерево*** *– тонкое* ***дерево*** [Михайлова: 2009: 370], *толстые* ***нитки*** *– тонкие* ***нитки***, *толстые* ***стены*** *– тонкие* ***стены*** [Львов: 1985: 286]; *Толсты* ***деревья*** в лесу, да *тонки* ***дровишки*** на возу [Михайлова 2009: 370].

Названные языковые пары антонимов (*толстый – худой* и *толстый – тонкий*) противопоставлены только по одному основанию – по величине объёма предметов, называемых указанными прилагательными. Субстантивация этих прилагательных не создаёт дополнительного различия между обозначаемыми предметами. Они являются совпадающими: *толстый* (‘***живой*** предмет’ в широком смысле) – *худой* (‘***живой*** предмет’ в широком смысле), *толстый* (‘***неживой*** предмет’) – тонкий (‘***неживой*** предмет’).

У прилагательного *тонкий,* в отличие от прилагательного *толстый*, значительно сильнее ассоциативная связь с неживым предметом. Поэтому 7 значений из 8, свойственных этому прилагательному, характеризуют неживые предметы и только последнее,

8-ое, связано с живым существом, причём при его переносном значении: *тонкая бестия* [Ожегов 2008: 642].

Употреблённые же в заголовке субстантивированные прилагательные *толстый – тонкий* противопоставлены не только по величине объёма предметов (‘большой объём’– ‘малый объём’), что связано с семантикой прилагательных и формирует их как языковые антонимы. Они противопоставлены ещё и по дополнительному основанию, связанному уже с субстантивацией, фиксирующей противопоставление обозначенных прилагательными предметов. Возникает вопрос о том, как понимается значение ‘предмет’ в заголовке произведении. Опыт читателя говорит ему, что в художественных произведениях под рассматриваемым значением, формирующемся при субстантивации, обычно понимается ‘человек’, поскольку для человека именно человек представляет наибольший интерес. Следовательно, ответ на возникающий у читателя вопрос о значении предмета при субстантивации прилагательных *толстый – тонкий* может быть представляться как ‘человек’ – ‘человек’. Дополнительная же оппозиция как ‘живой’ (*толстый*) – ‘как бы неживой в силу утраты какого-то признака, свойственного живому человеку’. Для выражения именно этой оппозиции лексических значений использованы прилагательные, относящиеся к семантической группе «Объём» – *толстый* и *тонкий*.

Знание русского языка позволяет читателю предположить, что речь идёт о противопоставлении не по физическому признаку, а по нравственным качествам. Действительно, в этом языке внешние признаки человека (причём обычно размер, включая объём) используются для характеристики его внутреннего мира, нравственности; ср., например: *большой / великий человек, человек с большой буквы, человек широкой души, человечище* и *маленький человек, мелкая душонка.* Мысль о соответствии внешнего облика и внутреннего мира человека типична и для художественной литературы. А.П. Чехов также считал, что это соответствие есть, но надо стремиться, чтобы это было соответствием прекрасного, и выразил он это известными словами своего героя – доктора Астрова.

Проверку правильности предположения о наличии дополнительного противопоставления в заголовке *толстый – худой* читатель тоже будет искать в тексте. Искать не только подтверждения, но и конкретизации вследствие выяснения, лишение чего делает человека как бы неживым. Читатель узнает мнение автора: дело не только в бедности, но и в характере самого человека, проявляющемся ещё в детстве. Это показано на примере тонкого, прислужничество которого проявлялось ещё в школьные годы в ябедничестве. Сын, будучи воспитанным таким отцом, вероятно, повторит его судьбу. Предпосылки для этого уже очевидны.

Следующий вопрос, который может быть обусловлен также объединением в заголовке членов однородного ряда, выраженных антонимами, с помощью сочинительного союза *и*, как сосуществуют в одной системе толстые и тонкие (живые и как бы неживые).

Количество членов однородного ряда в заголовке, равное двум субстантивированным прилагательным, и является ответом на вопрос о количестве главных персонажах рассказа. Их двое, т. к. каждое из указанных прилагательных имеет форму единственного числа. Однако форма единственного числа обладает способностью к обобщению. В результате чего у формы единственного числа возникают омонимичные значения; ср.: *студент* ⃗(*студенты)* ⃗*студент* (Этот *студент* очень способный ↔ *Студент!* Ты надежда страны).

Следовательно, количество подразумеваемых людей может благодаря форме единственного числа расширится до двух *объединений* их. Так, тонкий представлен как возглавляющий все разновидности чинопочитателей и даже порождающий их, судя по членам его семьи – жене и сыну, но не только. Автор показывает, что влияние такой психологии тонкого настолько сильно, что она передаётся не только жене и сыну, живым существам, но даже и его вещам, что выражается параллельным использованием или одного и того же глагола, или синонимичного: «Сам он **съёжился, сгорбился, сузился…** Его чемоданы, узлы и картонки **съёжился, поморщились…**» (С. II, 251). Указанным образом автор показал, что и вещи как бы обретают психологическое состояние, которое тоже является «производным» от тонкого. Предела форм выражения самоуничижения нет, что обозначено писателем путём использования многоточия как при описании самого тонкого, так и его вещей. С другой стороны, утрата чувства собственного достоинства человеком выражена, как было показано, использованием субстантивированного прилагательного *тонкий* для называния человека, т.е. также через обращение к неживому, причём даже не к хамелеону, хотя смена реакций подобна этому животному.

Сказанное показывает, что в заголовке достаточно было обозначить только типы, а в тексте – конкретизировать их примером. Но до прочтения текста вопрос, возникающий у читателя на основе заголовка о значении формы единственного числа, остаётся без ответа.

Форма единственного числа позволяет поставить и получить ответ на вопрос о половой принадлежности этих персонажей. Поскольку оба субстантивированных прилагательных употреблены в заголовке в форме мужского рода, то читатель понимает, что в тексте рассказа речь пойдёт о мужчинах. Но информацию о том, охватывает ли описание в рассказе только мужчин или не только их, читатель может получить лишь из текста.

Причина использования в заголовке формы именительного падежа для представления персонажей понятна. Благодаря этой независимой форме автор показывает, что внимание читателя должно быть сконцентрировано именно на них. Они главные.

Порядок следования членов однородного ряда, использованного в заголовке, также может стимулировать у читателя вопрос о степени значимости людей, названных с помощью субстантивированных прилагательных. Разное место в порядке следования в контекстуальной паре антонимов может обусловить предположение не просто о раз-

ной степени значимости толстого и тонкого, но и об оппозиции их как значимого (а потому называемого первым) и незначимого (а потому называемого в указанной паре вторым). Так намечается возможность постановки в тексте рассказа проблемы маленького человека – традиционной для русской классической литературы, но с нетрадиционной подразумеваемой оценкой.

Ознакомление с текстом склоняет к первоначальной отрицательной оценке толстого и положительной, «жалостливой» оценке тонкого, которые затем меняются на противоположные [Богданова 2016: электрон. версия].

Вызывает у читателя также вопрос о причине использования в заголовке для называния персонажей-мужчин не собственных имён, а субстантивированных прилагательных, относящихся к периферии системы нарицательных существительных. Возможное предположение об этой причине связано с представлением двух типов людей, объединённых на основе по указанным двум общим признакам. На фоне этого собственные имена мужчин, употреблённые в тексте (Миша, Порфирий), воспринимаются только как иллюстрация, пример таких типов людей. Ко второму типу указанных в заголовке людей относятся, судя по тексту, ещё жена и сын, которые не указаны в заголовке, а в тексте обозначены собственными именами – Луиза Ванценбах и Нафанаил. Возникает вопрос об отсутствии обозначения их в заголовке. Думается, что причина кроется в том, что духовно они являются «производными» от тонкого как от своего мужа и отца, а поэтому не составляют особого типа, а представляют его в женском и детском варианте. Причём худшие черты отца в ребёнке, ученике всего лишь третьего класса, уже даже усилены. Закономерно, что в завершающем рассказ предложении вся семья представлена как пребывающая в одинаковом состоянии, т. е. их единство – психологическое и нравственное: «**Все трое** были приятно ошеломлены» (С. II, 251).

Возникновение следующего вопроса и поиска ответа на него зависит от формы представления заголовка – печатной или письменной.

В печатной форме заголовок обычно даётся с использованием только больших букв, т. е. как ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ. Такая форма не позволяет по заголовку выяснить, являются ли эти субстантивированные прилагательные собственными именами персонажей или нет. Знать это важно, чтобы понимать уровень типизации персонажей, о котором автор сразу информирует читателя с помощью языковой категории собственности – нарицательности. Этот вопрос остаётся без ответа при наборе заголовка только большими буквами. Только обращение к тексту проясняет, что слова *толстый* и *тонкий* написаны автором со строчной буквы; ср. [Титаренко 2013: 593]. Следовательно, данные слова обладают достаточно высокой степенью типизации, свойственной нарицательным, а не собственным существительным.

Таким образом, описанные языковые средства, использованные в заголовке рассказа «Толстый и тонкий», обладают относительно значительным потенциалом вопросов, которые могут возникнуть у читателя, стимулируя тем самым поиск правильности предполагаемых ответов на них в тексте, однако количество и качество их зависит от

уровня языковой подготовки, ознакомляющего с заголовком. Зависит это также от знания других близких в рассматриваемом отношении художественных произведений, например, рассказа А.П. Чехова «Альбом», где Кратеров «худой и тонкий, как адмиралтейский шпиль», поэмы Н.В. Гоголя с её описанием толстых и тонких [Богданова 2016].

Литература

1. Акопян С.А., Дудченко И.В. Композиционная организация рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий» // Наука в мегаполисе. – МГПУ. – 2021. – URL: http://www.kommersant.ru/-doc/1232453
2. Богданова О.В. Толстые и тонкие Н.В. Гоголя и А.П. Чехова. – СПб., 2016. – URL: https://izron.ru/articles/gumanitarnye-nauki-v-sovremennom-mire-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdunarodnoy-nauchno-prak/sektsiya-10-russkaya-literatura-spetsialnost-10-01-01/-tolstye-i-tonkie-n-v-gogolya-i-a-p-chekhova/
3. Львов М.Р. Словарь антонимов русского языка / под ред. Л.А. Новикова. – М.: Русский язык, 1985.
4. Михайлова О.А. Словарь антонимов русского языка. – М.: Эксмо, 2009.
5. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство “Мир и Образование”», 2008.
6. Османкина К. Исследовательская работа по литературе. Тема: «Влияние социального статуса на взаимоотношения людей в рассказе А.П. Чехова “Толстый и тонкий”». – URL: https://kopilkaurokov.ru/literatura/prochee/issliedovatielskaiarabotapolitieraturietiemavliianiiesotsial-nogho-statusa-na-vzaimootnoshieniia-liudiei-v-rasskazie-a-p-chiekhova-tolstyi-i-tonkii
7. Рыбина Е.И. Одорические детали в прозе и драматургии Чехова (на материале произведений «Толстый и тонкий», «Ионыч», «Вишневый сад») // Молодой учёный. – 2022. – № 13 (408). – С. 164–166.
8. Смотрова Н.Г. Языковой анализ рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий» в 6 классе. – URL: https://infourok.ru/yazykovoy_analiz_rasskaza_a.p.chehova-283189.htm
9. Титаренко М.В. Вербализация социального статуса в художественном тексте (на материале рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий») // Учёные записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. *Серия «Филология. Социальные коммуникации».* – Т. 26 (65). – № 1. – 2013. – С. 593–597.
10. Чудаков А.П. Язык и стиль рассказа «Толстый и тонкий» // Русский язык в школе. – 1960. – № 1. – С. 18–21.

Т.С. Дмитрова
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»,
О.А.Яковлева,
канд. филол. наук, доц.
(Россия, Таганрог),
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

ЭЛЕМЕНТЫ КАНЦЕЛЯРСКОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА (В РАННИХ РАССКАЗАХ, ОЧЕРКАХ)

Аннотация. В статье представлено обзорное исследование особенностей использования канцеляризмов в раннем творчестве А.П. Чехова, дана характеристика использования канцеляризмов в произведениях «Хамелеон» и «Толстый и тонкий».

Ключевые слова: официально-деловой стиль, канцеляризмы, раннее творчество А.П. Чехова.

T.S. Dmitrova
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 4 th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)",
O.A. Yakovleva*,*
candidate of philolog
(Russia, Taganrog)
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"

ELEMENTS OF THE CLERICAL LANGUAGE IN THE WORKS OF A.P. CHEKHOV (IN EARLY STORIES, ESSAYS)

Abstract. The article presents an overview study of the features of the use of clerical phrases in the early work of A.P. Chekhov, the characteristic of the use of clerical phrases in the works "Chameleon" and "Thick and thin" is given.

Keywords: official-business style, clerical writing, early work of A.P. Chekhov.

В современном литературном языке существуют сформировавшиеся системы речевых средств – функциональные стили литературного языка, которые используются в разных сферах человеческого общения.

В современном русском языке функциональные стили дифференцируют на книжные, к которым относятся научный, публицистический и официально-деловой, используемые преимущественно в письменной форме речи, и некнижный, т. е. разговорный, реализующийся в основном реализуется в устной форме речи.

Вопрос о наименовании слов, устойчивых словосочетаний, грамматических форм и конструкций, употребление которых в литературном языке закреплено традицией официально-делового стиля, является спорным. И.Б. Голуб называет их элементами официально-делового стиля, а в случае их введения в стилистически чуждый для них контекст – канцеляризмами [Голуб 2010: 220]. Другие ученые (С.А. Кузнецов, Т.Ф. Ефремова, В.Н. Ярцев) в понятие *канцеляризм* включают слова, устойчивые словосочетания, грамматические формы и конструкции, характерные для официально-делового стиля [Голуб 2010: 212]. Данной точки зрения мы придерживаемся в настоящей работе.

Несмотря на различные толкования термина, принято считать, что «применение канцеляризмов вне рамок официально-делового стиля – нарушение стилистических норм или средство характеристики персонажа в художественной литературе, как осмысленный стилистический прием» [Голуб 2010: 212]. Таким образом, канцеляризмы достаточно часто встречаются в произведениях многих писателей, в том числе и в работах мастера короткого рассказа А.П. Чехова, произведения которого могут служить образцами социальной сатиры XIX в. В них обличаются пороки целой эпохи, в особенности – чиновничьей среды.

Одной из проблем бюрократической системы России XIX в. являлось различие между начальниками-дворянами и мелкими чиновниками, занимающимися переписыванием бумаг и мечтающими о службе в столице и всех привилегиях, достающихся высшим (по табельной лестнице) группам чиновников. К привилегиям можно отнести: большое жалованье, место в обществе, подход к человеку и его восприятие. Итак, хвастовство орденами ради успеха в компании дам, жалкие надежды на смерть начальника ради получения его места, протекция доброго дяденьки, влияние чина и прямая зависимость поведения людей от подчиненности обличаются в таких рассказах, как «Орден», «Из дневника помощника бухгалтера», «Протекция», «Хамелеон», «Смерть чиновника». Очевидно, что подобные ситуации не были лишь плодом воображения автора, а существовали и на самом деле.

Многолетняя служба оказала значительное влияние на поведение вышедших в отставку чиновников. Подобные нелепые ситуации иллюстрирует унтер Пришибеев, главный герой одноименного рассказа А.П. Чехова, ставший нарицательным именем для человека, привыкшего «наводить порядок». Анекдотичность ситуации проявляется не только в содержании рассказа, но и речи героя, изобилующей причастными оборотами (что характерно для канцелярского подстиля, например: *утопшие, удавившие* (С. IV. 64) и тому подобное), свойственными официально-деловому стилю речевыми клише и терминами (*по всем статьям закона; аттестовать всякое обстоятельство во взаимности; по какой статье*) и приказами, никак не забываемыми отставным унтером, привыкшим «следить за порядком» («Народ, расходись! Не толпись! По домам!») (С. IV. 65).

Следует подчеркнуть, что неотъемлемыми деталями изображения персонажа являются также его профессия, занимаемая должность, социальное положение и манера говорить. Использование соответствующего стиля речи персонажей помогает А.П. Чехову ярче раскрыть суть его произведений, реалистично показать жизнь во всех ее проявлениях.

А.П. Степанов уделяет внимание отношениям между героями чеховских произведений и представителями органов власти, подчеркивая еще одну специфическую чеховскую черту – театрализацию социальных, в том числе и властных, отношений [Степанов 2005: 198].

Очевидно, что некая театрализация проявляется и в неуместном употреблении канцеляризмов, которые должны якобы придавать речи вежливости, учёности, а говорящему – солидности, хотя можем полагать, что в своих произведениях А.П. Чехов высмеивает и неуместные, и якобы не обусловленные контекстом канцеляризмы. Во втором случае автор иронизирует.

над длинными, тяжелыми, громоздкими и довольно трудно постижимыми простым человеком фразами – главным атрибутом канцелярского аппарата.

Использование официально-делового стиля речи в произведениях А.П. Чехова можно пронаблюдать в описании одного из героев его рассказа «Хамелеон». В этом

произведении автор описывает внешность Хрюкина следующим образом: «Около самых ворот склада, видит он, стоит вышеписанный человек в расстегнутой жилетке и, подняв вверх правую руку, показывает толпе окровавленный палец. На полупьяном лице его как бы написано: “Ужо я сорву с тебя, шельма!” да и самый палец имеет вид знамения победы. В этом человеке Очумелов узнает золотых дел мастера Хрюкина» (С. III. 28). Портретные зарисовки даны всего лишь несколькими штрихами, но очень яркими и колоритными.

Описание производит комический эффект. Важную роль при создании такого эффекта играет использование эпитета официально-деловой окраски – «*вышеписанный человек*» (С. III. 28). Это прилагательное, используемое в текстах официально-делового стиля. Оно означает: ‘упомянутый, описанный ранее’ [Ушаков 2013: 178]. Однако это слово А.П. Чехов употребляет не в отношении делового человека. Перед читателями предстаёт привычный обыватель, который ничего интересного из себя не представляет, но претендует на роль стоящего над всеми окружающими.

Описывая речь героя, автор использует разностильную лексику: «Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям! Как оштрафуют его, мерзавца…» (С. III. 28). С одной стороны, мы слышим в его речи слова официально-делового стиля, с другой – резкую грубую брань: «Я ему покажу кузькину мать!» (С. III. 28).

Интересно и использование обращения «ваше благородие» (С. III. 28). Обращаясь к Очумелову, пострадавший от собаки Хрюкин и человек из толпы называют его «ваше благородие», что означает значительность чина Очумелова, который еще и в форменном пальто — на нем шинель. Слова «ваше благородие» до 1917 года служили формой титулования и официального почтительного обращения к военным и гражданским чинам с 14-го по 9-й классы включительно (примерно званий от мичмана до капитана) в соответствии с «Табелем о рангах» [Евгеньева 1999: 89]. За Очумеловым не *идет*, а *шагает* городовой. Городовой – это низший чин городской полиции, так что идущие через базарную площадь не равноправны по чину, потому так и идут – не рядом и не вместе.

Вернёмся к первому абзацу произведения: «Через базарную площадь идет полицейский надзиратель Очумелов в новой шинели и с узелком в руке. За ним шагает рыжий городовой с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником. Кругом тишина...» (С. III. 28).

Интерес для нас представляет употребление определения, выраженного причастием *конфискованный* (С. III. 28). Это причастие производно от существительного *конфискация*, употребительного преимущественно в официально-деловом стиле. Конфискация – это принудительное и безвозмездное изъятие денег, имущества и т. п. в собственность государства [Ушаков 2013: 231]. Итак, оказывается, эти блюстители порядка якобы исполняли на базаре свои служебные обязанности. Но что они конфисковали, какой контрабандный, опасный и запрещенный к продаже товар? Для каких «государ-

ственных» нужд понадобился крыжовник? В словосочетании *конфискованный крыжовник* мы сталкиваемся со смешением стилей, поэтому эти слова в целом звучат комично.

В рассказе «Хамелеон» А.П.Чехов проводит основной линией тему приспособленчества и подхалимства. При помощи элементов канцелярской речи автор комически раскрывает эту тему через характеристику образов.

Рассказ «Толстый и тонкий» – это обычный для раннего Чехова коротенький рассказ-сценка с преобладанием диалога, которым движется повествование, и очень краткими авторскими комментариями. С первых же слов указывается место действия: «На вокзале Николаевской железной дороги» (С. II. 143). Структура этой фразы с препозицией обстоятельства места характерна для предложений, начинающих чеховский рассказ-сценку. В том же предложении называются и главные действующие лица – два приятеля, причем о них пока известно только, что один из них толстый, а другой тонкий. Такое сопоставление двух антонимов сразу же вызывает у читателя определенные ассоциации, которые в дальнейшем закрепляются и подтверждаются: эти вначале характеризующие только внешность персонажей субстантивированные прилагательные как бы переходят в имена собственные.

А.П.Чехов был большим мастером диалога и естественной живой речи. Для речи тонкого характерна канцелярско-чиновничья лексика. При помощи этой лексики очерчивается круг его понятий, мыслей, вращающихся вокруг служебной карьеры, жалованья и других своих скудных доходов, – круг мыслей, типичных для мелкого, забитого чиновника. Речь толстого занимает в рассказе место несравненно меньшее. По существу, это всего несколько коротеньких, в одну-две строки, реплик, из которых читатель почти ничего не узнает о его жизни. И он фактически является главным героем рассказа, толстому же отводится минимальное место. Толстый как бы является лишь тем идолом, которому поклоняется тонкий, и только.

Не имея понятия об истинном должностном положении Михаила, Порфирий говорит уверенным тоном, однако, узнав о достижении по службе, он запинается, внешне будто становится ниже ростом. На первый план выступают испуг и заискивание, он забывает о простых человеческих качествах.

Меняется не только отношение, но и речь. И тонкий, и толстый используют разговорную лексику: «Голубчик мой», «Милый мой», «Батюшки», «душонок» (С. II. 143). Когда же Порфирий узнает должность своего друга, то переходит на официальное и почтительное обращение: «ваше превосходительство», «вы-с», «приятно-с» (С. II. 143).

Таким образом, смешение канцелярско-чиновничьей лексики с разговорным стилем обусловлено постепенно нарастающей нотой обличительства. Вначале это легкая ирония автора по отношению к своим героям, создаваемая употреблением высокой книжной лексики: «Приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез» (С. II. 143). Затем идёт уже сатирическое изображение поведения тонкого, доведенное до гротеска. В конце рассказа сатира превращается в едкий сарказм:

«… на лице у тонкого было написано столько благоговения, сладости и почтительной кислоты, что тайного советника стошнило» (С. II. 143).

Исследования по установлению особенностей использования канцеляризмов в ранних произведениях А.П. Чехова позволяет сделать приведённые далее выводы.

1. Использование А.П. Чеховым канцеляризмов отражает общие исторические тенденции воздействия официально-делового стиля на художественный стиль.

2. Использование канцеляризмов обусловлено самой тематикой произведений, отображающих общество XIX века, в котором бюрократическая система играла важную роль.

3. Использование канцеляризмов в произведениях А.П. Чехова можно трактовать как стремление автора предельно реалистически детализировать персонажей и их среду. Это обстоятельство объясняется индивидуальным стилем автора, но также отражает появившуюся в XIX в. тенденцию использовать языковые средства самой изображаемой среды (профессиональные диалекты), включая и диалектизмы из письменной и устной форм чиновничьего языка.

Литература

1. Голуб И.Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М.: Айрис Пресс, 2010.
2. Евгеньева А.П. Словарь русского языка: в 4-х т.: 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.
3. Степанов А.Д. (2005). Проблемы коммуникации у Чехова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.mychekhov.ru/kritika/problem/content.shtml
4. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. – М.: Аделант, 2013.

О.В. Станилевич
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»,
Е.Ю. Евсеева
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 3 курс
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»,
Н.М. Ким,
(Россия, Таганрог),
канд. филол. наук, доц.
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ПРОСТЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ДИАЛОГИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ А.П. ЧЕХОВА

Аннотация. Диалогические тексты в произведениях А. П. Чехова включают различные структурно-семантические типы простых предложений, реализуя соответствующую общеязыковую закономерность конструктивно-синтаксической организации диалогических единств. Наблюдения над конструктивно-синтаксической организацией диалогического единства позволяет выделить основные структурно-семантические ти-

пы простых предложений, являющихся ответными диалогическими репликами, предпочтительных для диалогических единств текстов произведений А.П.Чехова.

Ключевые слова: диалогический текст, структурно-семантический тип, простое предложение, неполное предложение, нечленимое предложение.

O.V. Stanilevich,
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 5th year, 3rd year
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)",
E.Y. Evseeva
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 3rd year
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)",
N.M. Kim,
(Russia, Taganrog)
candidate of philology,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"

STRUCTURAL AND SEMANTIC TYPES OF SIMPLE SENTENCES IN A. P. CHEKHOV'S DIALOGICAL TEXTS

Abstract. Dialogical texts in the works of A. P. Chekhov include various structural and semantic types of simple sentences, realizing the corresponding general linguistic regularity of the constructive and syntactic organization of dialogical units. Observations on the constructive and syntactic organization of dialogical unity allows us to identify the main structural and semantic types of simple sentences, which are reciprocal dialogical replicas, preferred for dialogical unities of texts of works by A.P. Chekhov.

Keywords: dialogical text, structural-semantic, simple sentence, incomplete sentence, non-articulate sentence.

Языковые особенности текстов произведений А.П. Чехова находятся в сфере исследовательского интереса современных исследователей [Дроботова 2014; Ким 2022; Соколова 2019 и др.].

Наблюдения над конструктивно-синтаксической организацией диалогического единства позволяет выделить основные структурно-семантические типы диалогических реплик, предпочтительных для диалогических единств текстов произведений А.П. Чехова.

Совершенствование форм диалога прямо связано с развитием типов неполных предложений. Их развитие в современном русском языке прямо связано с многообразием диалогических единств.

Неполные предложения типичны для диалогической речи, в которой ответная реплика может строиться по аналогии с предыдущей. Основой для этого является особое единство диалогических реплик, будь это реплики-сообщения или вопросно-ответные реплики.

Наблюдения над конструктивно-синтаксической организацией диалогического единства позволяет выделить основные предпочтительные для диалога структурно-семантические типы реплик.

1. Ответная реплика может строиться по аналогии с предыдущей. В этом случае наблюдается лексический повтор в составе предложения, являющегося репликой-стимулом, и ответной реплики.

«Астров. ***Сильно*** *я изменился с тех пор?*

Марина. ***Сильно***» («Дядя Ваня», С. XIII, 63).

При этом в ответной реплике может происходить синонимическая замена актуального с точки зрения решения коммуникативной задачи члена предложения (*чудесные* и *замечательные*):

«Серебряков. *Прекрасно, прекрасно…* ***Чудесные*** *виды.*

Телегин. ***Замечательные****, ваше превосходительство»* («Дядя Ваня», С. XIII, 66).

Пропущенное имя существительное восстанавливается из предтекста.

2. Это может быть ответ на вопрос, построенный по собственной схеме, неизоморфный структуре вопроса:

«Маша *(садится). Вы любили мою маму?*

Чебутыкин. ***Очень****»* («Три сестры», С. XIII, 176).

3. Это могут быть ответы в форме встречного вопроса со значением утверждения или сомнения:

«Маша. *А у барона?*

Чебутыкин. ***Что у барона?***» («Три сестры», С. XIII, 177).

Для диалога характерны различные с точки зрения незамещенности позиции того или иного члена предложения неполные предложения.

1. Предложения с неполной вербализацией отдельного члена предложения.

Отсутствует подлежащее:

«Астров. *А то, может быть, в профессоршу влюблен?»* («Дядя Ваня», С. XIII, 81).

«Войницкий. *Пошляческая философия»* («Дядя Ваня», С. XIII, 81).

Отсутствие сказуемого (незамещенная позиция сказуемого в ответной реплике):

«Кулыгин *(огорченный). Милая Маша, почему?* («Три сестры», С. XIII, 133)».

Отсутствие восстанавливаемого из контекста подлежащего и сказуемого «это настояно»:

«Вершинин. *А наливка вкусная. На чем* ***это настояно****?*

Соленый. *На тараканах»* («Три сестры», С. XIII, 136).

Для диалогической речи неполнота является одним из ярких её конструктивных особенностей:

«Елена Андреевна. *Вчера вы обещали показать мне свои работы... Вы свободны?*

Астров. *О, конечно (Растягивает на ломберном столе картограмму и укрепляет ее кнопками.) Вы где родились?*

Елена Андреевна *(помогая ему). В Петербурге.*

Астров. *А получили образование?*

Елена Андреевна. *В консерватории»* («Дядя Ваня», С. XIII, 94).

Первая реплика диалогического единства предполагает определенность адресата в ситуации. Все остальные реплики – предложения с разной степенью неполноты. Наибольшая неполнота обнаруживается в нечленимом предложении «О, конечно»: здесь отсутствует субъект и предикат и их составные части, а способом его вербализации оказывается эмоционально-модальный компонент, как известно, не входящий в конструктивный состав предложения. Возможна двоякая интерпретация синтаксического статуса ответной реплики «О, конечно». С одной стороны, предложение может быть рассмотрено как полное (в этом случае говорят о том, что модальные слова могут представлять собой предложения). С другой стороны, можно констатировать пропуск восстанавливаемых из предтекста (реплики-вопроса) подлежащего и сказуемого.

В 3 и 4 репликах предикативное отношение восстанавливается по имеющемуся в наличии обстоятельственно-локальному компоненту.

Эллиптические предложения достаточно полные в смысловом отношении и вне контекста, но они имеют такие члены, которые будто бы свидетельствуют об отсутствии глагольной формы, восстановление которой возможно в разной степени, но никогда не является необходимым.

Предложения, ставшие общеупотребительными и общепонятными формулами речевого общения:

«Марина. *Вот и теперь.* ***Самовар уже два часа на столе…»*** («Дядя Ваня», С. XIII, 66).

Выделенное предложение не требует для понимания восстановления сказуемого.

Эллиптические предложения самой своей структурой и значением членов предложения указывают на пропуск сказуемого с определенным или не очень определенным значением, не на конкретное слово, а на тематическую группу, в которую оно должно входить (Ср.: *Самовар стоит, находится* и т. д. *на столе*). Это указание настолько явно, что точно восстанавливать пропущенное слово не нужно. Такие предложения называют структурно неполными, но семантически полными.

В диалогических единствах представлены **нечленимые предложения**. Как явление живой речи, они возникают в диалоге, самостоятельно не употребляются, всегда лишь сопутствуют какому-либо членимому предшествующему предложению, вытекая из его содержания.

В соответствии с одной из классификаций нечленимые предложения объединяются по способу выражения:

1) модальные предложения;
2) междометные предложения;
3) вокативные предложения.

Предложения, которые выражают модальную оценку, называются **модальными**. Это предложения, которые чаще всего служат ответом на вопрос собеседника – утвер-

дительным или отрицательным, с разной степенью реальности, что зависит от конкретного способа выражения (модальные слова, частицы):

1) утвердительный ответ, указывающий на реальный характер устанавливаемых в вопросе отношений:

«Иванов. *Шура, это ты?*

Саша. ***Да**, я. Здравствуй...»* («Иванов», С. XII, 56);

2) отрицательный ответ, указывающий на нереальный характер устанавливаемых в вопросе отношений:

«Варя. *... Я вас не ушибла?*

Лопахин. ***Нет**, ничего. Шишка, однако, вскочит огромадная»* («Вишнёвый сад», С. XIII, 239);

3) некатегорическое (предположительное) подтверждение реальности устанавливаемых в вопросе отношений:

«Кулыгин. *... Жена домой пошла?*

Ирина. ***Должно быть***» («Три сестры», С. XIII, 156).

С помощью модальных реплик-предложений говорящий выражает разную степень уверенности в истинности того, о чём идёт речь, свою убеждённость или сомнение в соответствии высказываемого действительности.

Модально-оценочные реплики-предложения различаются степенью категоричности утверждения или отрицания, согласия или несогласия. Основная масса языковых единиц, обслуживающих эту сферу, передаёт информацию о компромиссной позиции говорящего, его сомнение в достоверности чего-либо.

Как видим, в этой функционально-семантической разновидности встречаются те же языковые средства выражения, что и при выражении согласия/несогласия. Например:

«Дуняша *(Яше). Всё-таки какое счастье побывать за границей.*

Яша. ***Да, конечно. Не могу с вами не согласиться**»* («Вишнёвый сад», С. XIII, 216).

«Соня. *Скажи мне по совести, как друг …Ты счастлива?*

Елена Андреевна. ***Нет**»* («Леший», С. XII, 160).

И это не случайно, поскольку волевая реакция (согласие/несогласие) довольно часто осложняется дополнительными оттенками, связанными с лексико-семантическим значением модальных слов и модальных частиц. Единственным способом разграничения этих функционально-семантических разновидностей, на наш взгляд, может служить различный характер реплики, реакцией на которую служит нечленимое предложение: предложение или приказание говорящего – согласие/несогласие собеседника, вопрос говорящего – ответ собеседника как модальная реакция. При этом модальное значение сохраняется и в том, и в другом случае.

Междометные предложения очень разнообразны по своим функциям. Среди них могут быть выделены несколько функционально-семантических разновидностей, в

какой-то мере противопоставленных друг другу и в то же время пересекающихся между собой. Это предложения, выражающие:

1) эмоциональную реакцию говорящего;
2) волевую реакцию;
3) предложения, выполняющие контактоустанавливающую функцию.

Рассмотрим подробнее названные функционально-семантические разновидности.

Предложения, выражающие эмоциональное отношение говорящего, представляет собой возгласы, передающие информацию о том или ином душевном состоянии и настроении говорящего лица, и субъективно окрашенные реплики, содержащие положительные и отрицательные его оценки. Например:

«Аня. *Ну что, как? Заплатили проценты?*

Варя. *Где там.*

Аня. ***Боже мой, боже мой...***

Варя. *В августе будут продавать имение...*

Аня. ***Боже мой***...» («Вишнёвый сад», С. XIII, 201).

«Войницкий. *Если бы вы могли видеть свое лицо, свои движения... Какая вам лень жить!* ***Ах****, какая лень!*

Елена Андреевна. ***Ах****, и лень, и скучно!*» («Дядя Ваня», С. XIII, 73).

Разновидностями предложений, выражающих волевую реакцию, являются предложения, служащие для обозначения побуждения (побудительные), предложения со значением согласия/несогласия.

Побудительные предложения, в зависимости от того, какие междометия в них употребляются, могут выражать либо побуждение к совершению или прекращению в принципе любого действия. Например:

«Треплев *(печально). ... Я не верую и не знаю, в чем мое призвание.*

Нина *(прислушиваясь).* ***Тсс…*** *Я пойду. Прощайте»* («Чайка», С. XIII, 59).

И те и другие адресованы тем или иным лицам. Выделяются также побудительные предложения, которые употребляются по отношению к животным. Например:

«Марина. *Всё то же, опять всё насчёт пустоши.* ***Цып, цып, цып*** *...*

Соня. *Кого ты это?*

Марина. *Пеструшка ушла с цыплятами ... Вороны бы не потаскали…»* («Дядя Ваня», С. XIII, 71).

При выражении согласия/несогласия с утверждением, предложением или приказанием собеседника употребляются слова *да, ага, угу, ладно, хорошо, конечно, разумеется, ну что же, так и быть, нет, ну да еще,* ***вот еще.*** Приведем пример:

«Юля. *Феденька, это вечером!*

Фёдор Иванович. ***Ну, вот ещё*** *– вечером! Валяй сейчас! А то уйду…*» («Леший», С. XII, 133).

Предложения, выполняющие контактоустанавливающую функцию, семантически многообразны.

1. Проявление пассивного внимания к речи собеседника:

«Маша. *... А теперь уж не то, к сожалению.*

Вершинин. ***Так*** *...»* («Три сестры», С. XIII, 142).

2. Вопросы как проявление активной позиции:

«Елена Андреевна. *Софи!*

Соня. ***Что?»*** («Дядя Ваня», С. XIII, 86).

3. Формулы вежливости:

«Треплев *(сквозь слезы). Прощайте, доктор.* ***Благодарю****...»* («Чайка», С. XIII, 19).

Предложения, выражающие проявление пассивного внимания к речи собеседника, лишь сигнализируют о том, что его слушают и принимают к сведению содержание его речи.

Вокативные предложения являются синтаксической единицей, возможной только в диалоге. Выделяется два типа реакций, выражаемых вокативными предложениями: 1) эмоциональные; 2) волевые (побудительные). В их разграничении особую роль играет интонация. Характер интонации, выражающей сложное содержание вокативных предложений, в художественной литературе определяется авторскими ремарками или ситуацией.

В чеховских пьесах находим вокативные предложения, которые лаконичной формой существительного в именительном падеже несут довольно сложную и трудно переводимую на вербальный язык информацию. Приведем пример:

«Аркадина *(тихо). Это что-то декадентское.*

Треплев *(умоляюще и с упрёком).* ***Мама!»*** («Чайка», С. XIII, 13).

Интонация такого предложения имеет характерное значительное удлинение ударного гласного, произносимого на низких тонах. Обращает на себя внимание и семантическая ёмкость такого предложения. Здесь вокативная форма передает те чувства, которые автор отметил в виде вставной ремарки, помимо этого, словоформа несет и довольно емкую мысль Треплева, который и страдает, и смущается, потому что замечания матери говорят о полном непонимании его произведения, и просит ее прекратить оценивать пьесу, выражающую его человеческую и писательскую философию.

Диалогические тексты в произведениях А.П.Чехова включают различные структурно-семантические типы простых предложений, реализуя соответствующую общеязыковую закономерность конструктивно-синтаксической организации диалогических единств.

Литература

1. Дроботова Л.Л, Лыков А.В. Типология нечленимых предложений (на материале пьес А.П. Чехова) // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. – 2014. – № 2.

2.Ким Н.М., Манахова Е.В. Взаимодействие единиц разных языковых уровней при выражении оценки в текстах произведений А.П. Чехова [Текст] / Ким Н.М., Манахова Е.В. // «Нургалиевские чтения-XI: Научное сообщество молодых ученых XXI столетия. Филологические науки»: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (10–17 марта 2022 г., г. Нур-Султан) / под общ. ред. проф. К.Р. Нургали. – Нур-Султан: ЕНУ, им. Л.Н. Гумилёва, 2022. – С. 145–148.

3. Соколова М.Г. Универсальное и индивидуальное в языковой репрезентации образа тополя в русской поэзии XIX–XX веков и в повести А. П. Чехова "Степь"// Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. – Выпуск 12. – С. 169–173.

Д.Р. Казанцева
(Россия, Ростов-на-Дону),
факультет отечественной филологии, 4 курс,
Южный федеральный университет (ЮФУ).
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Н.М. Щаренская

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ОДНОСОСТАВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ПО ДЕЛАМ СЛУЖБЫ»

Аннотация. В статье выявляется художественное значение односоставных глагольных и субстантивных конструкций в рассказе Чехова «По делам службы». Утверждается, что типы односоставных предложений выражают признак нравственный, который в свою очередь накладывается на признак социальный. Отмечается также тенденция к выражению односоставными конструкциями субъектно-личностного начала в жизни нравственной и утраты субъектности в жизни, лишенной моральных устоев.

Ключевые слова: односоставные конструкции, обобщенно-личные предложения, определенно-личные предложения, неопределенно-личные предложения, безличные конструкции, субъектность.

D.R. Kazantseva
(Russia, Rostov-on-Don),
Faculty of Russian filology, 3rd year,
Southern Federal University (SFedU).
Scientific supervisor:
candidate of philology, N. M. Shcharenskaya

THE ARTISTIC FUNCTION OF ONE-PIECE CONSTRUCTIONS IN CHEKHOV'S SHORT STORY «FOR THE AFFAIRS OF SERVICE»

Abstract. The article reveals the artistic meaning of one-component verb and substantive constructions in the Chekhov's short story «For the affairs of service». It is argued that the types of one-composite sentences express a moral sign, which in turn is superimposed on a social sign. There is also a tendency for one-piece constructions to express the subjective-personal principle of life as moral and the loss of subjectivity in a life devoid of moral foundations.

Keywords: one-piece constructions, generalized personal sentences, certain-personal sentences, indeterminate-personal sentences, impersonal constructions, subjectivity.

Актуальность анализа функционирования односоставных предложений в одном из произведений А. П. Чехова обусловлена усилившимся в последнее время вниманием исследователей к проблеме стиля Чехова [Кожевникова 2011, Зубарева 2018, Щаренская 2020]. Речевая сторона чеховских текстов видится настолько филигранно отточенной, что стиль Чехова сравнивают с позиционным стилем в шахматах [Зубарева 2018: 61] или определяют как изящный [Щаренская 2020: 6]. Так как особенности синтаксической организации чеховских текстов, связанные с художественной функцией односо-

ставных предложений, до сих пор не становились объектом исследования, мы представляем попытку проанализировать их в рассказе «По делам службы».

В рассказе А.П. Чехова «По делам службы» представлены как глагольные, так и субстантивные односоставные конструкции. Использование их в рассказе связано с выполнением ими художественных функций. Все они приобретают определенный смысл, важный с точки зрения воплощения авторской идеи.

Первое, что обращает на себя внимание, – это распределенность односоставных предложений по отношению к персонажам. При этом персонажи делятся на две группы в соответствии с признаком, который разводит действующих лиц рассказа и тех людей, которые так или иначе упоминаются в тексте, – это принадлежность к определенному социальному слою: крестьяне и господа. Кроме того, на признак социальный накладывается признак нравственный, определение которого отражено в самом тексте, он содержится в реплике сотского Лошадина «неправдой не проживешь», которая представляет собой обобщенно-личное предложение. Правда в творчестве Чехова – важнейший нравственный показатель народной жизни. И в рассказе «По делам службы» способность жить определяет градацию персонажей. К однозначно отрицательной группе персонажей относится отец покончившего с собой Лесницкого и фон Тауниц. История барина Лесницкого в рассказе Лошадина является непосредственной иллюстрацией того, как нельзя прожить неправдой: он умер без покаяния, т. к. его «от церкви отшибало». Безличная конструкция фиксирует определенное процессуальное состояние лица, происходящее по воле неназванной силы. Очевидно, что в представлении Лошадина эта сила являет собой справедливое возмездие, проявляющееся в невозможности для того, кто жил неправдой, приобщиться к духу, получить прощение.

Фон Тауниц также представляет собой крайний полюс живущих неправдой. Само присутствие Тауница, наличие его имения становится причиной того, что доктор Старченко и следователь Лыжин не выполняют вовремя свой долг – не производят вскрытия покончившего с собой молодого Лесницкого. В реплике Тауница при этом используются безличные конструкции, или отрицающие возможность ехать, или подчеркнуто выражающие запрет, а также номинативное предложения, фиксирующего существование, бытие в данный момент за пределами его, фон Тауница, дома кромешного ада: «Выедете только за ворота, там ад кромешный» (С. X, 100).

Максимально близко к тем, кто не живет правдой, стоит в нравственном отношении доктор Старченко: он крайне цинично говорит о смерти Лесницкого, называет его эгоистом, и затем он первый, по собственному желанию, уезжает к Тауницу. Следователь Лыжин еще дальше от Тауница. В сознании этого персонажа происходят изменения, он начинает понимать справедливость той жизни, о которой говорил Лошадин. Нравственные подвижки Лыжина означают вместе с тем и его движение в сторону людей, живущих по правде.

Стоит обозначить, как выглядят односоставные конструкции по отношению к персонажам разных в нравственном отношении групп. Первое, что следует отметить, –

это абсолютное отсутствие обобщенно-личных конструкций в репликах максимально отрицательных персонажей – фон Тауница и приближенного к нему Старченко. Обобщенно-личные предложения сосредоточены в речи Лошадина, а также используются во внутреннем монологе Лыжина. В речи Лошадина – это, в первую очередь, конструкция «неправдой не проживешь», представляющая собой моральную норму жизни, нравственный закон, распространяемый на всех. Обращает на себя внимание тот факт, что в речи Лошадина, когда он рассказывает о себе, о своей жизни, используются определенно-личные конструкции, которые перерастают в обобщенно-личные: «С того время каждый день хожу. Ношу пакеты <…> Когда не ходишь, так даже ноги болят. И дома для нас хуже» (С. X, 89). Здесь форма определенно-личного предложения совершенно очевидно развивает значение обобщенности. Очень важно притяжательное местоимение 1 л. мн. ч.. Оно становится показателем растворенности личного в общем.

Укажем на конструкции, когда в речи Лошадина не опускаются местоимения: «У людей праздник, а я всё хожу. На дворе Святая, в церквах звон, Христос воскресе, а я с сумкой» (С. X, 89). Личное местоимение *я* появляется там, где есть антитеза. Антитезу при этом поддерживает и противопоставление номинативных конструкций и предложений с глагольным сказуемым, подчеркнуто обозначающим движение.

Обилие определенно-личных конструкций в речи Лошадина, в которых местоимения нет, показывает, что личностное начало теряет значение. На первое место выходит действие, которое необходимо осуществлять по долгу. Лошадин – персонаж собирательный, концентрирующий в себе всю народную жизнь. И созданию такого образа в огромной степени способствуют конструкции как односоставные, так и двусоставные, с подчеркнутым местоимением, обозначающим лицо, выполняющее необходимое действие.

Если в зоне образа Лошадина используются определенно-личные и обобщенно-личные конструкции, то совершенно иная картина предстает при описании пространства других персонажей – фон Тауница, Старченко и имеющего к ним отношение Лыжина. Здесь огромное количество конструкций неопределенно-личных. При этом субъекты действия очень хорошо понятны из контекста. «В полдень завтракали, потом бродили по дому без цели, подходили к окнам» (С. X, 100). Аналогично выглядит описание поездки к Тауницу во время метели: здесь чередование номинативных, безличных, неопределенно-личных: «Опять лес, поле, опять сбились с дороги и кучер слезал с козел и танцевал... раздался добродушный, заливчатый лай, голоса... Приехали» (С. X, 96). Создается эффект мелькания, блуждания в пространстве, отсутствия определенности, осознанности, какой бы то ни было субъектности. Все эти конструкции показывают, что там в тексте, где речь идет о «господах», там проявляется тенденция к безличности. Отметим, что там, где речь идет о народе, субъект действия всегда точно определен: «Народ очень беспокоится, ваше высокоблагородие, уж третью ночь не спят. Ребята плачут. Надо коров доить, а бабы в хлев не идут, боятся...» (С. X, 87). В таких контекстах используются неполные предложения с отсутствующим подлежащим, которое со-

вершенно очевидно восстанавливается, называя субъектов действия. Подчеркнутая субъектность общего действия выражается местоимением *мы*, когда Лыжин, переживая изменение своего сознания, представляет себе Лошадина и погибшего Лесницкого. В представлениях следователя Лошадин и Лесницкий идут без остановки, поддерживая друг друга: «Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз» (С. X, 99). Очевидна антитеза мы – вам, поддерживаемая также разницей конструкций – двусоставной глагольной и безличной наречной, обозначающей состояние тех, кому тепло, светло, мягко, т. е. «господ».

Подводя итог, отметим исключительно важную тенденцию в использовании односоставных конструкций в рассказе «По делам службы». Они служат тому, чтобы выразить субъектно-личностное начало всей народной жизни, основанной на нравственном законе, и показать утрату субъектности той жизни, которая этому закону противоречит. Интересно, что субъектность в рассказе приобретает даже природа. Так, в безличной конструкции в конце рассказа, природа определяется как субъект определенного нравственного состояния, что порождает олицетворение: «было пасмурно, тихо, точно природе теперь было стыдно за свой разгул» (С. X, 101). Здесь же в конце рассказа предстает еще раз образ Лошадина, который дан очень полно: названа его должность, затем в форме приложения собственное имя, а в завершение нарисован и портрет, описывающий Лошадина при выполнении им своего жизненного долга. Это своего рода апофеоз субъектности, личностного начала, воплощенного в человеке, знающего, что «неправдой не проживешь».

Литература

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова: 2-е изд., стер. – М: УРСС, 2004.
2. Зубарева В.К. Чехов – основатель позиционного стиля в литературе // Практики и интерпретации. – 2018. – Том 3. – № 1. – С. 54–69.
3. Кожевникова Н. А. Стиль Чехова. – М.: Издательский центр "Азбуковник", 2011.
4. Щаренская Н. М. От сюжета к метафоре: «Леший» и «Дядя Ваня А.П. Чехова». – Ростов-н/Д., 2020.

И.А. Ковальская
(Россия, Таганрог), РГЭУ (РИНХ),
аспирант 3 курса, профиль «Русский язык».
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. Л.А. Брусенская

ЗВУКОПИСЬ КАК СРЕДСТВО УСИЛЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА «В ПАРИЖ!» И Р.В. СЕНЧИНА «ДОЖДЬ В ПАРИЖЕ»

Аннотация. В статье рассматривается комплекс фонетических выразительных средств реализации прозаических текстов А.П. Чехова и Р.В. Сенчина. Исследование и работа с текстами показывают, что значительная роль в оформлении текстов принадлежит фонетическим выразительным средствам, к которым можно отнести использование аллитерации, ассонанса, фонетического повтора за счет привлечения различного рода интонаций, пауз, придающих произведениям выразительность, эмоционально-экспрессивную, смысловую окраску. Раскрываются особенности актуализации единиц фонетического уровня языка и их изобразительно-выразительные возможности в художественных текстах разной жанровой принадлежности: рассказ «В Париж!» А.П. Чехова и роман «Дождь в Париже» Р.В. Сенчина. В настоящей статье мы намереваемся провести обзор фонетических выразительных средств в произведениях А.П. Чехова и Р.В. Сенчина. Сформулирован вывод о том, что вышеназванные авторы применяли звукопись – разнообразные фонетические приёмы для звуковой выразительности речи, создания композиционной структуры описываемых жанровых направлений.

Ключевые слова: аллитерация, ассонанс, интонация, ритм, пауза, звукопись, фонетический повтор.

I.A. Kovalskaya
(Russia, Taganrog)
3-rd year postgraduate student
RSEU (RINE),
profile «Russian language»
Scientific supervisor:
doctor of philology, professor L.A. Brusenskaya

SOUND RECORDING AS A MEANS OF ENHANCING FIGURATIVENESS IN THE WORKS OF A.P.CHEKHOV "TO PARIS!" AND R.V. SENCHIN "RAIN IN PARIS"

Abstract. The article considers a set of phonetic expressive means of implementing prose texts by A.P. Chekhov and R.V. Senchin. Research and work with texts shows that a significant role in the design of texts belongs to phonetic expressive means, which include the use of alliteration, assonance, phonetic repetition by attracting various kinds of intonations, rhythm, pauses that give the works expressiveness, emotionally expressive, semantic coloring. The peculiarities of updating the units of the phonetic level of the language and their pictorial and expressive possibilities in artistic texts of different genre directions are revealed: the story «To Paris» by A.P. Chekhov and the story «Rain in Paris» by R.V. Senchin. In this article, we intend to conduct a review of phonetic expressive means in the works of A.P. Chekhov and R.V. Senchin. The conclusion was formulated that the above authors used sound writing - a variety of phonetic techniques for sound expressiveness of speech, creating a compositional structure of the described genre directions.

Keywords: alliteration, assonance, intonation, rhythm, pause, sound chronicle, phonetic repetition.

Литературный процесс современности обусловливается увеличением количества произведений документальной направленности. Наше обращение к нехудожественной литературе объясняется тем, что жанр «нон-фикшн» составляет неотъемлемую часть литературного мира – это правдивая литература, личная история, интеллектуальная, документальная литература. Еще П. Басинский в 2015 г. поднял вопрос о пришедшем в современную российскую литературу новом «жанре». Литературовед отметил, что «нон-фикшн» представляет собой «парадоксальный» жанр: «художественную прозу без вымысла» [Басинский 2015: 4]. Представителем данного жанра выступает Роман Валерьевич Сенчин, он – один из лидеров поколения 30–40-летних писателей, среди которых З. Прилепин, А. Иванов, Д. Гуцко, Г. Садулаев, М. Тарковский, а также чуть более молодой С. Шаргунов. Творчество Р. Сенчина характеризует суровое отображение действительности без ярких описаний, смягчения, с негативными героями – обычными людьми, чья жизнь далека от сказочной. Его герои – неудачники, не нашедшие своего пути в жизни. «По книгам Сенчина можно изучать историю. Не политическую, не историю президентов и депутатов. А историю простого человека, повседневной жизни. Самую важную для нас историю...» [Беляков 2021: 9]; «Он стал не столько аналитиком, сколько летописцем этой удивительной, уникальной для нашей истории эпохи» [Беляков 2021: 8]. Некоторые литературные критики подчеркивают невидимые связи, чеховские ноты в описании российской деревни в произведениях Романа Сенчина. «Нашу жизнь будут знать по рассказам Сенчина, как мы знаем о жизни русских интеллигентов позапрошлого века по рассказам Чехова. Я не раз об этом писал. И предсказание мое сбылось намного раньше, чем я рассчитывал. Нулевые ушли в прошлое недавно, но все же это другая историческая эпоха. Времена изменились удивительно скоро и резко. Та же страна, вроде бы те же люди, а жизнь уже совсем другая. Мы не чувствуем нашего исторического времени, как рыба, должно быть, не чувствует воды, в которой живет» [Беляков 2021: 6]. Сопоставительный анализ прозы А.П. Чехова и Р.В. Сенчина позволяет выявить интертекстуальные связи в форме реализации фонетических языковых средств.

«Звуковая организация речи – художественно-выразительное, выполняющее определенные стилистические функции применение в прозаическом или стихотворном тексте тех или иных элементов звукового состава языка: согласных и гласных звуков, ударных и безударных слогов, различных видов интонаций, однородных синтаксических оборотов, повторений слов и др. <…> Звуковая организация речи всегда связана с интонацией, имеет интонационное значение. Сами по себе однородные звуки насыщают всякую речь <…>, но именно в связи с интонацией, отмечающей весомые в смысловом или эмоциональном отношении слова, они становятся уже выразительным средством,

образуют интонационно-звуковую систему речи, тесно связанную с лексической, синтаксической, эмоционально-смысловой ее структурой» [Тимофеев, Тураев 1974: 88–89].

Определение частотности фонетических выразительных средств в текстах А.П. Чехова и Р.В. Сенчина показало следующие результаты соотношения: прежде всего, наблюдается сочетание гласных и согласных звуков (их соотношение примерно таково: 60% согласных и 50% гласных).

Анализ материала дает основание утверждать, что явление *аллитерации* (повтор согласных звуков в начале близко расположенных ударных слогов) характерно для рассказа «В Париж!» А.П. Чехова и романа «Дождь в Париже» Р.В. Сенчина. Отметим, что в данных названиях *«В Париж!» – «Дождь в Париже»* аллитерация на повторение созвучия «ф» – «п» – «р» – «ш» / «д» – «шт'» – «ф» – «п» – «р» – «ж» используется в качестве приема создания и усиления определенного эмоционального тона, создает атмосферу замкнутости, «нехватки воздуха», невозможности раскрыться полной грудью, впечатление монотонности звучания, глухости, помогает «услышать» звучание громовых раскатов, передает звуковую ассоциацию приближающейся грозы, а звонкие согласные «р» и «ж» передают особенность и колорит французского языка, причем второй ряд усиливает их выразительность, выделяется «громозвучными» созвучиями. Прием аллитерации несет в себе основную смыслоразличительную роль. Весомость согласных способствует усилению разнообразных логических ассоциаций. А.П. Чехов мастерски пользуется данным приемом: «– **Вс**ё бы ничего, коли б не этот **Па**р**иж**! – уте**ш**ал себя **в**слух Г**р**язнов. – Не **ж**изнь, а малина! **В**се **ж**алостно на тебя смо**трят**, **в**езде, куда ни прид**е**ш**ь**, закуска и **в**ыпи**в**ка, **в**се **д**еньги **д**ают, но... **Па**р**иж**! За каким **ш**утом я **т**уда **п**оеду? **Пр**ощай, б**р**а**т**цы! – ос**т**ана**вл**и**в**ал он **вс**тречных. – **В П**ариж е**д**ем! Не **п**оминай лихом! Мо**жет**, и не у**вид**имся **б**оль**ш**е» (С. V, 49–50). Звуковые повторы шумных глухих и звонких согласных «в» – «ф», «б» – «п», «ж» – «ш», «д» – «т» и сонорного «р» глубже окунают нас в главные слова, скрепляют специфическую фонокомпозиционную организацию текста, выполняют функцию усиления эмоционального воздействия средствами звукописи.

А в романе Р.В. Сенчина возможная аллитерация шумных глухих и звонких согласных на «в» – «ф», «б» – «п», «ж» – «ш», «д» – «т» символизирует образ холодной, дождливой погоды: «Много **вып**ил и **почт**и не закусы**в**ал – **ш**околад**к**а, **п**ласт**и**нки сыра… **Д**а**в**но **т**ак не **п**оз**в**олял се**б**е, а **тут** сор**в**ался… **Дейст**в**и**тельно сор**в**ался – **в**зял и **п**олет**е**л **в П**ариж. “**В**зял и **п**олет**е**л…” **Да нет, д**олго го**т**о**в**ился, ко**п**ил **д**еньги, ре**ш**ался. А мечт**а**л – **т**ак, на**в**ерно, **в**сю **ж**изнь» [Сенчин 2018: 5].

В процессе анализа текстов отмечено, что для усиления эмоционального воздействия и выразительности посредством ассонанса (прием усиления выразительности текста, основанный на повторении одинаковых или похожих **гласных** звуков) [Тимофеев, Тураев 1974: 23] расширяется диапазон выразительных возможностей. Современные исследования фоники показывают, что заметное преобладание определенных гласных резко повышает их информативность, а их символика воссоздает в сознании

(подсознании) читателя фонетическое значение изучаемого текста, являющееся действенным выразительным средством. Как показывают исследования в области звукового символизма, высокие звуки «и», «э» у большинства говорящих вызывают ощущение светлого, а низкие «а», «о», «у» – темного. Так, в рассказе А.П. Чехова мы отмечаем повторение гласных «а», «о», «у»: «Секрет**а**рь земской **у**пр**а**вы Грязн**о**в и **у**читель **у**ездного **у**чилища Л**а**мп**а**дкин **о(**[а])дн**а**жды п**о(**[а])д вечер возвр**а**щ**а**лись с именин полицейского надзир**а**теля В**о**([а])н**ю**(у)чкина. Ид**я**([а]) п**о**д р**у**к**у,** **о**([а])ни вместе **о**чень пох**о**([а])дили на б**у**кв**у** “**Ю**”([йу])» (С. V, 46); «–Сбесились, ч**уд**а**к**и! – **у**хмыльн**у**лся Грязн**о**в по ух**о**де предв**о**([а])дителя. – В П**а**риж! **А**х, д**у**рни, пр**о**([а])сти г**о**споди! Д**о**([а])бр**о** бы еще в М**о**([а])скв**у** или в Киев, а т**о** – н**а** тебе!.. в П**а**риж! И из-за чег**о**? Х**о**ть бы с**о**([а])б**а**ка п**у**те([о])вая, п**о**([а])р**о**дистая к**а**к**а**я, **а** т**о** из-за дв**о**([а])рн**я**([а])жки – тьф**у**! Ск**а**жи н**а** милость, к**а**ких **а**рист**о**([а])кр**а**тов н**а**ше([о])**)**л: в П**а**риж! Чт**о**б **я**([йа]) пр**о(а]**)п**а**л, ежели п**о**([а])ед**у**!» (С. V, 49).

Наш анализ показывает, что явление ассонанса в данных отрывках передает настроение героев. Гласный звук «а» способствует изображению окружающего пространства, глубины и высоты, также и внезапного страха. Изобразительную способность звуков могут вызывать не только слуховые, но и зрительные представления, многочисленные ассоциации с цветом: «А» – чёрный, «О» – голубой, «У» – зелёный, «Е» – белый, «И» – красный. В романе Р. Сенчина гласный «о» передает настроение героя, а именно ощущение холодности, отрешенности, оторванности от реальности: «***О-о-о*** *шанз-элизе,* ***о-о-о*** *шанз-элизе-е…»* [Сенчин 2018: 6].

Звуковой образ слова соответствует эмоционально-экспрессивным, выразительным характеристикам гласных «а», «у» в данных примерах: «**А**?.. – Из**у**мление **А**линки пересилило злоб**у** или что т**а**м, что заст**а**вл**я**([а])ет крич**а**ть. – К**а**к**а**я **о**([а])н**а** р**у**сская?» [Сенчин 2018: 17]; «“Ф**у**!” – сморщилась Лена Ст**а**ростина, которая считалась его дев**у**шкой, фиг**у**ристая, с **я**([йа])блочным р**ум**я([а])нцем на щек**а**х» [Сенчин 2018: 37]; «Словно подтверждение этом**у** из плоской пл**а**змы тихо ж**урч**а**ла**, всплескиваясь на “р”, фр**а**нцузская речь» [Сенчин 2018: 119]; «Хор**о**([а])шо. Хор**о**([а])шо-о, – ст**ар**а**лся** расшевелить себ**я**([а]) Топкин. – Все хор**о**([а])шо» [Сенчин 2018: 360]; «“Это ром**а**н Пл**а**тонова, если не ошиб**а**юсь”, – **у**т**о**([а])чнила дев**у**шка. “**Уг**у**.** Чит**а**ла?” “Честно?.. Кр**а**ткое содерж**а**ние. Некогда все чит**а**ть”. “Н**у** д**а**, н**у** д**а**… Но когд**а**-то было время”» [Сенчин 2018: 385].

Значимость полифонического ассонанса (А – У) позволяет выявить изобразительные возможности указанных гласных, где звук «а» рассматривается как освобождение от чего-либо, песня души, «у» ассоциируется с одиночеством, страхом.

В данной статье мы также намереваемся раскрыть изобразительно-выразительную функцию интонации в разговорной речи. Р. Сенчин, умело пользуясь средством фонетической организации речи (интонацией), предоставляет дополнительную информацию для читателя:

«“Вдвоем?” – Еще вчера Андрей обижался, что папа не хочет оставаться с ним, а теперь встревожился.

“А что? Пройдемся”.

“Ну конечно… Пойдем”» [Сенчин 2018: 324].

Данный диалог, для которого характерно разнообразие ритмико-темпового и интонационного оформления реплик, насыщенных эмоционально-экспрессивных фразами, многозначен и показывает, как герой, не веря то ли самому себе, то ли отцу, сомневается в его отношении к себе.

А.П. Чехов очень много работал над языком своих произведений. В основу признаков, характеризующих язык художественных произведений, он выдвинул мелодичность, выразительность, естественность, корректность. Под мелодичностью А.П. Чехов понимал гармонию звуков. Завершая свои произведения, он старался подбирать слова по звучанию с музыкальным концом, а диалоги в прозе А.П. Чехова представляют собой единство взаимосвязанных интонационных компонентов мелодики, интенсивности, длительности, темпа речи и тембра произнесения. Приведем пример:

«– Где же Вася? – встревожились девицы.

– В Ку... Курске... Просил, чтоб вы ему скорей на дорогу денег выслали...

Педагог мотнул головой, утер лицо и добавил:

– А Курск хороший город! Очень хороший! С удовольствием там день прожил...» (С. V, 51).

В прозе А.П. Чехова выразительные возможности интонации выражают основные коммуникативные задачи: утверждение, вопрос, восклицание, побуждение, кроме того, интонация несет важную информацию о человеке, о его настроении, об отношении к действительности, событиям.

Подводя итоги, можем сказать, что выбор А.П. Чеховым и Р.В. Сенчиным фонетических средств выразительности обусловлен особенностями авторской манеры письма, намерением создать повествовательный эффект или усилить драматизм. Яркие изобразительные возможности гласных и согласных проявляются в жанрах рассказа у А.П. Чехова и романа у Р.В. Сенчина, где повышено ожидание фонетического влияния автора в силу ориентации на характерные признаки читательского восприятия.

Литература

1. Беляков С.С. Предисловие. Летопись прекрасной эпохи // Р.В. Сенчин. Нулевые. – М.: Изд.-во «АСТ», 2021. – С. 6–12.
2. Басинский П. Сочинять без вымысла // Российская газета. 2015. № 151 (6722). – URL: https://rg.ru/2015/07/13/basinskii.html [Дата обращения: 12.02.2023].
3. Сенчин Р.В. Нулевые. – М.: Изд-во «АСТ», 2021.
4. Сенчин Р. В. Дождь в Париже. – М.: Изд-во «АСТ», 2018.
5. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974.

О.В. Левченко
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. О.А. Яковлева

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Аннотация. В статье рассматривается содержание понятия «фразеологизм» и функционирование фразеологизмов разных стилей речи в художественных произведениях А.П. Чехова. Делается вывод о значимости использования фразеологических единиц в текстах А.П. Чехова.

Ключевые слова: фразеологизм, фразеологические единицы, книжный стиль, разговорный стиль, просторечный стиль.

O.V. Levchenko
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 3rd year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) FGBOU VO "RGEU (RINH)".
Scientific adviser:
cand. philol. Sciences, Assoc. O.A. Yakovleva

PHRASEOLOGICAL UNITS IN THE WORKS OF A.P. CHEKHOV

Annotation. The article examines the content of the concept of “phraseologism” and the functioning of phraseological units of different styles of speech in the literary works of A.P. Chekhov. The conclusion is drawn about the significance of the use of phraseological units in the texts of A.P. Chekhov.

Keywords: phraseologism, phraseological units, bookish style, colloquial style, colloquial style.

Общеизвестно, что русский язык является одним из самых богатых языков мира. Он вбирает в себя огромное количество средств и приемов, при помощи которых становится возможной передача разнообразных чувств и эмоций. Среди множества таких приемов выделяют и фразеологизмы.

Фразеологизмы включены практически во все стили речи, что обусловлено характерными качествами фразеологических единиц: категоричность, эмоциональность, выразительность и образность. Именно использование фразеологизмов в речи способно создать тот необходимый колорит, которого требует речевая ситуация.

Говоря о понятии «фразеологизм», стоит отметить его характерные особенности. Во-первых, фразеологизмы имеют неизменный состав, один из компонентов которого нельзя заменить другим словом или сочетанием. Например, сочетание *«заколдованный круг»* нельзя заменить словосочетанием *«заколдованный квадрат»*. Но стоит обратить внимание и на исследования В.И. Зимина, в которых неоднократно прослеживается

мысль о вариантных фразеологизмах. К таким фразеологизмам относятся, например, следующие: *«во весь голос» – «во всю глотку», «брать на испуг» – «брать на пушку», «пригреть змею на груди» – «пригреть змею за пазухой».* Во-вторых, фразеологизмы вбирают в себя и несколько значимых элементов, которым присуще самостоятельное ударение, но при этом они не сохраняют семантические элементы отдельных лексем. Это ярко проявляется во фразеологизме *«задеть за живое».* В-третьих, важно обратить внимание и на такую особенность фразеологических оборотов, как воспроизводимость. Если свободные словосочетания могут употребляться в разных речевых конструкциях, то фразеологизмы употребляются в том виде, в котором они изначально закрепились в языке. Так, употребляя слово *«заклятый»,* мы уже интуитивно подставляем к нему слово *«враг».* Такой подход позволяет говорить о предсказуемости фразеологических единиц.

Неоднократно исследователи отмечали, что в текстах А.П. Чехова встречается значительное количество фразеологических единиц. Важно обратить внимание и на то, что в текстах А.П. Чехова встречаются фразеологизмы, присущие разным стилям: и книжному, и разговорному, в том числе носящие просторечный характер.

Так, к книжным принято относить те фразеологические единицы, которые присуще письменной, строго нормированной речи. Как правило, такие фразеологизмы риторичны, возвышенны и торжественны. Рассмотрим некоторые из них, представленные в чеховских текстах.

В рассказе «Беда» (1886 г.) читаем: *«Жена прочла, взяла карандаш и написала: «Не нужно* ***падать духом»*** (С. V, 439). В данном случае мы видим, что чеховские герои употребляют такой фразеологизм с неким оттенком торжественности, отражая мысль о том, что не нужно отчаиваться.

В «Свирели» (1887 г.) встречаем еще одно употребление книжного фразеологизма: *«Нечего* ***канителить*** *и людей попусту мучить…»* (С. VI, 327). Данный фразеологизм в науке о языке принято считать книжным, поскольку слово сохранилось только в книгах. Канителить – медлить, волочить.

Подчеркнем, что использование книжных фразеологизмов обогащает чеховские тексты, делая фразы героев возвышенными и торжественными.

Неоднократно в чеховских произведениях можно встретить и употребление разговорных фразеологизмов. Отметим, что под разговорными фразеологическими оборотами принято понимать сниженные фразеологические единицы, которые не нарушают литературную норму. Они отличаются обыденностью, непосредственностью, предметной образностью и эмоционально-экспрессивной окраской.

В рассказе «Лошадиная фамилия» (1885 г.) читаем: «*Бывало, отвернётся к окошку, пошепчет, поплюёт – и* ***как рукой!*** *Сила у него такая…»* (С. IV, 58). В своем рассказе Чехов использует усеченную форму фразеологизма «как рукой снимет». Использование неполной формы фразеологизма подчеркивает его разговорный стиль, неся в себе смысл «мгновенно, быстро проходит».

Таким образом, мы видим, что для чеховских текстов свойственны и разговорные фразеологизмы. Как правило, их непосредственность, общедоступность и образность передается с помощью усечения, добавления новых слов или изменения порядка слов во фразеологическом обороте.

Свойственно чеховским текстам и использование просторечных фразеологизмов. Такие фразеологизмы, как правило, представляют собой нелитературные, грубые и негрубые фразеологизмы, которые имеют наиболее яркую эмоциональную окраску. Такие фразеологизмы используются в бытовой речи, а также в речи героев, которым присуща резкость, фамильярность и бесцеремонность.

К примеру, в произведении «Палата № 6» (1892 г.) встречается употребление такого просторечного фразеологизма: *«То вы **пили из людей кровь**, а теперь из вас будут пить»* (С. VIII, 121). «Пить кровь» – мучить или жестоко притеснять кого-либо. Как можно заметить, данный фразеологизм подчеркивает эмоциональную составляющую речи героев, отражая бесцеремонность и некую грубость.

В рассказе «Лошадиная фамилия» (1885 г.) мы также встречаем фразеологизм с пренебрежительной окраской: «*Его в Саратове **каждая собака знает**, – сказал приказчик. Изволите писать, ваше превосходительство, в город Саратов, стало быть»* (С. IV, 59). Использование данного фразеологизма свидетельствует о грубости и резкости героя. Отметим, фразеологизм «каждая собака знает» означает, что знает абсолютно каждый. Такой смысл также несет в себе ярко выраженную эмоциональную окраску.

Интересно и использование фразеологизма в рассказе «Счастье» (1887 г.). Так, в тексте находим: *«Только бы найти, а то … показал бы я всем **кузькину мать**…»* (С. VI, 217–218). Употребление такого фразеологизма подчеркивает резкость и бесцеремонность персонажа, поскольку «кузькина мать» – бранное выражение угрозы кому-либо.

Еще одно употребление просторечного фразеологизма встречаем в «Степи» (1888г.). Автор пишет: *«– Опять, баловник, **слюни распустил!** Не хочешь ехать, так оставайся»* (С. VII, 15). В данном примере «распустить слюни» означает тоже, что и «распустить нюни», то есть расстроиться, расплакаться. Фразеологизм во фразе героя подчеркивает грубость персонажа, передавая экспрессивно-эмоциональную окраску.

Таким образом, употребление фразеологических оборотов является характерным для творческого наследия А.П. Чехова.

В текстах А.П. Чехова можно встретить фразеологизмы разных стилей: книжные, разговорные, просторечные. Фразеологические единицы встречаются как в их первоначальной форме, так и в видоизмененной. Изменение грамматических форм, добавление или устранение определенных семантических единиц во фразеологизмах способствует не только целостному выражению эмоциональной составляющей произведений, но и развитию авторского стиля.

П.В. Манджиева
(Россия, Ростов-на-Дону)
Институт филологии, журналистики и МКК, 3 курс,
Южный Федеральный Университет
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. Н.В. Изотова

РЕЧЕВОЙ ЖАНР ПРОСЬБЫ В ПОВЕСТИА.П. ЧЕХОВА «ТРИ ГОДА» КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ДИНАМИКИ ОТНОШЕНИЙ ГЛАВНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

Аннотация. В статье анализируется динамика развития чувств главных персонажей посредством рассмотрения языкового представления их просьб. Было выявлено, что в зависимости от чувств, которые главные персонажи испытывают друг к другу, меняется характер просьб на протяжении всего произведения. Выявлены особенности просьб каждого из супругов, которые представлены не только диалогической речью, но и невербальными компонентами.

Ключевые слова: речевой жанр, просьба, требование, мольба, предложение, невербальные компоненты.

P.V. Mandzhieva
(Russia, Rostov-on-Don)
Institute of Philology, Journalism
and intercultural communication, 3rd year,
Southern Federal University
Scientific supervisor:
dr. philol. scines, prof. N.V. Izotova

THE SPEECH GENRE OF THE REQUEST IN A.P. CHEKHOV'S NOVELLA "THREE YEARS" AS AN INDICATOR OF THE DYNAMICS OF THE RELATIONSHIPS OF THE MAIN CHARACTERS

Abstract. The article analyzes the dynamics of the development of the feelings of the main characters by considering the linguistic embodiments of their requests. It was revealed that depending on the feelings that the main characters have for each other, the nature of requests changes throughout the work. The peculiarities of the requests of each of the spouses are revealed, which are represented not only by dialogical speech, but also by non-verbal components.

Keywords: speech genre, request, demand, plea, suggestion, non-verbal components.

А. А. Вежбицка определяет речевой жанр просьбы так: «хочу, чтобы ты сделал для меня нечто хорошее (X); говорю это, потому что хочу, чтобы ты это сделал; не знаю, сделаешь ли ты это, потому что знаю, что ты не обязан делать то, что я хочу, чтобы ты делал» [Вежбицка 1997: 104].

Просьба обычно выступает как бинарный речевой жанр, поэтому в высказывании адресанта может быть также и элемент другого речевого жанра (просьба-приказ, просьба-совет, просьба-мольба и др.). Основным грамматическим средством реализации речевого жанра просьбы является форма повелительного наклонения глагола. А его дифференцирующим признаком является вежливость, именно она отличает просьбу от

остальных императивных жанров [Можде 2015: 9]. Так как главным средством реализации просьбы является форма повелительного наклонения глагола, чтобы не ограничивать свободу выбора адресата, используют такие «актуализаторы вежливости», как пожалуйста, будьте добры, будьте любезны и др.» [Можде 2013: 360].

Произведение «Три года» повествует о сложных взаимоотношениях супружеской пары, Алексея Лаптева и Юлии Белавиной, на протяжении трех лет совместной жизни. Главные герои вместе проходят через трудные периоды, вследствие чего меняются взгляды на жизнь, их чувства, отношения. Состоятельный купец Алексей Лаптев испытывает неразделенную любовь к юной провинциалке Юлии Белавиной, однако спустя три года брака его пылкая любовь гаснет, превращаясь в отстраненность. Противоположная ситуация у Юлии: ее равнодушие и холодность к Лаптеву превращаются в искреннюю душевную привязанность.

Повесть начинается с того, что охваченный любовью Алексей Федорович ждет Юлию Сергеевну со всенощной у церкви Петра и Павла. Не только характер просьб, но и стиль коммуникации Алексея Федоровича по отношению к Юлии Сергеевне в начале их общения довольно вежливый и осторожный, что объясняется его чувствами, которые он испытывает к ней. Первой просьбой, обращенной к Белавиной, становится просьба-мольба отдать ему зонтик, который она забыла у его сестры: « – Прошу вас, подарите мне его. Я сохраню на память о вас… о нашем знакомстве. Он такой чудесный!» (С. IX, 19). Сначала Лаптев говорит, что он сохранит зонт на память о Юлии Сергеевне, но позже он добавляет, что сохранит его на память «о нашем знакомстве». Уже в начале их общения главный герой не разграничивает себя и Белавину, теперь он желает видеть друг друга не по отдельности, а вместе.

Одной из ключевых просьб Алексея Лаптева является просьба выйти за него замуж, обращенная к Юлии Сергеевне: «– Если бы вы согласились быть моею женой, я бы все отдал. Я бы все отдал… Нет цены, нет жертвы, на какую бы я не пошел» (С. IX, 19). Это единственная косвенная просьба в общении Лаптева с Юлией (ее употребление оправдано неуверенностью адресанта). Представлено неоднократное употребление глаголов в форме сослагательного наклонения, которое указывает на определенную степень готовности говорящего пойти на всё ради того, чтобы быть вместе с предметом своего обожания.

В большинстве случаев просьбы, которые использует Алексей Федорович – прямые. Языковыми выражениями просьб главного персонажа становятся глаголы в форме повелительного наклонения и перформативные глаголы. Однако несмотря на прямоту просьб, с помощью невербальных компонентов можно определить, какие эмоции испытывает говорящий на момент диалога. Например: « − Что с вами? − спросил он, подходя к ней и тоже сжимая руки. − Дорогая моя, ради бога, говорите − что? Но только правду, умоляю вас, только одну правду!» (С. IX, 27). Лаптев встревожен состоянием Юлии Сергеевны. Волнение, неловкость, страх обоих героев представлены невербально: во время этого разговора Лаптев и Юлия Сергеевна сжимают себе руки.

Просьбой также можно считать такие высказывания Лаптева: « − Ты моя жена уже полгода, но в твоей душе ни даже искры любви, нет никакой надежды, никакого просвета! Зачем ты вышла за меня? − продолжал Лаптев с отчаянием. − Зачем? Какой демон толкал тебя в мои объятия? На что ты надеялась? Чего ты хотела?» (С. IX, 59). Можно считать, что это неполные просьбы-требования – попытка Лаптева объяснить произошедшее. Само построение просьб отражает внутреннее состояние Алексея: восклицание, многочисленные повторяющиеся вопросы, опущение глаголов в форме повелительного наклонения. То, что он чувствует, можно понять не только по его словам, но и по упоминанию о телесности. С одной стороны, он требует объяснений, а с другой стороны, он и не ждет ответа от Юлии.

После того, как Юлия расплакалась и призналась в том, что она боялась поступить неправильно, Алексей стал просить у нее прощения: « − Довольно, довольно, − бормотал он. − Оскорбил я тебя, потому что люблю безумно, − он вдруг поцеловал ее в ногу и страстно обнял. − Хоть искру любви! − бормотал он. − Ну, солги мне! Солги! Не говори, что это ошибка!..» (С. IX, 60). Именно из-за переживаний просьбы Лаптева неполные, они относительно проще и быстрее воспроизводятся, чем полные. Лаптев успокаивает сам себя, так как боится потерять над собой контроль, боится потерять Юлию и, бормоча, просит у неё хотя бы «искру любви».

Спустя долгий период времени чувства Алексея Федоровича изменяются: он больше не ощущает того счастья и той влюбленности, он становится немногословным по отношению к жене, на слова Юлии отвечает односложно или реагирует только невербально. С уходом чувства сильной влюбленности уходит и надобность в поддержании общения с Юлией Сергеевной. На первое признание в любви Юлии, на ее просьбу остаться Лаптев не реагирует вербально, он только «осторожно» убирает ее руку с шеи: «Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать. Она обняла его за шею, щекоча шелком своего платья его щеку; он осторожно отстранил ее руку, встал и, не сказав ни слова, пошел к даче. Навстречу ему бежали девочки» (С. IX, 91). К концу повести все чаще появляются размышления Лаптева, переданные речью автора, о том, что у него есть ощущение давности его влюбленности. Это подтверждается мыслями Лаптева в финальной главе о том, что он будто в браке уже «лет десять» и что жену свою Алексей видит впервые.

Обратим внимание на характер просьб Юлии Сергеевны. В начале общения она не отличается особой любезностью и осторожностью, так как главная героиня не испытывала к Лаптеву никакой влюбленности, никакой симпатии. На протяжении всего общения с Алексеем в качестве языкового воплощения просьбы часто выступает глагол в форме повелительного наклонения, перформативный глагол; актуализаторы вежливости употребляются крайне редко.

Юлия Сергеевна после предложения Лаптева выйти замуж осмысляет случившееся с ней: она мечется, не знает, как ей поступить. Будучи верующей, Юлия Сергеевна перед сном молится, обращаясь с просьбой к всевышнему: « − Вразуми, заступни-

ца! Вразуми, господи!» (С. IX, 23). Однако поздно ночью она достает колоду игральных карт и начинает гадать. После получения ответа от раскладывания карт она успокаивается и ложится спать. Возникает явное противоречие – гадание всегда возбранялось церковью, считалось языческой практикой, грехом. Так, Юлия, неспособная принять такое сложное решение самостоятельно, просит помощи сначала у божественных сил, а затем и у потусторонних, в надежде, что хоть что-то избавит её от сомнений. Белавина хочет, чтобы ее ответ Лаптеву не зависел от нее, чтобы она не была ответственна за свои действия, поэтому она ищет любые способы, которые могут ее оправдать.

Предлогом начала серьёзного разговора с Лаптевым у Юлии Сергеевны часто является просьба о нахождении в одном пространстве. Например: « − Проводите меня домой, Алексей Федорыч» (С. IX, 24). Эта просьба становится началом извинений, которые приносит Юлия Лаптеву за свой резкий и излишне эмоциональный отказ выйти за него замуж: « − Если я вчера была неласкова, то вы простите, − начала она, и голос ее дрогнул, как будто она собиралась заплакать. − Это такое мученье! Я всю ночь не спала» (С. IX, 25). Перед тем как принести извинения Юлия предполагает потенциальную обиду Лаптева, однако после она быстро перемещает фокус внимания с чувств Лаптева на свои. Белавина пытается извиниться перед Алексеем, но из-за нестабильного эмоционального состояния на данный момент она начинает говорить о себе. Вместо того, чтобы напрямую извиниться, она лишь ставит условие, предположение. Она не осознает, как повела себя тогда, как это повлияло на Лаптева, внимание Юлии обращено только на свои чувства.

Когда герои подошли к дому Белавиной, их заметил отец Юлии, Сергей Борисович, и пригласил Алексея в дом. Лаптев хотел выйти из дома вместе с Белавиным, но его остановила Юлия: « − А вы останьтесь, прошу вас» (С. IX, 26). Она теперь готова ответить на предложение Лаптева выйти за него замуж. Белавина снова не выдерживает, выпускает все свои эмоции наружу, говоря о том, как она несчастна. Однако она сразу же берет себя в руки: « − Не обращайте внимания, − сказала она и насильно улыбнулась. − Я обещаю вам, я буду верною, преданною женой... Приходите сегодня вечером» (С. IX, 27). Нахлынувшие эмоции перекрываются просьбой не обращать внимание на ее состояние. Предыдущая просьба не уходить, остаться с ней все также является введением для важного диалога.

После того, как Юлия вернулась из поездки в родной город, супруги отправились на картинную выставку. Юлию впечатлила одна картина: « − Как это хорошо написано! − проговорила она, удивляясь, что картина стала ей вдруг понятна. − Посмотри, Алеша! Замечаешь, как тут тихо?» (С. IX, 66). Юлия впервые обращается в Лаптеву, используя сокращенную форму имени. Это характеризует сближение главных персонажей, по крайней мере, отношение Юлии к мужу теплеет.

Теперь, когда Юлия Сергеевна начинает постепенно влюбляться в Алексея Федоровича, просьбы остаться с ней приобретают другое значение: теперь она хочет непосредственно быть вместе с мужем, она хочет, чтобы он проводил с ней время: « − Не

уходи от меня, не уходи, − говорила она мужу. − Скажи, Алеша, отчего я перестала богу молиться? Где моя вера? Ах, зачем вы при мне говорили о религии? Вы смутили меня, ты и твои друзья. Я уже не молюсь» (С. IX, 83). Находясь в нервном возбуждении после увиденного приступа болезни Федора, Юлия просит Лаптева остаться рядом с ней, пространство здесь неважно, важен сам факт присутствия Алексея, не только физического, но и эмоционального.

В конце повести Юлия Сергеевна уже испытывает сильное чувство влюбленности и пытается обратить внимание мужа на себя: « – Помню, – сказала она. – Когда ты объяснялся мне в любви, то держал его в руках, – и, заметив, что он собирается уходить, она сказала: – Если можно, пожалуйста, возвращайся пораньше. Без тебя мне скучно» (С. IX, 87). Это просьба-мольба: Юлия теперь открыто проявляет интерес к Алексею, открыто просит о том, что хочет провести с ним время. Но когда Юлия признается Лаптеву в любви и просит его поговорить с ней, Лаптев молча уходит: « – Ты знаешь, я люблю тебя, – сказала она и покраснела. – Ты мне дорог. Вот ты приехал, я вижу тебя и счастлива, не знаю как. Ну, давай поговорим. Расскажи мне что-нибудь» (С. IX, 90-91). Юлия впервые признается в любви и хочет проводить все больше времени с любимым человеком, но в ответ получает молчание.

Просьба-мольба в общении главных персонажей представляет их изменяющиеся во времени отношения.

Литература

1. Вежбицка А. Речевые жанры // Жанры речи. Вып. 1. – Саратов: Колледж, 1997. – С. 99–111.
2. Можде Д.Х. Просьба в современной русской речи в непрямой форме // Вестник Российского университета дружбы народов. *Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика*. 2014. – № 3. – С. 175–183.
3. Можде Д.Х. Речевой жанр "Просьба" в современной русской коммуникации: дис. ... канд. филол. наук. / Дехган Халили Можде. – М., 2015. – 212 с.

Мазузе Меллани де Сониа
(Мозамбик /Ростов-на-Дону)
факультет «Информатика и вычислительная техника», 2 курс
Донской государственный технический университет.
Научный руководитель:
канд. пед. наук, доц. Р.М. Тазапчиян

ОСОБЕННОСТИ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ИНОСТРАНЦАМИ (на материале текста рассказа А.П. Чехова «Хамелеон»)

Аннотация. Восприятие художественного текста иностранцами в настоящей статье рассматривается как двусторонний процесс, в который вовлечены как собственно знание языковых форм и правил их употребления, так и факты культуры, характерные для страны изучаемого языка. В соответствии с этим были подвергнуты анализу барьеры, препятствующие пониманию литературного произведения.

Ключевые слова: художественный текст, культурный контекст, языковая форма.

Mazuse Mellanie de Sonia
(*Mozambique/ Rostov on Don)*
Don State Technical university
Faculty of Computer Science and Computing, 2 course
Sientific superviser
PhD, R.M.Tazapchiyan

FEATURES OF UNDERSTANDING A ARTISTIC TEXT BY FOREIGNERS (ON THE MATERIAL OF THE TEXT OF A.P.CHEKHOV'S STORY "CHAMELEON")

Abstract. The perception of a literary text by foreigners in this article is considered as two ways process, which involves both the actual knowledge of linguistic forms and the rules for their use, and cultural facts characteristic of the countries of the language being studied. In according with this, the barriers that hinder the understanding of a literary work were analyzed

Keywords: literary text, linguistic forms, cultural context

Чтение художественной литературы является важнейшим инструментом при изучении иностранного языка, в частности при изучении русского языка иностранными студентами, которые обучаются в российских вузах. Это объясняется тем, что, во-первых, такое чтение существенно помогает осваивать языковые факты, которые трудно найти в учебной литературе, во-вторых, художественный текст помогает знакомиться с культурой страны изучаемого языка. Однако все это оказывается возможным только в случае понимания иностранцем прочитанного материала.

Понять прочитанное – это значит понять изложенные в художественном тексте факты, а именно – что с кем и как произошло. Кроме того, глубокое понимание художественного произведения невозможно без понимания авторского замысла и логики используемых им средств. В данном случае нужно признать, что понимание языковой формы опирается на уже сложившийся речевой опыт иностранного студента. Понимание же предметной стороны теста непосредственно связано с возникновением представлений о тех фактах, которые в тексте излагаются, и поэтому зависит от уровня развития образного мышления читателя.

Однако читательский успех при обработке текстовой информации образным мышлением не ограничивается. Понимание содержащейся в тексте информации возможно исключительно на базе определенного жизненного опыта личности, знания отдельных фактов и знакомства с аналогичными ситуациями. В этом часто кроется причина трудностей, с которыми сталкивается иностранец, читающий художественную литературу на изучаемом языке. В этой статье будет осуществлена попытка анализа тех фактов текста, которые по своему характеру могут быть серьезным барьером при восприятии данных художественного текста.

Прежде всего дадим характеристику художественному тексту как продукту коммуникативной деятельности индивида.

Художественный текст представляет собой последовательность языковых знаков, которые объединены смысловой связью. Его основными характеристиками являются цельность и связность (само слово «textus» переводится с латинского языка как «ткань», «сплетение» или «соединение»).

Для анализа мы взяли текст рассказа А.П. Чехова «Хамелеон», впервые опубликованного в 1884 году. Текст рассказа был переведен на многие иностранные языки. В настоящее время «Хамелеон» входит в программу основного общего образования.

Рассказ относится к раннему периоду творчества писателя и описывает жизнь маленького провинциального города.

Хамелеон – это вид ящерицы, распространенный в странах с теплым климатом, который способен менять свою окраску в зависимости от цветового изменения окружающей среды. Хамелеоном называют также человека, который меняет свое поведение и взгляды в зависимости от обстановки. Так неоднократно на протяжении короткого рассказа поступает главный герой – полицейский надзиратель Очумелов, который не знает, как отнестись к собаке, предположительно принадлежащей высокому должностному лицу, известному всему городу: истребить животное или вернуть законному хозяину. В Мозамбике мы также используем слово «хамелеон» по отношению к человеку, который в зависимости от ситуации может быстро поменять свои взгляды, поэтому непонимания в данном случае не было. Однако используемые автором так называемые говорящие фамилии вызывали затруднение. Фамилия главного персонажа происходит от просторечного глагола «очуметь», который достаточно редко используется (как показывает опыт общение с носителями русского языка) и значит «потерять рассудок». Также фамилия еще одной центральной фигуры – золотых дел мастера Хрюкина –не была понятна, пока не выяснилось, что это тоже производная от глагола «хрюкать» – издавать звуки, как свинья. Надо признать, что для иностранца представляет особую сложность понимание так называемых «говорящих фамилий», часто встречающихся в русской классической литературе. Однако контекст в этом плане для нас является большим помощником.

Особую трудность вызвали такие фрагменты текста А.П. Чехова, как связанные, во-первых, с формами обращения (*ваше благородие*), во-вторых, с упоминанием должностных позиций (*городовой, полицейский надзиратель*). В первом случае не помогло знание слова «благородный». В результате работы со справочной литературой стало понятно, что обращение «ваше благородие» в России в XIX и начале XX века было характерно для обращения к представителям высшей аристократии, а также для отдельных категорий чиновников.

Фрагмент, в котором упоминается профессия одного из центральных персонажей – золотых дел мастер, не вызвал особых затруднений для понимания. Знание значения каждого слова помогло понять, о каком виде профессиональной деятельности в данном случае идет речь. Другое дело, когда этот же персонаж, жалуясь на то, что рана от укуса собаки может помешать его работе, говорит, что работа у него тонкая. В пор-

тугальском языке слово «тонкий» также употребляется в разных контекстах и в зависимости от этого меняет свое значение. Один из вариантов значения *тонкая работа* – это работа небольшого объема или не представляющая трудности. В рассказе А.П. Чехова под тонкой работой понимается скорее ювелирная работа с драгоценными металлами, например, с золотом. Кстати, и выражение «тонкий человек» в португальском языке не всегда означает положительную характеристику.

Рассказ А.П. Чехова «Хамелеон» производит сильное впечатление, поскольку отражает характер человека независимо от того, в какую эпоху этот человек живет. Не менее важным является и тот факт, что такие рассказы знакомят с реалиями русской жизни в XIX веке.

Литература

1. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. –М. – 1994.

Э.Х. Моралес
(Эквадор),
Институт математики, механики и компьютерных наук им. И.И. Воровича,
1курс магистратуры,
Южный федеральный университет,
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. М.В. Ерещенко

РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «АНЮТА»: ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. В этой работе рассмотрены вопросы интерпретации иностранными читателями рассказа А.П. Чехова «Анюта». Первая – взгляд «из настоящего», а вторая – «из прошлого». Оригинальный текст также сравнивается с переводом на испанский язык, который иногда создает неточности в понимании тонкостей текста.

Ключевые слова: А.П. Чехов, интерпретация, перевод.

E.X. Morales
(Ecuador),
Vorovich Institute of Mathematics,
Mechanics and Computer Science,
1st year of Master's degree,
Southern Federal University
Scientific supervisor:
candidate of philology M.B. Ereshchenko

A.P. CHEKHOV'S STORY "ANYUTA": QUESTIONS OF TRANSLATION AND INTERPRETATION

Abstract. In this work, the issues of interpretation by foreign readers of A. P. Chekhov's story "Anyuta" are considered. The first is a view "from the present", and the second is "from the past". The original text is also compared with the Spanish translation, which sometimes creates inaccuracies in understanding the subtleties of the text.

Keywords: A.P. Chekhov, interpretation, translation.

Рассказ «Анюта» – одна из тех универсальных и в то же время необычных историй, которая позволяет читателям испытывать различные эмоции в зависимости от позиции, с которой она анализируется. Первая точка зрения, с которой можно проанализировать данный текст, – позиция сегодняшнего дня, в которой принимается во внимание наличие свободы выбора образа жизни человека, наличие равных прав перед законом и передовых технологий, которые помогают нам во всех областях (от здравоохранения до образования). Вторая точка зрения – позиция прошлого, она относится ко времени жизни персонажа, когда существовало социальное неравенство. В то время существовала классификация людей по их расе, экономическому статусу и полу. Те, кто находился на вершине социальной пирамиды, принимали решения, а те, кто находился внизу, просто должны были подчиняться.

Последнее становится ясно с самого начала истории, когда в рассказе описывается, чем занимались герои – студент-медик Степан и его жилица Анюта. Он учился, а она вышивала. Раньше учиться разрешалось только мужчинам, а женщины должны были оставаться дома, занимаясь домашними делами. В наши дни этого больше не происходит, теперь у всех нас есть право на образование и на выбор того, что мы хотим изучать.

Рассмотрим следующий фрагмент текста подробнее: когда Степану становится трудно разглядеть положение ребер (это необходимо ему для выполнения учебного задания), он просит его жилицу подойти поближе, чтобы он мог сориентироваться: «А ну-ка, Анюта, дай-ка я сориентируюсь!» («Анюта», С. IV, 340). Героиня сняла кофточку, и студент начал считать ее ребра, не обращая внимания на то, что ей холодно. Тот факт, что Анюта ничего не говорит, означает, что её действия ограничены в социальном плане, она ведёт себя так, как его подчиненная. В настоящее время это то, чего не может произойти. На работе начальники не могут просить своих сотрудников сделать что-то, что наносит вред их здоровью, или что-то, чего нет в их трудовом договоре, поскольку это может стать нарушением закона.

Позже читаем, что Степан начал рисовать параллельные линии на груди Анюты, соответствующие каждому ребру. Когда он завершил работу, он попросил её не стирать их, пока он не закончит учиться. Как раз в этот момент в дверь стучит художник Фетисов. Ему нужна была помощь Анюты. Фетисов и Степан начинают разговаривать, и во время разговора художник говорит главному герою, что последний живет в очень плохих условиях: «Гм… Извините, Клочков, но вы ужасно по-свински живете! Чёрт знает как живете!» («Анюта», С. IV, 342). Фетисов и Анюта выходят из комнаты, а после этого Степан засыпает. Когда он просыпается, начинает оглядываться вокруг и понимает, что на самом деле это не то, как он хочет жить. Он винит во всем этом хаосе его жилицу, считает и её частью этого беспорядка. Однако мы знаем, что до того, как Фетисов вошел в комнату, Анюта думала о людях, у которых она служила ранее, и знала, что Степан находится в тяжелом материальном положении, причем до такой степени, что ей приходится работать, чтобы помочь ему купить вещи, в которых он нуждается. При-

нимая это во внимание, читатели могут понять, что жилица не может заниматься уборкой: у нее нет ни сил, ни достаточного количества времени. В настоящее время у нас фиксированное рабочее время, есть трудовые договоры, где указаны задачи, которые будет выполнять работник, и его оплата. Если работник работает сверхурочно, он получает за это дополнительную оплату.

Степан решает, что лучше всего попросить Анюту уйти. Когда она возвратилась, он сообщил ей о своем решении. Героиня заплакала и стала собирать свои немногочисленные вещи. Слезы Анюты заставили Степана передумать, и он позволил ей остаться. В наше время процесс увольнения происходит сложнее. Об увольнении должно быть сообщено в отдел кадров, после трудовой договор аннулируется, а работнику выплачивается компенсация. Кроме того, директор не может уволить кого-то, а затем изменить свое мнение, просто увидев, как сотрудник плачет, поскольку это непрофессионально.

Важным является то, что мы можем понимать эту историю по-разному в зависимости от языка, на котором ее читаем. Далее оригинальный текст сравнивается с его переводом на испанский.

В переводе есть некоторые упущенные детали, которые меняют смысл всего произведения. В начале истории описывается внешность Анюты, а затем то, что она делала: «Estaba sentada en una silla, cosiendo» [2]. Здесь сказано, что она сидит, как будто это обычный рабочий день, но в оригинальном тексте сказано, что она сидит, согнув спину. Эта согнутая спина придает больше напряженности ситуации, потому что обычно люди принимают такую позу, когда им скучно, они нервничают, чувствуют себя неуверенно или очень устали.

Дальше начинаются подробное описание того, как выглядит это место, среди прочего беспорядка упоминается таз: «En un rincón había un lavabo nada limpio, lleno de agua enjabonada» [2]. В этой части говорится, что там был грязный таз, полный мыла, но в оригинальной истории окурки плавали внутри таза, что подчеркивает неопрятность Степана и сразу позволяет представить его образ жизни.

Позже Степан просит Анюту помочь изучить ребра, она подходит к нему и снимает кофточку. Он начинает считать ребрышки: «Гм…Первое ребро не прощупывается… Оно за ключицей… Вот это будет второе ребро… Так-с… Это вот третье… Это вот четвертое… Гм… Так-с… Что ты жмешься?» («Анюта», С. IV, 341). В переводе у нас есть комментарий перед вопросом, он говорит: «Es raro; estás delgada, y, sin embargo, no es fácil orientarse sobre tu tórax», а это означит «*это странно; ты худая, и все же нелегко ориентироваться по твоей груди*. Затем он спрашивает: «Что с тобой не так?» («Qué te pasa?») [2].

Анюта мало разговаривала и много думала о людях, с которыми она жила. Она называет их своими друзьями: *amigos*. Это означает, что она не работала на них, и на Степана она тоже не работала. Но она помогала ему, потому что у него не было денег. Это придает истории особенность, потому что тот факт, что Степан – ее друг и что она так самоотверженно помогает ему, означает, что она влюблена в него. Чтобы не вво-

дить нас в заблуждение, вместо слова *друзья* было бы лучше использовать *сосед по комнате – compañero de cuarto*.

Затем мы переходим к моменту, когда Фетисов комментирует, как плохо живет Степан: «Es verdad… Perdóneme, Klochkov; pero vive usted…como un cerdo. ¡Que sucio está esto!» [2]. Последнее выражение означает: «Как это грязно!» («Анюта», С. IV, 342), а в оригинальной: «Чёрт знает как живете!» («Анюта», С. IV, 342). Это выражение, переведенное так, как оно есть, не имеет того эффекта, как в русском языке. То есть оно понятно, но в испанском языке оно используется для того, чтобы сказать, что мы не знаем о чьей-то жизни. Также следует отметить, что это не очень часто используемое выражение.

Далее Степан решает попросить Анюту уйти: «Tenemos que separarnos» [2]. Глагол *separarse* используется для обозначения окончания любовных отношений. Это говорит нам о том, что у них всё же были отношения. Здесь не было бы этого недоразумения, если бы вместо перевода глагола *расстаться* была использована конструкция *перестать жить вместе.*

Однако, когда Анюта начинает плакать, ему становится жаль ее. Он думает: «Podría tenerla. Dentro de una semana le diré que se vaya» [2]. Это означает, что он подумывал о том, чтобы позволить ей остаться еще на неделю, а потом попросить ее уйти, и это приводит нас к первоначальной идее, что Анюта влюблена в Степана, но у них нет любовных отношений.

Эта история точно подчеркивает различия, существующие между сегодняшним обществом и тем, что было раньше. Сложно представить сейчас неравенство и классификацию людей по признаку их рождения. Раньше каждый жил, не имея возможности изменить свое будущее, не имея возможности отказаться делать то, чего он не хотел. Это очень печально, потому что самое ценное, что есть у человека, — это свобода жить, думать и принимать те решения, которые он хочет. С другой стороны, анализ перевода текста на испанский показывает, что интерпретация текста и его перевод на другой язык могут сильно менять историю, потому что существуют определенные слова или выражения, которые, если перевести их так, как они есть, для читателя испанской версии не будут иметь особого смысла. Именно поэтому переводчик ищет похожие термины или словосочетания, которые более известны. Это приводит к тому, что они теряют интенсивность значения или же полностью меняют смысл истории, как получилось в испаноязычной версии рассказа «Анюта».

Литература

1. Biblioteca Digital Ciudad Seva URL https://ciudadseva.com/texto/aniuta

К.С. Оганисян
(Россия, Краснодар),
факультет романо-германской филологии, 3 курс,
Кубанский государственный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. О.В. Спачиль

РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «АНЮТА»: ПЕРЕВОД ДИМИНУТИВОВ

Аннотация. В данной статье автор анализирует уменьшительно-ласкательные формы, использованные в рассказе А.П. Чехова «Анюта» в оригинале и переводах на английский язык, выполненных Констанс Гарнетт, Ричардом Пивером и Ларисой Волохонской. Автор рассматривает достоинства и недостатки переводов экспрессивных флексий. Цель исследования: проанализировать использование диминутивов в переводах произведения А.П. Чехова «Анюта». В ходе исследования автор обнаружил, что несмотря на то, что переводчики в основном преуспели в представленных вариантах работ, показав высокий уровень адекватности перевода, они не приблизились к оригинальному тексту из-за избегания использования уменьшительно-ласкательных форм, преобладающих в лексике русского языка.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Анюта», диминутивы, перевод, Констанс Гарнетт, Ричард Пивер и Лариса Волохонская.

K.S. Oganisian
(Russia, Krasnodar)
Faculty of Romance and Germanic philology, 3rd year,
Kuban State University.
Scientific supervisor:
candidate of philology, O.V. Spachil

A.P. CHEKHOV “ANYUTA”: TRANSLATION OF DIMINUTIVES

Abstract. In this article, the author analyzes diminutives used in the story by A.P. Chekhov “Anyuta” in the original and translations into English by Constance Garnett, Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. The author considers the advantages and disadvantages of presented translations concerning conveying expressive inflexions from the original text into translations. Research objective: to analyze the usage of diminutives in the translations of A.P. Chekhov’s “Anyuta”. During the study, the author found that despite the fact that translators mostly succeeded in their presented variants of translations, showing the high level of adequacy of translation, they did not approximate to the original text due to avoiding the usage of diminutives which prevail in the lexis of the Russian language.

Keywords: A.P. Chekhov, “Anyuta”, diminutives, translation, C. Garnett, R. Pevear and L. Volokhonsky.

Рассказ А.П. Чехова «Анюта» был впервые опубликован 22 февраля 1886 года в журнале «Осколки». В «Анюте» прежние юмористические образы уступают совершенно новым образам: «людям, умеющим чувствовать и любить, и оттого страдающим в бездушном окружении» [Потапова 2011: 94].

В статье Е.Г. Потаповой отмечается, что рассказ «Анюта», хоть и не является самым известным произведением А. П. Чехова, тем не менее получил впечатляющие

отзывы и огромное количество рецензий. Например, А.И. Богданович отметил, что «чувство стыда и жалости вырастает почти до физической боли», а А.И. Солженицын и вовсе написал, что это «незабываемый рассказ, от первого прочтения – и навсегда». Ещё при жизни самого Чехова рассказ был переведен на несколько иностранных языков: немецкий, болгарский, чешский, сербохорватский [Потапова 2011: 94].

В рассказе описывается судьба молодой девушки-швеи, которая живет то с одним студентом, то с другим, сносит от них оскорбления, но продолжает любить своих возлюбленных. Как отмечает Е.Г. Потапова, писателю удалось выразить сильные эмоции, используя минимальные художественные средства, а также кольцевую композицию.

В данной статье мы рассмотрели особенности переводов рассказа «Анюта», выполненных Констанс Гарнетт [Garnett 2004], а также Ричардом Пивером и Ларисой Волохонской [Pevear, Volokhonsky 2000]. Перевод Констанс Гарнетт был включен в сборник рассказов “The Darling and Other Stories”, опубликованный впервые в 1916 году. Версия перевода, сделанная супружеской парой переводчиков, была включена в сборник рассказов “Anton Chekhov. Stories” и опубликована в 2000 году.

Одним из важных аспектов, рассматриваемых в данной статье, является перевод названия рассказа А.П. Чехова «Анюта». Констанс Гарнетт, Ричард Пивер и Лариса Волохонская перевели заглавие «Анюта» одинаково – “Anyuta”. Анюта – имя главной героини, уменьшительно-ласкательная версия имени Анна [Вакулич 2008]. Благодаря суффиксу *-ют*, относящемуся к экспрессивным флективным элементам языка, русский читатель может сразу понять отношение рассказчика к героине. Он сопереживает молодой девушке, не осуждает за выбранный жизненный путь, он использует уменьшительно-ласкательную форму, которая в русском языке звучит очень ласково. Далее представлено несколько примеров: «Клочков взял уголек и начертил им на груди у Анюты несколько параллельных линий, соответствующих ребрам» (С. IV, 341); «Анюта оставила вышиванье, сняла кофточку и выпрямилась» (С. IV, 340).

В двух вариантах перевода переводчики использовали метод фонетической транскрипции, сохранив при этом оригинальную форму имени, что указывает на эквивалентность в переводе. Например, вот как Констанс Гарнетт описывает первое появление Анюты: “In the window, covered by patterns of frost, sat on a stool the girl who shared his room – Anyuta, a thin little brunette of five-and-twenty, very pale with mild gray eyes” [Garnett 2004: 94]. В переводе Ричарда Пивера и Ларисы Волохонской соответствующее предложение разделено на две части: “By the window, coated at the edges with icy designs, his roommate Anyuta sat on a stool. She was a small, thin brunette of about twenty-five, very pale, with meek gray eyes” [Pevear, Volokhonsky 2000: 30].

Несмотря на то, что переводчики сохранили чеховскую форму имени, они не предоставили читателю литературный комментарий, в котором бы пояснили, что такое диминутив и почему рассказчику было важно использовать имя главного героя в уменьшительной форме. Следует также отметить, что важные характеристики образа героини, дополняющие общую картину, сформулированы с помощью экспрессивного

суффикса *-еньк-* в словах «маленькая» и «худенькая» в том же предложении: «У окна, подернутого у краев ледяными узорами, сидела на табурете его жилица, Анюта, маленькая, худенькая брюнетка лет 25-ти, очень бледная, с кроткими серыми глазами» (С. IV, 340). По мнению Л.А. Вакулич [Вакулич 2008], суффикс *-еньк-* относится к словообразовательным единицам, с помощью которых передается положительное или особое отношение говорящего к лицу или предмету. Здесь прослеживается особое отношение рассказчика к главной героине. Используя прилагательные «маленькая» и «худенькая» в их уменьшительных формах, рассказчик говорит не только о телосложении Анюты, но и о хрупкости и чуткости, присущей девушке. Рассмотрим, как переводчики в своих работах передали коннотативное значение этих прилагательных. Констанс Гарнетт пишет: “In the window, covered by patterns of frost, sat on a stool the girl who shared his room – Anyuta, a thin little brunette of five-and-twenty, very pale with mild gray eyes” [Garnett 2004: 94].

Очевидно, что Констанс Гарнетт полностью опустила слово «маленькая» и использовала слово “thin” для обозначения слова «худенькая». Согласно Кембриджскому словарю, слово “thin” имеет следующее значение: “(of the body) with little flesh on the bones / [(о теле) с небольшим количеством плоти на костях]” [Cambridge: электрон. версия]. Действительно, Констанс Гарнетт передала только денотативное значение слова, англоязычные читатели получают лишь однобокий образ главной героини. Ричард Пивер и Лариса Волохонская перевели следующим образом: “She was a small, thin brunette of about twenty-five, very pale, with meek gray eyes” [Pevear, Volokhonsky 2000: 30]. Согласно Кембриджскому словарю, прилагательное “small” означает “little in size or amount compared what is typical or average / [небольшой по размеру или количеству по сравнению с типичным или средним]” [Cambridge: электрон.версия]. В данном случае рассказчик говорит не только о росте главной героини, но и о том, насколько она хрупка и не способна изменить ситуацию, в которой оказалось. Прилагательное “small” не передает этого коннотативного значения, поэтому данный вариант перевода нельзя считать адекватным.

Слово «худенькая» представлено в двух ипостасях – «худенькая» и «тощая», они отражают отношение рассказчика и отношение самого Клочкова к Анюте. Рассказчик говорит: «У окна, подернутого у краев ледяными узорами, сидела на табурете его жилица, Анюта, маленькая, худенькая брюнетка лет 25-ти, очень бледная, с кроткими серыми глазами» (С. IV, 340); но вот что говорит Клочков: «Тощая ты такая на вид, а ребра едва прощупываются» (С. IV, 341). Вместо слова «худенькая» с положительной коннотацией он использует слово «тощая».

Согласно словарю С.И. Ожегова, слово «тощий» имеет следующее значение: исхудалый, худощавый [Ожегов 2009]. Слово «тощий» имеет отрицательное коннотативное значение, с помощью которого рассказчик сразу показывает, как плохо Клочков относится к главной героине, она для него не более чем манекен, он не испытывает к

ней никакого сострадания. Констанс Гарнетт перевела это следующим образом: “You look such a skinny thing, and yet one can hardly feel your ribs” [Garnett 2004: 96].

Она разделила слова «худенькая» и «тощая», используя разные прилагательные “thin” – “skinny”. Однако стоит отметить, что слово “skinny”, согласно Кембриджскому словарю, означает “very thin” [Cambridge: электрон. версия]. Это слово не содержит никакого негативного значения, поэтому переводчица не раскрыла первоначального замысла рассказчика. Ричард Пивер и Лариса Волохонская перевели следующим образом: “You're so thin to look at, yet I can barely feel your ribs” [Pevear, Volokhonsky 2000: 30]. Как мы можем заметить, переводчики даже не заменили слово “thin”, они лишь добавили частицу “so”, чтобы увеличить характеристику прилагательного. В их переводе не была представлена разница между словом «худенькая» и словом «тощая», тем самым они не только упустили важный приём экспрессии, к которому прибегнул Чехов, но и не смогли в полной мере передать коннотативную окраску слов.

Рассказчик использует еще один диминутив, чтобы показать отношение людей, принадлежащих к более высокому классу, к бедной девушке. Стоит отметить момент, когда к Клочкову приходит художник Фетисов и просит одолжить его «девицу»: «Сделайте одолжение, одолжите мне вашу прекрасную девицу часика на два!» (С. IV, 342). Он говорит о ней, как о питомце Клочкова. Слово «девица», согласно словарю В.И. Даля, имеет следующее значение: «лицо женского пола, достигшее половой зрелости, но не состоящее в браке» [Даль 2009]. Однако это лишь денотативное значение слова, в таком случае использование уменьшительного «девица» показывает пренебрежительное и даже равнодушное отношение Фетисова к женскому персонажу. Давайте посмотрим, как переводчикам удалось передать коннотацию этого слова. Констанс Гарнетт пишет следующее: “Do me a favour; lend me your young lady just for a couple of hours!” [Garnett 2004: 98]. Использование Констанс Гарнетт выражения “young lady” как эквивалента слова «девица» является неверным. В данном случае она отображает только несколько аспектов – пол и возраст, слово «девица» содержит гораздо больше смысла, отражая семейный статус и положение в обществе: никто не скажет «девица» девушке, принадлежащей к высшему классу общества.

Используя фразу “young lady”, переводчик не показал отвратительное отношение художника к Анюте и ко всему женскому полу, которые для него лишь экспонаты, инструменты для достижения его целей. И вот как решили это перевести Ричард Пивер и Лариса Волохонская: “Be so good as to lend me your beautiful maiden for an hour or two!” [Pevear, Volokhonsky 2000: 31]. Есть несколько аспектов, по которым можно определить, что этот перевод не является ни эквивалентным, ни адекватным.

Во-первых, переводчики не сохранили оригинальный стиль Чехова, придав его герою некоторую манерность. Фетисов – грубый человек, не очень умный, часто повторяющий свои собственные слова. Например, он сказал: «Сделайте одолжение, одолжите мне» (С. IV, 342). Переводчики разрушили стройный ряд повторов, а повторы – основа стиля Чехова, замена одного слова приводит к разрушению всей структуры.

Во-вторых, они использовали слово “maiden” как эквивалент слову «девица». Согласно Кембриджскому словарю, “maiden” означает “a girl or a young woman” [Cambridge: электрон. версия], что также раскрывает лишь денотативное, одностороннее значение слова «девица».

В-третьих, необъяснимо, почему перед словом «девица» было добавлено слово «красивая». Персонаж не упоминал этого и не имел ничего подобного в виду, это неоправданное добавление только вводит читателя в заблуждение. Ведь далее Фетисов показывает себя с ещё более плохой стороны, проявляя неоправданную жестокость к своим натурщицам, англоязычные читатели могут задаться вопросом: «Как может человек с такими прекрасными манерами вести себя настолько неподобающе?»

В заключение хотелось бы обобщить всю представленную информацию, представив ниже таблицу со всеми переводами, рассмотренными в этой статье.

A.P. Chekhov	C. Garnett	R. Pevear, L. Volokhonsky
«Анюта» [IV, p. 561]	“Anyuta” [Garnett 2004: 94]	“Anyuta” [Pevear, Volokhonsky 2000: 30]
«маленькая» [IV, p. 561]	–	“small” [Pevear, Volokhonsky 2000: 30]
«худенькая» [IV, p. 561]	“thin” [Garnett 2004: 94]	“thin” [Pevear, Volokhonsky 2000: 30]
«тощая» [IV, p. 562]	“skinny” [Garnett 2004: 96]	“so thin” [Pevear,Volokhonsky 2000: 31]
«девица» [IV, p. 564]	“a young lady” [Garnett 2004: 98]	“a beautiful maiden” [Pevear, Volokhonsky 2000: 31]

Литература

1. Вакулич Л.А. Диминутивы и аугментативы // Личность-слово-социум: международная научно-практическая конференция, 2008. – URL: http://www.pws-conf.ru
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: избр. ст. / Совмещ. ред. изд. В.И. Даля и И.А. Бодуэна де Куртенэ: науч. ред. Л.В. Беловинский. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009.
3. Морозов М.М. Пособие по переводу. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1956.
4. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / под ред. Л.И. Скворцова: 26-е изд., испр. и доп. – М.: Оникс [и др.], 2009.
5. Потапова Е.Г. «Анюта» // А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. – М.: Просвещение, 2011. – С. 94.
6. Cambridge Dictionary Online: Free English Dictionary and Thesaurus. [Электронный ресурс]. – URL: http://dictionary.cambridge.org
7. Chekhov Anton. Anyuta // Stories by Anton Chekhov / Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. – New York: A Bantam Book, 2000. – Pp. 30–32.
8. Chekhov Anton. Anyuta // The Darling and Other Stories with and Introduction and Notes by David Plante / Translated by Constance Garnett. – New York: Barnes & Noble Classics, 2004. – Pp. 94–103.

К.Е. Петрова
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики и МКК, 3 курс,
Южный Федеральный Университет.
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. Н.В. Изотова

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ОБЩЕНИЯ КАК КОМПОНЕНТ МИРА ПЕРСОНАЖЕЙ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ТОСКА»

Аннотация. В статье анализируются компоненты невербальной коммуникации, сопровождающие попытки общения персонажа и характеризующие его внутренний мир, эмоциональное состояние, чувства (молчание, взгляд, паралингвистические компоненты голоса). Описываются языковые средства, представляющие невербальные компоненты.

Ключевые слова: невербальные компоненты, паралингвистические единицы, дифференциаторы, вегетативные проявления.

K.E. Petrova
(Russia, Rostov-on-Don),
Institute of Philology, Journalism
and intercultural communication, 3rd year,
South Federal University.
Scientific supervisor:
dr. philol. sciences, prof. N.V. Izotova

NON-VERBAL COMPONENTS OF COMMUNICATION AS A COMPONENT OF THE CHARACTERS' WORLD IN THE SHORT STORY «TOSCA» OF A.P. CHEKHOV

Abstract. The article analyzes the components of non-verbal communication that accompany the character's attempts to communicate and characterize his inner world, emotional state, feelings (silence, look, paralinguistic components of the voice). Language tools representing non-verbal components are described.

Keywords: non-verbal components, paralinguistic units, differentiators, vegetative manifestations.

Невербальные компоненты общения не только сопровождают вербальное общение, но и представляют внутренний мир персонажа, особенности восприятия им окружающей среды и событий. Чехов изображает внутренний мир Ионы Потапова в отражении внешнего: все недвижимо и бело, пронизано тоской в доме Ионы и на улице (во время работы). Статичное состояние Ионы подтверждают языковые средства семантического значения ʼотсутствияʼ: существительные (*тишина, молчание, пауза*), местоимения (*ничего*), глаголы (*не шевельнется, молчит, не двигается с места*), а также неоднократно повторяющийся пунктуационный знак – многоточие. Представленные в тексте рассказа паралингвистические единицы (дифференциаторы) и лексемы со значением вегетативных проявлений позволяют создать модель поведения персонажа и показать особенности отношений с участниками коммуникативного акта.

В.Б. Катаев обращает внимание на то, что тема безответного, никем не разделяемого горя лейтмотивом проходит через ряд эпизодов, четырежды повторившуюся ситуацию несостоявшегося общения [А.П. Чехов Энциклопедия 2011: 194]. Все четыре попытки коммуникации – неудачные, но важные для описания эмоционального состояния Ионы, ведь реакции способны раскрыть его внутренние переживания: «**сидит** на козлах и **не шевельнется»** (С. IV, 326), «Иона и его лошаденка **не двигаются** с места уже давно» (С. IV, 326), «он останавливается у трактира, **сгибается на козлах и опять не шевельнется...**» (С. IV, 327).

«Даже когда люди только говорят и не пользуются никакими другими знаками, в их распоряжении оказывается гораздо большее число голосовых элементов, чем реально содержится в данном речевом коде» [Крейдлин 2002: 26]. С помощью таких паралингвистических единиц, как дифференциаторы, можно проанализировать систематические звуковые повторения в речи Ионы: «Я-то? Гы-ы... ве-еселые господа!» (С. IV, 328), «Гы-ы... гы-ы... – хохочет Иона» (С. IV,, 328), «Гы-ы! – ухмыляется Иона» (С. IV, 328), «Гы-ы... – смеется он» (С. IV, 329). Можно отнести эту категорию к звукам, различающим модели поведения [Крейдлин 2002: 35]. Звук «гы» участвует в реализации негативных отношений социального плана − это смех при снятии нервного напряжения. К приведенному звуку примыкают глаголы с соответствующей семантикой: *смеется, хохочет, ухмыляется*. «Смеяться − Издавать смех. Весело с. Звонко с. Раскатисто» [Большой толковый словарь русского языка 2004: 1218]. «Хохотать − Громко смеяться» [Большой толковый словарь русского языка 2004: 1453]. «Ухмыляться – осклабляться или улыбаться, слегка усмехаться, немо смеяться» [Словарь Даля: эл. версия]. Подобная реакция Ионы встречается во всех четырех случаях неудачной коммуникации, когда он пытается поделиться горем об умершем сыне, но его не слушают, и, следственно, Иона пытается нейтрализовать негативные ощущения.

Человеческая коммуникация состоит из двух важных процессов: молчание и говорение. «Речевой акт заключается в произнесении высказывания с помощью языковых средств. Акт молчания связан с материальным отсутствием текста» [Копылова 2015: 8]. Все 4 акта коммуникации заканчиваются молчанием Ионы, герой находится в статичном положении. Диалог с военным начинается с попытки Ионы установить коммуникацию: «Иона оглядывается на седока и **шевелит губами**... Хочет он, по-видимому, что-то сказать, **но из горла не выходит ничего, кроме сипенья**» (С. IV, 327). Голос человека обозначает не только его присутствие в определенном месте в определенное время (непосредственный дейксис), но и является экзистенциальным актом [Крейдлин 2002: 213]. Снова вместо голоса Ионы представлены непроизвольные звуки, в данном случае – сипенье. Иона обозначает свое присутствие, но не может говорить. Различаются три вида молчания: спонтанное, принудительное и спонтанно-принудительное. Спонтанно-принудительный вид молчания является особым, ведь говорящий сам принуждает себя молчать под влиянием внешних факторов [Арутюнова 1994: 178].

В диалоге с военным Иона остается проигнорирован и в силу вступает спонтанно-принудительный вид молчания: «– А кто ж его знает! Должно, от горячки... Три дня полежал в больнице и помер... Божья воля. – Сворачивай, дьявол! – раздается в потемках» (С. IV, 327). Главный герой вынужден молчать, так как не получает отклик, и коммуникация в результате не налажена. Он продолжает выполнять свою работу и все еще ищет отклика, но не находит: «Извозчик опять вытягивает шею, приподнимается и с тяжелой грацией взмахивает кнутом. Несколько раз потом оглядывается он на седока, но тот закрыл глаза и, по-видимому, не расположен слушать» (С. IV, 327). Зрительный контакт очень важен для установления коммуникации, поэтому Иона оглядывается в надежде, что его слышат и слушают, разочаровавшись, он переходит в статичное состояние.

Второй неудачный акт коммуникации, диалог с тремя молодыми людьми, также обозначен попыткой Ионы поделиться горем: «Дождавшись короткой паузы, он оглядывается еще раз и **бормочет**: – А у меня на этой неделе... тово... сын помер!» (С. IV, 328). В приведенном фрагменте Иона пытается установить зрительный контакт. Речь его описана как бормотание. «Бормотать − говорить тихо и неясно» [Большой толковый словарь русского языка 2004: 91]. Тихий голос свидетельствует о личности робкой, нерешительной, находящейся в упадке сил. Иона не уверен, что его будут слушать, однако он получает отклик от горбатого: «– Все помрем... – вздыхает горбач, вытирая после кашля губы» (С. IV, 329) и надеется на продолжение диалога: «И Иона оборачивается, чтобы рассказать, как умер его сын, но тут горбач легко вздыхает и заявляет, что, слава богу, они, наконец, приехали» (С. IV, 329). Герой изгибается, чувствуя острую боль, эмоциональное состояние переходит в физические проявления.

Во время третьей попытки установить диалог Иону прогоняет дворник, общения вновь нет, герой опять изгибается от внутренней боли и тоски: «Иона видит дворника с кульком и решает заговорить с ним. – Милый, который теперь час будет? – спрашивает он. – Десятый... Чего же стал здесь? Проезжай! Иона отъезжает на несколько шагов, **изгибается** и отдается тоске...» (С. IV, 329). «Изгибаться – сделать телодвижение, наклоняя туловище вперед, назад или в сторону; принять дугообразное положение» [Большой толковый словарь русского языка 2004: 385].

В результате трех неудачных диалогов Иона переходит в статичное, вынужденное состояние молчания и бездействия. Четвертая попытка Ионы установить общение (диалог с молодым извозчиком) также не удается, и Иона чувствует игнорирование, на что указывает отсутствие зрительного контакта: «Иона смотрит, какой эффект произвели его слова, но не видит ничего. Молодой укрылся с головой и уже спит» (С. IV, 330).

Построению рассказа свойственно музыкальное начало, заглавием и эпиграфом задается его минорная тональность [А. П. Чехов Энциклопедия 2011: 194]. Минорное начало, включающее в себя описание зимней ночи, сопоставимо с вегетативными проявлениями Ионы Потапова: «Вечерние сумерки. Крупный мокрый снег лениво кружится около только что зажженных фонарей и тонким мягким пластом ложится на крыши,

лошадиные спины, плечи, шапки. Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упади на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег...» (С. IV, 326). Можно сравнить облик и ментальное состояние Ионы с белым сугробом, на что указывает вегетативное проявление − бледность. Включение вегетативных проявлений в ряд невербальных средств является спорной позицией с точки зрения ученых. Так, например, Н.И. Горелов, Т.М. Николаева исключают вегетативные проявления из системы элементов невербальной коммуникации, потому что центры их регуляции слабо поддаются сознательному контролю, а также являются автономными, но многие исследователи, наоборот, включают вегетативные проявления в компоненты невербальной коммуникации, так как в измененных состояниях сознания они проявляются слишком интенсивно, что вынуждает рассматривать их как самодостаточные психофизиологические сигналы, свидетельствующие об эмоциональном переживании персонажем, а не как источник дополнительной информации [Горелов: 1980, Николаева: 1966]. Поэтому целесообразно отнести побледнение Ионы к невербальным компонентам. Само побледнение чаще всего вызвано изменением кровоснабжения отдельных частей организма, в случае с главным персонажем, это глубоко подавленное состояние героя, переживающего утрату сына. «Бледный − не имеющий румянца (о человеке и его лице; обычно как показатель болезни или какого-л. эмоционального состояния)» [Большой толковый словарь русского языка 2004: 83]. Метафоричный перенос «блёклости» подтверждает факт уныния персонажа, жизнь для него потеряла краски, а состояние близко к болезненному: «***Бледность*** фонарных огней уступает свое место живой краске, и уличная суматоха становится шумнее» (С. IV, 326), «мокрый снег опять красит ***набело*** его и лошаденку» (С. IV, 327).

Таким образом, невербальные компоненты общения Ионы Потапова в рассказе раскрывают его эмоциональное состояние. Главный герой сливается с внешними объектами, и они напрямую ассоциируются с духовной составляющей персонажа.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Молчание и чувство // Логический анализ языка: Язык речевых действий / отв. ред. Н.Д. Арутюнова, Н.К. Рябцева. – М.: Наука, 1994. – С. 178–183.
2. А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. – М.: Просвещение, 2011.
3. Безруков В.А. Методический аспект изучения невербальных компонентов коммуникации, реализуемых в состоянии сильного эмоционального напряжения // Вестник Челябинского государственного университета. – 2016. – № 1 (383). Филологические науки. – Вып. 99. – С. 7–20.
4. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.:«Норин», 2004.
5. Горелов И.Н. Невербальные компоненты коммуникации. – М.: Наука, 1980.
6. Копылова Т.Р. Молчание как термин: проблема многозначности // Вестник Удмуртского университета. – 2015. – Т. 25. – Вып. 5. – С. 7–11.
7. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
8. Николаева Т.М. Языкознание и паралингвистика / Т.М. Николаева, Б.А. Успенский // Лингвистические исследования по общей и славянской типологии. – М.: Наука, 1966. – С. 63–70.
9. Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля. – URL: https://slovardalja.net/

М.А. Полтавец
(Россия, Краснодар),
факультет романо-германской филологии, 3 курс,
Кубанский государственный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. О.В. Спачиль

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ» НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация. Литературный перевод вызывает множество вопросов и затруднений. Особую сложность представляет правильность «подачи» национально-этнических компонентов: реалий, ФЕ. В данной статье сопоставляется рассказ А.П. Чехова «Попрыгунья» с двумя английскими переводами К. Гарнетт и Р. Крозье, рассматривается, с какими проблемами встретились иностранные переводчики и как все это повлияло на произведение в целом.

Ключевые слова: А.П. Чехов, фразеологические единицы, перевод, переводчик, название.

M.A. Poltavets
(Russia, Krasnodar)
Faculty of Romance and Germanic philology, 3rd year,
Kuban State University.
Scientific supervisor:
candidate of philology, O.V.Spachil

TRANSLATION SPECIFITYOF CHEKHOV'S STORY "THE GRASSHOPPER" INTO ENGLISH

Abstract. Literary translation finds many issues. The main difficulty is the correct 'presentation' of national-ethnic components: realities, phrases. This article compares Chekhov's story "The Grasshopper" with two English translations made by C. Garnett and R. Crozier, what problems the foreign interpreters faced with, and how all this affected the work as a whole.

Keywords: Anton P. Chekhov, phraseological units, translation, interpreter, the title.

Антон Павлович Чехов известен своими произведениями во всем мире: русский писатель любим как на западе, так и на востоке, его работы переводятся на сотни языков и по сей день. Чем же вызван такой интерес к русскому писателю? Кандидат филологических наук Н.Э. Додонова в своей статье, посвящённой переводу А.П. Чехова, пишет: «он не пытался построить "образ для других", он выражал "образ для себя", не пытаясь скрыть, приукрасить, замолчать, показаться лучше... Не скрыть, а, наоборот, вскрыть, подумать, поразмыслить» [Додонова 2010: 82]. Антон Павлович удивительным образом сочетает в себе общее и частное. Он поднимал в своих текстах всем знакомые темы любви, жизни, свободы и многие другие, но при этом раскрывал каждую в отдельности очень глубоко и многогранно, зачастую предоставляя своим читателям возможность выделить для себя нечто близкое. Подтверждает эту мысль и советский

литературовед В.Б. Катаев: «Чехов абсолютно современен… Надо лишь уметь читать и переводить их [его произведения] на язык современности…» [Катаев 2015: 9]. Пьесы Чехова продолжают ставить, окуная их в мир нашего времени. Однако при этом смысл не теряется, напротив, он преобразуется, остается актуальным. Сам Чехов признавался не раз, что просто пишет о русских людях, об их жизни и душе. По этой причине лексика чеховских персонажей богата различными фразеологизмами, которые лаконично вписываются в ту или иную ситуацию, помогают раскрыть характеры героев, описываемые события.

В данной статье под «фразеологическими единицами» мы понимаем связанные сочетания слов и предложений, которые воспроизводятся в речи в фиксированном соотношении семантических структур и определенного лексико-грамматического состава [Ярцева 1990: электрон. версия]. Данный термин, по мнению некоторых лингвистов, может также относиться к разным типам сочетаний: идиомы, пословицы и поговорки, крылатые слова, афоризмы. Однако данный вопрос все ещё вызывает разногласия.

Героями чеховских произведений становятся люди из разных социальных групп, поэтому и речь у них наполнена соответствующей лексикой. Аристократы умело используют эмоционально-экспрессивные слова, в то время как для крестьян характерны архаизмы и просторечия. Для переводчиков правильность передачи подобных ФЕ вызывает большие затруднения. Конечно же, существует множество способов «работы» с оригинальным текстом: калькирование, эквиваленты, антонимичный перевод и многое другое. Однако трудность перевода фразеологизмов заключается не столько в том, что смысл целой единицы не зависит от каждого отдельного компонента, сколько в реалиях русской культуры. Следовательно, при переводе необходимо учитывать и национально-этническую составляющую. С «универсальными» концептами, известными большинству лингвокультур, работать намного проще, а вот с первой группой ФЕ применяют следующие методы:

1) фразеологический перевод (зависит от близости «эквивалентов» двух языков);
2) нефразеологический перевод (дословный перевод, описательный метод и т. д).

Рассмотрим разные переводы ФЕ с русского на английский на примере рассказа «Попрыгунья» в переводах К. Гарнет и Р. Крозье:

«Мой Дымов **врезался по самые уши**» (Оригинал) (С. VIII, 8);

“My Dymov **fell head over ears in love**” (Constance Garnett) [Chekhov 1918: электрон. версия];

“My Duimoff **was up to his neck in love**!” (Robert Edward Crozier Long) [Chekhov 1908: электрон. версия].

Фразеологизм «врезаться по уши» обозначает «влюбиться». Однако мы видим, что в двух переводах использованы различные словосочетания. К. Гарнет прибегла к помощи фразеологического аналога “to fell head over ears in love”. При этом лексема «уши» ею была сохранена. Во втором переводе Р. Крозье использовал совсем иную фразу «to be up to someone’s neck”, которая скорее несёт в себе негативную коннотацию

и обозначает «иметь много дел/проблем» (пример использования в русском языке: «быть по шею в долгах»). Таким образом, переводчик сохранил «отсылку» к физиологической составляющей, однако соединил менее удачный фразеологизм со словом “love”, тем самым придав всему предложению отрицательную характеристику.

Порой фразеологизмы опускаются, так как, по мнению переводчика, общая логика повествования не будет нарушена. Например:

«сделал предложение... **как снег на голову**... Я всю ночь проплакала и сама влюбилась адски» (Оригинал) (С. VIII, 8);

“and one fine evening, all at once he made me an offer . . . **like snow upon my head**. . . . I lay awake all night, crying, and fell hellishly in love myself.” (Constance Garnett) [Chekhov 1918: электрон. версия];

“he proposed to me! . . . I cried all night, and myself fell in love with him.” (Robert Edward Crozier Long) [Chekhov 1908: электрон. версия].

Если в первом варианте переводчик предпочла использовать дословный перевод (в английском языке есть подобная ФЕ, однако она используется крайне редко, вместо неё обычно применяется фраза “to be out of the blue”), то во втором варианте фразеологизм, выражающий «внезапность», был пропущен.

Стоит отметить, что перевод фразеологизмов в произведениях А.П. Чехова вызывает особые затруднения, так как автор любил «играть» с языком, т. е. преобразовывать и видоизменять устоявшиеся выражения для лучшего выделения определённой темы или ситуации.

Конечно, помимо перевода ФЕ необходимо уделять особое внимание именам собственным, многие из которых уже несут в себе характеристику героев («говорящие фамилии»). Например, фамилия Хрюкин при транслитерации превращается в “Khryukin”, что совершенно не несёт в себе никакой информации для читателя. Уже на ранее рассмотренных нами примерах мы видим разные способы передачи фамилии героя рассказа (Дымов – Duimoff – Dymov).

Одной из центральных проблем в переводе является несоответствие названия оригиналу [Костионова 2011: 232]. Из 202 написанных Чеховым рассказов половина названий состоит из одного слова, а другая – из словосочетаний. Далеко не секрет, что заголовок текста несёт в себе идею, «подсказку» к задумке автора. Таким образом, нарушение в переводе ведёт лишь к путанице и нарушению логической связи.

Рассказ «Попрыгунья» в переводах Constance Garnett и Robert Edward Crozier Long превращается в “The Grasshopper” и “La Cigale” соответственно. Интересно, что оригинальное чеховское название для русского человека будет ассоциироваться со строчками из произведения известного русского баснописца И.А. Крылова «Стрекоза и Муравей»: «Попрыгунья Стрекоза лето красное пропела…». Однако английский переводчик К. Гарнет выбрала перевод “The Grasshopper” («Кузнечик» дословно с английского). Другой английский переводчик Р. Крозье остановился на другом насекомом “La Cigale” («Цикада» дословно с французского). Чем же обусловлен такой выбор?

К. Гарнет провела аналогию между словом «прыгать» и кузнечиком. Действительно, стрекозы ведь не прыгают в отличие от выбранного переводчиком насекомого. Да и образ отлично подходит главной героине. Ольга Ивановна постоянно находится в движении, у неё есть четкий распорядок дня, и себя она окружает прирождёнными «гениями». От одной интересной персоны она «прыгает» к другой: «В пятом часу она обедала дома с мужем. Его простота, здравый смысл и добродушие приводили ее в умиление и восторг. Она то и дело **вскакивала**, порывисто обнимала его голову и осыпала ее поцелуями» (С. VIII, 10). А вот этот же отрывок в переводе К. Гарнет: “Between four and five she dined at home with her husband. His simplicity, good sense, and kind-heartedness touched her and moved her up to enthusiasm. She was constantly **jumping up**, impulsively hugging his head and showering kisses on it” [Chekhov 1918: электрон. версия].

Следующий пример проводит параллель между героиней и насекомым: «и чувствовала себя уж не Ольгой Ивановной и не художницей, а маленькою **козявкой**» (С. VIII, 25) / “and felt herself, not Olga Ivanovna, not an artist, but a little **insect**” [Chekhov 1918: электрон. версия].

Несколько иначе увидел Ольгу Ивановну другой английский переводчик. Р. Крозье назвал чеховскую попрыгунью цикадой. В тексте произведения даются ссылки на чудесный голос молодой женщины, что вполне подходит выбранному насекомому: «если бы она не ленилась и взяла себя в руки, то из нее вышла бы замечательная **певица**» (С. VIII, 1) / “if she gave up idling and took herself in hand, she would make a famous **singer**” [Chekhov 1908: электрон. версия]. Однако причина выбора такого названия кроется в ином. При написании «Стрекозы и Муравья» И.А. Крылов использовал аллюзию на произведения Лафонтена “La Cigale et la Fourmi”. Русский баснописец решил заменить цикаду на стрекозу, так как она для русского человека была более понятна и знакома. В образе же главной героини рассказа А.П. Чехова легко узнается «попрыгунья стрекоза» Крылова. Ольга Ивановна была ветрена и легкомысленна настолько, что «прозевала» своего талантливого мужа [Брусенская 2013: 210]. Таким образом, можно предположить, что Р. Крозье при выборе названия опирался на эту связь в мире литературы.

В заключение стоит подчеркнуть, что качество перевода зависит от множества факторов. Один вариант получается лучше, другой – чуть хуже. Переводчик выражает себя в своем труде. Конечно, некоторая информация будет опущена или потеряна в силу грамматических / лексических особенностей языка оригинала или реалий иностранной культуры. Сам А.П. Чехов писал: «...ведь я не могу запретить, пускай переводит всякий желающий, … пусть переводит, только чтобы я не был в этом повинен» [Додонова 2010: 80].

Литература

1. Брусенская Л.А. Рассказ «Попрыгунья» в творческой лаборатории А. П. Чехова // Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет: антология: в 2-х ч. / под ред. канд. филол. наук, доц. Е.В. Секачевой. – Таганрог: Таганрог. гос. пед. ин-т имени А. П. Чехова, 2013. – С. 120–126.

2. Гарбовский Н.К. Теория художественного перевода // Вестник Московского университета. *Серия 22. Теория перевода*. – 2010. № 3. – С. 4–16. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-kak-hudozhestvennoe-tvorchestvo/viewer.
3. Додонова Н.Э. Перевод А.П. Чехова: Универсальное и национальное // Вестник Московского университета. *Серия 22. Теория перевода*. – 2010. – № 3. С. 78–88. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-a-p-chehova-universalnoe-i-natsionalnoe/viewer.
4. Жукова Е.Ф. Перевод фразеологизмов с русского языка на английский (на материале рассказов А. П. Чехова) // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – 2016. – № 3(7). – С. 1–6. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-frazeologizmov-s-russkogo-yazyka-na-angliyskiy-na-materiale-rasskazov-a-p-chehova/pdf.
5. Катаев В.Б. Чехов современный // Чеховская карта мира. – М.: Мелихово, 2015. – С. 5–15.
6. Костионова М.Ю. Проблема понимания при межкультурной трансляции (на материале А.П. Чехова) // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2011. – № 13. – С. 232–238. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-ponimaniya-pri-mezhkulturnoy-translyatsii-na-materiale-rasskazov-a-p-chehova/pdf.
7. Лавриненко В.А. Способы перевода фразеологических единиц с национально-культурной коннотацией в рассказах А.П. Чехова (на материале французского языка) // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. 2018. № 2. С. 141–146. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-perevoda-frazeologicheskih-edinits-c-natsionalno-kulturnoy-konnotatsieyv-rasskazah-a-p-chehova-na-materiale-frantsuzskogo/pdf.
8. Моисеева И.Ю. Грамматические трансформации в переводе произведений А.П. Чехова на английский язык // Балтийский гуманитарный журнал. 2019. Т. 8, № 3. С. 306–310. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/grammaticheskie-transformatsii-v-perevode-proizvedeniy-a-p-chehova-na-angliyskiy-yazyk/viewer.
9. Чернышева И.Н. Некоторые проблемы перевода на иностранный язык (на материале ранних рассказов А. П. Чехова) // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2007. № 2. С. 95–99. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-problemy-perevoda-frazeologicheskih-edinits-na-inostrannyy-yazyk-na-materiale-rannih-rasskazov-a-p-chehova/pdf.
10. Ярцева В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – URL: http://tapemark.narod.ru/les/index.html
11. Chekhov Anton. The Grasshopper // The Wife and Other Stories / Translated by Constance Garnett. – New York: MacMillan Company, 1918. – URL: https://www.ibiblio.org/eldritch/-ac/grasshopper.htm.
12. Chekhov Anton. La Cigale // The Kiss and Other Stories / Translated by Robert Edward Crozier Long. – 1908. – URL: https://en.m.wikisource.org/wiki/The_Kiss_and_Other_Stories/La_Cigale.

Е.Р. Скрыпник
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии,
журналистики и межкультурной коммуникации,
1 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
д. филол. наук, проф. Н.В. Изотова

ПЛАЧ КАК НЕВЕРБАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ КОММУНИКАТИВНОЙ МОДЕЛИ ПОВЕДЕНИЯ ЕГОРУШКИ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

Аннотация. В статье анализируется параязыковой компонент «плач» как постоянная характеристика коммуникативной модели поведения Егорушки – главного персонажа повести А.П. Чехова «Степь». В результате исследования были выявлены средства реализации невербального компонента в тексте, сформировано лексико-семантическое поле и определены основные функции плача. Посредством слез Его-

рушка реагирует на происходящее и выражает при коммуникации свое отношение к собеседнику. Также плач является элементом мотива прощания.

Ключевые слова: плакать, слезы, плач, невербальный компонент, коммуникативная модель поведения.

E.R. Skrypnik
(Russia, Rostov-on-Don)
Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, 1st year,
Southern Federal University.
Scientific supervisor:
Professor, Doctor of Sciences N.V. Izotova

CRYING AS A NON-VERBAL COMPONENT OF EGORUSHKA'S COMMUNICATION MODEL IN A.P. CHEKHOV'S NOVEL "STEPPE"

Abstract. The article analyzes the paralinguistic component "crying" as a constant characteristic of Egorushka's communicative model, the main character in A.P. Chekhov's novel "Steppe". As a result, the means of implementing the non-verbal component in the text were identified, the lexico-semantic field was formed, and the main functions of crying were determined. By tears, Egorushka reacts to the situations, expresses his attitude to the interlocutor. Also, crying is an element of the motive of farewell.

Keywords: to cry, tears, crying, non-verbal component, communicative model.

Общение состоит не только из слов, в него также входят невербальные (или параязыковые) компоненты – мимика, взгляды, телодвижения, тон голоса, изменение кроветока. Они сопутствуют речи, наделяя диалог дополнительными контекстами. Параязык, по мнению А.Т. Хроленко, «обладает повышенной информационной емкостью» [Хроленко 2020: 119] как в устном общении, так и в письменной речи.

В настоящее время исследованием невербального общения занимаются не только социологи, психологи и культурологи, но и филологи. Художественный текст не может не включать параязыковые средства. Они реализуются в произведениях с помощью слова или группы слов, указывающих, описывающих или интерпретирующих невербальные компоненты. Язык тела репрезентует чувственную сторону персонажа, раскрывает внутреннее во внешнем, что позволяет точнее осмыслять модели коммуникативного поведения.

Согласно классификации Г.Е. Крейдлина, невербальная коммуникация состоит из ряда частных наук, часто взаимодействующих между собой: кинесики, окулесики, гапсики, гаптики, аускультации, ольфакции, проксемики, хронемики, системологии, паралингвистики [Крейдлин 2002]. В нашем исследовании анализируется плач – невербальный компонент, представляющий собой психофизиологическую реакцию человека на сильные переживания и эмоциональные потрясения и выражаемый глазными, фонационными паралингвистическими и мимическими средствами. Обратимся к повести А.П. Чехова «Степь».

Егорушка – главный персонаж повести. Иван Иваныч Кузьмичев, дядя Егорушки, и о. Христофор везут ребенка поступать в гимназию. Дорога пролегает через степь. Глазами Егорушки читатель знакомится с природой степи и людьми, которые встречаются им на пути. Такое путешествие – первое в жизни мальчика, поэтому он с помощью глазных движений тщательно познает окружающее пространство, на что указывают глаголы со значением продолжительности действия («всматриваться» (С. VII, 14)), ограничения действия временным отрезком («взглянуть» (С. VII, 14), «оглянуться» (С. VII, 15), «поглядеть» (С. VII, 26)), усиленной интенсивности действия («разглядывать» (С. VII, 42)) и т. д.

Осмысление мира и жизнеустройства Егорушкой происходит сложно. Он находится вдали от дома и матери, дорога по степи его утомляет и внушает страх неизвестности. Мальчик не готов к резким переменам. Новый, непонятный уклад жизни вызывает естественную реакцию – плач.

Автор вводит Егорушку в повествование через портретную характеристику, в которой определяет постоянную внешнюю черту персонажа, подчеркивающую его неспокойное внутреннее состояние: «…в бричке находился еще один пассажир – мальчик лет девяти, с темным от загара и **мокрым от слез лицом**» (С. VII, 13–14). Данные повествователем далее невербальные компоненты («хотел плакать» (С. VII, 14), «горько заплакал» (С. VII, 15)) позволяют выстроить динамику переживаний мальчика: чем дальше Егорушка отъезжает от дома, тем сильнее становятся его тоска, грусть и страх. В первом упоминании («мокрым от слез лицом» (С. VII, 14)) нет описательной характеристики, уточняющей степень плаксивости ребенка, есть только указание результата процесса. В составном глагольном сказуемом определяется желание, намерение Егорушки («хотел плакать» (С. VII, 14)). Последний невербальный компонент («горько заплакал» (С. VII, 15)) в ряду указывает одновременно на начало процесса и уровень его проявления: наречие «горько» свидетельствует о сильном разочаровании. Егорушка покидает привычное пространство. В слезах ребенка просматривается идея прощания с известным и понятным ему миром. Разрыв с привычным укладом жизни приводит к плачу, который можно считать элементом невербального знака в прощании как ритуале. Под ритуалом понимается совокупность вербальных и невербальных действий в устной, письменной и иной коммуникации. Невербальные действия можно считать ритуальными, если они имеют знаковый характер и их совершения частотны и предусмотрены традицией. В данном случае плач как невербальный компонент отвечает всем требованиям, т.е. является знаковым и предусмотренным традицией.

Егорушка начинает и заканчивает слезами свое путешествие-испытание («Егорушка в последний раз оглянулся на город, припал лицом к локтю Дениски и **горько заплакал**...» (С. VII, 15), «Егорушка <…> опустился в изнеможении на лавочку и **горькими слезами** приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него...» (С. VII, 104)). Если вначале ребенок прощается с пространством и предметами, его наполняющими, то в конце ритуал прощания выполняется по отноше-

нию к определенному человеку – о. Христофору («Егорушка **поцеловал ему руку и заплакал.** Что-то в душе шепнуло ему, что уж он больше никогда не увидится с этим стариком» (С. VII, 104)).

Традиционно плач рассматривается и в фольклорно-мифологическом контексте как часть обряда оплакивания. Как указывает М.Ч. Ларионова, «степь – это пространство “перехода”», а в ходе путешествия по этому пространству «границы мира расширяются, сдвигаются», происходит преодоление границ [Ларионова 2017: 77]. Ребенок переходит из пограничного детского возраста в юношеский. Для того, чтобы переход произошел удачно, необходимо выполнение обряда оплакивания. Поэтому на протяжении всего путешествия Егорушка плачет: он прощается со старой жизнью и готовится вступить в новую.

В коммуникативной модели поведения Егорушки плач также является постоянной невербальной характеристикой. Семантика и степень выраженности плача варьируются в зависимости от собеседника и обстоятельств коммуникации.

В общении с Иваном Ивановичем Егорушка сдержан в проявлении эмоций. Ребенок реагирует на слова дяди не плачем, а всхлипыванием («– Хочешь вернуться? – спросил Кузьмичов. – Хо... хочу... – ответил Егорушка, **всхлипывая**» (С. VII, 15)), что значит «судорожно вздыхать при плаче» [Кузнецов 2000: 162]. Фонационная характеристика важнее действия. Плач осуществляется не в полную силу, всхлипывания указывают на завершение процесса. Слабая степень плаксивости также обусловлена неблизкими отношениями дяди и племянника. Кузьмичев – человек дела, поэтому он относится к Егорушке как к очередной сделке, а не как к ребенку, которому нужна поддержка. Иван Иваныч не умеет общаться с детьми, при коммуникации с племянником он максимально сдержан: его реплики сопровождаются однословными ремарками – глаголами с функциональным значением говорения: «спросил» (С. VII, 15), «сказал» (С. VII, 94). Эмоционально сдержанный Кузьмичев требует от Егорушки такой же собранности. Он считает недопустимым плач мальчика, который обрывает повышенным тоном голоса («Ну, не отревелся еще, рёва! – сказал Кузьмичов. – Опять, баловник, слюни распустил!» (С. VII, 15)) и едкими замечаниями.

В период болезни Егорушки ремарки к репликам Ивана Иваныча осложняются: вводятся расширители («смущенно», (С. VII, 95) и экспрессивно окрашенные глаголы («крякнул», (С. VII, 95), «вздохнул», (С. VII, 95)). Непонимание и смятение, непонятные Кузьмичеву состояния, также выражаются во внешней речи формально посредством многоточий («– Хинины ему дать... – сказал **смущенно** Иван Иваныч» (С. VII, 95)).

В пути Егорушку также сопровождает отец Христофор, наставляющий мальчика. При общении с ним ребенок эмоционально открыт. Егорушка ощущает себя более спокойно из-за доброго отношения к нему со стороны старика. В отличие от Кузьмичева, о. Христофор совершает тактильные действия («Он **приложил руку** к Егорушкиной голове, **потрогал щеку**» (С. VII, 94–95), «Он **помог Егорушке раздеться**, дал ему подушку и **укрыл** его одеялом» (С. VII, 95)) и сокращает дистанцию при коммуникации с

Егорушкой во время болезни ребенка («…Егорушка припал лбом к стене дивана и вдруг зарыдал. – Вот-те на! – повторил о. Христофор, **поднимаясь и идя к дивану**» (С. VII, 94), «Он снял кафтан, и Егорушка увидел перед собой Робинзона Крузе. Робинзон что-то размешал в блюдечке, **подошел к Егорушке** и зашептал: – Ломоносов, ты спишь? Встань-ка!» (С. VII, 96)), при прощании («О. Христофор вздохнул и, не спеша, **благословил** Егорушку» (С. VII, 104)).

Егорушка и о. Христофор редко общаются один на один. Чаще в диалоге участвуют три действующих лица: Иван Иваныч, о. Христофор и Егорушка. Первым начинает разговор и отвечает на реплики и действия мальчика не его дядя, а о. Христофор, которому не чуждо отеческое чувство по отношению к Егорушке. Он взволнованно реагирует на молчание и внезапный плач ребенка («– Вот-те на! – удивился о. Христофор. – А как же чай? Придумывая, на что бы такое пожаловаться, Егорушка припал лбом к стене дивана и **вдруг зарыдал.** – Вот-те на! – повторил о. Христофор, поднимаясь и идя к дивану. – Георгий, что с тобой? Что ты плачешь?» (С. VII, 94)). Плаксивость Егорушки определяется глаголом начинательного способа действия «зарыдал» со значением «громко плакать, судорожно всхлипывая» [Кузнецов 2000: 1136]. Семантика невербального компонента уточняется наречием «вдруг», что сигнализирует о внезапной как для Егорушки, так и для его собеседников реакции, выражающей ощущение беспомощности и страха ребенка о своем состоянии.

При совместном общении некоторые действия Егорушки адресованы только одному лицу – о. Христофору. В сцене прощания с провожающими мальчик снова плачет, переживая расставание со стариком, но не с дядей («– Учись, – сказал он. – Трудись, брат... Ежели помру, поминай. Вот прими и от меня гривенничек... Егорушка поцеловал ему руку и **заплакал**» (С. VII, 104)). Такой вывод позволяет сделать «авторское объяснение смысла жеста» [Хроленко 2020: 125], следующее за невербальным компонентом «заплакал»: «Что-то в душе шепнуло ему, что уж он больше никогда не увидится с этим стариком» (С. VII, 104). Слезами мальчик выражает сочувствие к о. Христофору, сожаление, что они больше не встретятся.

Иная семантика плача как невербального компонента определяется при коммуникации Егорушки с Дымовым – одним из обозчиков, с которыми мальчика оставляют на время Кузьмичев и о. Христофор. У ребенка сразу формируется отрицательное отношение к Дымову из-за убитого им ужа. Детское сознание не подготовлено к осмыслению и принятию смерти. Дымов своим поступком, сам этого не понимая, подводит черту детству мальчика. Егорушкой обозчик воспринимается как безжалостный, резкий и грубый человек. Поэтому для невербальных компонентов коммуникативной модели поведения ребенка при взаимодействии с Дымовым характерно постоянное описание «с отвращением и страхом» («А Егорушка <…> **с отвращением и страхом** слушал его смех» (С. VII, 55), «Егорушка **с отвращением и со страхом** <…> рванулся от него» (С. VII, 57)).

Манера поведения Дымова непривычна для Егорушки, и это его пугает. Он не понимает, как обходиться с таким человеком без помощи взрослых. Последняя реакция ребенка на обозчика имеет накопительный эффект и представляет собой плач, перетекающий в истерику: глазные движения («**Слезы брызнули** у него из глаз» (С. VII, 83)) сопровождаются паралингвистическим («**закричал пронзительно**» (С. VII, 83)) и кинестетическим компонентами («**Лежа** на тюке и плача, он **дергал руками и ногами**, и шептал: – Мама! Мама!» (С. VII, 83)). Егорушкин плач бесконтрольный, естественный, вызванный сильным внутренним напряжением, на что указывает эмоционально окрашенный глагол «брызнули» (С. VII, 83). Накопившееся в душе мальчика тяжелое чувство вдруг вырывается наружу. Скорее такая реакция имеет общий характер. Она направлена не напрямую к Дымову, поступки которого послужили крайней точкой проявления обиды, страха и злости Егорушки, а на ситуацию в целом.

Внутреннее состояние Егорушки меняется на протяжении пути. Постепенно страх и тревога усиливаются, что изображено выстраиванием ряда глаголов («заплакать» (С. VII, 15), «зарыдать» (С. VII, 91, 94)) и словосочетания («брызгать из глаз» (С. VII, 83)), образующих восходящую градацию.

Согласно статистике частотного грамматико-семантического словаря языка художественных произведений А.П. Чехова, глагол «плакать» является распространенным: он занимает 187 позицию (из 629 единиц) в таблице самых регулярных слов прозаических произведений писателя и 42 позицию (из 215 единиц) в списке самых регулярных глаголов [Поликарпов 2012: 545, 558]. В повести «Степь» всего насчитывается 19 употреблений. Тем не менее плач как невербальный компонент имеет и другие формы и способы выражения в тексте. В вербальном общении персонажей отмечается прямое указание на плач через существительное («рева» (С. VII, 15)), устойчивое сочетание («слюни распустил» (С. VII, 15)), междометие («Вот-те на!» (С. VII, 94)).

Плач как невербальный компонент реализуется в тексте повести с помощью глаголов («заплакал» (С. VII, 15, 104), «брызнули» (С. VII, 83), «зарыдал» (С. VII, 91, 94)), глагольных форм (одиночные деепричастия: «всхлипывая» (С. VII, 15), «плача» (С. VII, 83, 87), причастный оборот: «слезы, застилавшие глаза» (С. VII, 104)), существительных («слезы» (С. VII, 14, 83, 104)), прилагательного («горькими» (С. VII, 104)) и наречий («горько» (С. VII, 15), «вдруг» (С. VII, 94)). Из перечисленных словоформ можно образовать лексико-семантическое поле, ядром которого будет глагол «плакать». Также в состав лексико-семантического поля необходимо включить и лексемы, характеризующие субъект действия, Егорушку, через восприятие другими персонажами: существительное общего рода («рева» (С. VII, 15)), глагол («отревелся» (С. VII, 15)), устойчивое сочетание («слюни распустил» (С. VII, 15)).

Таким образом, плач как невербальный компонент коммуникативной модели поведения Егорушки выполняет несколько функций: выражает отношение мальчика к собеседнику, представляет реакцию персонажа на происходящие события (переломные эпизоды: отъезд из дома, купание с Дымовым, гроза, прощание с дядей и о. Христофо-

ром). Средства реализации невербального компонента в тексте различны. Плач представлен глаголами, глагольными формами, существительными, наречиями и прилагательным.

Литература

1. Большой толковый словарь русского языка / сост., гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000.
2. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
3. Ларионова М.Ч. Повесть А.П. Чехова «Степь» в аспекте традиционной культуры // Десять шагов по степи. Сборник статей и эссе. – С. 74–91.
4. Хроленко А.Т. Параязык в художественной прозе // Русская речь. – 2020. – № 6. – С. 117–128.
5. Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений А.П. Чехова с электронным приложением / под общ. ред. Поликарпова А.А. – М.: МАКС Пресс, 2012.

Е.Д. Сыромятникова
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики и МКК, 3 курс,
Южный Федеральный Университет
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. Н.В. Изотова

СВОБОДНЫЙ КОСВЕННЫЙ ДИСКУРС В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ИМЕНИНЫ»

Аннотация. В статье представлено осмысление свободного косвенного дискурса в лингвистике как типа повествования. Исследованы и проанализированы языковые элементы в рассказе А. П. Чехова «Именины», позволяющие отнести рассказ к свободному косвенному дискурсу.

Ключевые слова: свободный косвенный дискурс, несобственная прямая речь, традиционный нарратив, дейктическая функция языка, предикаты внутреннего состояния.

E.D. Syromyatnikova
(Russia, Rostov-on-Don),
Institute of Philology, Journalism
and intercultural communication, 3rd year,
South Federal University
Scientific supervisor:
dr. philol. sciences, prof. N.V. Izotova

FREE INDIRECT DISCOURSE IN A.P. CHEKHOV'S "BIRTHDAY"

Abstract. The article presents an analysis of free indirect discourse in linguistics as a type of narrative. The linguistic elements in A. P. Chekhov's story "Birthday" are investigated and analyzed, which make it possible to attribute the story to a free indirect discourse.

Keywords: free indirect discourse, improper direct speech, traditional narrative, deictic function of language, predicates of the internal state.

В отечественной лингвистике основополагающие работы по свободному косвенному дискурсу (СКД) принадлежат Падучевой Е. В. Свободный косвенный дискурс противопоставляется традиционному нарративу, где повествователь может быть представлен в перволичной форме (1-е лицо, 3-е лицо) или аукториальной (нарратив 3-го лица, повествователь экзегетический). В СКД повествователь отсутствует или играет пониженную роль в композиции [Падучева 2010: 214].

Основная задача СКД состоит в том, чтобы устранить повествователя, передав голос персонажу, сохраняя при этом форму 3-го лица. Таким образом, в СКД обнаруживается 3-е лицо, которое обладает всеми правами 1-го. При этом вытеснение повествователя происходит не на протяжении всего текста, он может как пропадать, так и возникать снова. Специфика СКД состоит в том, что главенствующим является сознание персонажа, который представлен в тексте говорящим в 3-м лице. Персонаж выполняет как дейктическую, так и экспрессивно-диалогическую функцию языка, захватывает в свое распоряжение экспрессивы и другие эгоцентрические элементы.

В формировании СКД важное место занимают эгоцентрические элементы. Эгоцентрические элементы языка – такой класс дейктических слов, которые принимают участие в идентификации лиц, предметов, пространства и времени; ориентированы на ego, т.е. на говорящего [Russell B 1940: 134]. Эгоцентрические элементы «предполагают говорящего в роли субъекта речи и сознания, в том числе восприятия» [Падучева 2010: 276].

Среди эгоцентрических элементов представлены метатекстовые элементы, которые выделяет А. Вежбицкая. К ним относятся вводные слова и обороты с семантическим элементом «говорить», которые «по своей семантике предполагают говорящий субъект» [Вежбицка 1978: 404].

Обратимся к некоторым элементам с эгоцентрической семантикой (предикаты внутреннего состояния, слова со значением неожиданности, неопределенные местоимения и наречия, слова с оценочным значением) и рассмотрим их на примере рассказа А. П. Чехова «Именины».

В рассказе А.П. Чехова «Именины» представлен нетрадиционный тип повествования. Повествование ведется от 3-го лица («после именинного обеда, с его восемью блюдами и бесконечными разговорами, жена именинника Ольга Михайловна пошла в сад» (С.VII, 167), однако роль повествователя постепенно уменьшается. На протяжении всего текста мы видим семейный конфликт (завязку, кульминацию, развязку конфликта) глазами персонажа, а не рассказчика. Все мысли, чувства, переживания, физическое и психическое состояние представлено с точки зрения персонажа, хотя, как мы уже отметили, повествование имеет в тексте форму 3-го лица. Таким образом, голос персонажа вытесняет голос повествователя, он звучит громче и слышен на протяжении всего текста повествования, в то время как повествователю принадлежат лишь описания бытовых сцен: «Гостей утомил этот спор, но все они нашли нужным вмешаться и говорили много, хотя всем им не было никакого дела ни до суда присяжных, ни до женского

образования...» (С.VII, 168), повседневных действий персонажей рассказа: «Она не договорила и пошла дальше к крокету, но по дороге вспомнила о барынях и повернула к малиннику» (С.VII, 178), описания природы: «Солнце пряталось за облаками, деревья и воздух хмурились, как перед дождем, но, несмотря на это, было жарко и душно. Сено, скошенное под деревьями накануне Петрова дня, лежало неубранное, печальное, пестрея своими поблекшими цветами и испуская тяжелый приторный запах. Было тихо. За плетнем монотонно жужжали пчелы... (С.VII, 168)».

В рассказе А. П. Чехова «Именины» есть такие слова и обороты, семантика которых предполагает субъект речи или субъект сознания. В канонической речевой ситуации этим субъектом является говорящий, в СКД заместителем говорящего является персонаж.

Метатекстовые элементы имеют семантику «говорить», а потому связаны с говорящим субъектом. Так, например, в предложении «И вспоминала она, как за обедом ее муж Петр Дмитрич и ее дядя Николай Николаич спорили о суде присяжных, о печати и о женском образовании; муж по обыкновению спорил для того, чтобы щегольнуть перед гостями своим консерватизмом, а главное – чтобы не соглашаться с дядей, которого он не любил…» (С.VII, 167) слово «главное» подразумевает значение «главным образом, можно сказать, что…». В предложении «Но Ольга Михайловна все-таки ревновала» (С.VII, 169) «все-таки» относится к Ольге Михайловне, к её восприятию и сознанию, а не к восприятию повествователя. Таким образом, можно утверждать, что наличие этих эгоцентрических элементов относит текст рассказа к свободному косвенному дискурсу, так как в традиционном нарративе такие элементы принадлежали бы повествователю, а в СКД – персонажу.

К эгоцентрическим элементам, представленным в тексте рассказа «Именины», относятся также предикаты внутреннего состояния. «Её сильно беспокоило…» (С.VII, 167), «Ей хотелось плакать» (С.VII, 171), «Ей было понятно, что Петр Дмитрич утомился» (С.VII, 171), «Было ясно, как день, что человек томился и не находил места…» (С.VII, 173), «Ей вдруг захотелось не говорить, не слышать, не двигаться…» (С.VII, 178), «Ей хотелось вдруг перестать улыбаться» (С.VII, 185), «Ей казалось, что она уснет тотчас же и будет спать крепко» (С.VII, 189) – предложения с безличным употреблением глаголов внутреннего состояния. В них субъектом является персонаж.

Несмотря на то, что в тексте рассказа голос повествователя вытесняется голосом персонажа, он не исчезает совсем. Так, например, в предложениях «Сколько было ненужных разговоров, сколько брюзжанья и неискреннего смеха…» (С.VII, 170), «Должно быть, глядя на неё, он думал…» (С.VII, 171), «…человек томился и не находил места, быть может, боролся с собой» (С.VII, 167), «По ее мнению, теперь ей оставалось только одно: поскорее одеться и навсегда уехать из этого дома» (С.VII, 191) внутреннее состояние выражено с помощью вводного оборота, и здесь субъектом становится повествователь. Таким образом, в тексте рассказа представлены как предикаты внутреннего

состояния, которые указывают на персонажа как на субъекта восприятия, так и вводные обороты, говорящим субъектом которых является повествователь.

В тексте рассказа представлены слова со значением неожиданности: «неожиданно послышались шаги и голоса» (С.VII, 187), «откуда брались близорукость и глухота, когда он вдруг начинал плохо видеть и слышать» (С.VII, 175), «от этого ли крика или от чего другого, Ольга Михайловна вдруг почувствовала сильную слабость во всем теле, особенно в ногах и в плечах. Ей вдруг захотелось не говорить, не слышать, не двигаться…» (С.VII, 178), «скука и отчаяние душили ее; ей хотелось вдруг перестать улыбаться, вскочить и крикнуть: «Вы мне надоели!»» (С.VII, 185), «ей казалось почему-то, что если бы муж вдруг повернулся к ней лицом и сказал: «Оля, мне тяжело!», то она заплакала бы или засмеялась, и ей стало бы легко» (С.VII, 190). Слова со значением неожиданности предполагают субъекта восприятия, в данных примерах употребляются в контексте с глаголом восприятия и означают «неожиданно для участников данной сцены».

Представлены и неопределенные местоимения, которые подразумевают субъект сознания: «Кто-то шел по тропинке к пасеке» (С.VII, 168), «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» (С.VII, 175). Такие местоимения подразумевают субъект сознания, так как возникает вопрос – кто шел по тропинке к пасеке, какого «другого» человека Ольга Михайловна видела в своем муже. Такие употребления неопределённых местоимения связаны с Ольгой Михайловной как с субъектом сознания.

В тексте представлены также слова с оценочным значением. Такие слова подразумевают субъект оценки, этим субъектом в рассказе «Именины» является персонаж: «ничего не было особенного и в том, что хорошенькая Любочка кротко глядела на него, но всё же Ольга Михайловна почувствовала досаду на мужа…» (С.VII, 169), «прячет от жены свою душу и совесть, чтобы открывать их первому встречному хорошенькому личику» (С.VII, 172). В приведенных примерах субъектом оценки выступает персонаж, именно Ольга Михайловна из-за ревности к мужу даёт оценку женщинам, с которыми он общается.

Ряды риторических вопросов в тексте позволяют считать субъектом сознания и восприятия персонажа, т. е. Ольгу Михайловну: «Что худого сделала ему жена? В чем она провинилась? Наконец, давно уже надоело его лганье: он постоянно рисуется, кокетничает, говорит не то, что думает, и старается казаться не тем, что он есть и кем ему быть должно. К чему эта ложь? Пристала ли она порядочному человеку? Если он лжет, то оскорбляет и себя и тех, кому лжет, и не уважает того, о чем лжет. Неужели ему не понятно, что если он кокетничает и ломается за судейским столом или, сидя за обедом, трактует о прерогативах власти только для того, чтобы насолить дяде, неужели ему непонятно, что этим самым он ставит ни в грош и суд, и себя, и всех, кто его слушает и видит?» (С.VII, 172), «Пока он не скрылся за кустами орешника, Ольга Михайловна всё время смотрела ему в затылок и недоумевала. Откуда у тридцатичетырехлетнего чело-

века 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), «Куда убить эти шесть часов? Какие фразы говорить? Как держать себя с мужем?» (С.VII, 177).

Таким образом, проанализированы языковые элементы в рассказе А. П. Чехова «Именины», которые, как представляется, позволяют считать, что в рассказе есть признаки свободного косвенного дискурса. В тексте представлены лексические, морфологические, синтаксические особенности, указывающие на СКД как на форму повествования. Благодаря такому повествованию конфликт супружеской пары представлен читателю субъективно – глазами жены, Ольги Михайловны. Все мысли, чувства, физическое и психическое состояние представлены с её точки зрения, повествователь отступает, давая голос своему персонажу. Свободный косвенный дискурс в рассказе А. П. Чехова «Именины» позволяет читателю проникнуть в сферу сознания персонажа и понять сложное внутреннее состояние Ольги Михайловны.

Литература

1. Вежбицка А. Метатекст в тексе. – М.: Прогресс, 1978.
2. Падучева Е. В. Семантические исследования. – М.: Языки славянской культуры, 2010.
3. Соколова Л. А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория // Томский гос. пед. ин-т. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1968.
4. Russell B. An inquiry into meaning and truth. – L., 1940.

Сюй Вейдун
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики
и межкультурной коммуникации, 2 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. Н.В. Изотова

ОСОБЕННОСТИ ВОПРОСИТЕЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ДОМА»

Аннотация. В статье анализируются вопросительные конструкции во внешней и внутренней речи персонажей в рассказе А.П. Чехова «Дома». В результате исследования были определены функции вопросительных конструкций. В речи прокурора Быковского внутренние реплики важнее внешних: они позволяют выстроить логику дальнейшего убеждения сына. Для внешней речи Сережи характерны вопросительные конструкции, представляющие детское восприятие мира.

Ключевые слова: вопрос, внутренняя речь, вопросительные предложения, общение, отец, сын.

Xu Weidong
(Russia, Rostov-on-Don)
Institute of Philology, Journalism and
Intercultural Communication, 2nd year,
Southern Federal University
Scientific supervisor:
Professor, Doctor of Sciences N.V. Izotova

FEATURES OF INTERROGATIVE CONSTRUCTIONS IN A.P. CHEKHOV'S STORY «HOME»

Abstract. The article analyzes interrogative constructions in the external and internal speech of the characters in A.P. Chekhov's story «House». As a result of the study, the functions of interrogative constructions were determined. The internal remarks are more important in prosecutor Bykovsky's speech than external ones: they make possible to build the further argument for his son. Seryozha's external speech is characterized by interrogative constructions representing the child's world perception.

Keywords: question, internal speech, interrogative sentences, communication, father, son.

В рассказе А.П. Чехова «Дома» представлена история общения отца, окружного прокурора Быковского, и его сына Сережи по поводу неприятной ситуации. Семилетний сын прокурора тайно курит, о чем прокурор узнает от гувернантки. Отец пытается убедить мальчика во вреде курения, что и является основным предметом общения отца с сыном.

Отец размышляет о том, как объяснить мальчику, что курить вредно, и часто задает сам себе вопросы. Это вопросы, которые включены в его внутреннюю речь, в его размышления о том, как заниматься воспитанием сына, как было устроено образование прежде и почему ему сначала не удается убедить сына. Его аргументы не срабатывают. И многие вопросительные предложения отца посвящены именно поиску возможностей правильного убеждения ребенка. Но его логические доводы не убеждают мальчика, поскольку Быковский ведет себя сначала с сыном как прокурор, а не как отец. И он понимает это. Он не хочет переносить свои профессиональные приемы обвинителя на домашнюю жизнь. Он задает Сереже вопросы и внимательно слушает ответы.

О курении сына Быковский узнает от гувернантки. Вопросительное предложение во внешней речи отца («Да ему сколько лет?» (С. VI, 97)) свидетельствует не о незнании возраста сына, а об удивлении от полученной информации, так как дети в таком возрасте не должны курить и раньше за это их строго наказывали.

Диалог отца с сыном периодически прерывается размышлениями отца. Каждый новый довод прокурор начинает с мысли: «Что я ему скажу?» («– Что же я ему, однако, скажу?» (С. VI, 99), «Что же еще сказать ему?» (С. VI, 100), «– Что я ему скажу?» (С. VI, 101), «Ну, что я ему еще скажу? Что?» (С. VI, 102), «Что же дальше?» (С. VI, 105)).

Все эти предложения – саморефлексия отца. Он постоянно думает о том, как объяснить Сергею, что ему сейчас нельзя курить. Когда отец понимает, что сын его не слушает и не считает плохими свои проступки, прокурор еще раз задумывается: «– Как втолковать ему? – А знает ли он, что значит честное слово?» (С. VI, 102).

Когда отец обнаружил, что ситуация на картине сына не соответствует норме, он начал колебаться, нужно ли спорить с сыном. Он знал, что у Сережи свое течение мыслей, и знал, что даже если он расскажет ему реальную ситуацию, Сергей может его не понять. В конце рассказа есть размышления отца об истине и морали, которые также

представлены вопросительными предложениями в его внутренней речи: «– Почему мораль и истина должны подноситься не в сыром виде, а с примесями, непременно в обсахаренном и позолоченном виде, как пилюли?» (С. VI, 105). Он считает, что истина и мораль должны быть представлены прямо, без прикрас.

Когда Быковский разговаривал со своим сыном, сначала он спросил сына о курении («Что ты куришь... Это правда? Ты куришь?» (С. VI, 99), но он не стал наказывать и ругать сына, когда уличил его во лжи. Во всех движениях отца просматривается его любовь к сыну, даже тогда, когда он пытается объяснить ему, почему нельзя и плохо курить.

У Сережи логика совсем другая, детская. У него свои идеи. В начале общения сын не понимает своей провинности и спрашивает: «Что же я тебе сделал?» (С. VI, 99). Он не всегда прислушивается к отцу, его внимание постоянно переключается на то, что ему интересно. Сережа задает вопросы, которые не имеют отношения к основной теме их разговора: «Папа, из чего делается клей? – вдруг спросил он, поднося флакон к глазам» (С. VI, 100), «Папа, зачем это швейцары стоят около дверей? Чтоб воров не пускать?» (С. VI, 103).

Только придуманная на ходу сказка дала свои результаты: история гибели царевича и царя в сказке стала аргументом, который привел Сережу к пониманию вреда курения : «У старого царя был единственный сын и наследник царства – мальчик, такой же маленький, как ты. Это был хороший мальчик. Он никогда не капризничал, рано ложился спать, ничего не трогал на столе и... и вообще был умница. Один только был у него недостаток – он курил... <…> – От курения царевич заболел чахоткой и умер, когда ему было 20 лет. Дряхлый и болезненный старик остался без всякой помощи. Некому было управлять государством и защищать дворец. Пришли неприятели, убили старика, разрушили дворец, и уж в саду теперь нет ни черешен, ни птиц, ни колокольчиков... Так-то, братец...» (С. VI, 105).

Вопросительные предложения в общении Быковского с сыном Сережей выполняют разные функции. Большое значение они имеют во внутренней речи прокурора. Именно его сомнения, представленные в вопросительных предложениях, позволили затем выстроить логику дальнейшего убеждения сына. В речи Сережи вопросительные предложения представили детское, наивное восприятие действительности. Он интересуется всем новым, что его окружает и при этом не обращает особого внимания на рассуждения отца. Все вопросы Сережи связаны с окружающим миром. Но только сказочный сюжет оказался действенным в понимании опасности курения.

Литература

1. Камагина И.В. Глагольный компонент в простых эллиптических предложениях с бытийным значением // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2019. – № 2(33). – С. 22–30.

Чжоу Лухан
(Россия, Ростов-на-Дону),
институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, 3 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Маслакова Е.В.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК (на примере рассказа «Ванька»)

Аннотация. В данной статье на примере рассказа А.П. Чехова «Ванька» демонстрируются особенности передачи смысла художественного текста в переводе на китайский язык.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Ванька», перевод, китайский язык.

Zhou Luhang
(Russia, Rostov-on-Don)
Institute of Philology, Journalism
and intercultural communication, 3rd year,
South Federal University
Scientific supervisor:
cand. philol. Sciences. assistant professor E. V. Maslakova

ABOUT THE FEATURES OF THE TRANSLATION OF A.P. CHEKHOV'S WORKS INTO CHINESE (ON THE EXAMPLE OF THE STORY "VANKA")

Annotation. This article demonstrates the peculiarities of conveying the meaning of a literary text translated into Chinese (using the example of Chekhov's novel «Vanka»).

Key words: Chekhov, «Vanka», translation, Chinese.

А.П. Чехов – великий русский писатель, известный во всем мире. В Китае читатели тоже очень любят его произведения. Благодаря переводу на китайский язык они могут прикоснуться к наследию А.П. Чехова. В начале XX века некоторые учёные уже переводили произведения А.П. Чехова на китайский язык. Один из них – великий китайский писатель Лу Синь [Ван Дань, Ши Жоу]. К сожалению, он не владел русским языком. Вместо русских текстов А.П. Чехова он использовал английские переводы, которые ы свою очередь переводил на китайский язык. Такими были первые переводы произведений А.П. Чехова в Китае. В середине XX века, после образования КНР, культурные и экономические связи между Россией и Китаем стали активно развиваться, и в Китае стали появляться переводы произведений разных русских писателей, в том числе А.П. Чехова.

Жу Лун – известный китайский учёный и переводчик. Он самостоятельно выучил русский язык и перевёл много произведений А.П. Чехова на китайский язык. В школе почти все рассказы АП. Чехова мы читали в переводе Жу Луна. Из-за культурных различий особенности смысла в оригинальных произведениях А.П. Чехова и в

переводах несколько разные. Например, в рассказе Чехова «Ванька» возникают многие интересные особенности и различия.

Рассказ «Ванька» – одно из произведений А.П. Чехова, которое показывает картину жизни бедных людей в конце XIX века. Писатель подробно описывает внутренний мир маленького мальчика, чтобы продемонстрировать положение ребёнка в обществе того времени. Интересно, что образы в переводе на китайский язык отличаются от образов в русском тексте. Например, два ключевых образа – деда Константина Макарыча и барышни Ольги Игнатьевны.

В рассказе А.П. Чехова дед предстает перед читателем так, как его видит Ванька – это воспоминания мальчика: «Это маленький, тощенький, но необыкновенно юркий и подвижной старикашка лет 65-ти, с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами. Днем он спит в людской кухне или балагурит с кухарками, ночью же, окутанный в просторный тулуп, ходит вокруг усадьбы и стучит в свою колотушку» (С. V, 478). В переводе на китайский язык дед описывается как невысокого роста, весёлый, всегда улыбчивый и интересный человек, при этом определение *интересный* вынесено вперёд, оно как будто вбирает в себя понятия *подвижный* и *юркий*. Днём дед спит в кухне, ночью работает. Он бедный, не очень занятой и любит шутить. В китайской культуре есть такой образ: старый бедный человек, который живёт скромно, но при этом остаётся весёлым и добрым, никогда не унывает. И китайцы уважают такого человека. Получается, в переводе на китайский язык, дед однозначно положительный герой. В китайской культуре дедушки и бабушки очень хорошо относятся к своим внукам. Родители могут критиковать или наказывать своих детей, но дедушки и бабушки дают внукам только всё хорошие. В китайском переводе дед – светлая фигура, которая воплощает Ванькину надежду на лучшую жизнь. И он однозначно положительный не только для Ваньки, но и для всех китайских читателей.

В русском же тексте образ деда не такой однозначный. Например, А.П. Чехов говорит, что дед – это человек «со смеющимся лицом и вечно **пьяными** глазами». Это очень важная деталь, которую китайский переводчик изменяет. Жу Лун говорит, что дед «плохо видит», то есть описывает его как обычного старика с плохим зрением. Между тем русские читатели понимают, что дед Ваньки выпивает. В русском тексте эта деталь не делает деда плохим, она просто указывает на образ жизни, типичный для простого бедного русского человека конца XIX века. Использование подобной детали – пристрастие к алкоголю – в китайском тексте сильно исказило бы образ деда и придало бы ему отрицательную характеристику. На самом деле А.П. Чехов хочет сказать, что дед – обычный человек своего времени, его поведение и привычки, образ жизни характерны для людей его статуса. Передать эту мысль в китайском переводе сложно из-за разницы в культурах.

Еще один однозначно положительный образ в рассказе – барышня Ольга Игнатьевна. А.П. Чехов называет её любимицей Ваньки: «Больше всех хлопотала барышня Ольга Игнатьевна, любимица Ваньки. Когда еще была жива Ванькина мать Пелагея

и служила у господ в горничных, Ольга Игнатьевна кормила Ваньку леденцами и от нечего делать выучила его читать, писать, считать до ста и даже танцевать кадриль» (С. V, 480-481). Определение *любимица* указывает на то, что Ванька испытывает к ней тёплые чувства, выделяет её из числа других людей из-за её внимания к нему. В китайском переводе слово *любимица* замещает словосочетание *хороший друг.* То есть переводчик называет Ольгу Игнатьевну другом Ваньки. Она добра, угощает Ваньку конфетами и обучает его. Переводчик говорит, что у Ольги Игнатьевны много свободного времени, которое она проводит с Ванькой – устойчивое выражение «от нечего делать» переводится Жу Луном не совсем точно. В русском тексте фраза «от нечего делать» имеет иной смысл, нежели в китайском переводе: Ольге Игнатьевне скучно, она обучает Ваньку читать, писать, танцевать без определенной цели. В русском тексте Ольга Игнатьевна не друг Ваньки, она человек из другого мира, для неё обучение Ваньки – способ скоротать своё время, развеять скуку.

Трансформируются в переводном тексте не только ключевые образы, но и второстепенные. Например, собака по кличке Вьюн. В русском тексте этот образ возникает не случайно. Описание собаки следует сразу за описанием деда. И эти образы перекликаются. Живучая и не унывающая собака как будто олицетворяет простого мужика, который ежедневно сталкивается с трудностями: он недоедает, его бьют, и несмотря на это, он жив и весел. Такая жизнь заставляет быть человека хитрым, изворотливым, порой лицемерным, но эти качества дают ему возможность выжить. Вьюн в русском тексте сравнивается с лаской – мелким хищным зверьком, который отличается смелостью и наглостью. Как будто для того, чтобы выжить в этом мире, нужно иметь как человеческие качества, так и животные.

В китайском переводе Вьюн уподобляется рыбе с одноименным называнием – «вьюн амурский». Благодаря такому сравнению переводчик объясняет особенность клички собаки (Вьюн) через её внешнее сходство с другим животным (рыбой вьюном), однако в этом случае утрачиваются дополнительные смыслы. В целом, образ собаки в русском тексте более значим, чем в китайском. Устойчивые выражения, включающие образ собаки, в русской культуре и в русском языке часто связаны с чем-то отрицательным: голоден как собака, устал как собака, собачья жизнь и т.п. Поэтому образ собаки в русском тексте рассказа перекликается с культурным образом. В китайской культуре образ собаки осмысляется несколько иначе. «Собакой» («собачкой») могут называть услужливого, человека, который подчиняется кому-либо и зависит от чужого мнения.

Из-за культурных различий картина, которую рисует А.П. Чехов, получается ярче, а ситуация оказывается драматичнее: Ванька еще не усвоил правил жизни, он не может защитить себя, выкрутиться из сложных обстоятельств, именно поэтому его жизнь «хуже собаки всякой» (С. V, 481). В китайском тексте сравнение жизни Ваньки с жизнью собаки не обретает такого глубокого смысла, не возникает ощущения безысходности.

В финале рассказа Ванька отправляет письмо деду, и, хотя мы знаем, что дед не мог получить этого письма, мальчик хранит в своём сердце надежду на лучшую жизнь. Я помню, что в школе, когда мы проходили этот рассказ, учитель задал вопрос: «Как вы думаете, дед получит письмо Ваньки или нет?» И большинство учеников ответили, что дед получит письмо. На наш взгляд, китайский переводчик, отражая основную мысль А.П. Чехова, всё-таки несколько приуменьшает драматичность описанной в рассказе ситуации.

Литература

1. Ван Дань Чехов и Лу Синь: историко-генетические и типологические аспекты. Автореферат диссертации на соискание учёной степени канд. филол. наук. – М., 1996.
2. Ши Жоу Традиции русской классической литературы в осмыслении китайских прозаиков (Чехов и Лу Синь). Автореферат диссертации на соискание учёной степени канд. филол. наук. – М., 2015.

А.С. Шубина
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»;
А.П. Жук
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»;
Н.М. Ким
(Россия, Таганрог),
канд. филол. наук, доц.,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА АКТУАЛИЗАЦИИ МОТИВА БЕСКОНЕЧНОСТИ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

Аннотация. Реализация мотива бесконечности осуществляется за счет использования языковых единиц лексического уровня (одних и тех же слов, актуализирующих в ближайшем контексте прямое и переносное значение, слов и фразеологизмов соответствующей семантики, однокоренных слов), а также тропов и приемов речи.

Ключевые слова: мотив, языковые средства, лексический повтор, гипербола, оксюморон.

A.S. Shubina
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 5th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)";
A.P. Zhuk
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 4th year,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)";
N.M. Kim
(Russia, Taganrog),
candidate of philology,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"

LINGUISTIC MEANS OF ACTUALIZATION OF THE INFINITY MOTIF IN A.P. CHEKHOV'S NOVELLA "THE STEPPE"

Abstract. The realization of the infinity motif is revealed through the use of linguistic units of the lexical level, as well as tropes and speech techniques. The peculiarity of the accentuation of this motif is the actualization in the immediate context of the direct and figurative meaning of the same word.

Keywords: motive, linguistic means, lexical repetition, hyperbole, oxymoron.

Значимость и многоаспектность повести А.П. Чехова «Степь» повлекла за собой большое количество научных исследований. Повесть привлекает внимание исследователей в течение многих десятилетий. Рассмотрен вопрос о синтаксической структуре пейзажа у А.П. Чехова, показано взаимодействие и место условного и безусловного в пейзаже А.П. Чехова, рассмотрены литературные связи Чехова, показана «драматургия прозы», описана семантика образа степи в прозе Чехова, охарактеризована ритмомелодическая организация описаний природы в повести А. П. Чехова «Степь», рассмотрена повесть А.П. Чехова «Степь» в рамках проблемы импрессионизма в русской живописи конца XIX в., рассмотрены проблемы поэтики А. П. Чехова.

Не ослабевает интерес к повести и последние десятилетия. Повесть А.П. Чехова «Степь» рассмотрена в этнокультурном контексте [Ларионова 2018: 98 – 102], показана ироническая функция изобразительных деталей в повести А. П. Чехова «Степь» [Нигматуллина 2013: 196–198], сделаны комментарии по вопросу об энциклопедизме повести А. П. Чехова «Степь» [Ходус 2008: 29 – 34].

В последние годы исследователи находят се новые аспекты исследования: анализируются аллюзии [Гончарова 2022: 66 – 73; Литовченко: электрон. версия; Николаева: электрон. версия], источники композиции [Гончарова 2021: 99–107], рассмотрена повесть в англоязычных переводах с точки зрения реализации разных стратегий перевода, позволяющих оценить перевод с точки зрения приближенности к культуре носителей принимающего языка, принимающей культуры [Черткова 2021: 101–111].

Актуальность нашего исследования состоит в том, что, несмотря на всестороннюю исследованность произведений А.П. Чехова, пока еще нет достаточно подробного описания языковых средств реализации основных мотивов в описаниях природы в повести А.П. Чехова «Степь», которые выступают в качестве импульсов эстетической активности.

Мотив – одна из важнейших литературоведческих категорий, анализ которой позволяет выявить наиболее значимые структурные и смысловые элементы художественного мира писателя.

Своеобразие пейзажной лирики повести «Степь» состоит в наличии ряда доминантных мотивов, которые взаимодействуют друг с другом и получают выражение языковыми средствами различных уровней. Среди этих доминантных значений следует выделить мотивы бесконечности, неподвижности, безжизненности, жизни, сказочности, неопределенности, неясности.

Использование языковых средств в пейзажных зарисовках связано прежде всего с формированием творческой лаборатории писателя и отражением в ней его языковой личности А.П. Чехова.

Для пейзажных зарисовок Чехова характерно взаимодействие языковых средств, которые способствуют созданию целостной картины степного пейзажа.

Совокупность поэтем (используемых стилистически лексических, морфологических и синтаксических средств) дает возможность Чехову реализовать несколько доминирующих мотивов, через систему которых автор осуществляет идейное наполнение пейзажа.

Эту систему доминирующих мотивов можно представить как смысловую цепочку.

Первым звеном в такой цепочке становится значение беспредельного простора, неохватной шири, то есть пространственной бесконечности. Само название повести «Степь» вызывает в сознании читателя представление об огромности, безграничности открывающегося пространства. Оно настолько огромно, что постичь и понять его до конца невозможно.

Весь контекст подчинен идее бесконечного пространства. Слова «широкая, бесконечная» – два прилагательных со значением размера становятся контекстуальными синонимами, обозначая нарастание основного признака. Данное значение неоднократно повторяется и усиливается в пределах одного абзаца словосочетаниями «до самого горизонта», «в лиловой дали», повторением глагола «едешь-едешь», предложением «никак не разберешь, где она начинается и где кончается». Неоднократное повторение прилагательного «бесконечное», существительного «даль» («туманная даль, лиловая даль»), безличное предложение «не было видно их конца» создает зрительную перспективу безграничной степи, бесконечности ее простора.

Существительные «даль», «конец», наречие «вдали» – опорные слова в создании пейзажа повести, вокруг них группируются лексемы- существительные, лексемы-прилагательные, лексемы-глаголы, выражающие и передающие различные оттенки доминирующего значения бескрайности и бесконечности. Таким образом, в пейзаже чеховской повести формируется образ пространства, образно-мотивный пространственный элемент.

Семантическая акцентуация достигается и непосредственным вкраплением в текст повествования одной и той же лексемы на протяжении ряда эпизодов. Например, повторяется лексема «бесконечная»: «перед глазами ехавших расстилалась уже **широкая, бесконечная** равнина»; «холмы, равнина представлялись теперь **бесконечными**».

Повторяется неоднократно и семантически созвучный им глагол «тянуться», что проявляется на уровне семной общности значений:

«...Эти холмы сливаются в возвышенность, которая **тянется** вправо от дороги до самого горизонта...»; «Холмов уже не было, а всюду, куда ни взглянешь, **тянулась** без конца бурая, невеселая равнина...»; «Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское **тянулось** по степи вместо дороги...».

В одном и том же семантическом контексте рядом с эпитетом-прилагательным «широкий» используются и однокоренные слова –семантически созвучные с ним существительное «ширина» и наречие «широко»: « Степь вздыхает **широкой** грудью»; «**Широкие** тени ходят по равнине, как облака по небу»; « **шириною** в несколько десятков сажен»; «О необъятной **ширине** и безграничности неба можно судить только на море да в степи ночью, когда светит луна»;«Что-то необыкновенно **широкое, размашистое** и **богатырское** тянулось по степи вместо дороги».«Можно в самом деле подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, **широко** шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья-разбойника, и что еще не вымерли **богатырские кони**».

Употребляясь с целью семантической акцентуации значения бесконечности, эпитет «широкий» в первом предложении способствует метафоризации («степь вздыхает широкой грудью»), в следующем метафоризация усиливается сравнением степи с небом, в третьем и четвертом предложениях прилагательное «широкий» вступает в синонимические отношения с прилагательными «бесконечный» («широкая, бесконечная равнина») и «размашистый, богатырский», к тому же сочетаясь с наречием меры степени «необыкновенно» («необыкновенно широкое, размашистое и богатырское»).

Дополнительный экспрессивный эффект создается за счет использования слова «богатырский» параллельно в прямом и переносном значении: в сочетании с лексемой «размашистый» актуализируется переносное значение лексемы «*богатырский»*, в сочетании со словом «*кони»* актуализируется прямое значение, однако сема силы, размаха, значительности актуализирована и в данном прямом употреблении как ассоциативная.

Мотив бесконечности реализуется за счет слов, характеризующих не только пространство, но и время. Например, смысловые повторы участвуют в передаче психологического состояния маленького ребенка, показывая, как тянется время в восприятии ребенка, и характеризуя ключевой аспект его психологического состояния:

«Дядя и Христофор крепко спали; сон их должен был **продолжаться часа два-три,** пока не отдохнут лошади… Как же убить это **длинное время** и куда деваться от зноя?» (С.VII, 23).

Возбужденное состояние человека, его чувства и переживания могут быть переданы путем повторения одних и тех же слов, словосочетаний и предложений, а также употреблением синонимичных слов.

Используются глаголы: «тянулось», «остановилось», прилагательное «длинное» время, числительное в неопределенно-количественном значении «много» («сто лет»). Мотив однообразия, реализуемый лексемами наречия «монотонно»,прилагательного «стоячем», глаголов «застыло», «остановилось», также связан с мотивом бесконечности: однообразные действия, отсутствие движения определяют психологическое восприятие времени как длящегося долго.

«Заунывная песня то замирала, то опять проносилась в **стоячем**, душном воздухе, ручей монотонно журчал, лошади жевали, а **время тянулось бесконечно**, точно и **оно застыло и остановилось.** Казалось, что с утра **прошло уже сто лет**...» (С.VII, 25).

Лексема «стоячем» отдалена от контекстуально синонимизурующейся с ней лексемы «душном» (душный воздух всегда стоячий и наоборот), однако сема неподвижности с очевидностью присутствует в семантике данного слова, актуализируясь макроконтекстом неподвижности, отсутствия движения во времени, что создает эффект его бесконечности.

Лексема «длинный» повторяется на одной странице, в ближайшем контексте характеризуя длинное время и длинный путь (пространство), актуализируя разные значения.

Длинный. 1. Имеющий большую длину. 3.Продолжительны, долгий по времени [Современный толковый словарь русского языка 2001: 164].

Сравним: «что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское **тянулось** по степи вместо **дороги**» – « а **время тянулось** бесконечно».

Семная поддержка обеспечивается и в первом, и во втором случае контекстными партнерами («широкое» и «бесконечно»), взаимодействуя по закону семантического согласования с соответствующими семемами слова «тянулось».

В сочетании с лексемой «время» актуализируется выделяемое словарем в качестве оттенка 14 значения значение «протекать однообразно, с кажущейся замедленностью, без видимых перемен». Значение представляется лексически ограниченным, так как словарь отмечает список контекстных партнеров, ограничивая их (*о времени, частях суток* и т. п.). Значение длительности проступает сквозь внутреннюю форму: значение восходит к прямому значению, имеющему сему «увеличиваться в длину». На основе этого значения вследствие ассоциативного переосмысления такой признак приписывается времени как увеличивающегося психологически: что-либо однообразное психологически удлиняет время, что и находит отражение в языке.

По отношению к обозначению пространственной характеристики действием, обозначенным глаголом «тянуться», словари выделяют самостоятельное значение: 9. Располагаться, простираться на большом пространстве. [Современный толковый словарь русского языка 2001: 852].

Таким образом, ощущение размаха, масштабности грандиозности как бы вырастает из значения огромности, безграничности пространства и времени благодаря лексическому повтору (повтору одних и тех же лексем), повтору лексем и фразеологизмов с семами длительности. Языковые средства: имена прилагательные «длинный»; «широкий», «бесконечный»; существительные «безграничность», глагол «тянуться», «едешь-едешь»; фразеологизм «конца краю не видать».

«**Едешь, едешь**, прости господи, взглянешь вперед, а степь все такая ж **протяженно-сложенная**, как и была: **конца краю не видать**! Не езда, а чистое поношение» (С.VII, 94).

Языковые средства употребляются в гиперболическом значении. Как преувеличение воспринимается утверждение «время тянулось бесконечно», а также оксюморонное в своей основе сочетание «с утра прошло сто лет». Оно опирается на представления носителей языка о том что день измеряется в часах, а не в годах.

Особенностью реализации мотива бесконечности является актуализация прямых и переносных значений одного слова («богатырский»), а также использование переносных значений одного слова («тянулась», «длинный»).

Таким образом, реализация мотива бесконечности обнаруживается за счет использования соответствующих однокоренных слов, а также многозначных лексем, актуализирующих разные значения.

Реализация мотива бесконечности осуществляется, кроме того, за счет использования соответствующих однокоренных слов.

Кроме того, ощущение размаха, масштабности грандиозности как бы вырастает из значения огромности, безграничности пространства и времени благодаря лексическому повтору, повтору лексем и фразеологизмов с семами длительности.

В реализации мотива бесконечности используется гипербола и оксюморон.

Литература

1. Гончарова Н.Н. Аллюзии к притче о десяти девах в «Степи» А.П. Чехова и новелле Кэтрин Энн Портер «Как была брошена бабушка Вэзеролл» / Н.Н. Гончарова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. – № 201. – С. 99–107.
2. Гончарова Н.Н. Пасхальный канон Иоанна Дамаскина как источник композиции «Степи» А.П. Чехова / Н.Н. Гончарова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики № 1(44). – 2022. – С. 66–73.
3. Ларионова, М.Ч. Повесть А.П. Чехова «Степь» в этнокультурном контексте: дом у дороги. [Текст] / М.Ч. Ларионова // Научная мысль Кавказа, – 2018. – № 1. – С. 98–102.
4. Литовченко М.В. Образ степи в творчестве А.П. Чехова и А.С. Пушкина //Культура и текст. https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-stepi-v-tvorchestve-a-p-chehova-i-a-s-pushkina.
5. Нигматуллина Л.М. Ироническая функция изобразительных деталей в повести А.П. Чехова «Степь» [Текст] / Л.М. Нигматуллина // Вестник Башкирского университета. Филология и искусствоведение. – 2013. – Т. 18. – №1. – С. 196–198.
6. Николаева С.Ю. Чеховское начало в концептосфере «Степных» произведений А.А. Ганина и П.Н. Васильева [Электронный ресурс] / С.Ю. Николаева // Филологическая регионалистика.: https://cyberleninka.ru/journal/n/filologicheskaya-regionalistika.
7. Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: 2001. – 960 с.
8. Ходус В.П. К вопросу об энциклопедизме повести А. П. Чехова «Степь». [Текст] / В.П. Ходус // Таганрогский вестник. Вып. 3. – Таганрог, 2008. – С. 29–34.

9. Черткова В.В. Повесть А.П. Чехова «Степь» в англоязычных переводах К. Гарнет и Р. Хингли: стратегии доместикации и форенизации / В.В. Черткова // Вестник Томского национального университета. – 2021. – № 473 – С. 101–111.

Е.А. Щур
(Россия, Горловка),
факультет славистики,
аспирантура, 4 курс, ГОУ ВПО «ГИИЯ».
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. М.В. Балко

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭРРАТОГРАФИИ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА КАК СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ ОСОБОГО ТИПА ЛЮДЕЙ

Аннотация. Эрратография в современном русском языке – это живой лингвистический процесс и яркий языковой феномен. Эрратизация письма как способ передачи реалистичной речевой особенности героев стала активно применяться в текстах литературных произведений уже в начале XX века. В статье проводится анализ эррativов, использованных в рассказах А. П. Чехова «Налим», «Хирургия», «Ну, публика».

Ключевые слова: эрратография, эррatив, эрратизация, персонаж, речевой портрет.

E.A. Schur
(Russia, Gorlovka)
Faculty of Slavistika, 4th year,
Educational Organization of Higner Professional Education
"Gorlovka Institute for Foreign Languages"
Scientific supervisor:
Doctor of Philology, Prof. M.V. Balko

THE USE OF ERRATOGRAPHY IN THE STORIES OF A. P. CHEKHOV AS A MEANS OF CREATING IMAGES OF A SPECIAL TYPE OF PEOPLE

Abstract. Erratography in modern Russian is a living linguistic process and a vivid linguistic phenomenon. Erratization of writing as a way of conveying realistic speech characteristics of the characters began to be actively used in the texts of literary works already in the early twentieth century. The article analyzes the erratives used in A. P. Chekhov's stories "Nalim", "Khirurgiya", "Nu, publika".

Keywords: erratography, errative, erratization, character, speech portrait.

Созданию художественных образов в литературном произведении предшествует долгий и кропотливый процесс изучения и познания особенностей жизнедеятельности героя. Для достоверной передачи реальной исторической эпохи, культурной среды персонажа писатель продумывает создаваемый художественный образ до самых тонких деталей в его внешности, одежде, поведении и, безусловно, речи.

Лингвистический термин «речевой портрет» стал использоваться достаточно недавно. Его отождествляют с речевой характеристикой – сочетание определённых слов и выражений в речи конкретного действующего лица в литературном произведении [Пе-

тунина 2022: 67]. Чтобы наделить героя специфической, запоминающейся речью, колоритностью или манерой, писатели используют различные языковые приёмы: экспрессивизацию синтаксиса и лексики, языковую игру, насыщенное употребление просторечных и диалектных элементов. Также особую роль в создании реалистичного образа, определённого типажа людей играет фонетический портрет, на который одним из первых обратил внимание М. В. Панов. Л. П. Крысин [Крысин 2001: 90], М. В. Китайгородская и Н. Н. Розанова [Китайгородская 1995] отмечали важность произносительных особенностей в речевом портрете представителей определённых социальных слоёв.

Изучением речевого портрета в лингвистике и литературоведении занимались многие отечественные исследователи: Р. К. Потапова, М. В. Панов, В. В. Панов, М. Н. Гордеева, Н. Д. Голев, Н. В. Сайкова, Л. П. Крысин, Т. В. Старцева, Ю. Н. Караулов и др.

Герои мастера русской прозы и драматургии конца XIX – начала XX века А. П. Чехова практически всегда имеют чётко обозначенный социальный статус, который определённым образом отражается в их речи.

По словам А. П. Чудакова, «трудно назвать тот социальный слой, профессию, род занятий, который не был бы представлен среди чеховских героев. Крестьяне и помещики, приказчики и купцы, рабочие и фабриканты, трактирщики и половые, псаломщики и священники, полицейские, надзиратели и бродяги, следователи и воры, гимназисты и учителя, студенты и профессора, фельдшера и врачи, чиновники – от титулярного до тайного, солдаты и генералы, кокотки и княгини, репортёры и писатели, дирижёры и певцы, актёры, суфлёры, антрепренёры, художники, кассиры, банкиры, адвокаты, прокуроры, аптекари, сиделки, сапожники, гуртовщики, кабатчики, дворники» [Чудаков 1986: 346].

Особым приёмом передачи речевого портрета чеховских персонажей можно считать использование в его художественных текстах намеренного нарушения орфографической нормы русского языка. Данный лингвистический феномен в современной науке стал называться эрратографией только в начале XXI века, благодаря работам Г. Ч. Гусейнова [Гусейнов 2005: электрон. версия].

Эрратив – это слово или выражение, осознанно искажённое владеющим литературной нормой носителем языка для придания особого эффекта. Соответственно, эрративное письмо способно передавать некоторые особенности устной речи: тембр, тон, ударение, акцент и пр. [Карнуп 2014: 142].

В фокусе данного исследования находится использование эрратизации русского письма А. П. Чеховым в его некоторых произведениях: «Налим», «Хирургия», «Ну, публика». В данном исследовании анализ художественного текста применяется как эмпирический метод с целью выявления и рассмотрения эрративных единиц, используемых автором.

Рассказ «Налим» (1885 г.) – короткое юмористическое произведение, в котором четверо деревенских мужиков: плотник Герасим, Любим по прозвищу Горбач, пастух

Ефим, кучер Васька, – и барин Андрей Андреич пытаются выловить рыбу-налима, бездумно тратя своё время ради этой призрачной мечты. Известно, что в основе этого сюжета лежит реальный случай из жизни А. П. Чехова, когда рабочие увлеклись ловлей рыбы во время стройки купальни на усадьбе брата писателя.

В репликах почти каждого деревенского героя встречается анормативное оформление слов: ***Командер*** *какой нашелся...* («Налим», С. IV, 45); *Нешто при моей низкой* ***комплекцыи*** *можно под берегом стоять? Там* ***глыбоко!*** («Налим», С. IV, 46); ***Зда-аровый****, шут... Оттопырь-ка пальцы, я его* ***сичас...*** *за зебры... Постой, не толкай локтем... я его* ***сичас... сичас****, дай только взяться...* («Налим», С. IV, 46). Незнание героями норм произношения слов русского литературного языка отражает низкий уровень их образования, обусловленный их простым происхождением и социальным положением – пастух, кучер, плотник.

Герой рассказа «Хирургия» (1884 г.) – старый дьячок сельской церкви Ефим Вонмигласов – при отсутствии врача обращается за помощью к фельдшеру Курятину с больным зубом, который по своей неопытности и невежеству удаляет старику не тот зуб.

Речь дьяка непосредственно характеризует его деятельность: А. П. Чехов наполняет его фразы церковно-славянской лексикой, при этом высмеивает его невежество при внешнем благочестии, что помогают передать на письме фонетические эрративы: *Отцы... радетели... (кричит)* («Хирургия», С. III, 42); *Парршивый чёрт...* («Хирургия», С. III, 43). Речевой портрет Курятина как медика, в свою очередь, наполнен не всегда уместно употребляемыми медицинскими терминами, профессионализмами, просторечными словами и соответствующим произношением: ***Ништо*** *тебе, не околеешь!* («Хирургия», С. III, 43).

В рассказе «Ну, публика» (1885 г.) писатель изобразил нудного, нервного, работающего на железнодорожном транспорте обер-кондуктора Подтягина, который вдруг среди ночи решил разбудить пассажиров и проверить билеты. Настойчивость героя в обращении к людям то и дело выражалось фразами: *Вашш... билеты! Вам говорят* ***почелаэчески: вашш...*** *билеты!* ***Па-а-трудитесь!*** («Ну, публика», С. IV, 235) Такое спонтанное решение не принесло ничего хорошего ни кондуктору, ни публике, и герою пришлось извиниться: *Я* ***тово****... Вы извините...* («Ну, публика», С. IV, 238).

Эрратизация письма помогла автору передать манерность, пафосность поведения Подтягина, когда он решил показать все свои профессиональные навыки. Обращаясь к этим репликам героя, читатель непременно представляет его одновременно смешной и жалкий образ.

Речь вышеупомянутых героев неидеальна, иногда анормативна, что делает их образы живыми, настоящими, близкими простому народу. Это и хотел показать А. П. Чехов, мастерски рисуя персонажей со знакомых для себя людей. Эрративное написание русских слов помогло писателю реализовать эту задачу. Читая подобные эрративы, ненамеренно начинаешь слышать речь персонажей и представлять их образы в своём воображении.

Таким образом, эрратография уже достаточно давно стала использоваться как яркое стилистическое средство создания речевого портрета персонажа в русской литературе.

Литература

1. Гусейнов Г.Ч. Берлога веблога. Введение в эрратическую семантику. – 2005. – URL: http://www.speakrus.ru/gg/microprosa_erratica-1.htm
2. Карнуп Е.В. Искажение орфографического облика слова как результат синтеза устной и письменной речи при русскоязычной коммуникации в Twitter / Е. В. Карнуп // Научное мнение. – 2014. – № 3. – С. 141–146.
3. Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Русский речевой портрет: Фонохрестоматия. – М., 1995. – 127 с.
4. Крысин Л.П. Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета / Л. П. Крысин // Русский язык в научном освещении. – М., 2001. – С. 90.
5. Петунина А.Р. Речевой портрет художественного персонажа / А. Р. Петунина. – 2022. – № 3(31). – С. 64–68.
6. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение [Текст] / А. П. Чудаков – М.: Наука, 1986. – 352 с.

О.А. Яковлева

(Россия, Таганрог),
канд. филол. наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) РГЭУ (РИНХ)

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ПОДЛЕЖАЩЕГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Аннотация. Синтаксис произведений А.П. Чехова составляет особую область лингвистических исследований. В данной статье поставлена цель изучить способы выражения подлежащего как основного компонента предложения. Сделан вывод о наиболее частотных языковых единицах, выступающих в роли подлежащего в рассказах писателя.

Ключевые слова: подлежащее, синтаксис, А.П. Чехов.

O.A. Yakovleva
(Russia, Taganrog),
Ph.D. Philol. Sciences, Associate Professor,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) RGEU (RINH)

WAYS OF EXPRESSING SUBJECT IN WORKS A.P. CHEKHOV

Annotation. Syntax of works by A.P. Chekhov constitutes a special field of linguistic research. This article aims to study ways of expressing the subject as the main component of a sentence. A conclusion is made about the most frequent linguistic units that act as the subject in the writer's stories.

Keywords: subject, syntax, A.P. Chekhov.

Творчество А. П. Чехова привлекает к себе внимание не только литературоведов, но и лингвистов. Писатель, как отмечает Н.С. Валгина, и сам не был чужд определенным лингвистическим воззрениям и достаточно профессионально формулировал те требования, которые следует предъявлять к словесной ткани художественного произведения [Валгина 1966].

А.П. Чехов широко использовал в своих произведениях лексико-семантические и грамматические возможности русского языка. Наибольший интерес у учёных вызывал и продолжает вызывать синтаксис А.П. Чехова, что, по справедливому замечанию А.И. Ефимова, обусловлено, с одной стороны, неповторимым мастерством писателя, всегда умевшего выбрать оптимально построенную и единственно оправданную в данной речевой ситуации фразу, а с другой стороны, той ролью, которую объективно играет синтаксис в строе конкретного художественного произведения и в стилистике вообще [Ефимов 1969].

Синтаксис произведений А.П. Чехова изучается всесторонне. Большой интерес вызывает подлежащее как основной компонент структуры предложения.

Способы выражения подлежащего – самый яркий дифференциальный признак подлежащего. Эталоном подлежащего являются существительное и местоимение в именительном падеже, так как существительное называет предмет речи, а местоимение указывает на него. Рассмотрим способы выражения подлежащего, используемые А.П. Чеховым.

Наиболее типичной формой выражения подлежащего является имя существительное в Им. п. Подлежащее, выраженное существительным, может обозначать живое существо, неживой предмет, понятие, явление и т. д. в соответствии с предметным значением имени как части речи:

1) Подлежащее, выраженное существительным, может обозначать:

- живое существо:

Жена *взяла свой стакан и уставилась на меня испуганными глазами [«Шампанское» С. VI, 7];* ***Губернаторша*** *вышла, и за нею повалила из павильона вся публика [«Мороз» С. VI, 11];* ***Инженер*** *поднимается, берет в охапку жену и выкарабкивается наверх [«Темною ночью» С. II, 14];*

- неживой предмет:

Перед образом горит зеленая ***лампадка*** [«Спать хочется» С. VII, 4]; *От лампадки ложится на потолок большое зеленое* ***пятно****, а* ***пеленки*** *и* ***панталоны*** *бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку…* [С. VII, 4];

Из N., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная ***бричка****…* [«Степь» С. VII, 7];

явления природы и отвлеченные понятия:

Был ***вечер*** [С. II, 6]; ***Дождь*** *жарит, как из ведра…* [«Темною ночью» С. II, 14]; *Но вот наступает хорошее, ясное* ***утро*** [С. VII, 5]; *Наступило* ***молчание*** [С. 6, 16] и др.

В некоторых случаях сущ. в Им. п., не обладая информативной достаточностью, употребляются ***с семантическими конкретизаторами***:

Человечек в заячьей шубенке *ужасно походил на Ивана Капитоныча, одного из моих канцелярских [«Двое в одном» С. II, 6].*

2) Не менее распространенным способом выражения подлежащего является ***местоимение***. Особенно частотны подлежащие, выраженные ***личными местоимениями***:

Ты *куда девал эти деньги? – обратился к нему наконец наш директор со слезами и дрожью в голосе* [«Единственное средство» С. II, 11];

Он *давно уже осип и изнемог от плача, но всё еще кричит и неизвестно, когда он уймется [«Спать хочется» С. VII, 4];*

Она *не может шевельнуть ни веками, ни губами, и ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булавочная головка [«Спать хочется» С. VII, 4].*

Подлежащие, выраженные **вопросительными местоимениями,** также не редки в произведениях А.П. Чехова:

И стали мы судить и рядить: кого взять в кассиры? ***Кто*** *не мерзавец?* ***Кто*** *не вор? [«Единственное средство» С. II, 11];*

– Откуда ты? – удивились родители. – ***Что*** *с тобой? [С. II, 7]; Мы остолбенели от ужаса, изумления, отчаяния…* ***Что*** *делать? [«Радость» С. II, 17].*

Из **указательных местоимений** в простом предложении чаще других в роли подлежащего функционирует местоимение ***это***. *Это* в роли подлежащего может указывать на предложение или ряд предложений, на существительное, субстантивное или инфинитивное словосочетание, а также на наглядно-чувственные образы, вводя их в структуру выражаемой мысли:

Это *хорошенькая женщина с донельзя печальным лицом, невинная! «Шесть подъездов, тысяча огней, толпа, жандармы, барышники.* ***Это*** *театр [«Ряженые» С. II, 4];*

«Неужели, – подумал я, – эта пришибленная, приплюснутая фигурка умеет говорить такие слова, как „филистер“ и „свобода“? А? Неужели? Да, умеет. ***Это*** *невероятно, но верно… [«Двое в одном»С. II, 6];*

Часто в роли подлежащего встречается **указательное местоимение *тот*** и его формы:

Человек в белой рубахе убрал самовар и зажег в углу перед образом лампадку. О. Христофор шепнул ему что-то на ухо; ***тот*** *сделал таинственное лицо, как заговорщик – понимаю, мол, – вышел и, вернувшись немного погодя, поставил под диван посудину [«Степь» С. VII, 45];*

Это была Наталья Степановна, или, как ее называли, Кисочка, ***та*** *самая, в которую я был по уши влюблен 7–8 лет назад, когда еще носил гимназический мундир [«Огни» С. VII, 55];*

Из других разрядов местоимений наиболее часто употребляются в роли подлежащего ***определительные местоимения всё* и *все***:

***Всё** утонуло в сплошном, непроницаемом мраке* («Темною ночью)

*Я это к тому вам объясняю, что ежели **все** пойдут в ученые да в благородные, тогда некому будет торговать и хлеб сеять* [«Степь» С. VII, 8];

Также в роли подлежащего выступают ***неопределенные местоимения кто-то, что-то, кто-нибудь, кто-либо***:

***Что-нибудь** да надо же отдавать в жертву кассирскому инстинкту [«Единственное средство» С. II, 11];*

*Варька идет в лес и плачет там, но вдруг **кто-то** бьет ее по затылку с такой силой, что она стукается лбом о березу [«Спать хочется»С. VII, 5].*

Отрицательные местоимения также широко употребляются:

*Но **ничто** так не тяжело, как стоять на одном месте перед кухонным столом и чистить картошку* [«Спать хочется» С. VII, 5–6]

4) Подлежащее может быть выражено ***цельным словосочетанием:***

*В коридоре ожидает ее **лакей с галунами**, а на улице **пара вороных** и сани с медвежьей полостью…* [«Ряженые» С. II, 4]; В столовой **несколько слуг** приготовляют для него устриц, шампанское и фазанов [«Ряженые» С. II, 4];

*Было **двенадцать часов ночи*** [«Радость» С. II, 7];

Таким образом, наиболее частотными в роли подлежащего в художественных произведениях А.П. Чехова являются местоимения, поскольку они помогают, сохранив конкретность повествования, избежать повторений.

Литература

1. Валгина Н.С. Требования А.П. Чехова к языку художественных произведений (на материале писем) // Вопросы стилистики. – М., 1966.
2. Ефимов А.И. Стилистика русского языка. – М., 1969.
3. Меньшиков И.И.: Динамика синтаксических конструкций в прозе А. П. Чехова (двусоставные предложения). – URL: http://chehov.lit-info.ru/chehov/kritika/menshikov-dinamika-sintaksicheskih-konstrukcij.htm

Т.Б. Абдуали
(Казахстан, Астана),
филологический факультет, 4 курс,
Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилёва.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф. Л.Г. Мукажанова

СОЦИАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Аннотация. Автором исследуется тема семейных отношений на материале романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Решение проблемы устойчивости семьи как социального института писателем представлено художественными средствами, которые позволяют отразить философское мировоззрение самого писателя. Показанные в романе четыре типа семейных взаимоотношений дают современному читателю возможность сравнить и сопоставить с современными моделями семьи.

Ключевые слова: семья, любовь, тип семьи.

T.B. Abduali
(Kazakhstan, Astana),
Faculty of Philology , 4th year,
L.N. Gumilyov Eurasian National University.
Scientific supervisor:
Candidate of Philology.of Sciences, prof. L.G. Mukazhanova

THE SOCIAL CHARACTER OF Leo TOLSTOY'S NOVEL "ANNA KARENINA"

Annotation. The author explores the topic of family relations based on the material of leo Tolstoy's novel "Anna Karenina". The solution of the problem of the stability of the family as a social institution by the writer is presented by artistic means that allow reflecting the philosophical worldview of the writer himself. The four types of family relationships shown in the novel allow the modern reader to compare and contrast with modern family models.

Keywords: family, love, type of family.

Тема семьи – одна из сквозных тем как в мировой, так и в русской литературе. Благодаря ей раскрываются и взаимоотношения поколений, и отношения в семье. Актуальность темы вызвана тем, что современное общество испытывает сложности в создании и сохранении семьи как ценности человечества, так как меняется культурологическое, психологическое и социальное понимание этого концепта в парадигме современных тенденций в различных областях жизни общества. Современное научное понятие «семья» отражает изменения, происходящие в социуме, где наблюдается разрушение основного социального института.

Таким образом, «мысль семейная» положена в основу одной из ведущих тем отечественной литературы, которая пронизывает практически каждое произведение –

от самого популярного до малоизвестного. Значимость темы семьи в русской литературе объясняется тем, что уважение к семейным традициям, к прошлому, памяти – это индикатор уровня культуры и развития человека как личности. Семья играет функции, такие как: продолжение рода, воспитание, сохранение традиций и ценностей, социальная функция, хозяйственно-экономическая (бытовая) функция, духовно-нравственная функция.

Знаменитый писатель Лев Николаевич Толстой как в своей личной жизни, так и в творчестве центральную роль отводил семье. По мнению писателя, главным институтом человеческой жизни является не государство или церковь, а именно семья. Толстой с самого начала творческой деятельности был поглощён мыслями о семье и этому посвятил своё первое произведение – «Детство». Тремя годами позднее, в 1855 году, он пишет рассказ «Записки маркёра», где уже прослеживается тяга литератора к азартным играм и женщинам. Это же отражается и в его романе «Семейное счастье», в котором взаимоотношения мужчины и женщины поразительно похожи на супружеские отношения самого Толстого и Софьи Андреевны.

В период счастливой семейной жизни (1860-е годы), создавшей стабильную атмосферу, духовно-физический баланс и ставшей источником поэтического вдохновения, были написаны два величайших произведения писателя: «Война и мир» и «Анна Каренина». Но если в «Войне и мире» Толстой твёрдо отстаивает ценность семейной жизни, будучи убеждённым в верности идеала, то в «Анне Карениной» он уже выражает сомнения по поводу его достижимости. Л.Н. Толстой видел кризис в окружающем обществе, разобщение людей. И только семья своим единством может противостоять внешним проблемам и помочь человеку найти смысл жизни. Поэтому мысль семейная занимает в романе «Анна Каренина» центральное место.

В современной литературоведческой критике сложилась противоречивая оценка сюжетно-композиционной, идейно-содержательной и идейно-художественной стороны романа. Эта противоречивость связана, прежде всего, с оценкой роли главных образов, в том числе образа Анны Карениной, несущих основной идейный замысел автора, значимости семейных устоев и ценностей с точки зрения социальной и общественной жизни России того времени.

«Устои нового времени оказались непрочными. Разорение, семейные драмы, крахи банков, катастрофы на железных дорогах – все это были “признаки времени”, которые поражали воображение человека 70-ых годов, определяли его тревожное мироощущение» [Бабаев 1978:8].

В традиции русской классической литературы семья – это нравственная основа человеческого бытия. «“Мысль семейная”, - пишет Э. Г. Бабаев, - приобретала особенную остроту, становилась тревожным фактором времени, потому что разлад выходил за пределы семейного круга и захватывал важные области общественного быта. Мысль, которую любил автор, является как бы мощным источником света, определяющим расположение теней в его живописи и глубину изображения. Все важнейшие обществен-

ные перемены начинаются или завершаются в семейном кругу, в личном мире современников, в их повседневной жизни. Такова была общая мысль Толстого, как она раскрывается в его романе. Значение социальных перемен измеряется, в конечном счете, степенью их влияния на семейные распорядки века» [Бабаев 1978:14].

В данном романе можно выделить три типа семьи, и каждая семья отличалась от других. Рассмотрим каждый из них.

Первый тип семьи – это Анна Каренина и Алексей Каренин. Для Алексея Александровича Каренина семья – это узаконенная форма отношений. Каренин понимал, что он бессилен, что «все против него и что его не допустят сделать то, что казалось ему теперь так естественно и хорошо, а заставят сделать то, что дурно, но им кажется должным». Мнение людей, традиции общества оказываются для него наиболее значимы, ведь человек этот живет разумом. Анна же сравнивает мужа с бездушным механизмом, называет его “злой машиной”. Каренин страдал от измены жены, но как-то очень хотел избавиться от той грязи, которою она забрызгала его в своем падении, и продолжать идти по своему пути деятельной, честной и полезной жизни. Теперь он со своей стороны жестко и непримиримо рвет внутренние узы, которые их соединяли: “Без чести, без сердца, без религии, испорченная женщина!.. Я ошибся, связав свою жизнь с нею... Мне нет дела до нее”. Он живет умом, а не сердцем. Его ненависть к Анне подсказывает ему путь жестокого отмщения ей. Алексей Александрович Каренин разлучает главную героиню с любимым сыном Сережей. Анне приходится выбирать, и она делает “шаг” к Вронскому, но это очень узкий путь, он ведет к пропасти. Анна ничего не хотела менять в своей жизни, но она уже сделала этот “шаг”. Она идет по выбранному ею пути, страдая и мучаясь. Анна была не в силах решить эти проблемы и хотела уйти от них. Просто жить счастливо: любить и быть любимой.

Каренин – не “злая машина”, как в порыве отчаяния называет мужа Анна. Толстой показывает его искренность, человечность в сцене примирения с женой. Даже Вронский признает, что в минуту примирения Каренин был “на недосягаемой высоте”. Ведь отношения с Карениным до увлечения Вронским у нее были мягкие, ровные, уважительные, действительно семейные отношения, когда двое пытаются стать единым целым, живут переживаниями, радостями и горестями другого – такие отношения, о которых мечтает Вронский, и от чего Анна надрывно и резко отказывается: “Отчего ты, хвастаясь своей прямотой, не говоришь правду? – Я никогда не хвастаюсь и никогда не говорю неправду, - сказал он тихо, удерживая поднимавшийся в нем гнев. – Очень жаль, если ты не уважаешь... – Уважение выдумали для того, чтобы скрывать пустое место, где должна быть любовь. А если ты не любишь меня, то лучше и честнее это сказать”.

Отношения с Вронским постепенно накаляются. Анна ведет себя как ревнивая и страстная любовница, желающая удержать любимого мужчину при себе, владеть им полностью, до конца. Вронский в одиночку пытается наладить семейную жизнь, вести себя с Карениной как разумный, терпеливый муж, что Анну каждый раз выводит из се-

бя: “…В нежности его теперь она видела оттенок спокойствия, уверенности, которых не было прежде и которые раздражали ее”. Вронскому так и не удается наладить отношения с Анной. Он не знает, как правильно вести себя с ней в этой ситуации.

Сам же автор осуждает Анну не за то, что она со всей смелостью сильного и прямого человека бросила вызов обществу, а за то, что она посмела ради личного чувства разрушить семью. Читая главы романа, посвященные Анне, мы видим, что причины ее поступков кроются не только в ее гордом характере, но и в том общественном давлении на героиню, которым связана женщина в обществе. “Законы” этого общества лишают Анну всякой самостоятельности. Вронский видел это и пытался помочь Карениной, но у него ничего не получалось. А беспомощность Вронского угнетала и злила Анну, но она тоже ничего не могла поделать. Ее личная жизнь рушилась, а с жизнью рушился и внутренний мир.

Другая семейная пара – Стива и Долли. Степан Аркадьич (Стива) Облонский – родной брат Анны Карениной. Стива женат на Долли, то есть Дарье Александровне. У них пятеро детей. Степан Облонский, интересуясь женщинами, изменяет жене. В своей измене он признается Долли, но не раскаивается, а переживает только о том, что не сумел скрыть ее от жены, причинил ей душевную боль. Долли дорога Стиве, но она уже не так привлекательна, как раньше, измученная кучей детей и домашним хозяйством. Он считает, что жена должна относиться к его изменам снисходительно. Он любит проводить время с детьми, но Долли уделяет им больше времени.

Дарья (Долли) Александровна Облонская – жена Стивы Облонского, родного брата Анны. Долли вышла замуж по любви, но в ее семье очень много проблем. Долли была замучена безденежьем, заботами о детях, которые приходится нести ей одной. Она носит заплатанные кофточки, чтобы сэкономить, все силы отдает детям. Из-за вечных забот Долли потеряла свою привлекательность. Она стала не опрятна, на что муж стал обращать внимание и начал изменять ей. Долли просто в ужасе от измен, она не может простить их. Она перестала уважать мужа, даже его веселое настроение периодически начинает ее раздражать. Супруги то ссорятся, то мирятся. Долли была чувствительна, нежна, верна и предана, она очень любит детей и заботится о них. Семья Облонских не идеальна, но это люди, которые преодолевают препятствия, непонимание друг друга. Часто они наступают на те же грабли, но, насколько могут, стараются прощать друг друга, любить и растить детей вместе.

Идеальный пример семьи – это семья Левина и Кити. Константин Левин – помещик, живет в деревне, ведет большое хозяйство. Он хотел стремиться образовать жизнь, в основе которой будет любовь, он верил в личное счастье и в счастье всех людей, которые его окружают. Семья для Левина – самое глубокое проявление чувств, какое только возможно между людьми. Любовь всей его жизни, Кити, девушка, выбранная им, от которой зависит его судьба. Для Вронского Кити, еще не понявшая себя и свою любовь, всего лишь девушка, которой он вскружил голову. Он решается сделать предложение Кити Щербацкой, но получает отказ. Этот отказ глубоко ранил его. После

долгих страданий и испытаний судьба вновь сводит его с Кити. В этот раз она приняла предложение от Левина и они начали подготовку к свадьбе.

Стоит отметить, Константин Левин – воплощение самого Льва Николаевича Толстого. Сама фамилия, которую писатель произносил с ударением на букву «ё» (срвн. *Лёва*), указывает на связь с автором, на автобиографические истоки.

Кити Щербацкая – княжна, красивая молодая девушка из хорошей семьи, младшая сестра Долли Облонской. В начале романа граф Вронский начал ухаживать за девушкой, и она отвечала ему взаимностью. В это же время Константин Левин делает ей предложение, и она отказывается, не желая обидеть его, так как она не чувствует привязанности к нему. Вскоре Вронский уезжает, так и не сделав Кити предложение, которого она так долго ждала. После отъезда Вронского она чувствует себя брошенной и униженной. В связи с плохим самочувствием Кити и ее депрессией, родители решаются взять ее собой за границу, где она знакомится с воспитанницей госпожи Шталь, Варенькой. Благодаря Вареньке, Кити наполнилась духовной жизнью, стремилась помочь людям. Из заграницы Кити возвращается уже здоровой, но уже не такой веселой как прежде. Судьба вновь сводит ее с Левиным, на которого она взглянула по-новому. Левин снова делает ей предложение, и она соглашается. После свадьбы она становится счастливой женой, во всем поддерживающей мужа. Она проявляет себя великолепной хозяйкой, устраивая быт молодой семьи. Кити помогает своему любимому супругу ухаживать за больным братом до самой его смерти. После того как Кити родила первого ребенка, она стала ещё и заботливой матерью.

В образе Кити Щербацкой воплощены черты идеальной жены, представления самого писателя. Красивая, добродушная женщина, которая устраивает свой домашний очаг и оберегает его. Кити является самой счастливой героиней романа. У нее в жизни есть все, о чем мечтает каждая девушка, женщина. Образ Кити принадлежит к лучшим женским образам русской литературы. Кроткие правдивые глаза, в которых выражалась доброта ее души, придавали ей особенную обаятельность – за все это Левин полюбил свою жену. Исходя из этого, можно сделать вывод, что семья Константина Левина и Кити является примером счастливой пары, людей, нашедших свою половинку, готовых в любую минуту прийти друг другу на помощь.

«Идеальная семья», по мнению Л.Н. Толстого, - это семья, которая, основана на любви, прощении, доверии между супругами. Ведь именно родным людям мы привыкли, прежде всего, все прощать, терпеть от них обиды, забывать причиненное ими зло.

В данной работе были рассмотрены три модели семейных отношений. Данное исследование помогло нам выявить «идеал семьи», по мнению Льва Николаевича Толстого. Примером идеальной семьи в романе является семья Левиных, которая живет в душевной гармонии, в любви и верности. Тема данного исследования является актуальной, так как каждую из таких моделей мы можем встретить в современном обществе.

Роман Льва Николаевича Толстого помогает читателю понять, на чем должны быть основаны отношения, что должно являться приоритетом в семейной жизни.

Л.Н. Толстой утверждал, что “род человеческий развивается только в семье”. Семья для человека есть основание для счастливой жизни. Она необходима каждому человеку. И примером этому являются Константин и Кити Левины.

Идею Л.Н. Толстого о важности и первостепенности любви как основы семьи поддержал и А. К Степаненко: «…Мысль семейная» - «не только структурная основа сюжета, но и философский символ высшего единения, какое только возможно между людьми. Это вселенское единение предполагает наличие “ключа любви”…». Отсюда, размышляет исследователь, «особая роль в романе проблемы любви — центральной в романе и в какой-то степени определяющей особенности его композиции…» [Степаненко 3: электрон. версия].

Литература

1. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. – Репринт. воспроиз. изд. 1928–1958 гг. – М.: Изд. центр “Терра”, 1992. – Т. 18, 19, 20. Анна Каренина: роман.
2. Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. – М.: Худож. лит., 1978.
3. Степаненко А.К. Сюжетно-композиционная структура романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». – URL: http://www.dissercat.com/content/syuzhetno-kompozitsionnaya-struktura-romana-ln-tolstogo-anna-karenina [Дата обращения: 05. 11. 2015].

Г.М. Баймагамбетова
(Казахстан, Астана)
филологический факультет, докторант 1 курса,
Евразийский национальный университет
имени Л.Н. Гумилева
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. К.Р. Нургали

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ КАЗАХСТАНА

Аннотация. В статье описан процесс научного исследования жанра сказки. Анализ показал, что процесс определяется не только характером авторских художественных миров, но также сменой научных парадигм в литературоведении Казахстана. История казахстанской литературной сказки представляет собой и органичную часть литературного процесса. Сказка связана с различными жанрами литературы, культуры, концепциями образования и воспитания. В завершении статьи намечены основные перспективы в исследовании литературных сказок.

Ключевые слова: литературная сказка, детская литература, история изучения литературной сказки, казахские сказки.

G.M. Baimagambetova
(Kazakhstan, Astana)
Faculty of Philology, 1st year Doctoral Student,
Eurasian National University
named after L.N. Gumilyov
Scientific supervisor:
Doctor of Philology, Prof. K.R. Nurgali

HISTORY OF THE CREATION OF THE CHILDREN'S LITERARY FAIRY TALE OF KAZAKHSTAN

Abstract. The article describes the process of scientific research of the fairy tale genre. The analysis showed that the process is determined not only by the nature of the author's artistic worlds, but also by the change of scientific paradigms in the literary criticism of Kazakhstan. The history of the Kazakh literary fairy tale is also an organic part of the literary process. The fairy tale is associated with various genres of literature, culture, concepts of education and upbringing. At the end of the article, the main perspectives in the study of literary fairy tales are outlined.

Keywords: literary fairy tale, children's literature, the history of the study of literary fairy tales, Kazakh fairy tales.

Актуальность статьи заключается в том, что казахстанская детская литература, в целом, как и литература, посвящена традиционным ценностям и концептам, сохраняет связь с национальным фольклором и мифологией. Литературная сказка становится художественной формой для представления прошлого этноса золотого века, отражающего наиболее гармоничное его существование, которую необходимо обдумать и согласовать по идеальным образцам.

Согласно Л. Ю. Брауде, «литературная сказка – это авторское художественное прозаическое произведение, которое основывается либо на фольклорных источниках, либо писатель сам придумывает сюжет, преимущественно фантастический, он изображает чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев. Сказки в большинстве случаев ориентированы на детей» [Брауде 1979: 37].

Истоки казахской детской литературной сказки, в том числе прозаической, мы находим в устном литературном наследии нашего народа, в золотом фонде этнического творчества. Известно, что фольклорная сказка – один из эпических жанров. Сказка фольклорная выделяется своей повествовательной спецификой. Компактно представлены портретные и психологические характеристики героев. Эстетическая функция является основной, наряду с воспитательной и познавательной.

До начала истории литературных сказок стоить отметить комплексные размышления и фундаментальные исследования по казахским народным сказкам, которые встречаются в трудах М. Ауэзова, А. Байтурсынова, М. Жумабаева, Х. Досмухамедова, К. Жумалиева, С. Муканова, С. Сейфуллина, Е. Исмаилова, М. Габдуллина.

Прежде всего, о процессе рождения и становления жанра литературной сказки имеются труды следующих писателей: С. Муканов, Г. Мусрепов, М. Тиесов, Б. Булкышев, М. Гумеров, К. Толыбаев, Б. Сокпакбаев, Б. Сауытбеков, М. Алимбаев, А. Сейдимбеков, М. Дуйсенов, С. Жунусов, М. Сундетов, Н.Акишев, Д. Ахметов, Р. Абилкадырова, Ж. Альмашев, О. Аубакиров, С. Бакбергенов, А. Баубеков, Т. Дауренбеков, М. Етекекбаев, Ж. Кашкинов, А. Косанов, К. Мырзагалиева, К. Омаров и другие.

Далее подробно рассмотрим этапы развития казахской прозаической литературной сказки.

Рассказы (новеллы) могут служить свидетельством того, что Великий Абай и Ыбырай Алтынсарин считаются основоположниками казахской письменной литературы. Поэтому естественно возникают вопросы о том, какие из новелл, составляющих казахскую художественную прозу, являются сказками, и если сказка – это сказка, в неизменном виде записанная из уст народа, или сказка, которая была изменена, дополнена или придумана. Для ответа на эти вопросы важно учитывать мнение А. Дербисалина. В своей книге «Писательская деятельность Ибрая Алтынсарина» он не только упоминает сказки Ибрая, вошедшие в «Казахскую антологию», но и дает сведения о том, когда и как они были опубликованы, анализирует их содержание и художественные особенности [Дербисалин: 1957].

В то же время ученый А. Дербисалин отметил, что «Алтынсарин проиллюстрировал такие народные сказки, как «Звериная ссора», «Казах батыр», «Каракылуш», «Алтын Айдар», «Тазша бала» и продемонстрировал свое глубокое знание детской психологии», дает им высокую оценку. По сравнению с этим, правда, И. Алтынсарин, подобно К. Д. Ушинскому и Л. Н. Толстому, художественно обработал, взвесил и присвоил давно известные народу сказки. «А. Дербисалин» сосредоточил внимание на двух особенностях рассказа «Богатый ребенок и бедный ребенок», который считается одним из самых красивых произведений Алтынсарина. Проблема в том, чтобы суметь его преодолеть и подчинить себе», — говорит он, и во-вторых, произведение раскрывает общественное понимание писателя и то, на какой класс он надеется в будущем.

По этому поводу академик С. Кырабаев сказал: «Когда-то считалось основным принципом смотреть на литературный процесс, на анализ и оценку произведений отдельных писателей, с классовой точки зрения. В этом тоже будет своя законность и необходимость».

Однако последовательный пример Алтынсарина в написании сказок в прозе отчетливо виден в первых шагах казахской детской сказки в прозе. Другие авторы, создающие прозаические литературные сказки, умело используют устные рассказы людей в своих целях. М. Копеев, старательно обращавший внимание на образцы казахской устной литературы, изданные в Ташкенте в 1921 году, в своей брошюре «Детская книжка» имеет сказку под названием «Лиса, волк, верблюд, лев». В печати были опубликованы две популярные версии этой сказки. Однако сказка М. Копеева отличается от этих двух как своим сюжетным построением, так и стилем речи, заключает далее исследователь Т. Абдирахманова: «Прежде всего заметное отличие заключается в языке. Обычно, какой бы ни была сказка, художественные качества и выразительность рассказа меняются в зависимости от мастерства и красноречия рассказчика. Это характерное для сказки явление хорошо видно [Абдирахманова: 1982].

На первых этапах казахская детская прозаическая литературная сказка не могла прижиться. Ведь в начале формообразующего периода в 1918–1929 гг., то есть в сложный период написания казахской детской прозаической литературной сказки, он поставил задачу всесторонне разъяснить широкой публике, в том числе и детям, путь и цель

политической революции, потрясшие мир и привнесшие новый импульс в жизнь того времени. Одним из произведений, передающих дух того времени, является сказка С. Муканова «Богатырь, погнавшийся за царем». В то время академик З. Кабдолов отнес это произведение к произведениям, основанным на легендарных истинах, и назвал его легендой [Кабдолов: 53]. Сам С. Муканов называет это произведение, опубликованное в номере газеты «Большевик жол» от 5 февраля 1939 года, «Повесть о Ленине». Хотя казахская детская литература в 20-е годы прошлого века начиналась с ее поиска, постановление 1925 года «О политике партии в области художественной литературы» представляло собой литературную сказку. В частности, говорили о вреде литературных сказок-фэнтези для детей раннего возраста. «…в 1930-е годы было немало противников фэнтези-чудесных сказок, они считали, что фантастика «уводит ребенка от реальной жизни, мешает ему сосредоточиться на том веселье, которое существует в самом существовании». Сторонники этой «оборонительной» позиции не только тормозили развитие литературной фантазии, но и блокировали педагогическую творческую практику [Муканов: 1985].

В целом сочинение сказочного произведения в познавательных целях начинается с давности. Магзум Тиесов, один из продолжателей традиции датского писателя Андерсена, нашел новые источники поддержки андерсеновских идей. Больше внимания он уделяет вопросам этики, нравственности. Рассказ писателя о всех понятиях и понятиях окружающего мира в сказочной форме для маленьких детей особенно заметен в его сказках о родине [Тиесов: 1977].

Например, сказка «Ақбоз ат, түлкі және қасқыр» («Конь, лиса и волк»), написанная на мелодию венгерской сказки, сказка «Бақытты бозторғай» запоминается детям, что они воспевают народные мечты, радостные чувства людей, а также животных.

Мы уже говорили о том, что русская литература внесла определенный вклад в развитие казахской литературной сказки. В этой связи, по настоянию времени возникла необходимость качественного перевода на казахский язык сказочных произведений зарубежных авторов, особенно русских. Переводом сказок зарубежных народов на казахский язык занимался и М. Тиесов. Вместе с тем, писатель сам писал в жанре сказки, создал несколько сказок для детей и проанализировал их на своем уровне.

Далее, если рассмотреть русскоязычную детскую литературу Казахстана, то можно заметить своеобразный «сказочный бум». Группа казахстанских писателей намерена всерьез взяться за развитие в Казахстане детской литературы. Авторы, пишущие для детей, неоднократно становились участниками и победителями различных международных форумов, нацеленных на популяризацию детской литературы. Сюда можно отнести следующих авторов: Елена Зейферт (сказки: «Волшебное Подземное Царство Караганда, или Приключения Куата Мусатая», «Зеркальные чары», «Якорь-птица», «Заколдованный сахар»); Ольга Марк (Книга для детей младшего и среднего школьного возраста «Курирури, или Большой поход»); Зира Наурзбаева и Лиля Калаус (повесть для детей «В поисках Золотой чаши. Приключения Бату»).

В настоящее время в творчестве казахстанских современных сказочников представлены разные жанровые разновидности сказок. Имеются мифологические сказки о казахских традициях и обычаях, региональные сказки о местности, сказки о происхождении рек, озер, цветов, гор, птиц, барханов. Необходимо указать также волшебные сказки, сказки-засыпайки, сказки о животных и психотерапевтические сказки.

Таким образом, можно сделать вывод, что литературная сказка Казахстана оказывается нередко обращенной и к взрослой аудитории, оформленной в постмодернистской эстетике. Она поднимает вечные проблемы, оказавшиеся актуальными в современном периоде острых социальных трансформаций. Литературные сказки писали и пишут авторы, имеющие филологическое или социально-гуманитарное образование. В данном случае срабатывает профессиональное знание архетипов мифа и фольклора, законов сложения сказки.

Литература

1. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. – М.: Наука, 1979. – 208 с.
2. Дербисалин А. О литературном наследии Ибрая Алтынсарина. – Казгосиздат, 1957. – 118 с.
3. Абдрахманова Т. Писатели Казахстана: справочник. – Алма-Ата, 1982.
4. Кабдолов З. Точка зрения. – Алматы: Раван, 1996. – 180 с.
5. Муканов С. Школа жизни: кн. 3. Годы возмужания. – Алматы, Жазушы, 1985. – 300 с.
6. Тиесов М. Сын степей. – Алматы: Художественная литература для детей, – 1977. – 140 с.
7. Власова Г.И. Детская проза в новейшей литературе России и Казахстана // Вестник Кокшетауского университетиа. – 2013. – № 3. – С. 200–205.

А.В. Божкова

(Россия, Таганрог)
факультет истории и филологии, 2 курс, магистратура
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф. В.В. Кондратьева

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОБРАЗА ЛЕСА В РОМАНЕ Л. ЛЕОНОВА «РУССКИЙ ЛЕС»

Аннотация. Мифопоэтический образ леса играет важную роль в художественном произведении, создавая атмосферу, передающую основные темы и идеи произведения. В данной статье исследуется мифопоэтический образ леса в романе «Русский лес» Л. Леонова. Анализируются мифологические корни образа леса, его символическое значение и архетипические элементы. Исследование позволяет лучше понять художественное воплощение леса в романе и его роль в формировании сюжета и образов персонажей.

Ключевые слова: лес, архетип, символ, образ, мифопоэтика.

A.V. Bozhkova

(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology,
2 Master's Degree Course,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov

(branch) of the Russian State University of Economics (RSEU).
Scientific supervisor:V.V. Kondratyeva

THE MYTHOPOIETIC ASPECT OF THE IMAGE OF THE FOREST IN THE NOVEL L. LEONOVA "RUSSIAN FOREST"

Annotation. The mythopoetic image of the forest plays an important role in the work of art, creating an atmosphere that conveys the main themes and ideas of the work. This article examines the mythopoetic image of the forest in the novel "Russian Forest" by Leonov. The mythological roots of the image of the forest, its symbolic meaning and archetypal elements are analyzed. The study allows a better understanding of the artistic embodiment of the forest in the novel and its role in the formation of the plot and characters.

Key words: forest, archetype, symbol, image, mythopoetics.

Роман «Русский лес» Л. Леонова является произведением, в котором мифопоэтический образ леса играет значительную роль в художественном произведении, создавая атмосферу, способствующую воплощению глубоких тем и идей произведения. В данной статье мы предлагаем провести мифопоэтический анализ образа леса в романе «Русский лес», исследуя его мифологические корни, символическое значение и архетипические элементы

Мифопоэтика – это термин, используемый в литературной критике и анализе для обозначения совокупности художественных приемов и средств, которые позволяют создавать и передавать мифологические образы и символы в художественных произведениях. Она описывает способы, которыми писатели и поэты используют мифологию, мифические сюжеты, персонажей и символы для создания глубокого эмоционального и символического воздействия на читателя.

Раскрывая образ леса в своем произведении, Леонид Леонов использовал мифопоэтические приемы и символическую языковую форму, чтобы передать глубинные смыслы и идеи. Образ леса в романе становится многомерным и многозначным, отражая различные аспекты русской природы, культуры и духовности [Болховитинов 2017:123].

В контексте романа «Русский лес» Леонова мифопоэтический образ леса воплощает не только его физические характеристики и атмосферу, но также включает в себя глубокий символический смысл, связанный с мифологией, национальной культурой и архетипами. В произведении образ леса можно рассматривать с разных сторон.

1. Лес как символ жизни и обновления.

В мифологии многих народов лес ассоциируется с плодородием, рождением и возрождением. В романе лес символизирует богатство природы, его буйное и непреходящее разнообразие. Он представлен как место, где происходит бесконечное возрождение жизни, где каждое существо имеет свою роль в цикле рождения, роста и смерти. Лес как один из главных сюжетообразующих образов книги определил судьбу, научные удачи как Вихрова, так и последователей идеи постоянного лесопользования. Об этом

не раз заявляли герои, в частности, Иван Матвеич: «Лес для меня не профессия, а призванье: от души никуда не сбежишь. Дали бы мне вторую жизнь, я повторил бы ее в том же духе» [Леонов 1953: 684]; Крайнов: «<…> Я собираюсь заниматься всего лишь лесом, весьма подзапущенным русским лесом <…>» [Леонов 1953: 161]; Осьминов: «<…> Все на свете, лес в том числе, является лишь инструментом человеческого счастья» [Леонов 1953: 685]. «Зеленый друг» сформировал и питает пантеистическую натуру Лисагонова, бережет лесника от напастей и хвори и за надобностью держит при себе почти целое столетие. «<…> Не отпускает его кормилец-то: держит, ласковый! <…>, – сказала древняя бабка, имея в виду лес и бывшего обходчика <…> Он меня держит... – с достоинством повторил Миней <…> Лес, чай, хозяин <…>» [Леонов 1953: 708].

2. Лес как символ опасности и трансформации:

Вместе с символикой жизни и обновления русский лес в одноименном романе также предстает как символ опасности и трансформации. Он обретает мрачные и загадочные черты, становясь местом, где теряются и блуждают герои. Этот аспект символизирует непредсказуемость жизни, опасность неизведанного и неожиданного. Однако, именно в таком окружении герои подвергаются трансформации и преобразованию, испытывая силу природы и собственные внутренние изменения.

3. Лес как символ родины и национального самосознания:

Образ леса в романе также приобретает символическое значение родины и национального самосознания. Это пространство становится отражением духовного наследия и идентичности русского народа. Через него прослеживается гармоничное взаимодействие человека с природой, его глубокая связь с родной землей и культурой. Лес становится символом национальной гордости и силы духа, сохраняющейся в течение веков и передаваемой от поколения к поколению.

4. Лес как символ жизни и обновления:

Идея изобилия и плодородия воплощается через описания богатства и разнообразия растительного и животного мира в лесу. Упоминания о цикличности природы и ее воспроизводстве через изображение роста, цветения и зарождения новой жизни в лесу [Лихарева 2017: 110].

Лес в романе – художественный символ и главный герой произведения. Он помогает раскрыть психологию поступков героев, их истинное лицо. Так, например, лес сыграл важную роль в формировании личности и жизненной позиции ученого Вихрова: «К революции я шел, – заявил герой, – своим лесом, и сказать правду, вследствие постоянных побоев, довольно дремучим лесом» [Леонов 1953: 54–55]. Вполне логично, что Иван Матвеич стал защитником и ходатаем «зеленого друга». На предложение Таисии Матвеевны уехать из Москвы, бросить институт в отчаянное, неспокойное время и вернуться в Пустоша («Пришел ты из лесу и возвращайся в лес» – порой говорила она) ученый отвечал: «Видишь ли, сестра, деревья на краю леса получают больше света и пищи, без утесненья растут... оттого повыносливей. Вот и меня природа поставила

вроде дуба на опушку, для ограждения от напрасного ветровала. Как же мне уйти отсюда?.. корешки себе же рубить придется <…>» [Леонов 1953: 54–55].

В романе Леонид Леонов также активно использует символическую мифологию, чтобы обогатить образ леса. Он включает архетипические фигуры, такие как лесные духи, мифические существа и ритуальные символы, чтобы подчеркнуть священность и загадочность лесного пространства [Киреева 2017: 291].

Архетипические элементы в образе леса.

Встреча героев с мудрым и могущественным старцем или «лешим», который обладает знаниями и магическими способностями, символизирующими архетип Мудрого Старца.

Описания лесных просторов, в которых герои проходят инициацию и преображение, отображающие архетип Путешествия или Испытания.

Использование символики деревьев и растений, таких как дубы или березы, которые отражают архетип Матери и ее роль в жизни и смерти.

Одним из основных архетипов, связанных с образом леса, является архетип «лесного храма» или святилища. Лес в романе становится местом, где происходят важные события и ритуалы, где герои ищут духовную просветленность и истину. Он становится символическим храмом, где происходит переосмысление мира, гармонизация человека с природой и самопознание.

Еще одним архетипом, связанным с образом леса, является архетип «лесной дух». Лесные духи в романе олицетворяют духовную силу и мудрость природы. Они взаимодействуют с героями, помогая им раскрыть свои внутренние миры и найти свое место в жизни. Лесные духи являются символами внутреннего развития и духовного просветления.

Важной темой, которую отражает образ леса, является связь прошлого и настоящего. Лес становится местом, где сливаются времена и истории, где живут духи предков и сохраняются древние традиции. В романе Леонов использует символические образы и архетипы, чтобы передать идею непрерывности времени и вечной жизни.

Кроме того, образ леса служит символом свободы и сопротивления власти. Лес становится убежищем для тех, кто ищет освобождения от угнетения и несправедливости. Он становится символом сопротивления тирании и защиты своих прав.

Один из важных аспектов образа леса в романе – это его роль в формировании и трансформации характеров и судеб героев. Лес становится своеобразным испытанием, которое они должны пройти, чтобы обрести свое истинное «я». Он выступает в роли инициатора внутреннего преображения и самопознания. Герои ищут в лесу ответы на вопросы о смысле жизни, о своем месте в мире и о духовных ценностях.

Также стоит отметить, что образ леса в романе неоднозначен и многогранен. Лес предстает как доброжелательное и утешающее пространство, но в то же время он может быть таинственным и угрожающим. Леонов играет на контрастах и создает атмосферу, которая одновременно притягивает и пугает героев. Это отражает сложность и

противоречивость человеческой природы, а также непредсказуемость окружающего мира.

В романе образ лесного пространства является полноценным и мощным символом, который раскрывает различные аспекты русской культуры, истории и духовности. Он символизирует связь человека с природой, преодоление временных границ, свободу и сопротивление, а также поиск истины и духовного просветления. Через образ леса автор воссоздает уникальную атмосферу и передает глубинные философские и эстетические идеи, которые затрагивают сердца и мысли читателей [Жилина 2012: 27].

В заключение отметим, что проведение мифопоэтического анализа образа леса в романе «Русский лес» Леонова позволяет увидеть глубину символического значения этого образа и его связь с мифологией, национальной культурой и архетипами. Лес в романе символизирует жизнь, обновление, опасность и трансформацию. Он также становится воплощением идеи родины, национального самосознания и духовного наследия. Центральный образ в романе «Русский лес» раскрывает глубокую связь человека с природой, его внутреннюю трансформацию и влияние на формирование национальной идентичности.

Литература

1. Болховитинов Н.Н. Образ русского леса в романе Леонида Леонова «Русский лес» // Вестник Санкт-Петербургского университета. *Серия 9. «Филология. Мировая литература и журналистика»*. – 2017. – Т. 7. – № 1. – С. 124–130.
2. Жилина Е.И. Изобразительная символика романа Леонида Леонова «Русский лес». // Вестник Тамбовского университета. *Серия «Гуманитарные науки»*. – 2012 – Т. 17. – № 6.
3. Киреева О.В. Мифологический образ леса в романе Л. Леонова «Русский лес» // Вестник Казанского технологического университета – 2017 – Т. 20. – № 14. – С. 288–293.
4. Коняшев А.В. Природа и мифология в романе Леонида Леонова «Русский лес». // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – Выпуск 18. – С. 44–48.
5. Леонид Леонов: Тексты о писателе / под ред. С. А. Вострикова. – М.: Книга, 1982.
6. Леонов Л. Русский лес. – М.: Советский писатель, 1953.
7. Лихарева Т.И. Проблема символа в романе Л. Леонова «Русский лес». // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова – 2017. – Выпуск 1. – С. 108–113.
8. Максимов А.И. Мифопоэтика романа Л. Леонова «Русский лес» // Литературное наследство. – 2012 – Т. 83. – Выпуск 1. – С. 64–78.

П.Н. Бондаренко

(Россия, Таганрог)
факультет истории и филологии, 2 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. С.Н. Зотов

АВТОПСИХОЛОГИЗМ В ПОВЕСТИ К.Д. ВОРОБЬЁВА «УБИТЫ ПОД МОСКВОЙ»

Аннотация. Проблема исследования заключается в недостаточной изученности поэтики и идейно-художественных особенностей произведений писателя К.Д. Воробье-

ва. Целью исследования является рассмотрение автопсихологизма через анализ повести К.Д. Воробьёва «Убиты под Москвой». Результатом работы служит обоснование того, что писатель в своем произведении обращался к приёму автопсихологизма, развивая внесение авторского опыта в произведение.

Ключевые слова: автопсихологизм, автобиографизм, экспрессионизм, военная проза, мотив крика.

P.N. Bondarenko
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 2th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) «RSEU (RINE)»
Scientific supervisor:
doctor of philology, prof. S.N. Zotov

AUTOPSYCHOLOGISM IN THE STORY OF K.D. VOROBYOV "KILLED NEAR MOSCOW"

Abstract. The problem of the research lies in the insufficient study of the poetics and ideological and artistic features of the works of the writer K.D. Vorobyov.The purpose of the study is to consider autopsychologism through the analysis of K. D. Vorobyov's story "Killed near Moscow". The result of the work is the justification that the writer in his work turned to the technique of autopsychologism, developing the introduction of the author's experience into the work.

Keywords: autopsychologism , autobiographism, expressionism, military prose, scream motif.

Творчество К. Воробьёва (1919–1975) является малоизученным и недооцененным по достоинству. Лишь на первый взгляд биография К.Д. Воробьева и его произведения соответствуют общему представлению о писателе из «лейтенантского» поколения. Типичность тем (военная, деревенская, с любовной коллизией), типичность героев. То же самое можно сказать о биографии писателя: война, потом постоянная борьба с цензурой. Но при более глубоком изучении понимаешь, что его личная судьба сложилась особенно трудно: участвовал в военных действиях под Москвой зимой 1941 года, был ранен и контужен, оказался в плену и дважды бежал, руководил партизанским отрядом, долгое время не публиковался и подвергался критике за недостоверность информации в том немногом , что удалось опубликовать. Как внешне выделялся Воробьев – рост 183, стать кремлевского курсанта, так и его проза, формально соответствуя «стилю времени», отличается принципиально своей тональностью.

Повести К. Воробьева «Крик», «Это мы, Господи!..», «Убиты под Москвой» и рассказы о плене представляют уникальный прежде всего психологический, а не исторический документ. Поэтому неоправданны упреки в адрес писателя и критика 1960-х годов, в исторической недостоверности, в том, что войну Воробьев показывает однобоко и т. п. Это не однобокость, а иной масштаб изображения – в соотношении один к одному к человеку. Критик И. Золотусский вспоминал, что после выхода в свет в 1963 г. повести «Убиты под Москвой» «имя К. Воробьева запомнилось, но отошло куда-то на край сознания, как имя редкое, одинокое» [Золотусский 1989: 7].

Личный военный опыт писателя определил в значительной степени как само изображение происходящего – локальность описываемых событий, предельно сжатых в пространстве и времени, очень незначительное число героев и т.д., - так и жанровые формы, наиболее соответствующие содержанию этих книг, это малые жанры (повесть, рассказ), они позволяли наиболее сильно и точно передать всё, что он лично видел и пережил, чем до краёв были переполнены его чувства и память. Автор старается ограничивать сюжетные события во времени и пространстве: время события – один бой, несколько дней, пространство – окоп, батарея общая историческая значимость события игнорируется, берется только его нравственный и психологический смысл – поворотное событие в жизни героя. Поэтика ориентирована на то, чтобы художественный текст воспроизводил душевный микромир героев. Ни одно из сочинений К. Воробьева нельзя считать буквально автобиографическим, хотя его проза основана именно на личных впечатлениях и переживаниях, они служат своеобразным материалом, эмоционально-личностным источником качеств изображаемых людей и событий, а не обстоятельств как таковых. Исследуя собственную судьбу как объект, автор выражает свой личный взгляд на вещи и мир, как внешний, так и внутренний. Писатель творчески переосмысливает и преображает свой жизненный опыт, создавая не столько историю становления собственной личности, сколько духовного и нравственного становления целого поколения.

Автобиографизм как таковой уступает место более глубокому уровню передачи – «автопсихологизму», где на передний план выходит не простое совпадение жизненных реалий и даже не совпадение реальной биографии автора и его героя, а их внутреннее психологическое родство. Термин «автопсихологизм» был введён в употребление исследователем Л.Я. Гинзбург. По ее мнению, в «автопсихологических произведениях» автопсихологичными оказываются не сами по себе авторские «отступления», но вообще весь текст. Автопсихологизм, доказывает исследовательница, становится здесь и типом психологизма, и типом повествования, пронизанного авторским самоанализом. Он предполагает наличие некой отстраненной точки зрения в показе жизни и «высокую степень художественной объективации». Таким образом, автопсихологизм истолковывается как непосредственное и опосредованное внесение авторского опыта в произведение: как в проблематику, так и в форму, входящее, пользуясь терминологией М.М. Бахтина, как в «зону героя», так и в «зону автора». В первом случае авторский опыт включается в образ героя через его внутренние монологи и диалоги, во втором автор через так называемые "отступления" напрямую размышляет о волнующих его проблемах [Янковская: электрон. версия]. В повести «Убиты под Москвой» (1963) речь повествователя звучит редко, например, в самом начале повести, когда дается портрет курсантской роты, автор умышленно неоднократно использует такие выражения "...рота согласно приникла к земле", "... рота рассыпалась и падала по команде…", "рота приставила ногу и ждала…", "... рота угнетенно молчала…". Используя прием обобщения, автор формирует у читателя образ роты как чего-то общего и единого. Рота –

воплощение молодости, наивности, неопытности юношеской преданности своему «кумиру» – капитану Рюмину, это отражение общей трагической судьбы поколения молодых людей. "Двести сорок человек? И все одного роста? спросил он и сам зачем-то привстал на носки. –Рост сто восемьдесят три, - сказал капитан" [Воробьев 1986: 185]. Автор как бы усугубляет тяжесть произошедшего далее тем, что это именно "кремлевские " курсанты – цвет и гордость армии, и тем противоестественнее факт, что из вооружения у них лишь самозарядные винтовки и бутылки с бензином. Кроме этого, рост курсантов – это прямой пример автобиографизма (это рост самого Воробьева, кремлёвского курсанта), как и место действия – бои под Москвой 1941года, где участвовал автор.

Стиль К.Д. Воробьёва отличает сдержанность интонаций, лаконичность, он постоянно заставляет читателя домысливать, осознавать, анализировать написанное, таким образом читатель как бы становится для себя соавтором той истории, которую читает. В основном повествование ведется с точки зрения двух героев – лейтенанта Ястребова и капитана Рюмина, то есть с позиции подчиненного и командира. В образе капитана Рюмина, по воспоминаниям супруги писателя, имеется сходство с преподававшим в военном училище капитаном, о котором ей не раз рассказывал К.Д. Воробьёв: «Сообщая ему черты характера и достоинства, присущие, в его представлении, русскому офицеру, отдал дань памяти той части офицерства, не добитого Сталиным, но в войне с немцами обреченного на самоуничтожение, на невозможность что-либо изменить в трагической гибели почти безоружной армии» [Моисеева: электрон.версия].

Повесть «Убиты под Москвой» – рассказ о взрослении. У Воробьева всегда на первом плане не события, а человек, происходящее с ним, с его сознанием. Картины войны окрашены эмоциями, отношением героев и лишь дополняются взглядом повествователя. В отношении к Ястребову – это автобиографический взгляд на самого себя из другого времени. Этим объясняется оттенок ироничности в характеристике героя: «…И снова у него без каких-либо усилий образовался прежний порядок мыслей, чувств и представлений о происходящем …Дальше этого неизбалованный личным напряжением мозг Алексея отказывался рисовать что-либо определенно зримое» [Воробьев 1986: 187]. Алексею Ястребову еще предстоит пройти тот путь, который уже пройден автором, пока что он только один из многих в строю «лейтенантского» поколения. Авторский опыт открывает герою пути и возможности самоопределения. Мыслит он идеологическими штампами и пропагандистскими лозунгами 1930-х гг.: «С еще более нечетким и зыбким сознанием воспринималась им война. Тут он оказывался совершенно беспомощным. Все его существо противилось тому реальному, что происходило, – он не то что не хотел, а просто не знал, куда, в какой уголок души поместить хотя бы временно и хотя бы тысячную долю того, что совершалось... А о том, что будем бить врага только на его территории, что огневой залп нашего соединения в несколько раз превосходит чужой, – об этом и еще, о многом, многом другом, непоколебимом и неприступном, Алексей – воспитанник Красной Армии – знал с десяти лет. И в его душе не находилось места, куда улеглась бы невероятная явь войны» [Воробьев 1986: 187–188]. Во-

робьев показывает героев в начале их военного пути. Первая бомбежка, первый бой, первые убитые, первая встреча лицом к лицу с противником, первый подвиг. Удивление, потрясение, напряженность, страх и невозможность осознать до конца происходящее – эти переживания героев определяют эмоциональную окрашенность картины войны. Автор передаёт их с помощью таких выражений, как «тягучий вой», «звук впивался в темя, сверлил череп», «жала запевов». Эти слова, образы-крики несут в себе катастрофичность, трагизм, гнетущую душевную тяжесть, предвещают печальный исход событий. Воробьёв в своем произведении создаёт экспрессионистическую поэтику, основными принципами которой являются: противостояние действительности, предельность рефлексии, обострённая эмоциональность, гротеск. Главное внимание сосредотачивается на эмоциональности человека, ярко прорисовываются его психологические переживания. Чувствуется бунт, стремление выразить протест против существующих реалий как в действительности, так и в рамках художественного произведения. Стоит обратить внимание на эмоциональное поведение героев, пафос «эмоционализма» [Терёхина: электрон. версия]: они кричат, бьются, мечутся. «Оказывается, подбегать к невидимому врагу и молчать невозможно, и четвертый взвод закричал, но не «ура» и не «за Сталина», а просто заорал бессловесно и жутко, как только достиг околицы села. Он вонзился в село, как вилы в копну сена» [Воробьев 1986: 213]. Происходит катастрофа в сознании главного героя. Он приходит на фронт с наивными представлениями о войне, фронте и о себе. В сознании героя хаос, из которого он должен найти выход. Человек испытывается обстоятельствами, судьбой и столкновением со смертью. Герой переживает катарсис, когда в его жизнь входит катастрофа – видит гибель своих товарищей. Он переоценивает свою способность быть героем. Это просто человек, которому присуще смятение, страх. Опыт войны – это опыт духовного взросления героя. Перелом - зрелище смерти. Алексей проверяется способностью убить человека. Убив немца в тесном бою, в его мозг своеобразной зарубкой от пережитого ужаса врезается мотив худобы немца. С присущей автору художественной экспрессией этот мотив повторяется в повествовании далее еще несколько раз, в особо острые переломные моменты, например, когда Алексей подрывает танк врага обыкновенной бутылкой бензина и чудом спасается из-под земляного завала «Алексей оделся и в десятый раз взглянул в сторону неподвижно-приземистого танка … – Стерва, – вяло, всхлипывающее сказал Алексей. – Худая…» [Воробьев 1986: 234]. И далее уже в самой концовке произведения автор вмещает в эти два слова всю гамму переживаний героя, когда один эпитет становится интегральным образом, – эмоциональной доминантой всего художественного произведения, выражая состояние полного опустошения наивысшей точки экспрессии, когда в мыслях кроме этих двух слов уже ничего не осталось. «Им владело несколько чувств одинаково равных по силе,-оторопелое удивление перед тем,чему он был свидетелем в эти пять дней, и тайная радость оттого,что остался жив; желание как можно скорее увидеть своих и безотчетная боязнь этой встречи; горе, голод, усталость и ребяческая обида на то,что никто не видел, как он сжег танк… Подавленный всем

этим, он шел и то и дело всхлипывающе шептал – Стерва …Худая… Так было легче идти..» [Воробьев 1986: 235].

К особенностям поэтики К.Д. Воробьева можно отнести прежде всего глубокий автопсихологизм его творчества, основанный на автобиографичности, наличие художественных принципов экспрессионизма. Основным предметом изображения становятся внутренние переживания человека, а не описание происходящих событий, главной темой – бессмысленность и беспощадность войны, резкий протест против неё. Типичным героем становится личность в момент наивысшего напряжения сил, чувств и эмоций. Подчёркивается нервная выразительность образа, искусство резких, тревожных чувств, искусство крика. Жизненный опыт, пережитое автором усиливаются с помощью художественной экспрессии. Можно отметить возбуждённость, активность действий, повторяемость, взволнованность, бунт против жестокости происходящего, что указывает на яркие черты принципов экспрессионизма в творчестве.

Анализ текстов произведений, высказываний писателя о творчестве позволяет сделать выводы о своеобразии творческой концепции К. Воробьева, определившей тональность военной прозы. Соединение в творчестве писателя художественных приемов, характерных для соцреалистического канона с документально достоверным воссозданием исторических и бытовых фактов, психологических мотивов поведения героев, усиленные художественной экспрессией, служит средством воссоздания своего рода психологического документа времени. Наиболее точную оценку творчества К.Д. Воробьева дал лауреат Государственной премии РСФСР Евгений Носов. Он писал, что К. Воробьев «воистину выделяется среди многих пишущих современников, выделяется особым, лично отработанным методом проникновения в глубины человеческой души» [Носов 1978: 5–8]. Обостренный психологизм его прозы рождает в человеке высокое чувство сопереживания.

Литература

1. Воробьёв К.Д. Убиты под Москвой. Крик. Повести. – М., 1986.
2. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – М.: Советский писатель, 1979.
3. Золотусский И. Очная ставка с памятью // Золотусский И. Исповедь Зоила: Статьи, исследования, памфлеты. – М., 1989.
4. Моисеева В.Г. Вот пришел великан: поэтика и этика прозы К. Воробьева. Сетевое издание. Рецензируемый мультиязычный научный журнал Электронный проект филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова / гл. ред. д-р филол. наук, профессор М.Л. Ремнёва. – URL http://www.stephanos.ru/izd/2015/2015_11_3.
5. Носов Е.И. Он любил эту землю // К.Д. Воробьёв "И всему роду твоему". – Вильнюс: Вага, 1978.
6. Терёхина В.Н. Русская культура и экспрессионизм. Предисловие к кн.: Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. – URL: http://imli.ru/index.php/nauka/materialy-sotrudnikov/-1629-Russkaya-kultura-i-ekspressionizm.
7. Янковская Л.С. Автобиографизм или автопсихологизм? К вопросу авторского присутствия в художественном повествовании // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. *Серия «Филология. Журналистика»,* 2018. – Т. 18. – Вып. 1. – URL: file:///C:/Users/admin/Downloads/18_yankovskaya_87-91.pdf

А.Е. Васильева
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) РГЭУ (РИНХ),
О.А. Яковлева
(Россия, Таганрог),
канд. филол. наук, доцент
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) РГЭУ (РИНХ)

ВОСПИТАНИЕ КАК ОСНОВА СТАНОВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А.С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»)

Аннотация. В работе рассматривается роль слуги в связи с проблемой воспитания в дворянской семье XIX века. Отмечается, что образы слуг часто недооцениваются при анализе системы образов того или иного художественного произведения, а между тем их роль часто оказывается далеко не второстепенной. Прослеживается сложность реалистического типа персонажа, его многогранность.

Ключевые слова: образ слуги, воспитание, А.С. Пушкин, «Капитанская дочка».

A.E. Vasilyeva
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 5th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) RGEU (RINH),
O.A. Yakovleva
(Russia, Taganrog),
Ph.D. Philol. Sciences, Associate Professor
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) RGEU (RINH)

EDUCATION AS THE BASIS OF HUMAN BEHAVIOR (BASED ON THE NOVEL “THE CAPTAIN’S DAUGHTER” BY A.S. PUSHKIN)

Annotation. The work examines the role of the servant in connection with the problem of education in a noble family of the 19th century. It is noted that the images of servants are often underestimated when analyzing the system of images of a particular work of art, and yet their role often turns out to be far from secondary. The complexity of the realistic type of character and its versatility are traced.

Key words: image of a servant, education, A.S. Pushkin, "The Captain's Daughter".

В XIX веке господский дом представлял собой целый отдельный мир со своими устоями и традициями. В некоторых усадьбах могли располагаться собственные театры, огромные залы для проведения пышных балов, званых ужинов и приемов, церковь, конюшня, баня, небольшой водоем, людские (комнаты для прислуги). Среднее сословие имело возможность и крайнюю необходимость в дворовых людях [Веремеенко 2021: 572]. Наличие в доме прислуги было символом благополучия, она освобождала

хозяйку дома от уборки, приготовления пищи, тем самым позволяя хозяевам вести достойный и свободный образ жизни.

Важной составляющей жизни дореформенного российского поместья и его обитателей была ее патриархальность. Это подразумевало своего рода «семейное начало», когда помещики должны были по-отечески опекать своих крепостных, призревать в старости, нести за них ответственность [Муравьева 1995: 32]. К вопросу воспитания, как и к другим аспектам жизни, подходили серьезно. Константин Дмитриевич Ушинский, выдающийся русский педагог и основоположник научной педагогики, говорил о воспитании как о целенаправленном, преднамеренном процессе «управления личностью», цель которого – подготовить человека к жизни и активной трудовой деятельности, воспитать гармонически развитого человека, «умеющего сочетать свои интересы с интересами своего народа и всего человечества» [Ушинский 1990: 196].

Традиционно сын был отчужден от матери, так как его готовили к служению родине, и круг его интересов, занятий, знакомых находился в ее ведении лишь до его семилетнего возраста, затем мальчик уходил к отцу. Мать могла лишь следить за успехами сына. В дочери же видели будущую жену и маму, из нее стремились сделать идеал прилежности и женственности [Николаева 1893: 159]. Так, в известном романе «Капитанская дочка» наряду с задачами масштабной исторической реконструкции автор ставит проблему воспитания, которая приобретает особую остроту благодаря приему противопоставления, что не может не вызывать интерес для исследования.

Семья Гриневых – семья с патриархальным укладом: глава семьи – Андрей Петрович Гринёв, честный дворянин, человек строгий, военный, премьер-майор в отставке, верой и правдой послуживший своей родине. Он обладает твердостью характера и решительностью: «Батюшка не любил ни переменять свои намерения, ни откладывать их исполнение» [Пушкин 1960: 146].

В традициях сыновнего послушания распоряжение насчет службы Петра вполне обоснованно, Андрей Гринев старался учить не только словом, но и делом: «Пускай послужит он в армии, да потянет лямку, да понюхает пороху, да будет солдат, а не шаматон» [Пушкин 1960: 146].

Как мы знаем, в XIX веке женщине перечить мужу не пристало, поэтому мать Петруши, госпожа Авдотья Васильевна, не принимает никаких решений, во всем она прежде всего советуется с мужем.

В середине XVIII века Екатерина II привнесла в Россию моду на французский уклад жизни. В дома нанимали женщин-гувернанток, чаще преклонного возраста. Француженки отличались тонким вкусом, утонченными манерами и искренней любовью к детям. Но была и обратная сторона, которую можно увидеть на примере мисье Бопре.

Француз упоминается в романе лишь в отрицательном ключе. Отец Петра следовал моде своего времени в надежде на престижное воспитание и качественное образование. Но горькая ирония состоит в том, что в огромном потоке выходцев из револю-

ционной Франции со временем все чаще стали попадаться и люди совсем не знатные (после 1812 г. – нередко бывшие солдаты наполеоновской армии) [Грубов 2013: 11]. Поэтому бывали случаи, когда детей учили и воспитывали такие несведущие, безнравственные люди, как Бопре, которого интересовали только выпивка и обольщение крестьянок. В перерывах между досугом он все же обучил искусству фехтования своего подопечного, но автор высмеивает намерения парикмахера, приехавшего в Россию, чтобы стать учителем, «не очень понимая значение этого слова»: «...и хотя по контракту обязан он был учить меня по-французски, по-немецки и всем наукам, но он предпочел наскоро выучиться от меня кое-как болтать по-русски, – и потом каждый из нас занимался уже своим делом. Мы жили душа в душу. Другого ментора я и не желал. Но вскоре судьба нас разлучила, и вот по какому случаю...<…>...Доложили, что мусье давал мне свой урок. Батюшка пошел в мою комнату. В это время Бопре спал на кровати сном невинности...» [Пушкин 1960: 145].

Распутному и безответственному «воспитанию» А.С. Пушкин противопоставляет русское, основанное на целомудрии, любви и ответственности за порученное дело. Как мы знаем, позже роль воспитателя и наставника была поручена слуге Архипу Савельичу, который появляется вместе с главными героями на первых страницах романа. Мужчина исполнен чувства ответственности, которую возложил на него Андрей Петрович. Лишенный семьи, он испытывал к своему воспитаннику поистине отцовские чувства.

Итак, с самого раннего возраста Петром занимался крепостной дядька, на его глазах мальчик становился юношей. Сам Петр отзывается о своем наставнике так: «С пятилетнего возраста отдан я был на руки стремянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки. Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля» [Пушкин 1960: 145].

Простого крепостного мужика, без образования А.С. Пушкин изображает как мудрого и проницательного человека, правильно и достойно исполняющего порученное ему дело воспитания «дитяти». Архип искренен, очень привязан к молодому барину, обращается к нему *«свет ты мой»*. В его характере проявляется упрямство, ворчливость и недоверчивость: «…Зная упрямство дядьки моего, я вознамерился убедить его лаской и искренностию…» [Пушкин 1960: 192].

Примечательно, что образ Савельича не похож на классические представления о слуге в художественной литературе XIX века. Он не шаблон, а полноценная личность, которая обладает определенными навыками, у него свой взгляд на мир, он не боится озвучивать свои мысли, умеет отстаивать свою точку зрения. Мужчина всецело доверяет своему подопечному и не нарушает свободы воспитанника. С другой стороны, когда Петр попирает истину словом или делом, Савельич высказывает всю нелицеприятную правду: «…Савельича мудрено было унять, когда, бывало, примется за проповедь <…> Савельич встретил меня с обыкновенным своим увещанием» [Пушкин 1960: 277].

Мужчина убежден, что назначение дворовых слуг – это пожизненное, беспрекословное служение своему господину. Момент вмешательства дядьки в судьбу молодого дворянина весьма интересен. Савельич, узнав о дуэли с Швабриным, совершает подвиг, он готов занять место на виселице вместо Гринева: «Отец родной! – говорил бедный дядька. – Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его; за него тебе выкуп дадут; а для примера и страха ради вели повесить хоть меня старика!» [Пушкин 1960: 171].

Письмо это – замечательный образец пушкинского проникновения в психологию, обнаруживающую глубинные чувства человека: «Государь Андрей Петрович, отец наш милостивый!» [Пушкин 1960: 162].

Автор подчёркивает в реплике героя, что его преданность отнюдь не рабская, хотя обращается старик к Гриневу, который годится ему во внуки, на «вы», именуя его то *«батюшка»*, то *«барин»*. В письме, обращенному к господину, он называет себя *«рабом»* лишь потому, что это была общепринятая норма обращения крестьян к своим господам. Но все же письмо наполнено чувством большого человеческого достоинства: «…я не старый пёс, а верный ваш слуга, господских приказаний слушаюсь и усердно вам всегда служил и дожил до седых волос. «…Я ж про рану Петра Андреича ничего к вам не писал, чтоб не испужать понапрасну, и, слышно, барыня, мать наша Авдотья Васильевна и так с испугу слегла, и за её здоровие бога буду молить…А что с ним случилась такая оказия, то быль молодцу не укора: конь и о четырёх ногах, да спотыкается. А изволите вы писать, что сошлёте меня свиней пасти, и на то ваша боярская воля. За сим кланяюсь рабски Верный холоп Ваш Архип Савельев»» [Пушкин 1960: 162].

«Стремянной Савельич» упоминается автором в тексте один раз. На протяжении дальнейшего повествования уже возмужавший Петр Гринев называет дядьку эпитетами: *«добрый старик», «верный слуга», «мой Савельич», «верный Савельич»*. Во фразе: *«Друг ты мой, Архип Савельич»,* заключен глубокий смысл их отношений: здесь любовь, доверие и уважение.

Но, несмотря на опеку Савельича, Петруша не избавлен от пагубного влияния со стороны некоторых героев романа. Например, лжеучителем оказывается хитрый, обладающий острым умом, офицер, ротмистр гусарского полка Иван Иванович Зурин. Знакомство мужчин на первый взгляд не несет ничего необычного, но указание автора на увлечение азартными играми – тревожный знак отрицательного влияния на юный пыл: «...Зурин <...> предложил мне играть в деньги, по одному грошу, не для выигрыша, а так, чтоб только не играть даром, что, по его словам, самая скверная привычка <…> Зурин взглянул на часы, положил кий и объявил мне, что я проиграл сто рублей...» [Пушкин 1960: 147].

Герой, рассуждая о необходимости умения играть в бильярд, поясняет: «Это необходимо для нашего брата, служивого. В походе, например, придешь в местечко; чем прикажешь заняться? Ведь не все же бить жидов. Поневоле пойдешь в трактир и станешь играть на бильярде; а для того надобно уметь играть» [Пушкин 1960: 147].

Также он дает Гриневу «наставление» относительно крепких напитков: «А без пуншу что и служба!» [Пушкин 1960: 147].

Игры, алкоголь, жиды, женщины, служба – с помощью этого автор дает понять читателю, каким нравственным установкам следует офицер. Поэтому он так легко, не испытывая угрызений совести, обыгрывает Петю и, напоив его допьяна, везет к Аринушке.

Не случайно и Бопре, и Зурин несколько раз с иронией названы А.С. Пушкиным именно учителями: автор тем самым показывает опасность общения с ними неутверждённого молодого человека. Знакомство с барином в трактире переросло в приятельское общение. Позже герои вновь встречаются: Зурин пытался научить Петрушу «армейской» жизни. Вот отрывок из наставления: «Все это, брат, хорошо; одно не хорошо: зачем тебя черт несет жениться? Я, честный офицер, не захочу тебя обманывать: поверь же ты мне, что женитьба блажь. Ну, возиться с женою да нянчиться с ребятишками? Эй, плюнь» [Пушкин 1960: 192].

В образе Ивана Ивановича нет злого умысла. Он скорее циничный, себе на уме человек, а лихачество, азартность, бесшабашность натуры лишь придают образу своеобразный гусарский колорит. Описанные качества в нем воспитаны многолетней службой и небогатой на развлечения полковой жизнью. Его не тяготят мысли ни об отдыхе, ни об отставке, ни о создании семьи.

Говоря об отрицательном влиянии, нельзя не отметить одного из центральных героев романа Алексея Ивановича Швабрина. Он выходец из богатой дворянской семьи, умен, хорош собой, но отнюдь не располагает честью и добродетелью. Напротив, в свои молодые годы офицер обладает подлыми качествами, он лжив и хитер: «О, этот Швабрин превеликий Schelm...» [Пушкин 1960: 181].

Автор часто использует эпитет «гнусный» в описании Швабрина:. «…подвергал ее гнусный Швабрин...», «...из рук гнусного Швабрина...», «...имя Марьи Ивановны не было произнесено гнусным злодеем...».

Швабрин постоянно сообщает Гринёву искаженный взгляд на окружающих людей и события: «...Швабрин был искуснее меня, но я сильнее и смелее...» [Пушкин 1960: 159].

Итак, мисье Бопре, отчасти Иван Иванович Зурин, Алексей Иванович Швабрин – это тот фон, на который проецируются поступки остальных персонажей. А.С. Пушкин специально пользуется противопоставлением, чтобы на примере Гринева еще ярче обозначить, как на молодого, впечатлительного человека влияют люди, с которыми он сталкивается на своем жизненном пути. Каждое слово, поступок – все накладывает отпечаток на еще не сформированное мировоззрение, когда нет нравственного хребта, нет правильного наставника.

Литература

1. Веремеенко В. А. Прислуга в Российской империи во второй половине XIX – начале XX в». – СПб.: Медиапапир, 2021. – 572 с.

2. Грубов В.И. История России (1796–1881 гг.): учебное пособие. – Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2013. – С. 11.
3. Муравьева О.С. Как воспитывали русского дворянина. – М, 1995. – С. 32.
4. Николаева М.С. Черты старинного дворянского быта. Воспоминания // Русский Архив. 1893. – № 9. – С. 107–120. – № 10. – С. 159. – URL: https://runivers.ru/lib/book7627/413540/
5. Пушкин А.С. Капитанская дочка: собр. Соч. в 10 тт. – Т. 5. Романы. Повести. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 286—411. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B4%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0_(%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD)/1960_(%D0%A1%D0%9E)
6. Ушинский К.Д. Педагогические сочинения: в 6 тт. / ред. С. Ф. Егоров. – М.: Педагогика, 1990. – Т. 5, 6. – С. 196.

Я.М. Дерюгина
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»,
О.А. Яковлева
(Россия, Таганрог),
канд. филол. наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

ОБРАЗ ДОМА В РОМАНЕ М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

Аннотация. В статье предпринята попытка определить место, которое занимает образ дома в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон». Установлена взаимосвязь упадка и возрождения Дома с человеческими судьбами.

Ключевые слова: образ дома, Шолохов, «Тихий Дон», семья Мелиховых.

Deryugina Y.M.
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 5th year,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov
(filial branch) "RSUE (RINE)"
Yakovleva O.A.
(Russia, Taganrog),
candidate of philology, docent,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov
(filial branch) "RSUE (RINE)"

THE IMAGE OF THE HOUSE IN THE NOVEL BY M.A. SHOLOKHOV "THE QUIET DON"

Annotation. The article attempts to determine the place occupied by the image of the house in the novel by M.A. Sholokhov "Quiet Don". The relationship between the decline and revival of the House and human destinies has been established.

Keywords: image of the house, Sholokhov, "Quiet Don", Melikhov family.

Дом занимает важное место в жизни каждого человека, именно поэтому и в литературе образ дома становится порой одним из центральных образов во многих художественных произведениях.

Создавая литературное произведение, автор оказывается перед необходимостью создания пространственно-временного плана произведения. Внешний облик дома несет на себе след определенной эпохи, а архитектура жилища указывает на конкретную местность. Автор, описывая дом, определяет время и место действия повествования. Дом также отражает многие черты личности хозяина жилища, его положение в обществе и историю его семьи, поэтому, обращаясь к символике дома, автор обращается к специфике внутреннего мира своего героя и его семьи, открывая перед читателем скрытые смыслы.

В традиционной культуре, особенно в русской, именно дом неизменно выступает «локусом многих календарных и семейных обрядов» [Славянская мифология 2011: 142]: в доме или на территории двора обычно совершались все древнейшие церемонии, связанные с важнейшими событиями человеческой жизни: рождением, свадьбой, смертью, а также различные семейные ритуалы. Основная функция дома – защитная, он охраняет жильца от внешних воздействий.

В русской литературе образ дома часто имеет неразрывную связь с его обладателями, поэтому образ дома тождественен с образом семьи.

Семья Мелиховых у Шолохова – пример семьи, попавшей в водоворот исторических событий и в итоге сохранившей свой Дом, несмотря на множество испытаний. На примере их жилища М. Шолохов показал, что такое настоящий Дом, в котором торжествуют и мир, и согласие, и порядок. При чтении романа закономерно возникает вопрос: как в этой борьбе сохранить себя, своих близких и свой родной дом? Многие ученых пытались ответить на данный вопрос, и каждый из них находил свой ответ.

Образ дома занимает важное место в творчестве Шолохова: жизнь казаков неразрывно связана с хозяйством, родным хутором, домом, двором. В романе «Тихий Дон» писатель описывает жизнь в доме Мелеховых, Коршуновых, Астаховых и других хуторян.

Казачье подворье состоит из двора с хозяйственными постройками и жилых помещений. Двор – это пространство преимущественно мужское, тогда как дом у казаков – это место женское.

Скрытые смыслы в интерьере передаются через детали внутреннего убранства дома. Важная деталь в «Тихом Доне» – стол: за ним собирается по разным поводам семья, справляют свадьбы, пишут или читают письма, которые переворачивают судьбы людей. Важны отдельные детали, например, скатерть на столе, которая сопровождает все важнейшие периоды жизни каждого героя. Так, скатерть с рисунком самодержцев Российских встречается в романе два раза. Первый раз – во время сватовства Натальи: «Мирон Григорьевич облокотился о принаряженный новой клеенкой стол, помолчал. От клеенки дурно пахло мокрой резиной и ещё чем-то; важно глядели покойники цари

и царицы с каемчатых углов, а на середине красовались августейшие девицы в белых шляпах и обсиженный мухами государь Николай Александрович» [Шолохов 1993: 76]. А второй – уже на свадьбе Григория и Натальи, когда дед Гришака, глядя на скатерть, вспоминает турецкую войну: «Глаза деда с мертвой настойчивостью глядят на белые морщины скатерти, словно видит он не скатерть, залитую водкой и лапшой, а снеговые слепящие складки Кавказских гор» [Шолохов 1993: 96]. Война ещё не началась, но её присутствие уже ощущается на свадьбе в доме Мелеховых.

В доме Аксиньи стол покрыт клеенкой с военным сюжетом: «Под передним углом – стол, клеенка с генералом Скобелевым, скачущим на склоненные перед ним махровитые знамена» [Шолохов 1993: 50]. Знаково, что образ генерала изображён именно на скатерти: изображение войны покрывает стол, который является символ дома и мира.

Убранство дома в романе «Тихий Дон» иногда замещает перечень вещей, разбросанных по дому, – так Шолохов передаёт идею, что во время войны и смуты рушится мир дома, его традиционный порядок: «Неописуемый беспорядок молчаливо говорил о том, что хозяева бросили дом спешно. Осколки битой посуды, изорванные бумаги, книги, залитые мёдом, клочки суконной материи, детские игрушки, старая обувь, рассыпанная мука – всё это в ужасающем беспорядке валялось на полу, вопило о разгроме» [Шолохов 1993: 318]. «Беспорядок» – одно из самых частотных слов в «Тихом Доне».

Каждый из домов отличается своим индивидуальным запахом: «В кухне пахло свежими хмелинами, ременной сбруей, теплом человеческих тел» [Шолохов 1993: 133] (курень Мелеховых), «бабьим уютом пахло в пустой весёлой комнатке» [Шолохов 1993: 161] (комната в людской в имении Листницкого, где поселились Григорий с Аксиньей), «в передней воняло псиной и неподсохшими звериными шкурами» [Шолохов 1993: 150] (усадьба Листницкого) и т. д.

Дом Мелеховых занимает особенное место в композиции романа. Торжествующие в доме традиции и обязанности имеют древние корни. Они демонстрируют не только благополучие и социальный статус семьи, но и отношение односельчан к ним. Например, невесту Григорию выбирали не внешним качествам, а по умению вести быт и хранить семейный очаг, но таким человеком в семье Мелеховых стала Дарья, а не Наталья.

Для Григория Мелехова дом является священным местом, где он может чувствовать себя умиротворенно и свободно. Здесь царит любовь, доброта и забота о всех членах семьи. Даже во время бунтов и событий, которые повлекли много жестокости, дом остался местом, где можно укрыться от всего и проживать минуты с родными людьми.

А вот Аксинья не имела своего уголка, она кочевала из одного дома в другой в поисках счастья, которому не суждено было встретиться на ее пути. И умерла героиня в дороге, так и не создав своего очага.

М.А. Шолохов, таким образом, показывает, что Дом способен сделать людей более сильными и счастливыми. На примере образа Григория писатель показал трагедию

простого человека, который борется за родимый Дом до конца. Но ход истории уничтожил все, что было дорого и любимо, и теперь необходимо начинать все сначала.

В конце романа Дом Мелеховых разрушен, как и семья: Петр погиб, Дарья покончила с собой, Пантелей Прокофьевич больше не глава семьи, Наталья умерла, хозяйство разрушено и так далее – всё это этапы постепенного крушения того, что в начале романа связывало семью. Упадок Дома, семьи коснулся не только Мелеховых; это общая судьба, общая трагедия казачества. Но финал романа открыто передает идею: жизнь продолжается, и Григорий начнет создавать свой Дом ради детей.

Литература

1. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Международные отношения, 2011. – 512 с.
2. Шолохов М.А. Тихий Дон: Роман: в 2-х т. – М.: Дрофа, 1993. – Т. 1. – 704 с.

А.М. Дьячкина
*(Россия, Горловка), *
факультет филологии, 4 курс,
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
*Научный руководитель: *
д-р филол. наук, доц. Л.Н. Любимцева-Наталуха

ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДРАМАТУРГИИ Б. ФРИЛА

Аннотация. Брайен Фрил является одним из известнейших ирландских драматургов нашего времени, на творчество которого повлияли открытия А. П. Чехова. Цель статьи – доказать влияние русской чеховской традиции на драматургию Б. Фрила. Ирландский драматург превращает свои пьесы в притчи, где каждый отголосок чеховского мировосприятия приобретает новое нравственно-философское содержание. Чеховская традиция обнаруживается на уровне сюжета, тематики, проблематики, близости лейтмотивов и т.д.

Ключевые слова: чеховская поэтика, внешний конфликт, драматургия, хронотоп, чеховские традиции.

A.M. Dyachkina
(Russia, Gorlovka),
Faculty of Philology, 4th year
State Educational Institution of Higher Professional Education
“Gorlovka Institute of Foreign Languages“
Supervisor:
Doctor of Philology L.N.Lyubimtseva-Natalukha

CHEKHOV'S TRADITION IN B. FREEL'S DRAMATURGY

Abstract. Brian Freel is one of the most famous Irish playwrights of our time, whose work has been influenced by the discoveries of Chekhov. The aim of the article is to prove the influence of the Russian Chekhov tradition on Freel's dramaturgy. Irish playwright turns his plays into parables, where each echo of Chekhov's worldview takes on a new moral and philosophical content. The Chekhovian tradition is revealed on the level of plot, themes, problems, proximity of leitmotifs, etc.

Keywords: chekhovian poetics, external conflict, drama, chronotype, chekhovian traditions.

Ирландский драматург Б. Фрил неоднократно обращался в своем творчестве к А.П. Чехову. Он не только заимствовал сюжеты русского драматурга, но и в 1981 году перевел комедию «Вишнёвый сад», что подчеркивает безусловное влияние русского классика.

Сюжетная близость некоторых пьес Брайена Фрила произведениям А.П. Чехова очевидна, к таким относится, в первую очередь, триптих «После занавеса», который является прямой отсылкой к произведениям русского драматурга.

Первая пьеса – «Курортные забавы» – является театральной обработкой рассказа Чехова «Дама с собачкой». Здесь представлены те же действующие лица: Дмитрий Дмитриевич Гуров и Анна Сергеевна. Они находятся в схожих жизненных обстоятельствах. Гуров женат, имеет детей, по образованию филолог, но работает в банке. Анне Сергеевне около двадцать двух лет, она приехала в Ялту одна и ждёт, кода приедет муж, у неё также есть маленькая собачка.

Фрил полностью сохраняет основную фабулу, но в то же время изменяет некоторые детали. Так, например, у Чехова имя собачки нигде не указано, а у ирландского драматурга оно даётся ей Гуровым при первой встрече.

В пьесах Брайена Фрила также присутствует множество композиционных элементов, сближающих его творчество с драматургией А.П. Чехова. Во-первых, необходимо отметить преобладание диалогов над монологами, мировоззрение героев, их жизненная позиция раскрываются во взаимодействии с другими персонажами. Исключениями являются «Курортные забавы» и «Отцы и сыновья».

В «Курортных забавах» монологи обращены к зрителю и выявляют внутреннее состояние и переживания героев. А в «Отцах и сыновьях» присутствуют декларативные монологи, разъясняющие позицию героя, особенно речи Алексея и Базарова, в которых герои говорят о нигилизме. Это обусловлено тем, что понятие «нигилизм» впервые было использовано в 1829 году, когда в журнале «Вестник Европы» вышла статья ученого и критика Николая Надеждина под названием «Сонмище нигилистов». Однако популярным термин стал после публикации романа И. С. Тургенева. Таким образом, современному западноевропейскому читателю / зрителю содержание понятия нужно было каким-то образом объяснить.

Нередко Б. Фрил также обращается к использованию пауз в беседе, но в его драмах у этой художественной детали меньше функций. Чаще всего они отмечают переход от одной мысли к другой, демонстрируют неловкость в разговоре.

Важно, что, как и герои Чехова, персонажи Фрила друг друга не слышат и не понимают. Особенно ярко это показано в пьесе «Нужен перевод», где эта мысль раскрывается на нескольких уровнях и является ключевой для произведения. Самое явное непонимание – это проблема разницы языков: ирландского и английского, проходящая

красной нитью через всю пьесу. Внешне это заметнее всего представлено в сцене объяснения Йолланда и Мейре, где двое признаются в любви. Но не понимая языка друг друга, они оказываются в тупике. Однако как раз в этой сцене непонимание нельзя назвать полным, так как у героев есть всё-таки мотивация, побудившая к диалогу, в том числе стремление Йолланда изучать ирландский.

Очевидное непонимание происходит между английскими солдатами и ирландскими жителями: они не только говорят на разных языках, но и представляют разные культуры и воспитание. После пропажи Йолланда капитан Лэнсей планирует действовать силой и угрожает населению, в то время как жители сразу планируют возможные способы избежать угроз, не впадая в панику и ужас. Они по-разному относятся к происходящему, поэтому угрозы англичан не приносят результата. Формой непонимания можно также назвать условную немоту Сары, у неё большие проблемы с речью, но терпение и доброта Мануса помогают девушке начать говорить.

Внесценические персонажи используются Фрилом довольно редко, исключением является только Хельга, жена Казимира, которой он постоянно звонит, жених Клэр в пьесе «Аристократы» и муж Анны Сергеевны в пьесе «Курортные забавы», и все, о ком рассказывают друг другу Андрей и Соня в «После занавеса. Встреча в кафе», но большая часть подобных персонажей не играет заметной роль в произведениях. У А.П. Чехова внесценические персонажи на равных правах принимают участие в действии лица, не появляющиеся на сцене. Эти персонажи даже задают тон. Например, в пьесе «Вишнёвый сад» это ярославская тётушка – «Хорошо бы получить от кого-нибудь наследство, хорошо бы выдать нашу Аню за очень богатого человека, хорошо бы поехать в Ярославль и попытать счастья у тетушки-графини. Тетка ведь очень, очень богата».

Многие персонажи пьес Б. Фрила стремятся выглядеть теми, кем не являются, что приводит к непониманию и разным недоразумениям. К примеру, в пьесе «После занавеса. Встреча в кафе», когда Андрей практически полностью выдумывает историю своей жизни, рассказывая её Соне. Он представляется вдовцом, скрипачом из оркестра, дети которого работают врачом и инженером. Но, когда Соня решает сходить на премьеру оперы, к которой он якобы готовится, оказывается, что он уличный музыкант, его дочь где-то в Казахстане с детьми, не замужем, а сын в тюрьме. Пытаясь предстать в глазах Сони наилучшим образом, Андрей почти теряет её.

Следует традиции А.П. Чехова Фрил и при создании хронотопа. В пьесах нет указания на конкретные даты, только на десятилетие, время суток или время года. Например, в «После занавеса. Встреча в кафе» автор пишет: «Москва. Двадцатые годы». Таким образом, драматургу важно передать дух времени, его атмосферу. Исключением является пьеса «Нужен перевод», события которой происходят в 1833 году в конце августа. Это объясняется тем, что в произведении описываются известные исторические события. Достаточно абстрактно и пространственное расположение, действие большинства пьес («Аристократы», «Нужен перевод», «Праздник урожая») происходит в

окрестностях вымышленного городка Баллибег, название которого переводится как «маленький городок». То есть они живут где-то в провинции Ирландии, подобно чеховским персонажам, обитающим где-то в провинциальной России.

Чеховская традиция обнаруживает себя и на уровне сюжета. Как и у Чехова, его герои разговаривают и пьют чай, все важные действия и события происходят за сценой, до или после описываемых моментов. То есть внешнее действие практически отсутствует. Более того, эти события часто не так уж и важны, являясь только поводом, как это происходит в пьесе «Аристократы», где герои собираются ради свадьбы Клэр. Однако она не только не происходит, но и превращается в похороны их отца. Хотя герои на протяжении всей пьесы говорят именно о свадьбе, как и персонажи «Вишневого сада» А. Чехова, которые размышляют о необходимости предпринять какие-то действия для сохранения имения, но дальше бесед это не идет. За сценой остаётся и сам праздник в пьесе «Праздник урожая», причём остаётся неясным, ходили ли вообще сёстры на эти танцы. Деятельность Фокса также не показана на сцене, мы можем наблюдать за последствиями его действий: ушедшие актёры, погибшая собака, арестованный Габриель, но о том, что к этому привело, герой только рассказывает.

Самыми «событийными» можно назвать пьесы «Курортные забавы», «Медведь», «Отцы и сыновья». И это обусловлено спецификой оригинала, особенно в этом плане выделяется последняя пьеса, основанная на романе Тургенева. Ирландский драматург создает инсценировку эпического текста, отбирая для своего произведения только наиболее важные события.

С отсутствием событий на сцене связан и внешне не выраженный конфликт между персонажами. Истинная проблема только обрисовывается автором, хотя в некоторых случаях он и пытается её разрешить, как в пьесе «Аристократы», где герои оставляют прошлое и планируют начать жить без воспоминаний о нем: «Создается впечатление, что в этот солнечный полдень все отдыхает, и что это состояние может длиться бесконечно-бесконечно» [Фрил: электрон. версия].

В жанровом отношении отдельные пьесы Фрила оказываются близкими чеховским. К примеру, «Аристократы», которая проникнута одновременно атмосферой трагедии умирания древнего рода и весельем, которое устраивает Казимир.

Таким образом, влияние А. Чехова в драматургии Б. Фрила отражается на уровне поэтики в отсутствии внешнего конфликта, наличии подтекста, заимствовании сюжетов, адаптации эпических произведений русского писателя для сцены.

Литература

1. Зиненко О. А. Исторические пьесы Брайана Фрила / О.А. Зиненко // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2010. – С. 21–42.
2. Найтингейл Б. Брайан Фрил, драматург по прозвищу ирландский Чехов, скончался в 86 лет/ Б. Найтингейл // The New York Times. – URL: https://www.nytimes.com/2015/10/03/theater/-brian-friel-irish-playwright-dies.html
3. Фрил Б. Аристократы. – URL: https://books-all.ru/book/387278-aristokraty.html

4. Фрил Б. Курортные забавы. – URL: http://chehov-lit.ru/chehov/drama-about/brajan-kurortnye-zabavy.htm
5. Фрил Б. Медведь. – URL: http://chehov-lit.ru/chehov/drama-about/brajan-medved.htm
6. Фрил Б. Нужен перевод. – URL: https://www.litmir.club/bd/?b=280254
7. Фрил Б. Отцы и сыновья. – URL: https://www.rulit.me/books/otcy-i-synovya-read-443467-1.html
8. Фрил Б. После занавеса. – URL: https://books-all.ru/book/387280-posle-zanavesa-chehovskie-motivy-posle-chehova.html
9. Фрил Б. Праздник урожая. – URL: https://www.rulit.me/books/prazdnik-urozhaya-tancy-na-prazdnik-urozhaya-read-418473-1.html
10. Шершевская, М. А. Чехов в английской критике и литературоведении / М.А, Шершевская, М.Г. Литаврина // Литературное наследство. – 1997. – С. 406–453.

Д.Ж. Ерболат
(г. Астана, Республика Казахстан),
Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилёва.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Ж.К. Нурманова

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОВЕСТИ «ГАУХАРТАС» Д. ИСАБЕКОВА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Статья посвящена анализу сценической интерпретации повести «Гаухартас» знаменитого казахского писателя Дулата Исабекова в жанре музыкальной драмы в постановке А. Маемирова. Речь идет о трансформации жанра, образов-персонажей повести в сценической версии.

Ключевые слова: Дулат Исабеков, театр, спектакль, музыкальная драма, А.Маемиров.

D.Zh. Erbolat
(Astana, Republic of Kazakhstan),
Eurasian National University named after. L.N. Gumileva.
Scientific adviser:
Ph.D. Philol. Sciences, Associate Professor Zh.K. Nurmanova

Abstract. The article is devoted to the analysis of the stage interpretation of the story “Gaukhartas” by the famous Kazakh writer Dulat Isabekov in the genre of musical drama staged by A. Mayemirov. We are talking about the transformation of the genre, the images and characters of the story in the stage version.

Key words: Dulat Isabekov, theater, performance, musical drama, A. Mayemirov.

Дулат Исабеков – талантливый прозаик, чьи произведения, по верному наблюдению Н. Ровенского, свободны от «заимствований, привычных сюжетных схем» [Канафина 2004:5]. Персонажи его повестей и рассказов живы и притягательны, по мироощущению писатель близок к молодежи. Дулат Исабеков – писатель, драматург, один из лучших казахских прозаиков современности, испытал на себе влияние творчества А.П. Чехова. У писателей очень много общего: оба работали в области прозы и драматургии. Из-под пера А. Чехова вышло более семнадцати пьес, Д. Исабеков является автором двадцати пьес. Драматургия А.П. Чехова и Д. Исабекова не сходит с театральных подмостков, к ней многократно обращаются. Так, например, пьеса

Д. Исабекова «Транзитный пассажир» была поставлена в Лондоне, и с тех пор не сходит с театральных афиш. Как и А.П. Чехов, Д. Исабеков начинал с малого жанра – рассказа. В последнее десятилетие его творчество больше тяготеет к драме, и мы можем говорить о феномене театра Д. Исабекова. В этой статье мы остановимся на сценической интерпретации повести «Гаухартас», которая в последнее время пользуется большой популярностью в театре.

«Гаухартас» – одна из ранних и известных повестей Д. Исабекова, которая является его визитной карточкой. Творческая история написания произведения такова: однажды будучи молодым солдатом в 1975 году, писатель услышал прекрасную песню по радио в исполнении казахской оперной певицы – Бибигуль Тулегеновой, той песней как раз и явилась «Гаухар тас». Услышав песню, Дулата Исабекова пронзили чувства тоски и грусти по родной земле, и это вдохновило писателя на написание его нового шедевра – произведения «Гаухартас». Повесть была написана и издана в 1967 году и сразу же привлекла внимание читателей и критиков, а через четыре года, в 1975 году, по мотивам произведения была снята экранизация режиссёром Ш.И. Бейсембаевым под названием «Храни свою звезду», ставшая шедевром казахского кинематографа.

Любопытен тот факт, что повесть «Гаухартас», имевшая счастливую судьбу в отечественном кинематографе, ни разу не ставилась в казахском драматическом театре. В этом году впервые в столице Казахстана обратились к постановке повести «Гаухартас» в театральном искусстве. Это – Театр юного зрителя в Астане под руководством театрального режиссёра-постановщика А. Маемирова. Спектакль поставлен в жанре музыкальной драмы: поскольку в самой повести очень много музыкального начала, то и спектакль состоит из большого пласта музыки Ш. Калдаякова, которая воссоздает атмосферу 60-х годов XX века.

В «Гаухартас» «писатель исследует сложный мир взаимоотношений между мужчиной и женщиной и переходит к осмыслению традиционного конфликта «о противоречии характеров», – отмечает М. Канафина [Канафина 2004: 16]. В основе повести – жизнь и быт чабанской семьи, пребывающей в ежедневных заботах и хлопотах. Приход невестки Салтанат нарушает привычный уклад жизни этой семьи. Неслучайно автор уподобляет ее образ «жемчужине», подчеркивая достоинства героини. Судьба готовит ей суровые испытания, сталкивая с человеком совершенно иного склада, с Тастаном.

Это произведение написано о семье, проживающей в селе в обычной Алматинской области, и прекрасно иллюстрирует их жизненный уклад и размеренный быт аула. Семья самая обычная: отец, мать, братья – Тастан и Каиркен, и жена старшего брата – Салтанат, которая только что пришла в семью. Произведение Д. Исабекова «Гаухартас» показывает результат двух разных воспитаний братьев. Старший сын, очень строгий, как и его отец, человек, который считает себя настоящим мужчиной, молчит, говорит только тогда, когда это необходимо. А младший брат Тастана – Каиркен, удивительно добрый, чуткий, справедливый и творческий человек, как и его мать.

Большая часть произведения отражает общение и отношения членов этой семьи к только что прибывшей невесте – Салтанат. Сама Салтанат похожа на Каиркена и его мать: справедливая, добрая, добродушная, мечтательная, общительная, душа, которая влечет к пению, находит понимание с кем угодно.

Салтанат быстро ладит со своей свекровью и Каиркеном. Мать относится к ней как к дочери и становится для нее близким человеком – матерью, а Каиркен - младшим братом, который помогает ей во всем и везде. Муж, проявляющий строгость к жене, бывает порой жестоким. В какой-то момент Салтанат даже избивают камчой за то, что она получила его любимую лошадь без спросу. Конечно, Салтанат обижается на это, но старается не показывать свою обиду, ведь она очень любит своего мужа.

В этот момент Каиркен сочувствует Салтанат, которая оказалась в трудной ситуации, и пытается подбодрить ее. Он даже пытается убить лошадь своего брата, который поднял руку на невестку, но его родители вовремя останавливают его:

– Если эта лошадь дороже, чем человек, я его на клочья разнесу. Пусть только попробует меня убить! [Исабеков 2003:66]

Вот так проходят дни, и после того случая Салтанат тяжело заболевает. Врачи не могут помочь, и молодая женщина умирает от тяжелой болезни сердца. После пережитого в семье горюют и Тастан поздно понимает, что он потерял свое счастье. Автор осуждает жестокость Тастана. Душа замкнутого, закрытого от мира героя, просветлела, но было уже слишком поздно.

Начало повести проникнуто ожиданием Каиркена своей будущей женеше, которая представляется ему «и умной, и красивой, и ласковой. Не может же она быть такой сухой, как отец и Тастан! Нет, моя женеше будет непременно веселой, приветливой, радостной» [ИСабеков 2003:78]. С ее появлением герой связывал ожидаемые перемены в доме. В повести автор подробно описал том, длившийся три дня, беташар, на котором Каиркен, в нарушение казахских традиций открывает невестке лицо, кокпара, одурманившего Тастана.

Повесть Д. Исабекова заканчивалась диалогом отца и сына, в котором содержались взаимные упреки. Отец говорил Тастану о том, что он упустил золото из своих рук и не смог его оценить, а сын считал отца виновным в том, что именно он и его дружки сделали его таким:

– Вот что значит не ценить золото, которое в руках, – сказал отец. – Ты, сынок, из рук золото упустил.

Тастан долго стоял молча, потом произнес тихо, но твердо:

– Ты сам виноват, отец, ты сделал меня таким… Ты и твои дружки… [Исабеков 2003:111].

Каиркен уходит в армию и прощается с любимой женеше, оставившей завет – жить с улыбкой.

Имя Тастана переводится как «рожденный из камня». Неслучайно Каиркен называет его «бревном и бесчувственным каменюгой». Авторская характеристика «джи-

гита султанов» тоже статуарна и бесстрастна, Д. Исабеков отмечает монументальную фигуру и богатырскую поступь, напоминающую ожившую «статую сказочного батыра» [Исабеков 2003:811]. В сравнении с братом он молчалив и суров, немногословен и несуетлив.

Противоположностью старшему брату является «еркебала» Каиркен, которого отец считает слабохарактерным. Но он один знает о «сундучке души» своей женеше, в которой так много мужества и силы. Именно в этом персонаже «схоронен заветный сундучок, полный самых красивых слов о женеше» [Исабеков 2003: 103]. У них много точек соприкосновения. Оба любят музыку. С трепетом относятся к природе и населяющим ее животным.

В повести образ Салтанат является не только сюжетным, но и нравственным, философским центром. Трагическая судьба героини исполнена истинного драматизма. Образ Салтанат строится на контрасте ее поэтичной натуры, ее стремлений, наивных идеалов с грубостью окружающей жизни. Лицо героини сияет каким-то неповторимым светом.

Концепция режиссера Асхата Маемирова концентрируется на семейных ценностях-взаимоотношениях отца и матери, невестки и сына, деверя и невестки. Спектакль является посланием к современному зрителю о том, что нужно вернуть то важное, что изначально сохранялось в казахской семье испокон веков.

Необычность спектакля заключается в том, что на роль главных героев были выбраны актеры-молодожены – Оразалы Игилик и Инабат Ризабеккызы, которых жизнь свела под великим шаныраком не только в театре, но и в жизни. При исполнении песен замечательный голос Инабат, переплетаясь с хором Театра юного зрителя, обретает по-особенному пронзительное и чувственное перевоплощение. Исполнителем роли деверя является Асылхан Толепов, известный казахстанский актер театра и кино, прославившийся в роли Сартая в историческом фильме «Жау жүрек мың бала». В музыкально-драматическом спектакле он старше своего героя, но ему очень хорошо удалось передать палитру чувств и эмоций.

Салтанат в исполнении И. Ризабеккызы предстает на сцене как романтическая героиня, которая возвышается над твердолобым мужем и жестоким тестем. В образе своей героини актриса раскрыла трагедию человека, оказавшегося жертвой человеческого непонимания и жестокости. Тастан избивает ее камчой за то, что она посмела оседлать его любимого коня, оказавшегося дороже ему жены.

Сюжет спектакля не отклоняется от сюжетных линий первоисточника повести. Сюжет стал мелодраматичнее, поэтичнее, благодаря завораживающим исполнениям народных песен, от которых трепещет сердце и захватывает дух. Хор на сцене играет важную роль в спектакле.

Достойна внимания интерпретация И. Оразалы и И. Ризабеккызы, сыгравших главные роли Салтанат и Тастана. И. Оразалы «оживляет статую» своего героя, наполняя его образ множеством новых оттенков и нюансировок. Молодая жена Салтанат в

исполнении И.Ризабеккызы что-то сдвигает в его сумрачной душе, заставляя Тастана задуматься о вещах важных и серьезных. Беда героя в суровом восточном воспитании, согласно которому проявление нежных чувств считалось недостойным мужчины. Поступок маленькой жены, повлекший за собой смерть, приводит к осознанию и признанию того, что «у его жены мужественное и самоотверженное сердце» [Исабеков 2003:108]. Лишь перед мертвой Салтанат открывает свою душу Тастан.

Центральным в повести и спектакле является эпизод с Салтанат, исполняющей «Гаухартас»: «Салтанат пела, не отрывая глаз от чистого неба, от крошечного жаворонка, трепетавшего в вышине. Пела, раскинув в стороны руки, точно хотела захватить в свои объятия все: и небо, и солнце, и степь» [Исабеков 2003: 96]. Актриса играет ее как «девчонку, едва достигшую зрелости» [Исабеков 2003: 91]. Она и чуткая, и добрая, и по-детски наивная, чистая и простодушная. Ее голосу с жадностью внимают на празднике чабанов. Салтанат – настоящая «жемчужинка», скрытая от глаз посторонних в юрте на берегу Аршабая. Поэтичность героини есть, но мужества нет. Зритель ничего не знает о прошлом героини, кроме того, что она была жизнерадостной. В повести есть «нехитрая исповедь» Салтанат, когда она рассказывает Каиркену о покинувшем их отце, об одинокой матери, о себе, не закончившей школу, потому что пришлось быть и «стряпухой, и сиделкой, и утешительницей матери».

Также интересным фактом явилось то, что благодаря музыкальным фрагментам в инсценировке пьесы «Гаухартас» народная песня «Кудаша» обрела популярность и стала «трендом» не только в Казахстане, но и в других странах СНГ. В частности, после выхода спектакля, она привлекла внимание миллионов слушателей в социальных сетях, таких как Instagram и Tik-Tok.

Идея спектакля «Гаухартас» А. Маемирова, поставленного по мотивам повести Д.Исабекова, проста – каждый человек должен дорожить своим счастьем. Режиссер с большим мастерством раскрыл все характеры героев, в точности передал уклад жизни казахского народа середины XX века.

Литература

1. Канафина М. Проблема творческой индивидуальности Д. Исабекова (на основе прозы): автореф. дис. … канд. филол. наук. – Алматы, 2004. – 24 с.
2. Исабеков Д. Гаухартас / Исабеков Д. Транзитный пассажир. Повести. – М.: Русская книга, 2003. – С. 74–130.

Р.Д. Зоськович
(Россия, Таганрог)
МОБУ СОШ № 38, 9 класс
Научный руководитель:
учитель русского языка и литературы Е.В. Сокольская

ПОТОМКИ ВЕЛИКОГО РОДА А.С. ПУШКИНА

Аннотация. При обилии исследований о самом А.С. Пушкине, о его потомках написано сравнительно немного отдельных публицистических книг, ещё меньше тематических электронных приложений, позволяющих визуально оценить масштаб родословного древа на карте мира. Значимость работы состоит в том, что она вносит определенный вклад в изучение генеалогии известного поэта. Как выяснилось, объём изученного материала огромен, все вопросы должны быть ещё более детально освещены. В данном исследовании намечена только канва для такой будущей работы, в которой получится детально отразить творческий потенциал ныне живущих потомков А.С. Пушкина.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, потомки, продолжение рода, настоящее время, расселение, великий поэт.

R.D. Zoskovich
(Russia, Taganrog)
MOBU secondary school No. 38, grade 9
Scientific adviser:
teacher of Russian language and literature E.V. Sokolskaya

Abstract. With an abundance of research on A.S. Pushkin, relatively few separate publicistic books have been written about his descendants, even fewer thematic electronic applications that allow you to visually assess the scale of the family tree on the world map. The significance of the work lies in the fact that it makes a certain contribution to the study of the genealogy of the famous poet. As it turned out, the volume of the studied material is huge; all issues should be covered in even more detail. In this study, only a canvas for such future work is outlined, in which it will be possible to reflect in detail the creative potential of the living descendants of A.S. Pushkin.

Keywords: A.S. Pushkin, descendants, procreation, present time, resettlement, great poet.

Дети А.С. Пушкина

Александр Сергеевич Пушкин женился на Наталье Николаевне Гончаровой в 1831 году, через год родилась старшая дочь поэта Мария, затем на свет появились сыновья, старший Александр и младший Григорий, и еще одна девочка Наталья, имя которой дали в честь ее матери. Поэт любил свою семью, заботился о ней, с теплотой воспитывал детей и переживал об их будущем.

Мария Александровна Пушкина (Гартунг)

(1832–1919)

«Беззубая Пускина», как называл ее отец, имела арабский профиль, это беспокоило поэта, так как ему самому не особо нравилась эта черта в себе, а для девочки находил это совсем неподходящим, но с возрастом Мария больше походила на мать клас-

сическим типом внешности. Когда погиб А.С. Пушкин, Маше было пять лет. Несмотря на столь ранний возраст, девочка хорошо запомнила голос, смех отца. Спустя некоторое время, у уже подросшей Марии начали замечать звонкий, искренний и задушевный пушкинский смех. Выросла бойкой, но милой барышней, несмотря на свою красоту, долго не могла выйти замуж, но в итоге сочеталась браком с генералом Леонидом Гартунгом. Семейное счастье не сложилось, в 1877 году Леонид свел счеты с жизнью. У пары не было детей, Мария воспитывала своих племянников, детей Александра Пушкина.

Александр Александрович Пушкин

(1833–1914)

«Посмотрим, как-то наш Сашка будет ладить с порфирородным своим тезкой; с моим тезкой я не ладил, – писал А.С. Пушкин жене в апреле 1834 года, говоря про Александра I и про будущего царя Александра II. «Не дай бог Сашке писать стихи да ссориться с царями!», такими были опасения А.С. Пушкина, но вопреки им, «Сашка рыжий», окончив Пажеский корпус, не только не ссорился с Александром II, но и успешно продвигался по службе. Маленькому Сашке было 3 года, когда умер его отец. Он рос в семье Петра Петровича Ланского. Отчим воспитывал детей поэта правильно, ничего плохого в его сторону не говорил, Наталья Ланская была рада тому, что ее новый муж полюбил ее детей как своих родных. 8 января 1858 года А. А. Пушкин женился на племяннице отчима Софье Александровне Ланской. Скромная, застенчивая, душевная Софья Александровна все свои силы отдавала семье, детям, которых было одиннадцать: Наталья, Софья, Мария, Александр, Ольга, Анна, Григорий, Петр, Надежда, Вера и Сергей. От ухаживаний за такой большой семьей у девушки рано и быстро пошатнулось здоровье, курс лечения ей не помог, 8 апреля 1875 года она скончалась от воспаления легких. В 1883 году А. А. Пушкин венчался со второй женой – Марией Александровной Павловой, в которой скопились все недостатки, которая не принесла покоя на старости лет. В этом браке у них родилось 2 ребенка. В общем из 13 детей генерала Пушкина до взрослых лет дожили 11. 1 августа 1914 года умер старший сын поэта.

Григорий Александрович Пушкин

(1835–1905)

Родился 14 мая 1835 года. Когда Россия потеряла А.С. Пушкина, Григорию шел второй год, поэтому он помнил отца только по рассказам матери. Так же как отец и старший брат, он окончил Пажеский корпус, начал службу у отчима вместе с А.А. Пушкиным, но военное дело решил бросить, говорят, это произошло в тот период, когда Г.А. Пушкин сделал предложение какой-то петербургской девушке и получил отказ. Младший сын поэта навсегда уехал в имение отца в Михайловское, променяв бурный Петербург. Уехал он не один, тогда у него был роман с какой-то неизвестной француженкой, говорят, они были вместе 20 лет, но оказалось, что девушка неизлечимо больна, поэтому ушла от своего возлюбленного. В октябре 1883 года сорока-

восьмилетний Г. А. Пушкин женился на Варваре Алексеевне Мельниковой. Через время он со своей женой уехал в ее имение Маркучай, где провел последние шесть лет жизни. Детей у них не было. Пусть у Григория и была тихая жизнь, но он достойно сохранял память своего отца, незадолго до 100-летия поэта предложил перевезти его останки в Михайловское, которое сделали вечным памятником А.С. Пушкина.

Наталья Александровна Пушкина (Дубельт, Меренберг)
(1836–1913)

Графиня фон Меренберг прожила долгую и яркую жизнь. Когда поэт был убит на роковой дуэли, Таше, так звали ее в семье, было 8 месяцев. Она походила на отца своей непреклонностью, упрямством, порывистостью движений и страстностью, гордостью и вспыльчивостью, которые сменялись потом редким добродушием и открытостью, умением задобрить маменьку и очаровать. Среди многочисленных посетителей родительского дома у нее был большой круг друзей и поклонников, которых она умела занять. К тому же сходство с отцом было и внешнее. В феврале 1853 года Наталья стала женой подполковника Михаила Леонтьевича Дубельта, сына начальника штаба корпуса жандармов Л.В. Дубельта, который опечатывал кабинет отца по высочайшему повелению, а потом разбирал бумаги поэта, а ранее, 15 лет назад сослал Пушкина в Михайловское. С первых же дней между супругами начались разлады и ссоры. Заядлый карточный игрок, Михаил Дубельт промотал все состояние, даже приданое Натальи Александровны (28 тысяч серебром). Он бешено ревновал жену, всячески издевался над ней, даже бил. Их жизнь превратилась в сущий кошмар, и в 1862 году они разъехались. Почти за год до окончания бракоразводного процесса дочь Пушкина, 30-летняя Наталья, обвенчалась в Лондоне с немецким принцем Николаем Вильгельмом Нассауским. За неполных семь лет Наталья Александровна родила принцу троих детей, двое из которых породнились с российским императорским домом.

Внуки поэта

Дальнейшее потомство дали только два ребенка Александра Сергеевича Пушкина – Александр и Наталия.

От старшего сына Александра Александровича Пушкина: Наталия, Мария, Александр, Ольга, Анна, Надежда, Вера, Сергей, София и Петр (двое последних умерли во младенчестве).

От младшей дочери Наталии Александровны Пушкиной: Наталья, Леонтий, Анна, Софья, Александра, Георг-Николай.

Пушкинские правнуки

По Наталье Воронцовой-Вельяминове: Григорий (умер младенцем), Мария Павловна Клименко, Софья Павловна Вельяминова, Михаил Павлович Воронцов-Вельяминов, Вера Павловна Вельяминова, Феодосий Павлович Вельяминов.

По Марии Быковой: Александр Николаевич Быков, Елизавета Николаевна Савицкая, Софья Николаевна Данилевская, Наталья Николаевна Быкова, Татьяна Николаевна Галина, Владимир Николаевич Быков, Анна Николаевна Апраксина.

По Ольге: Александр Николаевич Павлов.

По Григорию: Александр Григорьевич Катыбаев, Григорий Григорьевич Пушкин.

По Вере: Марина Сергеевна Геринг, Наталья Сергеевна Шепелева, Александр Сергеевич Мезенцев.

По Николаю: Наталья Николаевна Гревениц, Александр Николаевич Пушкин.

По Елене: Светлана Николаевна Розенмайер.

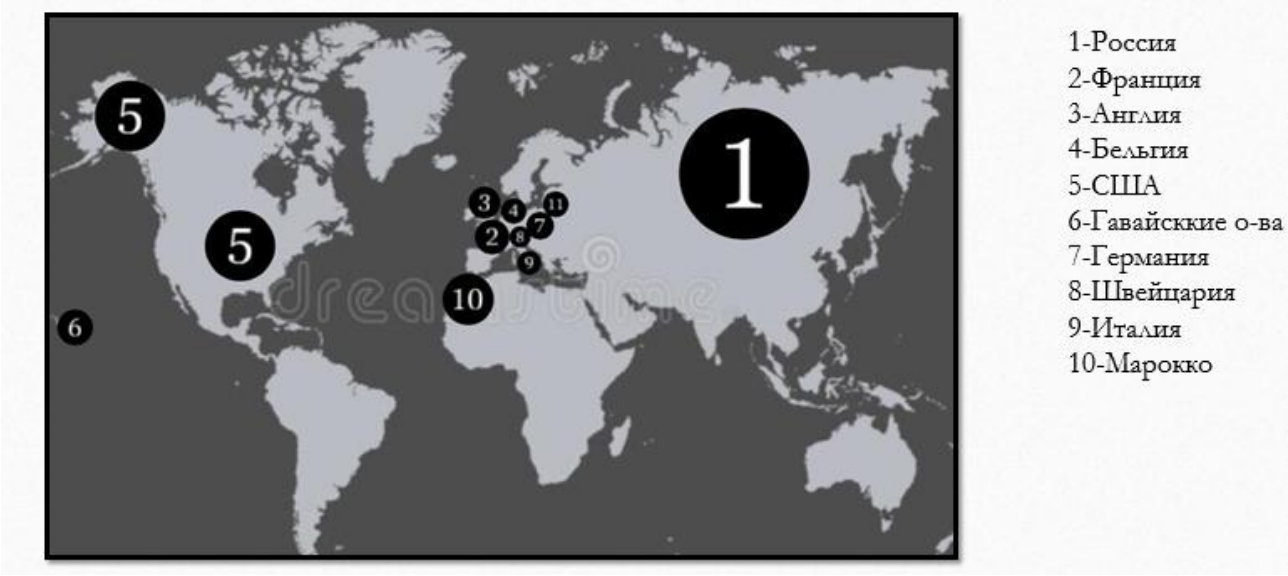
По Наталье: Арнольд Николаус Эмиль фон Бессель.

По Софии: Анастасия (Зия) де Торби, Нада де Торби (Маркиза) Милфорд-Хейвен, Михаил де Торби Михайлович.

По Георгию: Георг Михаил Александр фон Меренберг, Ольга Екатерина Ада фон Меренберг.

СОВРЕМЕННЫЕ ПОТОМКИ

Их имена на карте мира



Потомки в наше время расселились так: 54 в России, 16 во Франции, 16 в Англии, 7 в Бельгии, 7 в США, 4 в Германии, 3 в Италии, 6 на Гавайских островах, 2 в Полтаве, 3 в Марокко, 4 в Швейцарии.

Во **Франции**: Петр Александрович Дурново (1945), Дамиан Бэр (1971), Гавриил Бэр (1974), Марина Бодело (1969), Лаврентий Бодело (1974), Николай Михайлович Воронцов-Вельяминов (1978), Наталья Петровна Дурново (1973), Юлиан Петрович Дурново (1977), Николай Николаевич Солдатенков (1967), Татьяна Николаевна Солдатенкова (1969), Екатерина Николаевна Солдатенкова (1975), Сергей Андреевич Базоль (1975). Софья Александровна Базоль (1977).

В **Англии**: Александра Апастейшия Филлипс (1946), Николас Харолд Филлипс (1947), Марита Джорджина Филлипс (1954), Наталия Эйша Филлипс (1959), Сандра Элизабет Зиа Баттер (1948), Мэрилин Дейвина Баттер (1950), Роэс Джорджина Баттер (1952), Джоджина Маргарет Баттер (1952), Чарлс Харолд Александр Баттер (1960), Джордж Айвор Луис Маунтбаттен (1961), Айвор Александр Майкл Маунтбаттен (1963).

В **Бельгии**: Пушкин Александр Александрович (1942), Наталья Николаевна Гревениц (1960), Мария Александровна Дурново (1943), Александр Николаевич Гревениц (1962), Селина Александровна Николаевна Гревениц (1976), Софья Александровна Гревениц (1963), Сергей Александрович Гревениц (1972).

В **США**: Каролина Клоц-Оверолл (1942), Марта Роуллинз Оверолл (1947), Джон Хенри Оверолл (1948), Барбара Вест (1956), Маргерит Вест (1958), Джеймс Вест (1960), Сюзанна Вест (1963).

В **Германии**: Элизабет Клотильда фон Меренберг (1941), Александр фон Ринтелен (1966), Николас фон Ринтелен (1970), Грегор фон Ринтелен (1972).

В **Италии**: Анна Георгиевна Воронцова-Вельяминова (1944), Екатерина Тури (1968), Степан Тури (1968).

На **Гавайских островах**: Елизавета Александровна Дурново (1941), Екатерина Лиу (1959), Даниил Лиу (1960), Рэчел Лиу (1962), Надежда Лиу (1969), Александр Лиу (1973).

В **Полтаве**: Владимир Николаевич Савельев (1958), Андрей Владимирович Савельев (1979).

В **Марокко**: Анна Морильо (1953), Елена Морильо (1955), Петр Петрович Аплаксин (1952).

В **Швейцарии**: Анна Александровна Лорис-Меликова (1959), Доминика Александровна Лорис-Меликова (1961), Наталья Александровна Лорис-Меликова (1962), Михаил Александрович Лорис-Меликов (1964).

Их имена на карте России



33 потомка в Москве, 5 в Архангельске, 1 в Мичуринске, 1 в Воронеже, 1 в Ростове-на-Дону, 1 в Ухте, 4 в Санкт-Петербурге, 2 в Петрозаводске, 3 в Клине, 3 в Иркутске.

В **Москве**: Георгий Александрович Галин (1929), Пушкина Наталья Игоревна (1936), Пушкина Юлия Григорьевна (1939), Вячеслав Александрович Гуцко (1938), Татьяна Александровна Гуцко (1945), Александр Сергеевич Клименко (1953), Андрей Александрович Кологривов (1949), Ольга Александровна Кологривова (1961), Всево-

лод Олегович Кологривов (1965), Александр Георгиевич Галин (1976), Михаил Георгиевич Галин (1978), Александр Александрович Пушкин (1957), Анна Александровна Пушкина (1968), Екатерина Михайловна Пушкина (1961), Михаил Михайлович Пушкин (1967), Олег Тихонович Пушкин (1961), Константин Валерьевич Сухарев (1970), Марина Сергеевна Пушкина (1950), Сергей Борисович Пушкин (1956), Георгий Владимирович Геринг (1946), Павел Евгеньевич Красенков (1957), Андрей Григорьевич Сванидзе (1957), Ирина Герольдовна Егорова (1959), Ольга Герольдовна Егорова (1962), Елена Вячеславовна Гуцко (1964), Светлана Вячеславовна Гуцко (1969), Ольга Владимировна Якунина (1965), Сергей Владимирович Якунин (1977), Наталья Александровна Клименко (1980), Елена Андреевна Кологривова (1974), Анна Викторовна Пушкина (1974), Виктор Георгиевич Тренкин (1968), Сергей Георгиевич Тренкин (1971).

В **Архангельске**: Эдвин Александрович Гибшман (1937), Владимир Геннадьевич Вещагин (1945), Александр Эдвинович Гибшман (1972), Алексей Владимирович Вещагин (1970), Андрей Владимирович Вещагин (1975).

В **Мичуринске**: Сергей Владимирович Усов (1977).

В **Воронеже**: Александр Олегович Кологривов (1949).

В **Ростове-на-Дону**: Инна Эдвиновна Николаевская (1963).

В **Ухте**: Сергей Александрович Данилевский (1941).

В **Санкт-Петербурге**: Александр Николаевич Данилевский (1960), Николай Сергеевич Данилевский (1965), Алексей Николаевич Савельев (1962), Александр Александрович Данилевский (1979).

В **Петрозаводске**: Евгений Замирович Тарланов (1964), Лидия Владимировна Савельева (1937).

В **Клине**: Татьяна Ивановна Чалик (1949), Елена Александровна Лукаш (1970), Игорь Александрович Лукаш (1980).

В **Иркутске**: Галина Георгиевна Воронцова (1949), Владимир Георгиевич Воронцов (1957), Вера Георгиевна Воронцова (1959).

ИННА ЭДВИНОВНА НИКОЛАЕВСКАЯ



В 1980 году Инна окончила среднюю школу № 92 города Ростова-на-Дону. Поступила в ростовское дошкольное педагогическое училище, в 1982 году закончила его. Получив диплом с отличием, она пошла работать по распределению в детский сад завода Ростсельмаш. Девушка очень любит профессию воспитателя и мечтала о ней с пятого-шестого класса, ей всегда было очень интересно с детьми. Инна Эдвиновна мечты свои осуществила: окончила Ростовский пединститут и жизнь посвятила любимой профессии – воспитанию детей.

В 1989 году у Инны Эдвиновны родилась дочь Анастасия (седьмое поколение потомков А.С. Пушкина). Она также носит фамилию Николаевская.

Литература

1. Лукьянов Сергей «Всего лишь одна ветвь семейства Пушкиных…». – URL: https://berdskas-loboda.ru/vsego-lish-odna-vetv-semejstva-pushkinyh/
2. Митленко Светлана «Внуки и правнуки Пушкина. Ч. 1 (от старшего сына Александра)». – URL: https://zhiznteatr.mirtesen.ru/blog/43671519448/Vnukiipravnuki-Pushkina,ch1(ot-starshego-syina-Aleksandra)
3. Митленко Светлана «Внуки и правнуки Пушкинаю. – Ч. 2 (от младшей дочери Таши)». URL: https://zhiznteatr.mirtesen.ru/blog/43698394129/Vnuki-i-pravnuki-Pushkina,ch.2(ot-mladshey-docheri-Tashi)?utm_referrer=mirtesen.ru
4. Пажитнов Е. Потомки А.С. Пушкина. – URL: https://proza.ru/2014/06/09/85
5. Русаков В.М. «Рассказы о потомках А. С. Пушкина». – URL: https://imwerden.de/pdf/-rusakov_rasskazy_o_potomkakh_pushkina_1992__ocr.pdf

Ю.Д. Иванова

(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. С.Н. Зотов

ПРОЗАИЧЕСКОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛА В РАССКАЗЕ Ю.П. КАЗАКОВА «ОСЕНЬ В ДУБОВЫХ ЛЕСАХ»

Аннотация. В статье рассматриваются особенности лирического и прозаического начала в лирической прозе середины XX века. На примере анализа роли композиционно-речевых форм в создании пейзажа в рассказе Ю.П. Казакова «Осень в дубовых лесах» выделяются различия между лирическим и прозаическим началом.

Ключевые слова: лиризм, пейзаж, природа, Казаков.

Yu.D. Ivanova

(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 5th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"
Scientific supervisor:
doctor of philology S.N. Zotov

THE PROSAIC AND LYRICAL BEGINNING IN THE STORY OF YU.P. KAZAKOV "AUTUMN IN THE OAK FORESTS"

Abstract. *The article discusses the features of the lyrical and prose beginnings in the lyrical prose of the mid-20th century. On the example of the analysis of the role of compositional-speech forms in the creation of a landscape in the story of Yu.P. Kazakov "Autumn in oak forests" highlights the differences between the lyrical and prose beginnings.*

Keywords. *Lyrics, landscape, nature, Kazakov.*

В письмах к Виктору Конецкому Юрий Казаков писал: «А задумал я …не более не менее как возродить и оживить жанр русского рассказа – со всеми вытекающими отсюда последствиями. Задача гордая и занимательная. Рассказ наш был когда-то силен

необычайно – до того, что прошиб даже самонадеянных западников» [Конецкий 2002: 258]. Эти слова, написанные в 1960 году, знаменуют начало активного развития такого художественного явления, как лирическая проза. В середине 20 века литература, находясь в новых исторических условиях, остро нуждается в формах, отличающихся от прежних классических. Для Ю. Казакова такой формой стало ярко выраженное лирическое начало в прозе.

Лиризм – явление общее для всех литературных родов, однако само название отсылает нас к лирике, что подчеркивает основные качества такой прозы: субъективность, индивидуальность, чувственность. Для наиболее полного понимания сути данного явления важно отметить, что значимы не столько внешние формы (подробное описание, ослабленный событийный ряд), сколько само особенное качество лирической прозы – то, что сам Ю. Казаков называл «уникальным чувством жизни». Здесь можно увидеть тесное переплетение, своеобразное объединение различных литературных опытов: от лиричности рассказов И. Бунина, которого Ю. Казаков считал своим учителем, до элементов модернизма.

Чтобы понять, каким образом выражены у Ю. Казакова лирическое и прозаическое начала, обратимся к одному из ярких рассказов – «Осень в дубовых лесах». В рамках данной работы мы попробуем разграничить лирическое и прозаическое начала в тексте Ю. Казакова на примере рассмотрения вопроса о переживании природы в рассказе как элемента лирического начала.

Пейзаж – важнейший компонент художественного мира литературного произведения. Он «является универсальной формально-содержательной категорией, которая служит организации идейно-тематического, пространственно-временного уровней текста, а также отличается стилистической и смысловой полифункциональностью» [Волошкина 2017: 7]. Однако сам термин «пейзаж», как правило, интерпретируется как изображение природы, что недостаточно точно определяет его суть. Мы рассмотрим данное понятие с точки зрения индивидуально-авторского выражения переживания природы и роли этого переживания в формировании лирического начала прозаического текста. На стыке лирики и прозы переживание природы тесно сопрягается с композиционно-речевыми формами и является важнейшим способом выражения смысла рассказа.

В творчестве Ю.П. Казакова пейзаж можно рассматривать двояко. С одной стороны, его можно связать с внешним описанием (характеристикой обстоятельств действия, героев), с другой – отметить содержательность не только внешнюю, но и связь с рассуждениями, воспоминаниями, внутренним монологом и даже событийностью. В этом двояком рассмотрении и обнаруживается лиризм прозы Ю. Казакова.

Многочисленные попытки исследователей различить функции пейзажей демонстрируют многозначность изучаемого термина. Наиболее близко к нашему понимание пейзажа исследователем Н.В. Кожуховской. В ее работах разграничиваются понятия «пейзаж», «природа» и «чувство природы». Пейзаж рассматривается как наиболее

поздний результат развития литературы, так как образ природы присутствовал в мифе, древнем эпосе, фольклоре. Пейзаж – форма присутствия природы в художественном произведении, которая помогает постичь авторское мировоззрение. О «чувстве природы» Н.В. Кожуховская пишет: «это и национальный колорит, определяющий общее впечатление от местности, и способность каждого отдельного человека эмоционально «настраиваться» на определенное природное окружение. Это понятие и философское, и психологическое, и эстетическое, и лингвистическое, поскольку отражается в языке народа. Конкретным художественным воплощением «чувства природы» у отдельного автора, либо литературного течения является пейзаж, традиционно понимаемый как видовая картина природы, нарисованная преимущественно с помощью описательной речи» [Кожуховская 1996: 98]. Так, вопрос о пейзаже сопрягается с композиционно-речевыми формами произведения. Традиционно отмечается, что пейзаж – это, как правило, описание. Для анализа лирической прозы такое определение, на наш взгляд, нуждается в уточнении.

Лирическая проза – явление уникальное, совмещающее противоположности. Находясь на стыке лирики и прозы, она особенным образом сопрягает повествование, рассуждение и описание, создавая своеобразный синтез – *переживание*.

Попробуем рассмотреть, как сопрягаются различные композиционно-речевые формы при создании пейзажа в рассказе Ю.П. Казакова «Осень в дубовых лесах».

Первая пейзажная зарисовка дана уже в начале: «Аспидно-черной была эта ночь поздней осени, и не хотелось выходить из дому». Описание и повествование тесно связаны и намечают основной мотив произведения – мотив ожидания. С*одержательную основу произведения составляют размышления, навеянные приездом девушки. Рассуждение как композиционно-речевая форма в данном контексте трансформирует собственно пейзаж в переживание природы.*

Для продуктивного анализа понятия «пейзаж» и «переживание природы» в лирической прозе необходимо разграничить. В данном случае под пейзажем будет пониматься внешнее описание, а под переживанием природы – способ переживания мира и осознания своего места в нем.

Для Ю. Казакова важно «вскрыть глубинную сущность и гармонию мира, преодолеть одностороннее восприятие реальности, отражение лишь внешнего поверхностного слоя жизни» [Егнидова 2006: 165], поэтому он показывает, как в сознании героя окружающая реальность становится частью его картины мира. Природа не оказывает прямое влияние на человека, как и состояние человека – на восприятие природы (что часто свойственно произведениям русской литературы). Напротив, природа и человек существуют как нечто единое, поэтому образы природы тесно сопряжены с сюжетом. Переживание природы в художественном мире приближается к своеобразному феномену экзистенциального характера

Так, описательная пейзажная зарисовка дает основу рассуждению философского, онтологического характера: «Ночь была вокруг меня… И я подумал тут же, что главное в

жизни – не сколько ты проживешь: тридцать, пятьдесят или восемьдесят лет, – потому что этого все равно мало и умирать будет все равно ужасно, – а главное, сколько в жизни у каждого будет таких ночей» [Казаков 1983: 329]. Описание переходит в рассуждение, а собственно пейзаж становится *переживанием* природы, чувством единства с ней.

На протяжении всего повествования именно природа становится «двигателем» сюжета даже с событийной точки зрения. Например: «– Лед уже появился? – спросил я. – В море? – Нагоняет, – сказала она и тоже о чем-то подумала, может быть, о том, что оставила там» [Казаков 1983: 331]. Далее наблюдение за природой и пейзажная зарисовка возвращают автора-повествователя к событиям прошлого.

Ретроспективная вставка с описанием московской жизни героев противопоставляется жизни на Севере: «Это тебе не Белое море, – сказал я» [Казаков 1983: 337]. Так повествовательное противопоставление пространственно-временной характеристики создается на основе пейзажа – описания Москвы и Севера, что ярко отражает авторскую позицию, повествовательную субъективность.

Дни, проведенные в Москве, названы «пустыми», в городских описаниях акцентирована суета потребительства, мнимых удовольствий, грубости, неестественности. Даже чувство любви, центральное для поэтики Ю. Казакова, в московских эпизодах подчеркнуто неискренне: «Мы ехали назад и дремали; приваливаясь друг к другу при крутых поворотах, и, помню, прикосновения к ней были неприятны мне, да и ей тоже, наверное...» [Казаков 1983: 338]. Часть «московских описаний» лишена лирического начала, она прагматична, пейзажные зарисовки отрывочны: «Фонари погасли, горели только через один и на одной стороне. Людей почти не стало на улицах. Наконец мы пришли на Тверской бульвар и сели на скамейку» [Казаков 1983: 329]. Четкий событийный ряд является принципом повествовательного начала в этих эпизодах.

В описании жизни на Севере чувственность возвышается без специальных авторских усилий. Образ природы порождает поморские воспоминания, красоту чувства, простой смысл любви: «Все эти месяцы в душе моей жило чувство потери, а теперь я все нашел, и найденное было даже лучше, чем я мог предполагать» [Казаков 1983: 339]. Природа становится поводом к размышлениям, переживание природы передает состояние автора-повествователя: «Шел неслышный снег. Первый настоящий снег этой осенью. Я представил, как завтра днем обнаружатся мышиные следы вокруг куч хвороста в лесу и заячьи следы возле акации, которую они так любят глодать по ночам, вспомнил о своем ружье, мне стало весело, и пробрала дрожь» [Казаков 1983: 339].

Культурное переживание расширяется благодаря музыкальному мотиву, также сопрягающемуся с природным: «Элегически бормотал контрабас, отыскивая во тьме свои контрапунктические ходы, блуждая в неразрешимости, поднимаясь и опускаясь, и мне его медленный ход напоминал звездное небо» [Казаков 1983: 339].

Так создается полифункциональность пейзажа в рассказе Ю. Казакова. С одной стороны, пейзаж как описательность, внешняя характеристика, дополнение к повество-

ванию, с другой – уникальное чувство природы. «Соприродность» художественного смысла – доминанта авторского лиризма.

Ю. Казаков нашел формулу: «Великое очарование жизни». «Она обозначает один из самых важных мотивов в его прозе: *утишением* души человека (не утешением, а именно *утишением* печали и горя) может быть только одно – озарение великим очарованием жизни», что, несомненно, подчеркивает роль переживания природы в его произведениях [Лейдерман 2011: 350].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в рассказе Ю.П. Казакова «Осень в дубовых лесах» описание, повествование и рассуждение синтезируются в соприродном переживании. Пейзаж противопоставлен переживанию природы, отражающему не только пространственно-временную характеристику сюжета, но и мировоззрение автора, его мироощущение, лиричность точки зрения. Лиризм Ю. Казакова основывается не на описательности, а на рассуждении, сопрягающем природу и размышления философского характера.

Литература

1. Волошкина О. Л. Пейзаж и его функции в книге И.С. Тургенева «Записки охотника». – М., 2017.
2. Егнинова Н.Е. Рассказы Ю.П. Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы, 2006.
3. Казаков Ю. П. Осень в дубовых лесах: Рассказы, повести. – М.: Современник, 1983.
4. Кожуховская Н.В. Эволюция чувства природы в русской прозе XIX века. – Сыктывкар, 1995.
5. Конецкий В. В. Собрание сочинений в семи томах. – Т. 7. – Эхо, 2002.
6. Лейдерман Н.Л. «Восторг и трепет бытия» / Н.Л. Лейдерман // Литература. – 2011. – № 7.

А.В. Каменец
(Россия, Таганрог),
МАОУ СОШ № 22, 10 класс.
Научный руководитель:
учитель русского языка и литературы Е.Г. Коваленко

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЧАЦКОГО, ГЛАВНОГО ГЕРОЯ КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА», В ПОСТАНОВКАХ РУССКИХ ТЕАТРОВ

Аннотация. В статье собраны и проанализированы образы Чацкого в постановках «Горе от ума» русских театров. Была исследована зависимость осмысления образа Чацкого от взглядов на главную идею произведения в разные временные эпохи. Рассмотрено влияние антуража на систему образов. Данная статья будет интересна ученикам, студентам творческих специальностей, литературным критикам, актерам и людям, любящим театр.

Ключевые слова: комедия, театр, Грибоедов, Чацкий, образ, интерпретация.

A.V. Kamenets
(Russia, Taganrog)
MAOUSOSH №22, 10 class
Scientific supervisor:
teacher of Russian language and literature E.G. Kovalenko

INTERPRETATION OF THE IMAGE OF CHATSKY, THE MAIN CHARACTER OF THE COMEDY BY A.S. GRIBOYEDOV "WOE FROM WIT", IN PRODUCTIONS OF RUSSIAN THEATERS

Abstract. In article were gathered and analyzed images of Chatsky in productions “Woe from Wit” of Russian theaters. Was investigated dependence between perception of the image of Chatsky and viewpoint on comedy in different time epochs. The influence of entourage on the system of images is considered. This article would be interesting for students of art specialties, literary critics, actors and people, who interested in theatre work.

Keywords. Comedy, theatre, Griboyedov, Chatsky, image, interpretation.

Сценическая судьба комедии «Горя от ума» была достаточно трудной из-за ее идейной направленности. Она воспринималась как политическая комедия, не вписывающаяся в рамки дозволенного того времени. Произведение несколько раз подвергалось цензуре еще до того, как выйти в печать. А значит и на сцене найти место комедии было нелегко.

Московский актёр Павел Мочалов, по свидетельству современников, играл «натурально и прекрасно». Несмотря на цензурные правки, он смог понять и раскрыть истинную сущность комедии. Монологи Чацкого в его исполнении были наполнены иронией и затаенной злобой.

И.В. Самарин (1817–1885) привлёк публику своей яркой и пылкой игрой. Он поражал богатством интонаций, и в нём чувствовался страстный патриотизм. Основой его игры служила беспамятная любовь к Софье.

В 1906 г. «Горе от ума» было поставлено на сцене МХТ. Тогда Немирович-Данченко написал: «Чацкий, прежде всего, влюбленный молодой человек. Обличителем он станет потом даже помимо своего желания». [Немирович-Данченко 1923: 11.]

И лишь на советской сцене начали задумываться о том, чтобы на равных совмещать две важных стороны образа Чацкого, не теряя идею произведения.

Сценическая судьба комедии была трудной, но несмотря на это, талантливые актеры смогли приблизиться к образу, который задумывал Грибоедов. Каждая из трактовок постепенно приближала читателя и зрителя к пониманию образа и роли Чацкого.

Постановка Московского Художественного театра 1906 г.

Появление «Горя от ума» на сцене Художественного театра было действительно волнующим и важным событием.

В газете «Русские ведомости» было отмечено, что театру удалось передать все особенности дореформенного быта в барском доме: «Это – яркая бытовая картина, где и люди, и вещи, и отношения дополняют друг друга, где каждая фигура – живое лицо» [Игнатов 1987: 195].

В постановке хотели отметить любовный конфликт комедии, ярче показать трагедию Чацкого. Однако из-за попытки углубить его частично был потерян интерес, который вызывает первоисточник комедии Грибоедова.

Чацкого играл А.Г. Качалов. Театральные критики и зрители отмечали в нем молодость, удивительную искренность, простоту и веселость. В его тоне не чувствовалось, что он пытался разубедить Фамусова. Он только высказывал свое мнение, а иногда и сам смеялся над колкостью своих выражений. Лишь когда его задевали в чувстве к Софье, он позволял себе желчные и грубые упрёки. Он не был грибоедовским Чацким, грозою, обличающей пороки фамусовского общества, но был искренним и волнующим зрителя человеком.

Постановка Художественного театра не так далеко ушла от эпохи Грибоедова, и потому она могла достичь многих сходств с оригинальным произведением.

Постановка В. Э. Мейерхольда 1928–1935 г.

В постановке В.Э. Мейерхольда не только текст комедии потерпел значительные изменения, но и само название: спектакль был озаглавлен первоначальным вариантом названия пьесы – «Горе уму». Из-за того, что комедия уже была разобрана на крылатые выражения, режиссёру казалось, что она утратила прежнюю поэтичность и живость языка. Поэтому пьеса была разделена на семнадцать эпизодов, в текст были добавлены отрывки из черновиков Грибоедова, а также введены новые персонажи, которых в комедии никогда не было.

В роли Чацкого для всех неожиданно выступил комический актер Эраст Гарин, чьим амплуа был простак. Гарин выражал больше лирическую, чем драматическую сторону комедии, и поэтому выбор актёра вызвал потрясение и шквал критики.

Одинокому Чацкому противостоит мир, полный живых соков, крепких традиций, мир, уверенный в непоколебимой крепости своего существования. Само отрицание московского мира кажется фамусовскому обществу болезнью, сумасшествием, и Чацкий представляется им чудаком. Можно предположить, что именно эта краска определила выбор актера на роль Чацкого: для героев Эраста Гарина всегда была характерна чудаковатость.

Сцена распространения слуха о сумасшествии Чацкого сопровождается нарастающей музыкальной темой, пока не достигает своей кульминации. Повсюду слышны сплетни, повторяющиеся из раза в раз, и Чацкий понимает, что здесь ему нет места.

Несмотря на неприятие и критику постановки, она всё же обрела успех как раз из-за новаторства, внесенного в нее. Именно эксперименты и переосмысление старого делают творчество живым.

Постановка Г. А. Товстоногова 1962 г.

В Ленинграде в Большом драматическом театре имени М. Горького Г.А. Товстоногов ставит пьесу «Горе от ума». Отходя от определенного места действия, а именно дома Фамусовых, события происходят в неизвестном помещении.

Сценарий дополняют различные средства выразительности, например существование двух Загорецких в одном помещении, чтоб передать его вездесущность. Было добавлено «лицо от театра». Оно представляло героев спектакля и заканчивало его.

Декорации, придуманные художником Рустамом Хамдамовым, были светлыми и легкими: полупрозрачные элементы скрывали героев, оставляя лишь их таинственную тень.

Роль Чацкого исполнял Сергей Юрский. Согласно режиссерской трактовке, это был не просто герой из бессмертной комедии, но и самый живой человек. Интеллигентный, образованный, добрый, он увидел отечество новыми глазами после трехлетнего пребывания в Европе. Целью Толстоногова было не только показать на сцене историю «Горе от ума» первой трети XIX века, но и обратиться к каждому, кто находится в зале. Юрский практически сразу смог получить внимание зала, и именно поэтому зрители смогли проникнуться к Чацкому.

Чацкий Юрского долго пытался добиться Софьи, распахнуть все двери перед ней. Но в третьем акте, когда герой находит Софью перед балом, он лишь робко говорит: «Не образумлюсь... виноват, и слушаю, не понимаю...». Его целью было найти родного человека, с которым будет возможно поговорить по душам. И Чацкий не может его обрести среди людей, окружающих его. Однако ему удается найти родственную душу в другом месте – в зале.

Важно отметить, что Юрский играл «пушкинского Чацкого», то есть не тратил себя на людей, неспособных понять его. Именно поэтому он следует мнению Пушкина о Чацком: «Чацкий совсем не умный человек... Первый признак умного человека – с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому под.» [Пушкин 1962: электрон версия].

Чацкий в этой пьесе крайне чувственный и искренний молодой человек, сумевший найти не «мильон терзаний», а верного друга – зал, который поддерживал его со стороны, чего нельзя будет увидеть нигде более.

Постановка Малого театра 1952 г.

«Горе от ума» 1952 г. имеет отличие от всех ее предшественников. Это не только спектакль, но и фильм. Исполнение данной постановки существенно отличалось от остальных. Перед авторами проекта стояла задача совместить черты фильма и черты спектакля.

Режиссером постановки был Сергей Алексеев, а осуществлял ее Пров Садовский. События происходили не на одной сценической площадке, что свойственно традиционным спектаклям, а на нескольких. Наряды действующих лиц переносили зрителей во время действия самой комедии.

Чацкого сыграл Михаил Царёв. Его Чацкий был достаточно строг и серьезен. Он выглядел не как молодой, пылкий и передовой человек своего времени, а как взрослый и опытный мыслитель. В нём не было детской наивности и любви, присущей другим Чацким. Он осознано, но и одновременно по-глупому приходил в фамусовское общество, понимая свою роль в этом доме.

Чацкий Царёва, не питая надежд, произносит монологи перед остальными, обрекая себя на мильон терзаний. От безысходности своего положения он отправляется прочь из Москвы, не найдя и доли счастья.

Интерпретация Сергея Алексеева интересна своим жанром. Фильм-спектакль вносил свои черты в игру актёров и общую композицию. Постановка была организована серьезно: все действующие лица были по-своему умны. Была воссоздана особая атмосфера, отражающая проблемы той эпохи.

Постановка Малого театра 1977 г.

Постановка 1977 г. дошла до нас в цветном варианте. Отличалась она качеством исполнения в техническом плане. Художественным руководителем постановки был М.И. Царев, он же играл Фамусова. Декорации воссоздавали место действия в доме Фамусовых – гостиная и роскошный зал, где проходил бал – однако в точности воспроизвести антураж прошедшей эпохи не удалось.

Несмотря на то, что автором постановки и исполнителем роли Фамусова был один и тот же человек, все действующие лица важны в равной мере.

Чацкий (Виталий Соломин) подчеркивал острый общественный конфликт, выступал с монологами серьезно и твёрдо, пытаясь донести свою правду. Для него важной целью было показать, насколько стало порочным московское общество. Он стремился добиться отклика, признания и справедливости, но одержал горькое поражение.

Чацкий Соломина умный, красноречивый, который не может терпеть несправедливость, однако он же и слепой влюбленный. Он не замечает, что Софье нравится другой, потому что глуп, а глуп он, потому что влюблен. Этот Чацкий по-детски наивен и смешон. Открыто и искренне, без злобы, он показывает свои чувства и мысли. Смеется он по-доброму, не ожидая, что его и правда назовут сумасшедшим.

Постановка Олега Меньшикова 2000 г.

Режиссерскую работу Олега Меньшикова с пьесой А.С.Грибоедова «Горе от ума» можно считать самой молодой. Перед актёрами стояла достаточно трудная задача – воссоздать образы и антураж позапрошлого века.

Данную постановку от других отличает ее современность и одновременно созвучие грибоедовской мысли. Идея спектакля, как и идея его источника, заключается в том, что человек со светлыми мыслями в прогнившем обществе считается сумасшедшим.

Необычно осмысляется место действия первого акта. В начале спектакля темно, создается впечатление, что Лизанька сидит в огромной часовой башне, однако, когда появляется свет, становится ясно, что сзади находится огромный зал поместного дома с высокими колоннами и причудливыми лестницами. Старинная привлекающая внимание мебель лишь дополняла композицию поместья XIX века.

Как только Меньшиков выходит на сцену, сразу становится понятно, что перед нами человек, полный энергии, – Чацкий. Он ведёт себя открыто и душевно, без затаенной злобы. Всё, что он говорит, идёт от его души. Чацкий Меньшикова живой, пыл-

кий и свободный. За время пьесы веришь в его искренние чувства к Софье и доброту. Он не пытается доказать свою правоту, но с жаром, словно близким друзьям, рассказывает о своих взглядах и мыслях.

Меньшиков ставит спектакль, как поэт, и сам играет поэта. Его Чацкий готов любить всех, но его не любит никто. Он жаждет общения и участия, а его сторонятся и избегают. Свой финальный монолог он произнесет не как приговор для всего московского общества, а как прошение о помиловании. Он будет плакать и смеяться одновременно. Зрительный зал буквально будет сходить с ума вместе с ним.

Безусловно, постановка Меньшикова идёт в своём ритме, не пытаясь казаться наигранно пышной. В ней Чацкий не обличитель общественных пороков, а самый живой человек с искренними переживаниями за свою Родину, волнуемый чувствами и своей любовью.

Постановка Любимова 2007 г.

В 2007 году состоялась премьера «Горе от ума» в Московском театре на Таганке, режиссёром которой стал Юрий Любимов. Он позволил себе осмыслить комедию еще раз, подойти с другого угла к ее воспроизведению на сцене. И потому оригинальный текст «Горя от ума» претерпел некоторые изменения.

Любимов не случайно дал своей постановке сразу три названия: «Горе от ума – Горе уму – Горе ума». Свой выбор он объясняет словами из интервью: «Не я, это у Грибоедова было несколько названий. Как можно уверенно сказать, которое он считал правильным? Пьеса при его жизни не исполнялась. <…>» [Корнеева: электрон. версия].

Комедия была значительно сокращена и длилась 1 час 45 минут. Сокращена она была для того, чтобы больше соответствовать сегодняшним ритмам, так как, по словам Любимова, конструкция комедии была старомодна, и люди бы быстро начали засыпать. Все вырезанные сцены он компенсирует красочными номерами.

Любимов решил уйти от всех предшествующих спектаклей и смог сплести повествование с балетом. Актрисы были одеты в белые пачки, а сам спектакль начинался с вступительного танца. Его изящность дополняла декорации: это множество двигающихся полупрозрачных белых занавесок, создающих иллюзию комнат, за которыми прячутся тени актёров. Акцент на появление или исчезновение героев на сцене достигался освещением, направленным то на актёров, то в зал. Классическая музыка на протяжении всего спектакля сопровождала зрителя в важные накаляющиеся моменты.

За четыре месяца сменились три Чацких, однако в финал вышли специально приглашенный актер израильского театра «Гешер» Игорь Миркурбанов и артист Таганки Тимур Бадалбейли.

Чацкий в исполнении Тимура Бадалбейли вышел крайне строгим, так как любовная интрига волновала Любимова меньше всего. От неё остался лишь любовный треугольник из Софьи, Молчалина и Лизы. Сам Чацкий Софью не любит. В дом Фамусова он является в военной форме, очках и с лысиной на голове. Своим видом он напоминает портрет Чаадаева. Здесь он – Чацкий надменный и беспристрастный, который

ни на мгновение не сомневается в своих идеях. Он уже разочарован. Чацкий не собирался найти в доме Фамусовых какой-либо ответ или поддержку и в отличие от своего оригинала, он не находит мильон терзаний. Когда он покидал Москву, он не ощущал, что это было трагедией. Имея стойкость духа, он не утратил свой юношеский пыл. Такой финал не похож ни на какие другие. Чацкий не проникался делами, происходящими рядом с ним, а лишь отстраненно наблюдал.

Благодаря огромному жизненному опыту Любимов смог перевернуть комедию вверх дном. Прошло много лет, а потому подобное переосмысление было необходимо, чтобы увидеть совершенно новую грань грибоедовской комедии.

Каждая из постановок комедии А.С.Грибоедова «Горе т ума» вносила много нового в трактовку образа Чацкого. В каждом веке появляются художники, которые дают комедии новую жизнь, интерпретируя ее под свой век и проблемы, актуальные в обществе.

Литература

1. «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников / Ред. сост. О. М. Фельдман, Прим. Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана. – М.: Искусство, 1987. 406 с. – URL: http://teatr-lib.ru/Library/Gore_ot_uma/Gore/
2. Игнатов И. Н. «Горе от ума» в Художественном театре // «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников / ред., сост. и авт. вступ. ст. О. М. Фельдман. – М.: Искусство, 1987. - С. 195-197.
3. Кадырова А. Рецензия на спектакль «Горе от ума». – URL: https://nsportal.ru/-ap/library/literaturnoe-tvorchestvo/2019/11/07/retsenziya-na-spektakl-gore-ot-uma-kadyrovoy.
4. Корнеева И. Юрий Любимов ставит «Горе от ума». – URL: https://rg.ru/-2007/05/15/a156098.html.
5. Немирович-Данченко В. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. – М.; Пг., 1923.
6. Пушкин о литературе. – М., 1962. – URL: http://griboedov.lit-info.ru/griboedov/kritika/pushkin-o-gore-ot-uma.htm

К.С. Лапшина

(Россия, Таганрог),
МАОУ СОШ № 22, 11 класс.
Научный руководитель:
учитель русского языка и литературы
высшей категории В.А. Гринякина

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» И ЕВРОПЕЙСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Аннотация. В статье исследуется проблема влияния европейской романтической литературы на создание женских образов в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Целью данного исследование является попытка проследить, как автору удалось создать оригинальные и глубоко национальные образы героинь романа, используя опыт создания женских образов Дж. Г. Байрона, И.-В. Гёте, Ф. Шиллера и др. представителей европейского романтизма. Результатом исследования можно считать сопоставление женских образов романа «Герой нашего времени» с героинями произ-

ведений писателей-романтиков Англии, Германии и др. европейских стран, выявление сходства и различия в принципах их создания.

Ключевые слова: романтизм, реализм, романтическая традиция, национальные особенности, женские образы, национальная основа.

K.S. Lapshina
(Russia, Taganrog),
MAOU SOSH No. 22, 11 class.
Supervisor:
teacher of Russian language and literature
the highest category
of V.A. Grinyakina

FEMALE IMAGES IN M. Y. LERMONTOV'S NOVEL "THE HERO OF OUR TIME" AND THE EUROPEAN ROMANTIC TRADITION

Abstract. The article examines the problem of the influence of European romantic literature on the creation of female images in M. Y. Lermontov's novel "The Hero of Our Time". The purpose of this study is an attempt to trace how the author managed to create original and deeply national images of the novel's heroines, using the experience of creating female images of J. G. Byron, I.-V. Goethe, F. Schiller and other representatives of European Romanticism. The result of the study can be considered a comparison of female images of the novel "Hero of our Time" with the heroines of the works of romantic writers of England, Germany, etc. European countries, identifying similarities and differences in the principles of their creation.

Keywords: romanticism, realism, romantic tradition, national characteristics, female images, national basis.

Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» – это одно из вершинных произведений русской литературы. В нем автору удалось создать совершенно потрясающие образы, которые до сих пор волнуют сердца читателей, подчас подвергаются самым неожиданным интерпретациям. Особенно интересны женские образы в романе «Герой нашего времени».

В.Г. Белинский, русский критик-демократ, отмечал, что автор создал такие монументальные образы девушек и женщин, что они могли бы соперничать только с героинями романов и повестей А.С. Пушкина. Вместе с тем следует заметить, что многие критики – как современники М.Ю. Лермонтова, так и позднейшие исследователи его творчества – всегда очень большое внимание обращали на связь его произведений с западно-европейской культурной традицией, в частности, с европейским романтизмом. Такая связь в большинстве случаев рассматривалась как выражение «влияния» того или иного образца или автора на творчество поэта.

Целью нашего исследования является выяснение не реальных и мнимых «влияний» на создание женских образов романа «Герой нашего времени», а попытка увидеть, как общие тенденции в изображении героинь произведения М.Ю. Лермонтова и в традиции западноевропейской романтической литературы, так и существенные различия в принципах их создания.

С этой точки зрения следует вспомнить, что в первый период своего творчества (1828–1832 гг.). М.Ю. Лермонтов обрел в английском поэте Джордже Гордоне Байроне настоящего кумира, образец для подражания, а затем и опору для собственного становления в русской литературе. Однако роман «Герой нашего времени» – это произведение уже не восторженного поклонника Байрона, а зрелого и самостоятельного писателя. Именно в этой книге мы можем видеть, как Лермонтов преодолевает романтические штампы, сложившиеся в творчестве Байрона. В первую очередь речь идет об образе Бэлы (гл. «Бэла») и героинях так называемых «восточных» поэм Байрона – Зулейхе («Абидосская невеста»), Леиле («Гяур»), Медоре и Гюльяре («Корсар»).

Всех героинь «восточных «поэм Байрона ждет трагическая судьба – они все гибнут. Всех женских «восточных» поэм Байрона объединяет ряд типичных качеств: они яркие экзотические красавицы, бесконечно преданные своим мужчинам, живут только страстью, самостоятельно и осознанно выбирают свой трагический путь. Нет в этих образах и национальных черт: «восточность» героинь Байрона чисто внешняя, она не отражается ни в поведении, ни в речи. Мир собственных переживаний, сомнений, исканий Зулейхи, Леилы, Медоры и Гюльнары мало интересует Байрона, т. к. основная задача поэта – раскрыть психологию Гяура, Селима и Конрада.

Казалось бы, судьба Бэлы напрямую перекликается с судьбами героинь «восточных» поэм. Девушке уготовлена трагичекая участь, вот олько выбрала она ее не сама. Виной тому Печорин, с которым Бэлу роднит отчаянная решимость и сила духа. Однако Бэла не просто отражение Печорина, ее образ дан в развитии. Гордая девушка сначала отвергала похитителя, а потом страстно полюбила.. Бэла, сознавая, что ее любимый переменился в чувствах к ней, страдает, но не унижается: «Я не раба его, я княжеская дочь!». Взрослея в своей горькой любви, девушка ведет себя благородно и великодушно. Умирая, она остается самоотверженно любящей, не обвиняет Печорина, а переживает о другом: «Начала печалиться о том, что она не христианка, и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григория Александровича». Бэла – образец нравственной чистоты и самопожертвования, она – погибшая надежда Печорина на воскрешение его души. Так М.Ю. Лермонтов, следуя, на первый взгляд, романтической традиции, создает образ героини в развитии, не схематичный, а глубоко оригинальный и реалистичный.

Следующий женский образ в романе «Герой нашего времени» резко отличается от всех остальных героинь, любящих Печорина и так или иначе страдащих от своих чувств к нему. Речь идет о загадочной героине главы «Тамань», той, кого сам Печорин называет «ундиной» и русалкой. Это подруга контрабандиста Янко, которой автор не дает имени, но которая, тем не менее, играет в судьбе главного героя весьма важную роль. Ловкость, проницательность, коварство, подвижность – эти качества роднят девушку со змеей. ««Ундина» в чем-то символ переменчивой судьбы, но и сама становится ее жертвой: после разоблачения они с Янко скрываются, оставляя старуху-мать девушки и слепого мальчика, их верного помощника, на произвол судьбы. Это свидетель-

ствует об эгоизме и черствости «ундины», каковые качества, несомненно, роднят ее с Печориным. Однако её поэтизирует сам главный герой.

Очень неслучаен ассоциативный ряд, который мгновенно выстраиваетя у Печорина, увидевшего впервые на крыше хаты девушку в полосатом платье с распущенными волосами, распевающую песню явно собственного сочинения. Первая литературная героиня, которую вспоминает Печорин – это Ундина, персонаж одноименного романа немецкого писателя Фридриха де Ла Мотт Фуке. Ундина - морское божество, попавшее в мир людей. Сначала своенравная и жестокая, она влюбляется в рыцаря Хульдебранда, выходит за него замуж, что является для нее способом получить бессмертную душу. Измена мужа возвращает Ундину к истинной ее сущности – она становится духом воды, карает неверного Хульдебранда, но вечно скорбит о нем, превращаясь в реку, омывающую его могилу и не подпускающую людей к месту последнего упокоения ее любимого.

Вторая ассоциация, которая возикает у Печорина после знакомства с девушкой из Тамани – это Миньона – персонаж романа Иоганна Вольфганга Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». Герой романа, писатель Вильгельм Мейстер встречает девочку Миньону 12–13 лет, бродячую циркачку, которая странствует в составе группы артистов. Мейстер спасает Миньону от жестокости бродячих артистов, и девочка влюбляется в него, начинает повсюду следовать за Вильгельмом. В финале романа Миньона умирает у Вильгельма на руках от тяжёлой болезни, которую усугубила безответная любовь.

Почему же М.Ю. Лермонтов, рисуя образ коварной контрабандистки, сподвигает своего героя на такую поэтизацию своенравной и жестокой таманской «ундины», используя прямые аллюзии на известные романтические произведения? Посмею предположить, что именно так писатель показывет и остатки романтических иллюзий своего героя, и его жажду приключений и жертвенной и нежной женской любви, и тягу ко вему таинственному и опасному, и незаурядное образование и ум Печорина, который, увы, далек от русской культуры и национальногой традиции, что свойственно было всем молодым дворянам.

Совершенно особенное место занимают в романе «Герой нашего времени» образы Веры, давней возлюбленной Печорина, и юной княжны Мери Лиговской, над которой герой ставит жестокий «психологический» эксперимент, влюбляя в девушку в себя.

Вера – единственная женщина, которую Печорин любит, хотя его любовь причиняет ей страдания. В отличие от остальных героинь романа, она, по-видимому, ровесница Печорина или даже немного старше его, второй раз замужем не по любви. У Веры есть сын от первого брака. Втреча Печорина и «женщины, которую он любил в старину», не предвещает героям ничего хорошего: угасшее было под влиянием времени и неизвестных нам обстоятельств чувство вспыхивает вновь и сжигает Веру дотла. Она изменяет и второму мужу, горько ревнует Печорина к юной Мери. Вера во всем признается мужу, узнав о готовящейся дуэли между Печориным и Грушницким. После

этого муж увозит неверную жену с Кавказа, и Вера оставляет для Печорина письмо, полное такого понимания характера любимого мужчины и такой обреченности чувства, что Печорин бросает все и пытается догнать Веру, что, впрочем, ему не удается.

Казалось бы, перед нами падшая женщина, но осуждать Веру невозможно: она всего лишь игрушка в руках судьбы, а любой нравственный выбор героини может принести ей только страдание. В этой обреченности Веры, в безвыходности ее положения есть нечто, что объединяет эту героиню с леди Мильфорд – персонажем трагедии Фридриха Шиллера «Коварство и любовь». Драматург и поэт Ф. Шиллер был одним из любимых писателей М.Ю. Лермонтова, в раннем творчестве которого, несомненно, звучат отголоски увлечения шиллеровским романтизмом.

Леди Мильфорд – урожденная английская аристократка Эмилия Норфолк, фаворитка герцога, которая втайне любит Фердинанда фон Вальтера. Отвергнутая благородным юношей, она рассказывает ему свою печальную историю. Фердинанд сочувствует Эмилии, которую герцог превратил в дорогую игрушку, но остается верен своей любви – дочери музыканта Луизе Миллер. Рушатся все планы леди Мильфорд на личное счастье и восстановление своей утраченной чести. После объяснения с Фердинандом, а потом и с Луизой, леди Мильфорд остается только поспешно уехать.

При всей разности ситуации, в которой действуют героини Лермонтова и Шиллера, их объединяет обреченность и беспомощность, ложное положение, в котором обе женщины оказались не по своей вине, способность любить и раскаиваться в содеянных ошибках. Однако Вера и благороднее, и жертвеннее леди Мильфорд: она думает не о себе, а о двух единственно дорогих ей людях – своем сыне и Печорине, трагически осознает собственную греховность, но не скрывает, что никогда не отказалась бы от нескольких мгновений счастья с любимым человеком, какую бы страшную цену ни пришлось за это счастье платить.

Самобытным и интересным персонажем предстает перед читателем юная княжна Мери.Светская девушка, привыкшая к поклонению молодых людей, умная и образованная, Мери доверчива и неопытна,а также полна романтических предрассудков: сначала видит в пустом позёре Грушницком героя, за убеждения разжалованного в солдаты, а в Печорине – романтического страдающего злодея, чье сердце она надеется покорить и излечить любовью, следуя канонам романтической литературы. Мери свойственны, кроме наивности и доверчивости гордость, способность переступить через стереотипы. Она хочет и может любить, при этом сохраняет достоинство, которое помогает девушке выдержать удар, нанесенный ей признанием Печорина в том, что он лишь играл её чувствами.

Гордость, нежность, верность себе и способность с достоинством выдержать тяжкие удары судьбы роднит Мери с героиней трагедии Фридриха Шиллера «Разбойники» – Амалией фон Эдельрейх. Девушка – воспитанница в семье фон Мооров, любящая невеста старшего сына Карла – будущего грозного атамана разбойников. Амалия верна Карлу и верна себе: она не верит в предательство и бесчестье жениха, подлому

Францу, брату Карла, не удается склонить Амалию на свою сторону, подобно тому, как Грушницкому не удается увлечь Мери своей ложной таинственностью и значительностью. Амалия готова идти за Карлом до конца, она пытается принять его выбор – жить вне закона. Когда девушка понимает, что Карл не может нарушить клятву, данную разбойничьему братству, то просит возлюбленного об одном – убить ее.

Чистота и цельность души, нежность, умение любить, незаурядный ум, чувство чести и умение переступать через сословные предрассудки роднят Амалию и княжну Мери, но героиня драмы Шиллера живет по законам иллюзорного романтического мира, а юная русская дворянка живет в мире реальном и оттого еще более беспощадном. Крушение первой, а возможно, и единственной любви, заставляет Мери стать сильной и жить, обретя новый, хоть и такой горький опыт.

«Герой нашего времени», – произведение уже полной творческой зрелости и глубокого реалистического мастерства. Создавая образы своих героинь, Лермонтов идет несравненно дальше в критически объективном отношении к ним, при всем том, что его героини – более яркие и сильные, чем главные персонажи и Байрона, и Шиллера, и Гёте, и де Ламот Фуке.

Сама возможность аналогий с творчеством европейских писателей-романтиков говорит о том, что тот литературный опыт предшественников и современников – русских и зарубежных, с которым Лермонтов был знаком, служил ему отнюдь не для заимствований, не для вариаций на чужие темы, а для творческих выводов, имеющих глубоко самостоятельное значение как в идейном, так и в художественном плане.

Литература:

1. Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 2. – М.: Правда, 1990.

М.В. Мазуренко
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
С.В. Смоличева
(Россия, Таганрог),
кафедра русского языка и литературы
канд. филол. наук, доц.,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»

Аннотация. Представлен анализ системы персонажей романа В.В. Набокова «Машенька» в контексте бинарной оппозиции «мужчина/женщина». Рассматриваются особенности литературной характеристики мужских и женских образов. Делается вывод о роли гендерной дихотомии в авторской картине мира.

Ключевые слова. Набоков, «Машенька», литературная характеристика, гендерная оппозиция, система персонажей.

M.V. Mazurenko
(Taganrog, Russia),
Faculty of History and Philology, 5th year,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov
(branch) of the FSUE VO "RSEU (RINH)"
S.V. Smolicheva
(Russia, Taganrog),
Department of Russian Language and Literature
Candidate of Philological Sciences, Assoc.,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov
(branch) of the FSUE VO "RSEU (RINH)"

A MAN AND A WOMAN IN V.V. NABOKOV'S NOVEL "MASHENKA"

Annotation. The analysis of the system of characters in V.V. Nabokov's novel "Masha" in the context of the binary opposition "man/woman" is presented. The features of the literary characteristics of male and female images are considered. The conclusion is made about the role of gender dichotomy in the author's picture of the world.

Keywords. Nabokov, "Mashenka", literary characteristics, character system.

Мужчина и женщина – вечная тема в искусстве, соединяющая в себе житейское и эпичное, мистическое и реальное, притчу и быль. Эта дихотомия всегда интересна писателю-творцу и читателю, она же позволяет по-новому взглянуть на организацию художественного мира произведения и может стать ключом к его интерпретации и к пониманию авторской позиции.

Мужские и женские образы не только определяют особенности конфликта, систему персонажей, но требуют разных подходов к их художественному воплощению, к корпусу характеристических приемов, что в конечном итоге и делает героев и произведение самобытными. Изображая взаимоотношения мужчин и женщин, автор стремится к психологической точности образов, и это индуцирует новые ракурсы аналитического изучения, в том числе и гендерный. В последние годы данный подход набирает популярность с появлением таких работ, как статья С.Ю. Воробьевой «Женские и мужские образы в романе Л. Улицкой "Медея и ее дети" (гендерный аспект)» (2013) или книга Р. Лапидус «Соревнование, зависть и ненависть между мужчиной и женщиной в русской прозе XIX-XX веков» (2015). Очевидно и то, что гендерная характеристика сегодня – одна из самых актуальных стратегий изучения литературы, поскольку объединяет такие разные области знаний, как литературоведение, психология, теория коммуникации, лингвистика, культурология и другие.

В основе гендерного аспекта прежде всего лежит представление о том, что характерные качества и типичное поведение определяют векторы ожиданий в отношении роли мужчины и женщины в художественном произведении. Исследователь Ю.Г. Се-

микина классифицирует типично «мужские» и типично «женские» свойства следующим образом: «Типично “мужскими” считаются слеующие качества: агрессивность, независимость, авторитаризм, рационализм, доминирование в отношениях с противоположным по лом, властность, логичность в принятии решений, независимость, успешность, физическая сила, уверенность в себе» [Семикина 2012: 123]. «Соответственно, типично “женскими” являются противоположные качества: пассивность в социальных отношениях, тактичность, потребность в защите, эмоциональность, импульсивность в принятии решений, чувствительность, покорность, заботливость, покладистость, сексуальная привлекательность (особенно для молодых женщин), стремление стать матерью, способность к межличностной коммуникации, самоотверженность, способность к эмпатии и самопожертвованию» [Семикина 2012: 124].

Указанные выше гендерные стереотипы отчасти определяют и авторский выбор приемов литературной характеристики. Л.В. Чернец пишет о литературной характеристике следующее: «Средствами раскрытия характера выступают в произведении различные компоненты и детали предметного мира: сюжет, речевые характеристики, портрет, костюм, интерьер и пр.» [Чернец: электрон. версия]. Однако не меньшим характеристическим потенциалом обладает поступок и поведение героя. Под термином «поведение персонажа» С.А. Мартьянова понимает «воплощение его внутренней жизни (внутреннего существа) в совокупности внешних черт: в жестах, мимике, манере говорить, интонации, позах, в одежде, прическе (в том числе и косметике)» [Мартьянова 1997: 72]. Таким образом, каждый образ-персонаж – явление сложное, многоплановое, позволяющее путем исследования характеристических приемов выявить авторскую стратегию.

Принимая во внимание сказанное, обратимся к творчеству В.В. Набокова. В литературоведении утвердилась мысль о том, что в центре его прозы всегда находится герой-мужчина, несмотря на то, что в некоторых случаях в заглавии стоит имя женщины («Машенька», «Лолита», «Ада» и др.). Считается, что мир произведений В.В. Набокова – мир мужской и сквозь восприятие героев-мужчин даётся оценка происходящего, а женским образам отводится более скромная роль. Так, исследователь Л.Ю. Оглаева утверждает, что образ Машеньки в одноименном романе необходим «для нарушения безраздельного господства» главного героя – Ганина [Оглаева 1997: 55]. Но это отнюдь не означает, что героини писателя менее интересны, они столь же значимы и для выявления позиции автора, поскольку также определяют сюжетную и композиционную структуру, углубляют характеристику мужских персонажей.

Обратимся к особенностям литературной характеристики героев и героинь в романе В.В. Набокова «Машенька» (1926).

Мужской мир романа представлен Львом Глебовичем Ганиным –главным героем романа – и другими эмигрантами. Среди них – поэт Антон Сергеевич Подтягин; антагонист Ганина – муж Машеньки математик Алексей Иванович Алфёров; танцовщики Горноцветов и Колин. В свою очередь, феминный мир романа представляют главный

женский персонаж – Машенька – а также другие образы, непохожие друг на друга, но равно одинокие и несчастные. К этому женскому миру относятся и две подруги – Клара и Людмила, неравнодушные к главному герою, а также госпожа Дорн – хозяйка пансиона и её кухарка. Перед нами люди, утратившие родину: «…каждый из них осознает, что обречён здесь на тихое, жалкое существование и каждый стремится вырваться из небытия» [Идрисова: электрон. версия]. Однако в рамках данной статьи мы позволим себе остановиться только на тех персонажах, которые образуют специфический «любовный треугольник»: Ганин–Машенька–Людмила.

Автобиографический герой – Лев Глебович Ганин демонстрирует самый разнообразный арсенал набоковских приемов создания мужского образа. В аспекте антропонимики, например, следует вспомнить, как Алферов говорит, что имя «Лев Глебович» обязывает, требует «сухости, твёрдости, оригинальности», подчеркивая таким образом мужественность главного героя [Набоков: электрон. версия]. В.В. Набоков характеризует Ганина, как человека «из той породы людей, которые умеют добиваться, достигать, настигать» [Там же]. Можно предположить, что герой обладает набором личностных и поведенческих черт, соответствующих образу «настоящего мужчины», а именно независимостью, рационализмом, властностью, логичностью в принятии решений, физической силой и уверенностью в себе.

Вместе с тем в образе Ганина есть и нечто романтическое. Об этом свидетельствует экспозиционный портрет Ганина: «Острое, несколько надменное лицо Ганина, его серые глаза с блестящими стрелками, расходящимися вокруг особенно крупных зрачков, и густые, очень темные брови, составлявшие, когда он хмурился или внимательно слушал, одну сплошную черную черту, но зато распахивавшиеся, как легкие крылья, когда редкая улыбка обнажала на миг его прекрасные, влажно-белые зубы, эти резкие черты так нравились Кларе, что она в его присутствии терялась» [Набоков: электрон. версия].

Но нельзя не заметить, что Ганин стал даже горбиться и даже признавался Подтягину, что “как баба” страдает бессонницей» [Набоков: электрон. версия], то есть он отчасти утрачивает брутальность. За год берлинской жизни Ганин и сам не заметил, как «обмяк», работая на фабрике, или официантом, или статистом на киностудии («продавал свою тень»). Автор описывает состояние героя следующим образом: «…ослабла какая-то гайка…» [Набоков: электрон. версия].

Исходя из сказанного, можно допустить, что образ Ганина строится на по принципу контраста: изображается то, каким решительным был герой в России и каким сомневающимся он стал в Германии. С помощью этой пространственно-временной антитезы автор показывает изменение внутреннего состояния героя: в прошлом – это сильный, честный, жизнерадостный юноша, а в настоящем – угрюмый, вялый человек, которым владеют тоска и скука. Так вынужденное пребывание в чужой стране надломило его, превратив жизнь в бесцельное существование.

Только воспоминания о Машеньке, казалось, вернули Ганина к прежнему состоянию. Образы возлюбленной и утраченной Родины соединяются воедино в сознании Ганина. «Завтра приезжает вся его юность, его Россия» – пишет Набоков [Набоков: электрон. версия].

Машенька олицетворяет собой «женский» мир романа и становится образом утраченной России, потерянного рая, идеала, воплощением былого счастья. Она предстает перед нами сквозь воспоминания Ганина, который узнаёт свою Машеньку на фотографии у соседа по берлинскому пансиону Алфёрова. Воспоминания главного героя о любимой девушке полны деталей, которые подчеркивают женственность ее образа: «…для Ганина было только одно: он смотрел перед собой на каштановую косу в чёрном банте, чуть зазубрившемся на краях, он гладил глазами тёмный блеск волос, подевически ровный на темени» [Набоков: электрон. версия].

Значимой деталью образа Машеньки, являются ее духи, запах которых герой тщетно пытается воспроизвести в своей памяти: «И духи у неё были недорогие, сладкие, назывались “Тагор”. Этот запах, смешанный со свежестью осеннего парка, Ганин теперь старался опять уловить, но, как известно, память воскрешает все, кроме запахов, и зато ничто так полно не воскрешает прошлого, как запах, когда-то связанный с ним» [Там же]. Но вероятная встреча с Машенькой в берлинском пансионе страшит Ганина. Он опасается, что по прошествии лет она не будет для него столь же манкой, да и присутствие Алферова делает саму встречу невозможной.

Изображая Машеньку, Набоков прибегает к динамическому портрету. На протяжении романа образ героини меняется. Поначалу Машенька в восприятии Ганина излучает тепло, сияние, нежность, красоту юности, лёгкость. Но в воспоминаниях о встрече с возлюбленной в дачном местечке после полугодовой разлуки, мы видим ее уже другой: «На ней было белое сквозистое платье, которого Ганин не знал. Бант исчез, и потому её прелестная голова казалась меньше. <…> Её милые, милые татарские глаза близко скользили у его лица, белое платье словно мерцало в темноте» [Набоков: электрон. версия]. Наконец, в последнем портретном описании Машеньки мы можем увидеть предвестие перемен, на пороге которых стояла Россия, – война и революции: «За год она изменилась, слегка, пожалуй, похудела и была в незнакомом синем пальто с пояском. <…> что-то робкое, чужое было во всем ее облике, посмеивалась она реже, все отворачивала лицо» [Там же].

Машеньке в романе противостоят образы Людмилы и Клары. Обе подруги одиноки, но по-разному. Они увлечены главным героем, но любовь Людмилы справедливо назвать ложной, фальшивой, наигранной, а любовь Клары –. несостоявшейся, неудавшейся. Поведение Людмилы выглядит как лицемерие, во всём проступают неискренность и желание выделиться. Можно не сомневаться в том, что она не столько любит Ганина, сколько кичится своим романом с ним. Ганин это понимает: «Ему теперь всё противно было в Людмиле: жёлтые лохмы, по моде стриженные, две дорожки невыбритых тёмных волосков сзади на узком затылке; томная темнота век, а главное – губы,

накрашенные до лилового лоску» [Набоков: электрон. версия]. Людмила искусственно создаёт свою красоту: у неё фальшивые ногти, чулки «поросячьего» цвета, накрашенные глаза и напудренное лицо. Духи с неприятным «пожелтелым» запахом, в котором Ганин чувствует «что-то неопрятное, несвежее, пожилое» [Там же], отталкивают его. Их отношения, которые сама Людмила считает страстным романом, напоминают Ганину «схватку механической любви» [Там же]. В ней Ганину противно и скучно всё: волосы, духи, одежда, поведение и в особенности – её постоянная ложь. Выявленные детали образа этой героини позволяют читателю предположить, что Набокову, как и Ганину, такой тип женщин неприятен.

Подводя итог сказанному, отметим, что в романе «Машенька» автор использует различные приёмы создания образов героев, характеристика которых во многом основывается на гендерных стереотипах. Персоносфера автобиографического романа «Машенька» воплощает представления Набокова о любви, об одиночестве и наряду с этим наглядно показывает авторское понимание не только сложности взаимоотношений мужчин и женщин, но и вечный поиск идеала. Можно утверждать, что дихотомия «мужское/женское» в романе «Машенька» – камертон набоковской картины мира.

Литература

1. Идрисова М.М. Концепция женского мира в русских романах В.В. Набокова. Автореф. дис. канд. … филол. наук. – Махачкала, 2007. – URL: http://disus.ru/r-filologiya/367904-1-koncepciya-zhenskogo-mira-russkih-romanah-nabokova.php [Дата обращения: 12.03.2023].
2. Мартьянова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. – Владимир: Изд-во Владимирского гос. пед. ун-та, 1997. – 121 с.
3. Набоков В.В. Машенька. – URL: http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/mashenka/mashenka-1.htm [Дата обращения: 16.01.2023].
4. Оглаева Л.Ю. «Концепция героя в русскоязычных произведениях В. Набокова»: диссертация ... кандидата филологических наук. – М., 1997. – 156 с.
5. Семикина Ю.Г. Проблема реализации гендерных стереотипов в художественных произведениях авторов-женщин конца XX – начала XXI // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – Волгоград. – 2012. Вып. 6. – Т. 70. – С. 122–125.
6. Чернец Л.В. Персонаж // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2004. – 555 с. – URL: https://studfile.net/preview/5081168/page:22/ [Дата обращения: 15.02.2023].

Д.Е. Машинцева
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики и МКК, 3 курс,
Южный Федеральный университет
Научный руководитель:
канд. филол. наук., доц. Н.М. Щаренская

ВЕЩИЙ ОЛЕГ ПУШКИНА И ВЫСОЦКОГО: РАЗНИЦА ОБРАЗОВ КАК РЕЗУЛЬТАТ РИТОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ПОЭТОВ

Аннотация. Речь идет о представлении образа князя Олега у Пушкина и у Высоцкого, основанном на риторическом, рациональном подходе. У Пушкина осуществ-

ляется верификация эпитета *вещий* с отрицанием соответствующей оценки, а у Высоцкого создается образ с усугублением негативной характеристики.

Ключевые слова: Вещий Олег, Пушкин, Высоцкий, риторическое мышление, постоянный эпитет.

D.E. Mashintseva
(Russia, Rostov-on-Don),
Institute of Philology, Journalism
and International Communication, 3rd year,
Southern Federal University
Scientific supervisor:
candidate of philology, N.M. Sharenskaya

WISE OLEG OF PUSHKIN AND VYSOTSKIY: THE DIFFERENCE BETWEEN IMAGES AS A RESULT OF POET'S RHETORICAL THINKING

Abstract. This is about representation of the image Prince Oleg by Pushkin and Vysotskiy, based on rhetorical, rational approach. Pushkin verifies epithet *wise* with the negation of the appropriate assessment, but Vysotskiy creates an image with aggravation of negative characteristics.

Keywords: Wise Oleg, Pushkin, Vysotskiy, rhetorical thinking, permanent epithet.

Предание о смерти князя Олега получило хрестоматийную известность благодаря пушкинской «Песни о вещем Олеге». Затем этот же сюжет предстал в песне В. Высоцкого, что поэт объяснил так: «Эту песнь ранее написал Пушкин, но я тему с другого боку разработал...» Создавая своего Олега, Высоцкий явно отталкивался от пушкинского образа: он сохранил и пушкинское название, и начало – «Как ныне сбирается вещий Олег». Что в предании об Олеге в изложении Пушкина привлекло Высоцкого и что означает разработка «с другого боку»? Искать ответ на эти вопросы необходимо с учетом проявления в творчестве двух поэтов общей черты – риторического мышления [Хазагеров: электрон. версия]. Риторическое мышление противопоставлено мышлению романтическому, с его конфликтом с чуждым миром и невниманием к нюансам. Риторическое мышление рационально и нацелено на исчерпывающее рассмотрение возможностей, вариантов явления [Аверинцев 1996: 168]. Риторическое мышление, присущее Пушкину и Высоцкому, означает, таким образом, общий фундаментальный подход к действительности и ее анализу.

В представлении Пушкиным образа князя Олега риторизм проявился в пристальном внимании к исторической личности и ее оценке. Оценка при риторическом подходе предполагает анализ аргументирующих ее оснований. До Пушкина оценочные характеристики Олега имелись у Н. М. Карамзина и в летописи. Карамзин акцентировал его героизм и государственную пользу, извиняющие властолюбие [Карамзин 1816 – 1829: 167]. Следуя летописи, он приводил также и ту оценку, которую дал Олегу народ Киева, когда тот вернулся из Царьграда с великими богатствами: его назвали «вещим». Более, чем летописец, Карамзин акцентировал причину получения Олегом такого имени: удивление славой и богатствами, привезенными им из греческого похода. Пояснил

он и смысл слова «вещий» – мудрый, или волхв [Карамзин 1816–1829: 156]. Нестор комментировал саму оценку, данную князю Олегу, находя ее неправомерной: «бяху бо людие погани и невеигласи» [Повесть временных лет 1969: 38].

Пушкин, создавая образ Олега, выдвигает именно эту характеристику – вещий. Входя в название «Песни», определение становится постоянным эпитетом. Эпитет может выполнять риторические функции, являясь проводником аргументации. Пушкинскому эпитету свойственна точность, соответствие предмету, выявление его сути [Хазагеров 2020: электрон. версия]. Какой художественный смысл приобретает эпитет «вещий», «приклеенный» Пушкиным к имени Олега в качестве постоянного?

Постоянный эпитет, характеризуя определяемый предмет, выдвигает наиболее специфическую его черту, отграничивая от других сходных предметов. Так, эпитет *вещий* отличает князя Олега от других Олегов русской истории и от всех правителей. Но постоянный эпитет являет собой первую ступень познания, не претендуя на точное определение сущностного признака определяемого, реализуя дифференцирующую функцию. Нам представляется, что выдвижение эпитета *вещий* в «Песни» Пушкина имеет целью его верификацию, проверку на истинность оценки личности Олега. Проверка основывается на анализе действий персонажа.

Первое деяние, с которым Олег предстает у Пушкина, – поход на хазар. И в первой же строфе повторяется эпитет названия – *вещий*, семантически противопоставленный характеристике хазар – *неразумные*. Эпитеты – явные антонимы: *вещий* – сведущий, мудрый [Срезневский: электрон. версия], *неразумный* – лишенный мудрости, ума. «Буйный набег», совершенный хазарами, добавляет к эпитету *неразумный* сему ‘дикость’. Однако у Пушкина показательно то, что месть Олега – не битва на поле боя, а уничтожение мирных сел и нив, то есть тоже «буйный набег», приравнивающий *вещего* Олега к *неразумным* хазарам.

Затем Олега представляет встреча с кудесником. Образ кудесника также включает характеристику ума: он «мудрый старец», его язык *вещий.* Поведение князя с волхвом рисуют детали, показывающие Олега как мыслящего правителя. Он уважительно относится к старику, называет его «любимцем богов», в чем-то ставя выше себя. Задумывается Олег и о своей судьбе, полагая, что ее может знать кудесник, которому доступна правда. Предсказание кудесника, с одной стороны, вызывает в Олеге недоверие – он «усмехнулся», с другой – заставляет глубоко задуматься: «чело и взор омрачилися думой». Интересно, что именно в момент думы проявляются черты Олега, составляющие в пушкинской оценке самое положительное его качество – способность к дружбе, к боевому товариществу. Олег любит своего коня, конь для него «верный друг», «товарищ». Дружба связывает князя с его дружиной: он называет своих воинов «отроки-други».

В проанализированных строфах определение Олега *вещий* не отрицается вполне: там, где речь идет о жестокой мести, проявляется дикость, неразумие, там же, где князь говорит с кудесником, – способность думать о судьбе, не отрицая небесную волю и слово того, кто с ней «дружен». Однако все проясняет заключительный эпизод, когда

Олег вспоминает своего коня. Пушкин представляет мысли Олега, узнавшего о смерти коня: «Могучий Олег головою поник// И думает: «Что же гаданье? // Кудесник, ты лживый, безумный старик! // Презреть бы твое предсказанье!»

Здесь опять появляется эпитет, связанный с определением ума: кудесник теперь не мудрый старец, а безумный старик. И князь хочет «презреть <...> предсказанье». Акт презрения проявляется в известном из летописи моменте: Олег наступает ногой на череп коня. У Пушкина, в отличие от изложения этой ситуации в ПВЛ и у Карамзина, жест князя не сопровождается смехом, напротив, здесь все тихо, с чувством прежней любви к коню. Жест Олега столь же кощунственный, сколь и благоговейный. Кощунственная его сторона выражает презрение к словам кудесника, которое, однако, проявляется в осквернении останков коня, что губит Олега. Исполнение предсказания означает справедливость слов кудесника о вещем языке волхвов. Но оно же доказывает и то, что Олег не мудр, не сведущ. Оценка Олега *вещий* обнаруживает свою ложность.

Верификация эпитета проведена Пушкиным с учетом всех аспектов жизни, поступков князя и глубины его мысли. Верным оказалось его неразумие, которое сродни дикости, или безумие, приписанное князем кудеснику. Примечательно, что эпитет князя Олега *вещий* последний раз (третий раз во всей «Песни») повторяется после предсказаний кудесника, когда Олег показан со своей дружиной за пиром: «Пирует с дружиною вещий Олег//При звоне веселом стакана». Затем Олег характеризуется как *могучий*. Ранее эпитет был косвенной характеристикой князя: «Волхвы не боятся могучих владык», «Незримый хранитель могущему дан», затем закрепляется за Олегом и не оспаривается, авторской иронии нет: «Могучий Олег головою поник», «Вот едет могучий Олег со двора». Однако могущество князя не спасает его от гибели, последовавшей от неразумия. Отсутствие мудрости, настоящей глубины мысли становится фокусом образа Олега, отрицающим определение «вещий».

Интересна оценка поминовения Олега в последней строфе «Песни». В поминовении не упоминается сам Олег, дружина поминает минувшие дни и битвы. Тризна Олега не является тризной по Олегу. Тризна с пустым объектом – логичный итог жизни князя-воителя, могучего, но не вещего.

Проверка истинности оценки Олега – важнейшая линия у Пушкина. Она проводится очень точно и потому беспристрастно – с учетом всех «за» и «против», в чем проявляется риторический рационализм. Перебираются все основания, могущие послужить как в пользу, так и в противовес тому, чтобы оценивать Олега как вещего. Можно сказать, что Олег буквально «сражается» за право называться вещим, но проигрывает. Постоянный эпитет *вещий* становится иронией, но максимальная объективность повествователя делает голосом иронизирующего саму судьбу.

Как выглядит Олег у Высоцкого? Высоцкий сохраняет эпитет *вещи*й, который, как и у Пушкина, выполняет функцию постоянного и трижды повторяется. Но если у Пушкина эпитеты менялись, следуя определенной логике развития действия, то у Высоцкого *вещий* – единственное определение Олега. Высоцкий исключает всю аргумен-

тацию Пушкина, позволяющую на определенном этапе предположить мудрость Олега. Присутствующий в каждой строфе рефрен «ни с того ни с сего», показывающий отношение Олега и его дружины к предсказанию волхвов, подчеркивает абсолютное неразумие, бездумность, вообще нерасположенность к мыслительной деятельности. Причем в связи с разговорностью конструкции неразумие показано в сниженном виде и выглядит как глупость. Примечательно употребление эпитета *вещий* с именем Олега там, где говорится о его абсолютной уверенности, или, точнее, самоуверенности, что также выглядит сниженно благодаря фразеологизму *гнуть свою линию*.

Отношение Олега к волхвам не только не уважительное, как у Пушкина, но презрительно-саркастическое, подчеркивающее его глупость:

«А вещий Олег свою линию гнул, // Да так, что никто и не пикнул. // Он только однажды волхвов помянул, // И то саркастически хмыкнул:// Ну надо ж болтать ни с того ни с сего, // Что примет он смерть от коня своего». Исключает Высоцкий и чувство товарищества в Олеге – как к коню, так и к дружине, – и его могущество. Действие с останками коня выглядит как кощунство с предельным бесчувствием: «Олег преспокойно стопу возложил». Могучим князь не выглядит как благодаря исключению соответствующего эпитета, так и тому, что отрицается смысл всех его завоеваний.

В «Песни» Пушкина отдаётся дань воинственным успехам Олега – завоеванию Царьграда, о нем уважительно говорит сам кудесник: «Твой щит на вратах Цареграда». У Высоцкого действие со щитом актуализируется, причем сразу, во второй строке первой строфы, где цель похода – месть хазарам – меняется на прибивание щитов, порождая эффект обманутого ожидания: «Как ныне сбирается вещий Олег Щита прибивать на ворота». Начиная с этой строки идёт резкое снижение стиля, героическое действо Олега осмеивается. Использование множественного числа имени *щит* (с нарушением грамматической нормы, с окончанием – а вместо –ы), замена стилистически высокого *врата* на *ворота* стирает героическую символику – знак победы. Множество щитов меняет и количество ворот, и победоносный знак превращается в бытовое и совершенно бессмысленное действие. В этой строчке концентрируется важнейшая в «Песни» Высоцкого звукопись. Сам поэт исполняет соответствующую музыкальную фразу с выделением последнего слога –та в слове *ворота* с сохранением ударения на втором слоге. Тем самым ярко создается звуковой образ прибивания щитов на многочисленные ворота. Чередование взрывных, глухих [т], [п] и звонкого [б], с вибрантом [р] – диаграмма, рисующая частоту «прибивающих» звуков.

В последней строфе «Песни» щит упоминается опять. Автор здесь говорит о двух возможностях поведения Олега: если бы он послушал волхвов или не послушал. Так реализуется логический риторический топос «альтернативы». Однако возможность послушаться волхвов представляется невыполнимой за счет неразумности и глупости Олега, но и при гипотетической вероятности такого выбора представляется результат, соответствующий ценностям князя: «Олег бы послушал – еще один щит прибил бы к вратам Цареграда». Здесь опять остроумная игра с числом щитов, и высокое *врата* не

меняет смысл, заложенный во второй строке «Песни». Никуда не исчезает множественность щитов, обессмысливающая героическую символику. Прибивание щитов становится метонимией, представляющей жизнь Олега как прибивание щитов и измеряя ее длительность их количеством. Но так как щит обессмыслен, то обессмыслено и продление жизни Олега.

Смерть Олега представлена в сниженном, комическом виде и вместе с тем с очевидной иронией: змея становится злой гадюкой, которая «кусила» Олега (глагол *кусить* – производный от разг. императива *куси*). Ирония здесь не такая, как у Пушкина. Это сарказм, и голос автора слышен явно.

Высоцкий отталкивается от образа Олега, созданного Пушкиным. Он не верифицирует уже эпитет: его неистинность ясна из пушкинского анализа. Высоцкий ничего не проверяет, а ищет другой вариант, связанный со степенью проявления неразумности, ее, так сказать, прогрессирования.

Образ Олега, созданный Высоцким, дополнил образ пушкинский. Это еще один из возможных вариантов правителя типа князя Олега. Пушкинский образ более сложный, не исключающий в правителе человеческое начало. Образ, созданный Высоцким, совершенно однозначный, он продиктован пониманием варианта с концентрацией только отрицательных черт.

Литература

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
2. Карамзин Н.М. История государства Российского: в 12 т. – СПб.: Тип. Н. Греча, 1816–1829. Т. I.
3. Повесть временных лет // Изборник: сб. произведений литературы Древней Руси. – М., 1969.
4. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. – URL: http://oldrus-dict.ru/dict.html#
5. Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого. – URL: http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/hazagerov-dve-cherty-poetiki-vysockogo.htm
6. Хазагеров Г.Г. Изобразительная речь. – М.: Флинта. 2020.

В.В. Нудько

(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 5 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»;

З.Г. Стародубцева

(Россия, Таганрог),
кандидат филол. наук, доц.
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ В.Г. РАСПУТИНА «УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО»

Аннотация. В рассказе «Уроки французского» знаменитого писателя В.Г. Распутина осмысливаются проблемы общечеловеческого, нравственно-этического, психо-

логического, педагогического характера. Важнейшей проблемой выступает проблема формирования личности. В работе рассматриваются способы художественного воплощения и постижения этой проблемы, раскрывается авторское отношение к героям. Цель исследования – выявить средства создания образов учителя и ученика в «Уроках французского», что даст возможность расширить и углубить представление о художественном мире рассказа.

Ключевые слова: автобиографический рассказ, поэтика психологизма, ученик, учитель, речевая характеристика.

V.V. Nudko
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 5th year,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov
(filial branch) "RSUE (RINE)";
Z.G. Starodubtseva
(Russia, Taganrog),
candidate of philology Sciences, Associate Professor,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSUE (RINE)"

PROBLEM OF PERSONALITY FORMATION IN V. G. RASPUTIN'S SHORT STORY "FRENCH LESSONS"

Abstract. In the story "French Lessons" by the famous writer V.G. Rasputin comprehends problems of a universal, moral, ethical, psychological, and pedagogical nature. The most important problem is the problem of personality formation. The work examines the ways of artistic embodiment and comprehension of this problem, and reveals the author's attitude towards the characters. The purpose of the study is to identify the means of creating images of the teacher and student in "French Lessons," which will make it possible to expand and deepen the understanding of the artistic world of the story.

Keywords: autobiographical story, poetics of psychologism, student, teacher, speech characteristics.

Проблема становления личности – важнейшая проблема человечества. В русской классической литературе она получила своё яркое, самобытное воплощение в творчестве великого русского писателя Александра Сергеевича Пушкина: в «Евгении Онегине», в «Капитанской дочке» и в других произведениях. Также эта проблема осмысливается и в произведениях Льва Николаевича Толстого: в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», в романах «Война и мир», «Анна Каренина». Педагогические идеи звучат в великолепных рассказах писателя для детей. В лаконичных, но глубоких по проблематике рассказах Антона Павловича Чехова своеобразно, тонко, изящно, по-чеховски неповторимо раскрывается тема воспитания, образования современника.

Размышления о человеке, о факторах, оказывающих влияние на становление личностных качеств, читатель встречает в произведениях И.А. Бунина, М. Горького, А.И. Куприна, А.Н. Толстого, В. Тендрякова и многих других русских писателей. Задача нашего исследования заключается в том, чтобы показать, как данная проблема ос-

мысливается в рассказе Валентина Григорьевича Распутина «Уроки французского» и ещё более конкретно – акцентировать внимание на роли учителя в этом процессе.

При создании образов рассказа «Уроки французского» В.Г. Распутин поднимает комплекс актуальных проблем, детально останавливаясь на душевных переживаниях персонажа. «Уроки французского» – автобиографический рассказ, что оказывает влияние на характер его восприятия.

Аналитически рассматривая образную систему произведения, исследователи подчёркивают, что особое место автор уделяет поэтике психологизма. Так, создавая характер, передавая эмоциональные реакции, внутренние монологи, переживания, В.Г. Распутин осмысливает мотивы личностного выбора, который позволяет героям одержать внутреннюю победу императивов над желаниями и чувствами.

По наблюдению А.П. Скафтымова, «психологизм предполагает изображение психики персонажа во взаимосвязи с данным моментом, бытовой обстановкой» [2; 131]. Писатель через иллюстрирование внутренних процессов, происходящих в юном герое изменений в его психологическом состоянии раскрывает сюжетную составляющую своего произведения.

Это наблюдается уже в начале рассказа. Так, с первых дней сентября и приблизительно до конца 1948 года определяется значимый отрезок жизни мальчика, некий пограничный рубеж. Герой находится под угрозой болезни, сталкивается с жестокостью и обманом, но не сдается. Именно в этом показана стойкость маленького человека, который понимает, что от настоящего зависит его будущее, – подчёркивает Имихелова Светлана Степановна [1, 345].

Вдали от родных мальчик переживает тоску по дому, одиночество и бессилие перед несправедливостью (воровство продуктов, в результате чего он вынужден голодать): «наваливалась тоска – тоска по дому, по деревне <…> Так мне было плохо, так горько и постыло! - хуже всякой болезни. Мечталось об одном – домой и домой»; «я боялся», «Обидно было»; «Я заставил себя смириться». Семантика подавленности проявляется в названии улицы, на которой селится школьник (Подкаменная), а отчужденность от окружающего – в устойчивой характеристике реального как неродного: «чужие люди, чужие огороды, чужая земля» …

Но уже в конце первой части рассказа мы видим, как мальчик нравственно растет, поскольку его воля постепенно одерживает победу над чувствами. Понимая, какая ответственность на него возложена, он приходит к выводу, что «относиться спустя рукава к тому, что на меня возлагалось, я тогда еще не умел». Делая непростой выбор, подросток ищет спасение от голода. Ему очень хочется учиться, и эта жажда учения даёт силы жить вдали от дома и матери, среди чужих людей; самому заботиться о себе, решать все свои учебные и бытовые задачи самостоятельно, закаляясь в непростых жизненных обстоятельствах. Но он голодает, и это забирает его силы, не даёт возможности сосредоточиться на учёбе. Единственный выход, который видит для себя ребенок, – игра на деньги, выступающая как некое нравственное испытание.

Примечательно, что мальчик силен духом. Вторая часть рассказа всецело посвящена игре. В. Г. Распутин показывает, что человек готов выдержать любые трудности во имя своего личностного развития. Ребенка несправедливо и жестоко избивают, но он отстаивает свою правоту, проявляя волю и решимость в достижении цели. И юному герою удается одержать своеобразную победу, ведь не струсив, он представляет свою жизненную позицию, даже несмотря на то, что в итоге проигрывает.

Развитие сюжета, осмысление проблемы становления личности связано еще с одним персонажем – Лидией Михайловной. Это образ настоящего Учителя, человека, который из благородных побуждений готов помочь ученику. Образ Лидии Михайловны становится всенародным, поскольку именно он позволяет автору подчеркнуть безусловную значимость добрых и милосердных людей в жизни юного человека, в его личностном формировании. Узнав об игре, учительница не осуждает ребенка, а стремится выяснить мотивы его поведения. В то же время она пытается убедить своего ученика в том, что это не самый оптимальный выход.

Погружаясь в сюжетную коллизию рассказа, анализируя диалоги учителя и ученика, отмечаем, что Лидии Михайловне удается разглядеть, прочувствовать важнейшие нравственные качества ребенка – честность, отзывчивость, стремление к жизненной правде. Образ мальчика наполняется чертами, способными вызвать неподдельное сочувствие, уважение. Маленький человек, жизнь и здоровье которого зависят от заработка, радуется, что все обошлось без огласки, дает слово, но понимает, что он не искренен в данный момент: «Я говорил искренне, но что поделаешь, если искренность нашу нельзя привязать веревками». В этом отрывке передаётся душевное переживание персонажа, неравнодушие, попытка разобраться в очень непростой ситуации. И рядом с ним находится учитель, понимающий, переживающий, сочувствующий, глубоко правдивый и искренний.

В третьей части рассказа образы главных героев достигают кульминационной точки своего развития. Именно поэтому она завершается еще одним проигрышем главного героя. Но нарушает он данное учителю слово не потому, что духовно слаб, а лишь потому, что на это его толкают голод и отчаяние.

Сюжетное напряжение нарастает, и образ учительницы Лидии Михайловны наполняется новыми нравственными чертами. Учительница решает поддержать мальчика материально – передать ему посылку с продуктами. Но и столь заботливое и милосердное отношение Учителя не может переломить ситуацию. Образ Лидии Михайловны раскрывается в его нравственном и моральном содержании. Именно поэтому и ребёнок воспринимает ее как нечто высшее, данное ему во спасение. Герой не может противостоять учительнице; его личность продолжает развиваться, становится глубже, цельнее. Голод выступает огромной испытательной силой, побуждающей школьника сдаться, но его моральные установки не позволяют ему этого сделать. Он рассуждает так: «Я боялся, что она меня уговорит, и, мотая головой и бормоча что-то, выскочил за дверь».

Интересно и то, что отказ от помощи свидетельствует о некоторой неспособности ребенка принять и понять поступки другого человека. Получение помощи от старшего по возрасту он расценивает как унижение собственного достоинства. То, что отказом он не позволяет реализовать моральное право другого человека, он понять не может: «Её голос начинал на меня действовать усыпляюще; я боялся, что она меня уговорит, и, сердясь на себя за то, что понимаю правоту Лидии Михайловны, и за то, что собираюсь её все-таки не понять, я, мотая головой и бормоча что-то, выскочил за дверь».

Примечателен тот факт, что благородный обман учителя порождает обиду, которая помогает ученику преодолеть страх. В эпизоде с посылкой, содержавшей продукты, которые не могла послать мать своему сыну, вскрываются характерные поведенческие реакции подростка: непринятие неправды, пусть даже и из искренних и добрых побуждений, стремление к настоящему, подлинному, открытость, смелость, отстаивание собственных принципов. И это убедительно передаётся через яркие средства художественной изобразительности. Мальчик чрезвычайно взволнован, потрясён, и голос у него «дрожащий», «срывающийся».

В этом отношении интересна и речевая характеристика юного героя. Парцеллированные конструкции, короткие реплики передают твердость убеждений, внутреннюю напряжённость, готовность отстаивать свою точку зрения, когда окружающие проявляют по отношению к нему жестокость, подлость или вызывают недоверие: «Ты переверну-у-ул!»; «Играть пришел»; «Я совсем не голодаю»; «Вы же учительница!». Эмоциональность персонажа выдают восклицания, обилие вопросов. Он отстаивает свою правоту и неоднократным повторением реплик: «Я видел, что перевернул. Видел»; «Перевернул! Перевернул! Перевернул!». Прием лексических повторов используется и для передачи отчаяния или возмущения несправедливостью, предательством: «...пропал, теперь пропал. Ну, Тишкин. Вот Тишкин так Тишкин»; «Учительница называется! <...> Французский язык преподает, называется. <...> Лидия Михайловна называется!».

Учитель и ученик... Они значимы в жизни друг друга. Не только Лидия Михайловна помогает ребенку, но и он ей. Помогает быть более ответственной, более требовательной в оценке поступков другого человека, более тонкой в эмоциональном отношении, более чуткой.

Учительница не теряет уверенности в том, что она сможет помочь мальчику, и это указывает на её нравственную силу. Осознавая, что её воспитанник не примет помощи, Лидия Михайловна решается на смелый поступок - сыграть с ним в «пристенок». Здесь показаны мужество и отвага учительницы, которая находит особый способ решения человеческой и педагогической задачи. Такой неформальный подход позволяет полноценно оценить личность учителя. Она искренне, от всей души, с глубокой внутренней убеждённостью идет на помощь ребёнку, рискуя собственной педагогической судьбой. Для мальчика это становится душевным потрясением: «Господи, что

творится на белом свете! Давно ли я до смерти боялся, что Лидия Михайловна за игру на деньги потащит меня к директору, а теперь она просит, чтобы я не выдавал ее. Светопреставление – не иначе. Я озирался, неизвестно чего пугаясь, и растерянно хлопал глазами».

Игра, открывающая новый взгляд на реальность, становится отправной точкой в общечеловеческом развитии героев: именно в этих обстоятельствах углубляются и укрепляются в формирующийся личности важнейшие морально-нравственные побуждения. В связи с этим И.И. Плеханова отмечает, что «значение этой игры осознается только повзрослевшим героем: сближение с учительницей позволило выйти из границ своих возрастных и деревенских стереотипов, приблизиться к пониманию переживания других, а главное, позволило вынести значимые жизненные уроки» [3,117].

Подводя итоги, отметим, что в создании образов рассказа приёмы психологизма отражают художественную задачу, заключающуюся в раскрытии внутреннего мира персонажа, мотивации его поступков, изображении сложной внутренней работы, процесса нравственного становления личности. И огромную роль в этом процессе играет учитель, который закладывает нравственную основу личности и своим примером преподносит важные жизненные «уроки доброты».

Литература

1. Имихелова С.С. Рассказ Распутина «Уроки французского» в контексте «деревенской прозы» 1960–1970 гг. // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посв. 75-летию со дня рождения В.Г. Распутина. – Иркутск, Изд-во ИНУ, 2012.
2. Писаренко А.Е., Полева Е.А. Приёмы психологизма в рассказе В. Распутина «Уроки французского» // Вестник Томского государственного педагогического университета. – Томск, 2016.
3. Плеханова И.И. Рассказы В.Г. Распутина 1980-1990-х годов: игровое начало в художественном сознании // Сибирский текст в русской культуре: к 400-летию Томска и 125-летию первого университета Сибири: сборник статей. – Томск, 2002.
4. Распутин В.Г. Уроки французского: повести и рассказы. – М.: Эксмо, 2010.

М.В. Поляк
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии,
магистрант 2 года обучения,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ(РИНХ)»;
Субботина Т.М.
(Россия, Таганрог),
кандидат филол. наук, доц.
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОЗЕ А. ПЛАТОНОВА (РАССКАЗЫ «СЕМЕН», «ИЮЛЬСКАЯ ГРОЗА», «НИКИТА»)

Аннотация. В статье рассматриваются женские образы, представленные в рассказах «Семен», «Июльская гроза», «Никита». Выявляются особенности репрезентации женственности в рассказах Платонова в свете художественной философии автора.

Ключевые слова: психологическая проза, Андрей Платонов, женские образы, художественная философия, гендерные функции.

M. V. Polyak
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology,
master's student 2 years of study,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)";
T.M. Subbotina
candidate of philology Sciences, Associate Professor,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSUE (RINE)"

FEMALE IMAGES IN A. PLATONOV'S PROSE (STORIES "SEMYON", "JULY THUNDERSTORM", "NIKITA")

Abstract. The article examines the female images presented in the stories "Semyon", "July thunderstorm", "Nikita". The features of the representation of femininity in Platonov's stories in the light of the author's artistic philosophy are considered.

Keywords: psychological prose, Andrey Platonov, female images, artistic philosophy, gender functions.

Середина 1930-х годов для творчества А. Платонова – очень значимый период. Н. Пенкина характеризует его специфику следующим образом: «Утопические и идеологические темы уступают вопросам частной человеческой жизни. Сущность человека раскрывается через экзистенциалы, то есть структурные определители целостного человеческого опыта. Образ человека раскрывается в единстве внутреннего и внешнего мира» [Пенкина 2012: 19].

Тема семьи, которая всегда была важна для Платонова, в это время приобретает особое звучание. Н.Г. Полтавцева утверждает, что в художественном сознании Платонова окончательно утверждается представление о матери как о «женском начале, чувстве, душе, естестве, природе». «Отец – это пастырь, идеолог, начало мужское, духовное, идеальное <…> Мать и отец дают жизнь ребенку, дитяти, и все они вместе есть семья… Объединение родины, народа с пастырем, идеологом рождает большую семью – государство» [Полтавцева 1989: 16].

В данной статье на основе анализа рассказов писателя – «Семен» (1936), «Июльская гроза» (1938) и «Никита» (1945) – мы попытаемся описать платоновское понимание функциональной сущности женского начала, проследить роль женских образов и их взаимосвязь, а также очертить типологию женского начала, отраженную в этих рассказах.

Женщина-мать в рассказах А. Платонова подчинена интересам рода. Примечательно, что в своих рассказах писатель не раскрывает внешний образ матери, индивидуально-личностное начало выражено в ней минимально. При этом Платонов относит-

ся к материнству с благоговением, подвиг матери он видит в первую очередь в том, что она в прямом и переносном смысле отдает себя детям. В этом он следует философии Н.Ф. Федорова, который писал, что «рождение детей есть вместе смерть матери» [Федоров 1982: 399].

С этих позиций рассмотрим рассказ «Семен» (1936). Мать, которая несет в себе природное начало, рожает и выкармливает детей, целый день выполняет работу: «…стряпала, кормила и качала последнюю девочку, стирала, штопала и чинила белье, мыла полы, бедные деньги берегла, как большие, сама дрова с девчонкой на руках ходила собирать около склада…» [Платонов 1985: 149].

Домашними хлопотами занимается и Семен, старший сын, которому было всего семь лет, когда тяжело заболела его мать. Следуя материнскому наказу, он берет на себя ее функции – «заботится и работает», как делала это мать: «Мать молча, слабыми глазами следила за Семеном, как он заботился и работал» [Платонов 1985:156]. Находясь в предсмертном состоянии, мать обращается к Семену: «Ты самый старший, ты береги своих братьев и сестер, – может, хоть они людьми вырастут» [Платонов 1985: 156].

Примечательно, что главному герою удается не просто заменить младшим детям мать, он практически становится матерью – на подсознательном уровне. Он, как и хозяйка, задумывается: «…чем кормить семейство вечером, потому что за обед все поели, а запасов и остатков не было»: «Вымыв посуду, Семен пошел к домохозяину, чтобы попросить взаймы хлеба и пшена» [Платонов 1985: 154].

Осознав, что мать дает детям не только пропитание, но и нечто большее, мальчик пытается приблизиться к образу матери через внешнее подражание и обращается к отцу: «Давай я им буду матерью, больше некому» [Платонов 1985: 158]. Материнское платье, капот, мальчику явно не по размеру, но это его не смущает: «Ничего, я его подрежу и подошью» [Платонов 1985: 158].Отдавая младшим приказания в материнском капоте, Семен берется за дело, начиная мести пол и призывая отца помочь ему с малышами.

Платонов отмечает, что в материнском капоте главный герой был похож «столько же на мальчика, сколько и на девочку, – одинаково». Следовательно, переодевание меняет Семена не только внешне (для младших детей), но и внутренне. Он не просто изображает мать, он восполняет выпавшее звено в структуре семьи: «Если б он немного подрос, то его можно принять даже за девушку, а девушка – это все равно что женщина; это – почти мать» [Платонов 1985: 158].

Не могут вырасти дети без участия женского, природного, интуитивного начала. Семен интуитивно понимает, что должен восполнить эту лакуну, поэтому обретает новый статус.

Рассказ «Июльская гроза» (1938) интересен цепочкой женских персонажей, которые выполняют взаимодополняющие функции. В рассказе представлено три поколе-

ния, три возраста женщины: девятилетняя девочка Наташа, её мать и бабушка, Ульяна Петровна.

Девочка Наташа, несмотря на свой юный возраст, является носителем материнского начала, вековой женской мудрости, жизненного опыта. Главная цель женщины в мире универсальных ценностей – беречь и охранять мужчин в семье, это хорошо понимает Наташа. Неспроста Антошка «...прижался к сестре и спрятал свою голову около ее горячей, как у матери, шеи», – он чувствует в сестре родное, материнское, безопасное [Платонов 1985: 239].

Старшая сестра воспринимается маленьким братом также, как изначально родное и близкое – мать, дом, родина: «Приникнув к сестре, Антошка почувствовал, что она пахнет так же, как пахло все в их избе – и хлеб, и сени, и деревянные ложки, и подол матери» [Платонов 1985: 239].

Материнское начало развивается в маленькой девочке интуитивно, подсознательно («Наташа еще не знала такой жизни больших людей»), но у девочки есть духовность и мудрость, которые передаются от матери, а матери от бабушки [Платонов 1985: 240].

Ожидая внуков, Ульяна Петровна ведет себя вполне традиционно: забота о благополучии близких прежде всего означает для неё стремление накормить, насытить их: «…не старалась выдумать что-либо другое хорошее или более лучшее, она лишь могла поставить тесто, испечь хлеб или блины, чтобы накормить родню, и сесть на лавку, когда все наедятся, пригорюнившись в утешении. Она не понимала, как еще жить по-хорошему, ей ничего и не надо было более. Пусть все поскорее соберутся вместе в одну избу, пусть будут здоровы ее дочь со своим мужем и растут счастливыми внуки, — чего еще мучиться, и так хорошо» [Платонов 1985: 233].

Как и все женщины в рассказе А. Платонова, Ульяна Петровна ест последней, ведь для хозяйки дома важно накормить всех, а после – себя: «…свою стряпню всегда ела последней; она брала себе остатки и поскребышки и пекла из них, что выходило, чтоб не пропадало добро, – вся пища была для нее одинаково хороша» [Платонов 1985: 233].

Встречая внуков, бабушка ликует и восклицает: «…чем же мне жить-то, кроме вас!». Для взрослой героини, которая уже стоит у грани смерти, особенно важна внучка: в ней она видит залог непрерывности рода, его сохранения и обновления: «Наташа, чем более подрастает, тем делается лучше и задумчивей с лица и все более походит на нее, когда бабушка была девушкой» [Платонов 1985: 236]. Бабушка утешается, что после её смерти, глядя на Наташу, люди будут вспоминать её. Не случайно бабушка описана в рассказе подробнее, чем мать, и, в отличие от матери, она наделена не просто именем, но уважительным именем-отчеством – Ульяна Петровна.

Однако в цепочке поколений девочка стоит не рядом с бабушкой, а рядом с матерью. Поэтому все, что связано с бабушкой, девочка воспринимает отстраненно. Рассматривая светлую горницу бабушки, у которой в доме побогаче, чем у родителей, На-

таша думает, что мать «каждый день моет стол и скребет его ножом; у них и так чисто и хорошо» [Платонов 1985: 237]. Глядя в бабушкино окно, Наташа ищет знакомые пейзажи, но взгляд ее упирается в маленький куст: «…его листья были покрыты пылью, он слабо шевелил ветвями, он истомился от жары и суши и жил точно во сне или как умерший, чужой и грустный для всех, которому не нужен никто» [Платонов 1985: 238]. В доме бабушки девочка ощущает близость смерти. Если бы ее оставили здесь, то «она бы умерла от печали». Неспроста Наташа спешит покинуть дом бабушки, ведь дети, как и старики, стоят у грани жизни и смерти. Они только перешагнули черту и вступили в жизнь, старики же уже готовы пересечь черту в сторону смерти.

Важен в рассказе локус погреба-могилы, куда спускается бабушка за угощением для внуков. Тёмный погреб, откуда раздаётся голос бабушки, «будто из могилы», (она «бормотала во тьме свои слова – должно быть, о том, что ей не хочется умирать, но она и так все время живет и живет») пугает Наташу. Девочка старается незаметно уйти: «…не загреметь калиткой (она еще вдобавок жалобно скрипела в петлях, будто ей было больно отворяться)» [Платонов 1985: 238].

Чтобы вернуться домой из мира «дедов», детям предстоит преодолеть пугающе безлюдное пространство поля, пережить страшную грозу. Испуганные, промокшие, едва не потерявшиеся, дети попадают в руки к матери. Ее забота внешне проявляется прагматическими «жестами»: она меняет промокшим детям одежду со словами, что больше их никуда не отпустит, и идет готовить им еду. Отец в это время ведет глубокомысленные разговоры с другими мужчинами: дедушкой детей, председателем колхоза, «ничейным» старичком. Разговор вроде бы идёт о колхозных делах – о покупке племенного быка. Однако председатель колхоза неожиданно переводит разговор на вроде бы отвлеченную тему: он корит отца, который увлекся общественными делами и недосмотрел за детьми, не выполнил своей отцовской (социальной) функции: «Ребятишки — дело непокупное, и для сердца они больны, как смерть, а бык не то, быка и второй раз можно за деньги купить...» [Платонов 1985: 245].

А. Платонов завершает рассказ следующей фразой: «Пусть дети растут и поправляются». Финал рассказа вызывает чувство удовлетворения и тихой радости: семейная гармония материнского (природного) и отцовского (социального) начала восстановлена [Платонов 1985: 246].

В рассказе «Никита» (1945) главный герой пока еще находится под влиянием только материнского начала. Виной этому – война, на которую когда-то ушёл его отец. Присутствие матери дает ребенку спокойствие, находясь в избе, он ничего не боится, так как там «мать недавно дома была». Однако за пределами избы ему еже страшно. В момент опасности, по закону природы, он ищет защиты у отсутствующей матери: «Мама, иди домой! – попросил Никита далекую мать…К нам во двор чужие пришли и живут…» [Платонов 1985: 204].

Наделённый особенной материнской чувствительностью, при установлении каких-то собственных образных заключений мальчик связывает предметы и явления ок-

ружающего мира с близкими и любимыми людьми. Умершая бабушка предстает в облике старой «омшелой» баньки, «скучной» избушки, ушедшей в землю, а дед – в виде старого сгнившего пня. Мальчик пытается найти у них помощь и поддержку, но безуспешно. Без матери ребенок чувствует себя одиноким и потерянным. На слова Никиты о боязни быть одному дома, мать успокаивает его: «На небе солнце светит, кругом в полях людно, ты не бойся, ты живи смирно один». [Платонов 1985: 200].

Пятилетнему Никите мать очерчивает для жизни тот круг, в котором она хозяйка, наказывает, чтобы «Никита не сжег двора, чтобы он собрал яйца от кур, которые они снесли по закутам и под плетнями, чтобы чужой петух не приходил во двор и не бил своего петуха и чтобы он ел в обед молоко с хлебом на столе, а к вечеру мать вернется и тогда покормит его горячим ужином». [Платонов 1985: 200].

Однако вывести мальчика за пределы дома и двора должен отец, мужчина. С войны возвращается старый солдат, его отец, он приучает Никиту к мужским делам («днем отец стругал доски в сарае, чтобы перестелить заново пол в избе, а Никите он тоже дал работу – выпрямлять молотком кривые гвоздики»). Удивительное настроение тепла и счастья рождают заключительные строки произведения: «Отец знал, что Никита родился у него добрым и останется добрым на весь свой долгий век». [Платонов 1985: 206]. Залог «доброты» растущего человека – в единении материнского и отцовского начал в его жизни.

Итак, используя универсальный язык образов, метафор, систему оппозиций, Платонов создает собственную художественную концепцию семьи, в которой особое место занимает образ матери, дарующей ребенку природную чувствительность и воплощающей родовое защитное начало.

Литература

1. Любомищенко (Субботина) Т.М. Детство как странствие (чеховская сюжетная модель в рассказах А. Платонова 1930-х гг.) // Русская литература XX века: восприятие, анализ и интерпретация художественного текста: мат. X Виноградовских чтений: 15–17 ноября 2007 г. – М.: Изд-во МГПУ, 2007.
2. Любомищенко (Субботина) Т.М. Онтологическая картина мира в рассказах А. Платонова о детях // Круг детского чтения сегодня: герои, сюжеты, поэтика: материалы региональной научной конференции. – Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 2005.
3. Пенкина Н.В. Философские идеи прозы Платонова: проблема человека. – Нижневартовск: Изд-во Нижеварт. гуманит. ун-та, 2012.
4. Платонов А. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2. Рассказы. 1934–1941; Сост. и примеч. В.А. Чалмаева. – М.: Сов. Россия, 1985. – 528 с.
5. Платонов А. Собрание сочинений в трех томах. – Т. 3. Рассказы. 1941–1945; Драматические произведения; Волшебное кольцо. Сказки; Из ранних сочинений; Из писем и записных книжек / сост. и примеч. В.А. Чалмаева. – М.: Сов. Россия, 1985. – 576 с.
6. Полтавцева Н. Свет жизни / А.П. Платонов. Избранное. М., 1989.
7. Федоров Н.Ф. Из I тома философии общего дела // Соч. – М.: Мысль, 1982. – С. 53–507.

Д.А. Теслюк
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики
и межкультурной коммуникации, 3 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Е.С. Максимова

УНИЧТОЖЕНИЕ ТЕЛА И РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ» Н.В. ГОГОЛЯ

Аннотация. В работе рассматривается трансформация телесности гоголевского персонажа в повестях, традиционно относимых к циклу «Петербургских». Показано, как постепенно, начиная с повести «Нос», Гоголь усиливает «разрушительное воздействие» на своих героев, что ведет их к сумасшествию и смерти. Реконструировать и обновить собственную телесность посредством трансгрессии дано только «обезличенному» Акакию Акакиевичу в повести «Шинель». Делается вывод о значимости особого художественного метода в антропологии Гоголя, состоящего в разъятии образа человека и превращении его в «ничто» с последующей возможностью вопрошать о «нечто», т.е. о собственном теле на пути к внутреннему перерождению.

Ключевые слова: телесность, Гоголь, лицо, трансгрессия, деперсонализация.

D.A. Teslyuk
(Russia, Rostov-on-Don)
Institute of Philology, Journalism
and Intercultural communication, 3rd year,
Southern Federal University
Scientific supervisor:
PhD in Philology, Associate Professor E.S. Maksimova

THE DESTRUCTION OF THE BODY AND THE RECONSTRUCTION OF CORPOREALITY IN THE «PETERSBURG TALES» BY N.V. GOGOL

Abstract. This article examines the corporeality conversion of Gogol character in the collection of short stories traditionally named «Petersburg Tales». Starting with «The Nose» it is gradually shown how Nicholai Gogol reinforces destroying influence on his characters, that steadily leads them to madness and death. The only person who is capable of reconstructing and renovating his personal corporeality by means of doing the transgression on a border of existence is «impersonal» Akaky Akakievich in the short story «The Overcoat». It is concluded that this special literary method of Gogol's anthropology is significant. It consists in dissecting of human personality to «nothing» and giving him an opportunity to question about «something», about personal body on the way to his mental inner rebirth.

Keywords: corporeality, Gogol, face, transgression, depersonalization.

С заплёванными глазами (дед из «Заколдованного места»), стекающей по усам грязью (Кирдяга из «Тараса Бульбы»), щелчками по носу (Голопузя из «Повести о том, как поссорились…») и разинутым ртом (Пацюк из «Ночи перед рождеством») подходит гоголевский герой в виде «чёрт знает чего» [Гоголь 1966, Т. 2: 185] к Петербургу, чтобы теперь и в нём быть ещё более униженным, попранным и наконец совсем стереться со света. Но для чего? Почему «никто (во всяком случае в русской литературе) не мо-

жет сравниться с Гоголем в разнообразии способов, которыми в мире его оскорбляется человеческое лицо»? [Бочаров 1985: 129].

На страницах «Петербургских повестей» (ПП) постоянно возникает *туман*, и его появление не случайно. Сам Гоголь главную функцию тумана сформулировал в «Портрете»: туман «*отнимает всякую резкость* у предметов» [Гоголь 1966, Т. 3: 117]. Этот процесс «отнятия резкости» затрагивает наиболее явственно самого человека, его лицо и тело, т. е. является в своей сущности деперсонализирующим. Человек в Петербурге Гоголя уже не кукла и не марионетка в руках потусторонних сил (как, например, в «Вечерах на хуторе…»). Отныне он становится совершенно независимым. Так, репрезентация телесности у Гоголя строится на постоянном пребывании нового свободного персонажа на некотором пределе своего воплощения, на границе между духовным, внутренним и материальным, овеществленным, в которой герой трансформируется и эволюционирует, проходит свой путь. Ю.М. Лотман замечает, что в ПП «появляется *путь* как особое индивидуальное пространство данного персонажа» [Лотман 1988: 285]. Цель данной работы – проследить это изменение гоголевского героя от полной деперсонализации до реконструкции телесности, анализируя все повести, традиционно относимые к рассматриваемому нами циклу.

1. Тело и вещь. В повести «Нос» демонстрируется наличие «разъединения и как бы трансцендентности друг другу составляющих этот мир начал и планов идеально-духовного, телесного и вещественного» [Топоров 1995: 132]. Н.В. Гоголь начинает процесс деперсонализации человека, стирая с его лица пока единственный элемент – нос, и смотрит, что будет происходить с героем.

Писатель постоянно обращает читательское внимание к этой необычной деформации: «вместо носа совершенно гладкое *место*» [Гоголь 1966, Т. 3: 50], «милостивый государь… мне кажется… вы должны *знать свое место*» [там же: 53] и т. п. И когда человек теряет нечто, принадлежащее его телу, он впервые оказывается способным задать вопрос о вещи как таковой, явленной в оппозиции к телу. Человек в лице майора Ковалёва трогает, щупает, пытается *прикоснуться* к месту, где должен быть нос, чтобы убедиться в существовании деформации или устранении её последствий: он начинает «*щупать рукою*, чтобы узнать: не спит ли он?» [там же: 50]. А его поведение при нахождении носа описывается так: «Видит он: нос! – *хвать рукою* – точно нос!» [там же: 71]. Человек подключает другие органы чувств, чтобы получить знак реальности, и происходит это оттого, что именно «в осязании есть та достоверность присутствия» [Эпштейн 2006: 24]. Но туман, заволакивающий дважды действие повести, оказывается сильнее, и человек унижается до того, что сам отказывается от своего тела: «Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше» [Гоголь 1966, Т. 3: 62].

Таким образом, смысл гоголевского «Носа» в философско-антропологической перспективе есть эксперимент (в конце повести нос возвращается на лицо майора Ковалёва: проделанный опыт закончился, и ситуация приходит к своему начальному состоянию), первый шаг к деперсонализации, к утверждению границы тела и вещи, к он-

тологическому вопросу о «нечто» в противовес к «ничто»: «хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..» [Гоголь 1966, Т. 3: 51]. Нос в повести отвечает лишь за границу, это опыт *над человеком*, но не опыт *о человеке* с поиском какого-то его незыблемого достоинства, как об этом пишет С.Г. Бочаров: нос «отвечает в повести за лицо, за «душу» за всего человека» [Бочаров 1985: 156]. Отстояние, когда «тело качается в сознании между оценкой его как нечто, т.е. тела, и как ничто» [Подорога 1995: 157], определяется, в первую очередь, местом, как и сам нос служит местом, поверхностью, смотря и ощупывая которую, человек впервые может задать вопрос о себе самом, уже сознавая свою индивидуальность.

2. Слово и тело. В «Записках сумасшедшего» Гоголь символически переходит к следующему этапу: уже не «стирается» некоторый внешний элемент человека, но происходит проникновение в его сознание. «Телесная, материальная, вещная переполненность имеет своим следствием смысловую инфляцию» [Топоров 1995: 37]. Обратим внимание на то, как иронически отменяется экспериментальная составляющая «Носа» в этой повести: «*заткнув нос,* бежал во всю прыть» [Гоголь 1966, Т. 3: 190], «по всей земле вонь страшная, так что нужно *затыкать нос*» [там же: 202].

Эта повесть демонстрирует *границу слова* и его отсутствия: Поприщин в своих записях пытается выговорить себя, а вместе с собой человека как такового. Язык функционально «ведет ниже и выше – к материально-вещному и к идеально-духовному» [Топоров 1995: 7]. Однако, с одной стороны, такая попытка оборачивается молчанием: рефрен Гоголя «ничего, ничего… молчание» [Гоголь 1966, Т. 3: 189, 190, 191], а с другой стороны – сумасшествием героя. Поиски человека приводят к тому, что Поприщин чувствует желание на всех плевать, вместо того, чтобы, собственно, говорить: «рожа такая, что плюнуть хочется» [там же: 184], «да я плюю на него!» [там же: 188] и т. п.

3. Движение и неподвижность тела. Случай Чарткова. Повесть «Портрет» Гоголь посвятил не просто глазам, но *движению* глаз, а точнее – их неподвижности. Место, которое занимают глаза, уже не статично, как было в «Носе», место само начинает делать возможным феномен движения, который особенно полно реализуется в «Невском проспекте». Описывая глаза портрета, приобретенного Чартковым, Гоголь использует два эпитета: «неподвижные» и «живые» [Гоголь 1966, Т. 3: 83]. Эта же неподвижность заметна при описании всей Коломны: «сюда не заходит будущее, *здесь все тишина* и отставка, все, что *осело от столичного движенья*» [там же: 116], а также способна распространяться на героев: «Чартков <…> силился пошевельнуться, сделать какое-нибудь движенье – *не движутся члены*» [там же: 85]. Создавший зловещий портрет ознаменовал эту границу движения-неподвижности, оживив, но сделав неподвижным взгляд, он «перешагнул границы воли человека» [там же: 277].

В этой повести писатель всё так же репрезентирует тело, но затрагивая кинестетическое чувство: «порой наряду с осязанием выделяется еще, как особая, шестая категория ощущений – кинестезия» [Эпштейн 2006: 51]. Герой не только сходит с ума, что подчеркивается прямым диагнозом (в редакции сборника «Арабески»), но и умирает,

не будучи в силах противостоять ужасной неподвижности души, «олицетворенной» живыми глазами приобретенного им портрета.

4. Сон тела. История Пискарева. В сюжетной линии художника и блондинки в «Невском проспекте» главным телесным проявлением у первого является *осязание*, а у второй – *взгляд*, которым она деформирует само пространство: «тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался <…> и все это произвел один *взгляд*, один поворот хорошенькой головки» [Гоголь 1966, Т.3: 16].

Оба этих героя существуют пограничнo, а потому легко «взгляды и касания переходят друг в друга, и то, что начато как взгляд, кончается как прикосновение» [Эпштейн 2006: 137]. В повести модус реальности уничтожается с помощью романтического пространства сна, где «тело существует в мгновение действия, именно в этот момент оно выделяется из других образов» [Подорога 1995: 15]. Чтобы обозначиться в этом моменте, девушка и Пискарев постоянно двигаются, бегут, чтобы осуществиться в условиях онейрической реальности. Эротическая игра в касание (как игра дьяка с Солохой в «Ночи перед рождеством»), неузнавание, потеря в толпе бала и воссоединение служат одной цели –попытке почувствовать собственную телесность на пределе её самоистончения. В этом пограничном состоянии, пройдя через претерпевание и эротическое неудовлетворение, наконец оказывается возможным добраться и до души: «с признаками безумия на лице» Пискарев заперся в комнате, и «долго еще мучился, прежде нежели грешная *душа его оставила тело*» [Гоголь 1966, Т. 3: 31]. Человек потерял лицо, потерял душу, но не потерял тело.

5. Предел существования. Личности как таковой в «Шинели» уже нет: стирается имя Петровича; намеком дано имя значительного лица; у грабителей есть только усы и «кулак величиною в чиновничью голову» [там же: 156], так что их лица не может различить и сам герой. Да и у старой шинели Башмачкина «отнимали даже благородное *имя* шинели и называли ее капотом» [там же: 141]. Начав с границы вещи-тела в «Носе», мы подходим к предельной границе, затрагивающей существование как таковое: человек существует, не существуя, сущее вновь затуманивает, но уже не пустое пространство, а человека: «у Акакия Акакиевича *затуманило в глазах*, и все, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться» [там же: 145].

Но почему так меняется поведение Акакия Акакиевича от приобретения, казалось, забытой вещи (шинели), что он даже «подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою» [Гоголь 1966, Т. 3: 154]? А дело в том, что у этой приобретенной шинели есть лицо: Петрович «пошел нарочно в сторону, чтобы <…> посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть *прямо в лицо*» [там же: 151]. Обезличенному человеку возвращается лицо. В мире, где все перемешалось, в мире, который демон раскрошил «на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [там же: 21], в мире, где туман заволакивает глаза, а ветер режет лицо [там же: 168] – именно в этом мире вновь деперсонализированному человеку косвенно возвращается его лицо – начинается процесс реконструкции телесности. Однако суще-

ствовать в описанном мире Петербурга такой человек уже, к сожалению, не может. Срывая шинель со значительного лица, призрак Акакия Акакиевича совершает трансгрессию на пределе существования: он разоружает прежнего человека, которым сам уже не является…

«Фонарь умирал» у Гоголя [Гоголь 1966, Т. 3: 289], но не умер. Он всего лишь «обманчивым светом своим выразил на лице» человека улыбку [там же: 16], осветил во всеобщем тумане человеческий путь от разгерметизации личности до обретения собственной телесности (путь, на который Ю.М. Лотман обращал наше внимание).

Так почему никто не сравнится с Гоголем в унижении человеческого лица? Возможно, именно потому, что только через полное его стирание в «ничто» можно дать человеку возможность вопрошать о «нечто» – сначала в вещественном плане, а затем и в духовном, переконструируя тело во имя внутреннего перерождения и обретения новой телесности.

Литература

1. Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 124–161.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. – М.: Художественная литература, 1966. – Т. 3.
3. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Кн. для учителя – М.: Просвещение, 1988. – С. 193–251.
4. Подорога В.А. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 341с.
5. Топоров В.Н. Апология Плюшкина // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – С. 7–112.
6. Эпштейн М.Н. Философия тела // М.Н. Эпштейн. Философия тела. Г. Л. Тульчинский. Тело свободы. – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 9–194.

Е.Д. Филатова

(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, 3 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Е.С. Максимова

ЦВЕТ ГОРОДА: КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ БЕРЛИНА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»

Аннотация. Данная статья посвящена анализу функционирования колоративов «желтый» и «черный» в романе В. Набокова «Машенька». Указанные цвета рассматриваются в качестве смысловых констант, используемых автором для характеристики Берлина. Делается вывод о стилистическом и концептуальном значении колористических элементов при описании города в художественном мире романа.

Ключевые слова: Набоков, черный, желтый, колоратив, Берлин, темнота, свет.

E.D. Filatova

(Russia, Rostov-on-Don),
Institute of Philology, Journalism and
Intercultural Communication, 3rd year,
Southern Federal University.

Scientific supervisor:
PhD in Philology, Associate Professor E.S. Maksimova

THE COLOR OF THE CITY: THE COLORISTIC DOMINANTS OF BERLININ V. NABOKOV'S NOVEL «MARY»

Abstract. This article is devoted to the analysis of the functioning of the coloratives «yellow» and «black» in V. Nabokov's novel «Mary». These colors are considered as meaningful constants used by the author to characterize Berlin. It is concluded about the stylistic and conceptual role of color elements during the description of the city in Nabokov's novel.

Keywords: Nabokov, black, yellow, colorativ, Berlin, darkness, light.

Контраст черного и желтого – «колористическая база» Берлина в набоковской «Машеньке». Город предстает в романе на черном фоне и освещается фальшивым по своей природе желтым цветом, подчеркивающим мертвенность и без того неживого пространства – пространства теней и воспоминаний. Сочетание контрастирующих цветов является тревожным сигнальным знаком, загорающимся в самом начале повествования и указывающим на противоестественность и даже опасность города.

Синестезия Набокова обусловила параллели между пространствами и персонажами, выделила связи и противопоставления среди героев-носителей определенных цветовых характеристик. Так, госпожу Дорн с ее пансионом объединяет пыльный черный цвет, сливая их воедино. Помимо «пространственного» желтого в романе присутствуют «делегаты» цвета, персонифицированные его носители – Алферов и Людмила. Более того, Алферов связан с мотивом безвременья, который вместе с черным цветом и метафорой слепоты определяет мотивную структуру романа.

Отдельное внимание в творчестве В. Набокова принято уделять ахроматическому колоративу черный, который получает различные трактовки в работах исследователей. Как известно, в христианской традиции черный цвет ассоциируется с грехом и бесовскими силами, европейская культурная традиция рассматривает его как репрезентацию печали и горя. Как правило, при любом рассмотрении черного цвета актуализируются его отрицательные характеристики.

Американский писатель Бен Блатт, автор книги «Любимое слово Набокова – лиловый», проведя серьезное статистическое исследование, выявил самые частотные слова в творчестве Набокова. Это слова «черный», «мой» и «старый» [Blatt 2017: 175]. Использование колоратива черный в текстах автора вполне закономерно, так как именно этот цвет во всех своих проявлениях играет связующую роль не только в ткани каждого отдельно взятого романа, но и связывает многие набоковские тексты.

«Тьма какая... – проговорил Ганин и хрустнул пальцами. – Интересно, который час...» [Набоков 2009: 46]. Непосредственным и одним из ключевых способов выражения черного цвета в набоковской «Машеньке» выступает темнота, значимое отсутствие света. Вместе с отсутствием видимого пространства персонажи оказываются в отрыве от реального времени: хронотоп романа с самого начала предстает неопределенным и

«неосвещенным», что задает тональность всего последующего повествования. Именно «отсутствием света» начинается роман «Машенька»: Лев Ганин застревает в темном лифте пансиона с другим его постояльцем Алферовым («– Лев Глево... Лев Глебович? Ну и имя у вас, батенька, язык вывихнуть можно... – Можно, – довольно холодно подтвердил Ганин, стараясь разглядеть в неожиданной темноте лицо своего собеседника» [Набоков 2009: 45]). Отсутствие взаимопонимания между героями с первых строк подчеркивается и усиливается отсутствием зрительного контакта, который физически невозможен в сложившейся ситуации.

С самого начала автор указывает на связь между Ганиным и Алферовым – их объединяет Машенька. Однако этот треугольник настолько затуманен и расплывчат, что читатель не сразу распознает его. Это связано с темнотой, с условиями «ограниченной видимости»: «Вот я вчера письмо от нее получил. Очень смешно она адрес написала. Жаль, что такая темень, а то показал бы», – говорит Алферов Льву о своей жене [Набоков 2009: 46]. Письмо сразу после получения затерялось во тьме, которая, несомненно, символизирует разобщенность людей, их оторванность друг от друга, даже при очевидных соприкосновениях их жизней. Физическая потерянность в пространстве без света рифмуется с духовной потерянностью. Сами персонажи, застрявшие в лифте, осознают символичность своего положения: «В чем же, собственно говоря, символ? – хмуро спросил Ганин. – Да вот, в остановке, в неподвижности, в темноте этой» [Набоков 2009: 46]. Подобный момент отдаления узнавания также связан с фигурой ненадежного рассказчика у Набокова, которого М.А. Смоленская предлагает называть «ошибающимся нарратором» [Смоленская 2021: 153]. Рассказчик в силу внешних обстоятельств не может донести до читателей всю правду: мрак Берлина мешает персонажам и читателям объективно осознавать реальность, и только после того, как Ганин обнаруживает фотографии Машеньки в комнате Алферова, все становится на свои места.

Темнота не ограничивается кабинкой лифта, она распространяется на весь пансион госпожи Дорн, который становится символическим центром Берлина. Нарушает мрак описываемого пространства только неестественный желтый свет, наполняющий полусумрачные коридоры: «Сквозь верхнее матовое стекло двери желтел свет» [Набоков 2009: 71]. Свет в приведенной цитате исходит из комнаты Алферова, в которую тайно зашел Лев Ганин, чтобы найти фотографию Машеньки. Напомним, в европейской традиции этот цвет символизирует трусость, измену и ложь.

Только в конце романа свет приобретает более привычные положительные коннотации: «этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем» [Набоков 2009: 127]. Связано это, конечно, с духовным освобождением главного героя, через призму восприятия которого читатель воспринимает все происходящее. Ганин отпустил несбыточные мечты и готов двигаться дальше – покинуть Берлин.

Однако, только Льву Ганину суждено будет покинуть Берлин, в отличие от остальных персонажей, которые уже стали частью города. Так, маленькая «чёрная фигурка госпожи Дорн» сливается с пансионом [Набоков 2009: 121], становится одной из

бессмысленных вещиц, которые заполняют его пространство, превращается в предмет интерьера. Помимо колористического слияния об этом говорит и употребление слова «фигурка», которое, кроме указания на чахлость хозяйки, говорит о ее обезличенности и потери собственного «я». Госпожа Дорн воспринимается как очередная пыльная безделушка или предмет мебели, которыми наполнен пансион. Подобно вещи же, Лидия Николаевна за весь роман не произносит практически ни одной членораздельной фразы, а все ее словесные взаимодействия с жителями пансиона ограничиваются тихим неуверенным шепотом. Однако, не раз упомянутая «чернота» героини безусловно является главным поводом рассматривать ее как непосредственную часть пристанища русских эмигрантов. Тень ее передвигается исключительно по коридорам этого здания, вечно наполненного полусумраком, ни разу Набоков не выпускает госпожу Дорн за его пределы, прямо говоря о невозможности их разделения.

Пансион – место, превращающее героев в тени, заставляющее их тускнеть. Так происходит со всем, что попадает туда: «стояли две хрустальных вазы, бывшие когда-то самыми чистыми предметами во всей квартире, а теперь потускневшие от пушистой пыли» [Набоков 2009: 48]. С эмигрантами происходит то же самое: медленно угасает, а потом и вовсе умирает старый поэт Подтягин; чахнет некогда такая живая Клара, которая уже вряд ли будет способна покинуть пансион.

Кроме черного цвета в описании вдовы немецкого коммерсанта присутствует желтый, который наиболее ярко и полно отразится в портретах Алферова и Людмилы. В случае же с Лидией Николаевной Дорн это уже «блеклая желтизна» [Набоков 2009: 54] ее руки, напоминающей сухой лист. Желтый цвет, используемый Набоковым «преимущественно как символ старости, увядания» [Суслов 2014: 20], в портрете пожилой вдовы прямо ассоциируется со смертью, просвечивающей сквозь кожу. То же значение колоратив сохранят и применительно к другим персонажам и локациям.

Персонификации желтого – Алферов и Людмила – актуализируют негативный слой значений своего колоратива. Мизерность натуры Алферова подтверждают многочисленные диминутивы («цвета навозца» [Набоков 2009: 93], «золотистая бородка» [Набоков 2009: 62]). «Живая кукла» Людмила – фальшивая и пошлая: желтизна ее волос не естественная, а навеянная модой. Ее портрет представляется еще более отталкивающим: накладными кажутся ее «желтые лохмы» на фоне «невыбритых темных волосков сзади на узком затылке» [Набоков 2009: 52]. Людмила ни капли не выделяется среди других, абсолютно таких же дам, отражающих всю противоестественность Берлина. Все эти женщины, включая Людмилу, удостаиваются практически единственной характеристики – их «лица в лиловых и желтых разводах грима» [Набоков 2009: 60]. Таким же поддельным предстает в романе В. Набокова Берлин – черно-желтый город, мертвый свет которого никого не греет. По мысли П. Суслова, фиолетовые оттенки символизируют в набоковской поэтике безвременье, которое очень точно описывает происходящее в Берлине: жизнь, или ее подобие, зациклена в один бесконечный круг притворства [Суслов 2014: 31]. Лиловый цвет вновь наталкивает нас на сопоставление

Людмилы и Алферова (знаменательный «лиловый цвет химического карандаша» [Набоков 2009: 121] Алферова, который связывает два временных пространства романа и губы Людмилы, «накрашенные до лилового лоску» [Набоков 2009: 52]).

Проанализированные выше колористические элементы – черный и желтый – в совокупности производят впечатление старой сепийной фотографии. Монохромное, невыразительное описание Берлина создает эффект статичности и затхлости, который только усугубляется в соотношении с миром воспоминаний, где все ярко и подвижно. Складывается ощущение, что реальность Берлина, действия, происходящие в нем, отходят в прошлое, выступают как абсолютно неважные, уступая место «настоящему» времени воспоминаний Ганина.

Литература

1. Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 2. – СПб.: «Симпозиум», 2009.
2. Смоленская М.А. Проблема точки зрения в произведении с «ненадежным» нарратором (на материале повести В. Набокова «Соглядатай») // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2021. – № 79 (1). – С. 151–154.
3. Суслов П.А. Цветопоэтика рассказов В.В. Набокова: семантика, функциональная значимость, роль в структуре текста: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Иваново, 2014. – 198 с.
4. Blatt B. Nabokov's Favorite Word is Mauve. What the Numbers Reveal About the Classics. – Simon & Schuster UK Ltd, 2017. – 288 p.

Ю.А. Шульц
(Казахстан, Астана),
Филологический факультет, магистратура, 1 курс,
Евразийский национальный университет имени Л. Гумилева
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. М.А. Канафина

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ КАК «ГЕРОЙ СВОЕГО ВРЕМЕНИ» В ВОСПРИЯТИИ Б. ОКУДЖАВЫ

Аннотация. В данной статье раскрывается проблема восприятия М. Ю. Лермонтова Б. Окуджавой. Целью статьи стала интерпретация двойственного образа Лермонтова современником и поэтом Булатом Окуджавой. В результате исследования был проанализирован образ Лермонтова через призму восприятия Б. Окуджавы.

Ключевые слова: Б. Окуджава, М.Ю. Лермонтов, стихотворение, «Встреча», образ, Печорин.

Y. A. Shults
(Kazakhstan, Astana),
Faculty of Philology, magistracy, 1st year,
L. Gumilyov Eurasian National University
Scientific supervisor:
candidate of philology, M. A.Kanafina

M. LERMONTOV AS A "HERO OF HIS TIME" IN B. OKUJAVA'S PERCEPTION

Abstract. This article reveals the problem of perception of M. Yu. Lermontov by B. Okudzhava. The purpose of the article was the interpretation of the dual image of Lermontov

by a contemporary and poet Bulat Okudzhava. As a result of the study, the image of Lermontov was analyzed through the prism of B. Okudzhava's perception.
Keywords: M. Lermontov, B. Okudzhava, poem, "Meeting", image, Pechorin.

Михаил Юрьевич Лермонтов – один из наиболее известных русских поэтов и прозаиков XIX века, чьи произведения оказали значительное влияние на развитие русской литературы. В свою очередь, Булат Окуджава, российский бард и писатель XX века, также испытывал к Лермонтову особое уважение и интерес. Для Окуджавы Лермонтов был не только великим поэтом, но и символом своего времени. В своих произведениях Окуджава часто обращался к образам и мотивам, присутствующим в творчестве Лермонтова, и пытался их интерпретировать с точки зрения своего времени и своей жизненной позиции.

Общепринятым фактом является то, что культурная память о великих поэтах и прозаиков имеет мифоподобный характер, и *«чем крупнее поэтическая судьба, тем менее принадлежит она одной лишь истории, тем более универсальный и символический образ её складывается в сознании народа»* [Эпштейн 1988:104]. Мифологизация гения, как правило, всегда сопровождается адаптацией его образа к воспринимающему сознанию. Б. Окуджава не стал исключением, и в 1965 году он пишет стихотворение «Встреча», в котором впервые появилась лермонтовская тема.

Стихотворение строится в виде диалога двух поэтов. Начало произведения предваряет его основное события:

Насмешливый, тщедушный и неловкий,
единственный на этот шар земной,
на Усачевке, возле остановки,
вдруг Лермонтов возник передо мной,
и в полночи рассеянной и зыбкой
(как будто я о том его спросил)
Мартынов – что… – он мне сказал с улыбкой. —
Он невиновен.
я его простил [Окуджава 1956:64].

Лермонтов в стихотворении Окуджавы предстает в рабочем поселении, в *«полночи рассеянной и зыбкой»*. И именно в этой полуночной атмосфере перед автором появляется тень Лермонтова. Стихотворение начинает приобретать мистическую окраску.

Важно отметить, что в лермонтовском образе, созданном Булатом Окуджавой, отсутствуют портретные характеристики. Предполагаем, что это сделано потому, что поэт стремился, в первую очередь, воссоздать некое представление о том, как должен выглядеть поэт с точки зрения массового сознания. Физические характеристики Лермонтова (*«тщедушный и неловкий»*) не встречаются в описаниях Лермонтова современниками. Вероятнее всего, «тщедушие и неловкость» в стихотворении Б. Окуджавы

символизируют некий конфликт между внешней физической слабостью Лермонтова и внутренней творческой силой.

В следующих строках «Встречи» содержится монолог Лермонтова, который направлен к лирическому герою:

Что – царь? Бог с ним. Он дожил до могилы.
Что – раб?.. Бог с ним. Не воин он один.
Царь и холоп – две крайности, мой милый.
Нет ничего опасней середин.
Над мрамором, венками перевитым,
убийцы стали ангелами вновь.
Удобней им считать меня убитым:
венки всегда дешевле, чем любовь.
Как дети, мы все забываем быстро,
обидчикам не помним мы обид,
и ты не верь, не верь в мое убийство:
другой поручик был тогда убит [Окуджава 1956:65].

Очевидно то, что Окуджава не пытается пародировать стиль Лермонтова и он, может быть, не ставит перед собой цель – в полной мере продемонстрировать читателям мироощущение поэта. Зачастую Окуджава вкладывает в уста Лермонтова мысли, которые приходят ему в голову.

Приведенный выше фрагмент стихотворения, в котором Лермонтов прощает Мартынова, может быть не до конца понят читателем, но если вспомнить о том, что тема прощения в годы написания стихотворения очень волновала Булата Окуджаву, то все встает на свои места.

Лермонтова, как двойственную личность, продемонстрировал Окуджава в следующих строках:

И ты не верь, не верь в мое убийство:
Другой поручик был тогда убит [Окуджава 1956:66].

Можем предположить, что здесь речь идет о Лермонтове-поэте и о Лермонтове-человеке, который при жизни вел себя особым образом, можно сказать даже, что на лермонтовские поступки наложило отпечаток его же произведение. По версии некоторых современников, Лермонтов иногда сознательно, а иногда и бессознательно, пытался походить на созданный им же образ Печорина, на образ разочарованного и заскучавшего циника. Вот что по этому поводу писал знавший лично Лермонтова И. С. Тургенев: *«Не было сомнения, что он, следуя тогдашней моде, напустил на себя известного рода байронический жанр, с примесью других ещё более худших капризов и чудачеств. И дорого же он заплатил за них»* [Тургенев 1956:434]. Возможно, Окуджава, говоря: *«Другой поручик был тогда убит»*, имел в виду то, что Лермонтов вырвался от

«печоринской», демонической стороны своей личности и, может, даже предполагал гибель Печорина и воскрешение Лермонтова, своего рода поворот событий за гранью этого мира.

Далее Б. Окуджава пишет:

Но, слава богу, снова паутинки,
И бабье лето тянется на юг,
И маленькие грустные грузинки
Полжизни за улыбки отдают… [Окуджава 1956:66].

В этом фрагменте стихотворения можно обнаружить отсылку к главе «Бэла» из лермонтовского «Героя нашего времени», в котором главная героиня отдала жизнь за любовь. После этих строк Окуджава снова возвращается к теме творческого начала и говорит о том, что оно «вечно»:

И суждены нам новые порывы,
Они скликают нас наперебой…

А итог стихотворения серьезен и несколько сентиментален:

Мой дорогой, пока с тобой мы живы,
Все будет хорошо у нас с тобой… [Окуджава 1956:66].

В этом отрывке Лермонтов, созданный Окуджавой, приземленно и без высокопарности говорит о долгой жизни, которая нашла отражение в памяти людей, и обещает такую же жизнь своему собеседнику. В восприятии Б. Окуджавы Лермонтов предстает совершенно иным, нежели был при жизни. У Окуджавы он лишен всякого скептицизма и тон его спокоен.

Интересно также то, что последние строки «Встречи» представляют собой объединение двух словосочетаний, которые присутствуют в письме Пушкина к Вяземскому и которые стоят в тексте рядом: *«В полемике,* мы скажем с тобою, *и нашего тут капля мёду есть. Радуюсь, что ты принялся за Фонвизина. Что ты ни скажешь о нём или кстати о нём,* всё будет хорошо, *потому что будет сказано»* [Пушкин 1958:385].

В заключение можно сказать, что Лермонтов для Булата Окуджавы являлся ни только одним из величайших русских поэтов, но и «героем своего времени», так как его двойственная личность остается предметом изучения литературоведов по сей день. М.Ю. Лермонтов в восприятии Б. Окуджавы предстает перед читателями в совершенно ином образе, нежели тот, каким представляют его современники. Лермонтов Окуджавы совершенно лишен скепсиса, изображен умиротворенным, но с сохранением того мистицизма, который был характерен для образа Лермонтова. Окуджава строит свое повествование в виде диалога с целью подчеркнуть их дружескую и личностную близость.

Литература

1. Александрова М. А. Лермонтов в лирике Б.Ш. Окуджавы / М.А. Александрова // Грехнёвские чтения: сб. науч. тр. – [Вып. 2] – Ниж. Новгород: [ННГУ], 2005. – С. 30–39.
2. Окуджава Б. Ш. Лирика. – Калуга: Изд-во газ. «Знамя», 1956. – 64 с.

3. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Изд. 2-е / А.С. Пушкин / под общ. ред. Б.В. Томашевского. – М. : АН СССР, 1956–1958. – 10 т.
4. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 12 т.– М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 11. – 572 с.
5. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 104.

Ю.В. Шумилкина
(Россия, Ростов-на-Дону),
Институт филологии, журналистики
и межкультурной коммуникации, 3 курс,
Южный федеральный университет.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. Е.С. Максимова

ИМЯ КАК ОБЕЩАНИЕ: ОНОМАСТИЧЕСКИЙ СЛОЙ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗА НАСТАСЬИ ФИЛИППОВНЫ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Аннотация. В статье рассматривается имя главной героини романа Ф.М. Достоевского «Идиот» Настасьи Филипповной Барашковой как часть важного смыслового кода произведения. Живое и мертвое – два компонента, которые пронизывают весь художественный мир романа и определяют взаимодействие ключевых героев. В имени «Настасья Барашкова» Достоевский объединяет живое и мертвое, связывает христианские идеи жертвоприношения (состоявшегося) и воскресения (обещанного).

Ключевые слова: Достоевский, «Идиот», Настасья Филипповна, ономастический код.

Yu.V. Shumilkina
(Russia, Rostov-on-Don),
Institute of Philology, Journalism and
Intercultural Communication, 3rd year,
Southern Federal University.
Scientific supervisor:
PhD in Philology, Associate Professor E.S. Maksimova

THE NAME AS A PROMISE: ONOMASTIC LEVEL IN THE STRUCTURE OF THE IMAGE OF NASTASYA FILIPPOVNA IN DOSTOYEVSKY'S NOVEL «THE IDIOT»

Abstract. The article investigates the name of the character Nastasya Filippovna Barashkova from «The Idiot» by F.M. Dostoevsky as a part of an important semantic code of the novel. «Alive» and «dead» are the two components which the world of the novel is based on and which determine the interaction of key characters. In the name «Nastasya Barashkova» Dostoevsky connects the ideas of «alive» and «dead», connects Christian ideas of sacrifice (which took place) and resurrection (which was promised).

Keywords: Dostoevsky, «The Idiot», Nastasya Filippovna, onomastic code.

Имя – ключ к пониманию романов Ф.М. Достоевского. Как правило, в именах героев Достоевского емко и точно представлены ценностно-смысловые ориентиры романа. Термин «ономастический код», введенный С.А. Скуридиной для описания особенностей поэтики Достоевского, расширяет наше представление о роли имени собст-

венного в художественных текстах. Код – система ономастических единиц – это комбинация смыслов вокруг каждого онима в романах Достоевского, он «прошивает» пространство и время произведения, становится компонентом хронотопа, имеет сложную сеть репрезентантов [Скуридина 2021: 118].

Живое и мертвое – эти два компонента постоянно борются в семантике имени и в самом образе Настасьи Филипповны. «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина <…> выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна» [Достоевский 1973: 27]. Бледность героини намекает на ее призрачность, связь со смертью. Напомню, Тоцкий «часто удивлялся изменению цвета лица Настасьи Филипповны: она становилась ужасна бледна…» [Достоевский 1973: 28]. А вот еще одна мортальная характеристика Настасьи Филипповны из уст генерала Епанчина: «Погибшая женщина! Женщина сумасшедшая!» [Достоевский 1973: 148]. Все в героине стремится к смерти, и мы знаем об этом с первых страниц романа. «Женился бы, а чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее», – замечает князь Мышкин о Рогожине, предсказывая финал романа [Достоевский 1973: 39].

Важный элемент текста – картина Ганса Гольбейна «Мертвый Христос в гробу». Каноничное изображение Христа с измученным страданиями лицом и истощенным телом, но все же красивым, не тронутым безобразной смертью, привычно для представления христианина. На полотне Гольбейна уничтожено представление о прекрасном Христе и показано тело со следами начинающегося распада. Трупные почернения, отекшие суставы, омертвевшая кожа – реальность, которую откровенно демонстрирует художник. Ощущение необратимости смерти не покидает зрителя. Гольбейн отходит от символизма в изображении Христа, нарушая сакральность образа и погружая в гиперреальность события смерти. Т.А. Касаткина предлагает иной взгляд на картину: «Разворот головы начинает осознаваться как движение, начало поворота и подъема, осуществляемое с чудовищным, запредельным усилием. Глаз – вместо закатившегося и мертвого, и не закрытого по смерти – предстает только что бессознательно раскрывшимся, когда заведенный под веко зрачок начинает, с первым пробуждением сознания, медленно возвращаться на свое место…» [Касаткина 2007: 154]. Касаткина замечает, что сюжет зависит от точки зрения, от «глаз смотрящего». С новым ракурсом открывается новый смысл: возможность увидеть живое в мертвом. Безжизненное тело Иисуса, безвозвратно чернеющее, со сменой точки зрения свидетельствует не о необратимости конца, а о начале новой жизни. Князь Мышкин, увидевший копию Гольбейна в доме Рогожина, произносит: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!». Фраза героя пугающая и даже роковая в контексте сюжета произведения. Вопрос о живом и мертвом Христе, который задан самим появлением картины в тексте Достоевского, влечет за собой целый ряд важных для понимания романа вопросов: верим ли мы в возможность воскрешения, есть ли шанс у души мертвой Настасьи, возможно ли прощение для Рогожина?

Бледность героев в романе «Идиот» – портретная характеристика, предсказывающая их гибель (физическую или ментальную). Это портретная черта, которая объединяет не только Настасью Филипповну и Мышкина, но и Парфена Рогожина. Вот описание Парфена: «Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное, до страдания…» [Достоевский 1973: 5]. «Следы» смерти есть и в фамилии героя. Так, М.С. Альтман связывает фамилию Рогожин с московским Рогожским кладбищем. А это описание князя Мышкина: «Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее» [Достоевский 1973: 6]. В самом начале романа Ф. Достоевский описывает внешность двух главных героев, подчеркивая их глубинную связь: «В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира – оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые...» [Достоевский 1973: 5]. Это «оба», по замечанию Т. Касаткиной, «не перечисляющее разъединенные единицы, но соединяющее и предъявляющее их как новое единство», [Касаткина 2021: 18]. Кроме прочего, эти двое еще и бледны, тоже «оба».

Бледность Настасьи Филипповны как знак смерти получает любопытное обоснование в одной из экранизаций романа. «Настасья» – адаптация «Идиота», предложенная классиком европейского кино Анджеем Вайдой, использует приемы японского театра кабуки. Режиссер делает главным героем не Мышкина, а Барашкову. Ее имя он выносит в название и фокусирует все внимание на ней. Роли Настасьи Филипповны и Льва Николаевича в этом фильме исполняет один актер. Как известно, в традиционном японском театре все роли, мужские и женские, исполняются мужчинами. Актер кабуки Бандо Тамасабуро V, сыгравший одновременно роли Настасьи Филипповны и Мышкина, не мог перевоплотиться в женщину без плотного белого грима. Так бледность героини Достоевского получила у Вайды техническое обоснование. Одежда экранной Настасьи тоже белая. Как известно, белый цвет в восточной традиции – цвет скорби и смерти. Актер перевоплощается на глазах зрителей в Мышкина, затем в Барашкову, тем самым открывая их глубинную связь, точнее – единство. Восточная традиция поиска гармонии и равновесия даже в противоречивом оказывается созвучна теме двойничества Достоевского. Анджей Вайда монтирует два кадра: смерть Настасьи и боль в груди, от которой вздрагивает Мышкин. Убийство Настасьи ощущается князем физически. Герои не могут существовать друг без друга, они чувствуют общую боль даже на расстоянии, потому что они – одна плоть, одно целое. На последнем кадре три горящие свечи – три души. Мы знаем, что физически Настасья мертва, но ее свеча горит, как горят свечи Мышкина и Рогожина. Вайда акцентирует внимание именно на финале романа, когда мы узнаем от Рогожина о смерти Настасьи, узнаем вместе с Мышкиным. Все остальные эпизоды романа даны в виде вспышек воспоминаний Мышкина и Рогожина, они выстраиваются в ряд ретроспекций, связанных с героиней. В результате на протяжении всей картины герои заняты «воскрешением» образа Настасьи в своей памяти.

Исследователь А.Е. Кунильский, рассуждая о природе связи Мышкина и Настасьи Филипповны, обращает внимание на фамилию героини – Барашкова. Кунильский ставит в один семантический ряд слова «овца», «баран» и «идиот» [Кунильский 2008: 28]. В романе главного героя Льва Николаевича неоднократно называют «идиотом», имея в виду его болезнь или просто обнаруживая раздражение. Слово «идиот», пришедшее из Древней Греции, означает «отдельного, частного человека». Изначально слово использовалось для наименования человека, не имеющего образования, но определенно обладавшего мудростью и глубоким духовным миром. Отношение к таким людям напоминает отношение к юродивым на Руси: к ним относились по-особенному, полагая, что юродивый может говорить устами Бога. Называя героиню Барашковой, Достоевский обращается к Новому Завету, в котором христиан называют божьими агнцами. Образ идеального христианина, агнца божьего в романе воплощает князь Мышкин. Но лежащая на поверхности связь главной героини Настасьи с лексемами «баран», «агнец» намекает на то, что и в ее образе скрыта истинная христианка. С другой стороны, агнец – это намек на заклание, которое произойдет в конце романа. Возможно, Настасье Филипповне суждено преобразиться через жертвоприношение. Она могла осознанно выбрать путь жертвы и понимать, что будет убита Рогожиным. Так она становится на «путь исправления», очищаясь и обновляясь духовно. В.Н. Захаров находит связь имени героини с символикой христианского календаря: «Анастасия – в переводе с греческого языка встающая, воскресающая, ее день рождения приходится на Филиппов пост, среди почитаемых православной церковью Анастасий есть и Овечница» [Захаров 1994: 45]. Также исследователь отмечает, что уход героини от Тоцкого был совершен в Юрьев день 26-го ноября. В этот день крестьяне имели право переходить от одного феодала к другому. Решение Настасьи не зря было принято именно в этот день. Появляется мотив закрепощенной души, ищущей лучшей доли. М.С. Альтман проводит библейскую параллель между эпизодом Евангелия о воскрешении дочери Иаира и эпизодом из романа. Иисус Христос, взяв за руку мертвую дочь Иаира, говорит ей: «Дева, встань!» и она встает [Альтман 1975: 70]. Подобно Христу, Мышкин обращается к Настасье с намерением «поднять» ее: «Она опустилась пред ним на колена <…> – Встань, встань! – говорил он испуганным шепотом, подымая ее» [Достоевский 1973: 382].

Живое и мертвое – это схема имени героини «Настасья Барашкова». Анастасия – «воскресающая» (греч.) и Барашкова – «барашек» (овца, агнец), намекающий на заклание в финале, на идею жертвоприношения. Т.А. Касаткина отмечает, что «предстоящее воскресение нам предсказано буквально в первых строках романа, поскольку оно заключено в имени героини» [Касаткина 2021: 19]. Да, Настасья Филипповна была убита в финале романа, но «крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло» [Достоевский 1973: 505]. Ложка? Почему именно эта мера? Эта мера отсылает нас к обряду причащения.

Таким образом, в имени своей героини «Настасья Барашкова» Ф.М. Достоевский объединяет живое и мертвое, связывает христианские идеи жертвоприношения (состоявшегося) и воскресения (обещанного).

Литература

1.Альтман М.С. Достоевский: по вехам имен. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1975. – 280 с.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. – Т. 8.
3. Захаров В.Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского //Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. – С. 37–49.
4. Касаткина Т.А. Феномен «Ф.М. Достоевский и рубеж XIX–XX веков» // Достоевский и XX век. Т. 1. – Москва: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 143–198.
5. Касаткина Т.А. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: о высшей и низшей природе человека // Христианское чтение. – 2021. – № 4. – С. 14–30.
6. Кунильский А.Е. Идиот в «Идиоте» // Русская речь. – 2008. – № 4. – С. 27–32.
7. Скуридина С.А. Специфика ономастического кода художественных текстов Ф.М. Достоевского // Творчество Ф.М. Достоевского в непрошедшем времени России: мат. Всероссийской научной конференции. – Липецк: ЛГПУ. – 2021. – С. 118–124.

А.С. Якушенко

(Россия, Таганрог)
факультет истории и филологии, 2 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. С.Н. Зотов

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В РАННЕЙ ПРОЗЕ Л. Н. АНДРЕЕВА

Аннотация. Ранние рассказы Л. Н. Андреева, написанные в духе "филантропического" реализма конца XIX в., отличаются особенной экспрессивностью. Проблема заключается в том, что черты данного художественного направления недостаточно исследованы в ранней прозе писателя. Отсюда проистекает цель работы: выявить основные мотивы, свойственные поэтике экспрессионизма, в таких рассказах Андреева, как "Баргамот и Гараська", "Петька на даче" и "Ангелочек" и сделать вывод относительно тенденции к экспрессионизму произведений первого периода творчества писателя.

Ключевые слова: экспрессионизм, ранняя проза, мотив взаимопонимания, мотив крика, реализм.

A.S. Yakushenko

(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 2th year,
Taganrog Institute named after A. P. Chekhov
(filial branch) «RSEU (RINE)»
Scientific supervisor:
doctor of philology, prof. S.N. Zotov

EXPRESSIONISM IN THE EARLY PROSE OF L. N. ANDREEV

Abstract. The early stories of L. N. Andreev, written in the spirit of "philanthropic" realism of the late XIX century, are particularly expressive. The problem lies in the fact that the features of this artistic direction are insufficiently explored in the writer's early prose.

Hence the purpose of the work: to identify the main motives inherent in the poetics of expressionism in Andreev's stories such as "Bargamot and Garas'ka", "Petka at the Dacha" and " The Little Angel" and to draw a conclusion about the trend towards expressionism of the works of the first period of the writer's creativity.

Keywords: expressionism, early prose, the motive of mutual understanding, the motive of screaming, realism.

Ранние рассказы Андреева, похожие на реалистическую прозу, имеют черты особенной экспрессивности.

Экспрессионизм – это художественное течение эпохи модернизма, зародившееся в изобразительном искусстве австрийских и немецких художников (группы «Мост», 1905 г.; «Синий всадник», 1912 г.) и активно развивавшееся в первой четверти XX в.

Как такового определения экспрессионизма нет. Четко сформулировать, что из себя представляет данное художественное движение, является непростой задачей. В. Н. Терехина определяет экспрессионизм как «систему, в которой в противовес натурализму и эстетизму утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчеркнутой субъективности творческого акта, повышенной аффектации, сгущения мотивов боли, крика, и, таким образом, принцип выражения преобладает над изображением» [3, 3].

Чтобы лучше понять, прочувствовать саму сущность экспрессионизма, стоит привести следующие слова Е. И. Боричевского: «Наша машинная цивилизация хочет отнять у человека душу. Никогда еще мир не был таким безмолвным, человек таким жалким. Никогда еще ему не было так страшно. В искусстве человек начинает кричать, спасая свою душу. Этот крик и есть экспрессионизм. Пока экспрессионизм — лишь гримаса. Но дело не в тех или иных художниках или картинах, а в основном устремлении. Подобно тому, как первобытный человек уходил в самого себя, спасаясь от природы, так современный человек хочет уйти от цивилизации, стремящейся поглотить его душу» [3, 454].

Новое направление в искусстве возникло в Западной Европе в начале двадцатого столетия – эпохи значительных перемен не только в обществе, но и в умах европейцев. Это время разрушения традиционных гуманистических идеалов, ницшеанской «переоценки ценностей», «смены позитивистских воззрений иррациональными, интуитивистскими теориями Артура Шопенгауэра, Анри Бергсона, Николая Лосского, философией персонализма и экзистенциализма» [3, 3]. Это время рождения нового, трагического мировосприятия.

Экспрессионизм в России появляется почти в тот же период, что и в Европе. Он проникает в русское искусство постепенно, незаметно, без какого-либо провозглашения. Очень важен тот факт, что явления в различных сферах искусства, предварившие поэтику экспрессионизма и его мировосприятие, возникли в России задолго до их появления в Западной Европе. Это во многом было вызвано социально-политической обстановкой в стране: поражение в русско – японской войне (1904–1905) и неудачная

Первая русская революция (1905 – 1907) нарушили обыденное течение жизни людей, заставили их искать новые ориентиры.

«Россия была больна, – писал Блок А. А. Мережковскому Д. С., – <…> все чувства нашей родины превратились в сплошной, безобразный крик, похожий на крик умирающего от мучительной болезни» [Терехина 2006: 26]. Этому «крику», нестабильному, шаткому положению страны рубежа веков, когда никто не знает, куда идти и что будет дальше, необходим был новый художественный язык, новые средства выразительности. Как никто другой, данную потребность ощущал Л. Н. Андреев, из эстетических переживаний которого, на основе традиций классического реализма возникла актуальная, соответствующая эпохе поэтика. Именно Андреева многие исследователи считают основоположником экспрессионизма в России. Так, И. И. Иоффе в своей книге, вышедшей в 1927 г., назвал писателя «первым экспрессионистом в русской прозе». Его идеи находят свое развитие в труде К. В. Дрягина «Экспрессионизм в России. Драматургия Леонида Андреева» (1928), в котором Л. Н. Андреев именуется уже как один из основоположников экспрессионизма.

По мнению русского литературоведа Д. П. Святополка-Мирского, раннее творчество Л. Н. Андреева относится к «филантропическому» реализму, характерному для конца XIX в. и свойственному таким писателям, как А. П. Чехов, В. Г. Короленко [Мирский 1992].

Ранняя проза Л. Н. Андреева – событийно – бытовая («Бергамот и Гараська» (1898), «Ангелочек» (1899), «Петька на даче» (1899) и др.). Главный герой Андреева на данном этапе развития его творчества – «маленький человек», страдания, полную трудностей жизнь которого он изображает, согласно Чеховской традиции, находящей свое выражение в гуманистической авторской позиции, в подчеркнуто тяжелом, горестном положении персонажа. Как и в любом реалистическом произведении перед нами, по выражению Ф. Энгельса, «типический герой в типических обстоятельствах», психология которого раскрывается через бытовые сцены. В рассказах этого периода Андреев объективно изображает события действительности согласно принципу детерминизма.

Однако ранние рассказы Л. Н. Андреева отличаются от реалистических произведений конца XIX в., имеют ряд своеобразных особенностей. Писателя не интересует социальная проблематика, его герой сосредоточен на осмыслении собственной жизни, на решении «бытийных вопросов», которые Андреев рассматривает по большей части в области человеческих отношений. Отсюда проистекает главная тема ранней прозы Л. Н. Андреева – тема духовной разобщенности людей, непонимания и, главное, неузнавания друг друга, свойственная экспрессионистской поэтике. Писатель намеренно изображает в ранних произведениях отдельные факты действительности, чтобы раскрыть внутренний мир героев, их душевное состояние. От этого его реалистическим образам характерна субъективированность. Такое заострение внимания на жизни человеческой души в ранних рассказах является выражением экспрессивного пафоса.

В пасхальном рассказе «Баргамот и Гараська» лейтмотив ранней прозы проявляется в том, что давние знакомые – городовой Баргамот и местный пьяница Гараська – вдруг не узнали друг друга: «Баргамот изумился», «продолжал недоумевать»; Гараська почувствовал «даже какую-то неловкость: уж больно чуден был Баргамот!» [Андреев 1980: 10]. Даже когда каждый из героев открывает в случайном встречном новые, вызывающие изумление качества, пытается наладить отношения, взаимопонимания не происходит: из груди Гараськи вырывается «жалобный и грубый вой, который так смутил Баргамота», а Баргамот «еще менее, чем Гараська, понимает, что городит его суконный язык»» [Андреев 1980: 11].

В рассказах «Ангелочек» и «Петька на даче» Андреев изображает непонимание, пропасть между родителями и детьми, тем самым делая проблему разобщенности людей более острой, ведь здесь художник фокусирует внимание на семье. Родители не знают, что нужно их детям, и не стремятся узнать, сами дети – Сашка и Петька – не могут понять, чего им так не хватает в жизни. Этим маленьким героям не о чем мечтать, потому что в их жалком существовании не было ничего светлого и радостного, что могло бы подарить детям мысль о другой жизни и надежду на нее. Их мечта не гибнет, как это было бы у А. П. Чехова, она и вовсе не возникает. Им нечего желать.

Сашка абсолютно равнодушен ко всему и всем, работая подмастерьем у парикмахера Осипа Абрамовича: «Петька не знал, скучно ему или весело, но ему хотелось в другое место, о котором он ничего не мог сказать, где оно и какое оно. Когда его навещала мать, кухарка Надежда, он лениво ел принесенные сласти, не жаловался и только просил взять его отсюда. Но затем он забывал о своей просьбе, равнодушно прощался с матерью и не спрашивал, когда она придет опять. А Надежда с горем думала, что у нее один сын – тот дурачок» [Андреев 1980: 15]. В таком состоянии сна душа Петьки находится до тех пор, пока в его жизни не появляется это «другое место» - дача. Так же и озлобленный на жизнь Сашка, которому «хотелось перестать делать то, что называется жизнью», находит понимающую душу в отце, преодолевает «бездонную пропасть, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым» [Андреев 1980: 33], благодаря ангелочку – чудесной восковой елочной игрушке.

Во всех трех рассказах появляется образ Прекрасного, возвышенного, освещающий, как яркий метеор, жизнь несчастных, «маленьких людей» и дарящий им на мгновенье мечту о лучшей жизни. А затем все возвращается на круги своя: пасхальное яичко Гараськи разбивается, Петька возвращается в грязную и душную парикмахерскую, восковой ангелочек Сашки погибает от жара печи. Андреев делает счастье героев мимолетным, а Прекрасное столь хрупким и недолговечным для того, чтобы показать, в чем причина изначально непреодолимой духовной разобщенности героев: все дело в исходной абсолютной оторванности людей от вечных человеческих идеалов – добра и красоты.

Помимо основного мотива духовной разобщенности, неузнавания, который не раз встретится в более поздних произведениях Андреева, например, в рассказе «Крас-

ный смех» (1904), в ранней прозе присутствует ключевой для экспрессионизма мотив крика. Крик в рассказах «Баргамот и Гараська» и «Петька на даче» - это крик отчаянья, плач о безвозвратной потере Прекрасного. Крик является кульминационным моментом в обоих произведениях.

В произведении «Баргамот и Гараська» пьянчужка Гараська хотевший похристосоваться с городовым, собиравшимся было уже отправить нарушителя всеобщего спокойствия в участок, разбивает пасхальное яичко по вине последнего, что вызывает у несчастного горестный вой: «Баргамот, заинтригованный странными вопросами Гараськи, машинально выпустил из руки засаленный ворот; Гараська, утратив точку опоры, пошатнулся и упал, не успев показать Баргамоту предмета, только что вынутого им из кармана. Приподнявшись одним туловищем, опираясь на руки, Гараська посмотрел вниз, – потом упал лицом на землю и завыл, как бабы воют по покойнике» [Андреев 1980: 9]. Христосование в этом случае – обряд, посредством которого могла бы быть преодолена духовная разобщенность персонажей, восстановлена, «воскрешена» потерянная связь между людьми. Однако провести его, как и преодолеть бездну взаимонепонимания, героям так и не удается, хотя после несчастного случая Баргамот почувствовал, что «жалок ему этот человек, как брат родной, кровно своим же братом обиженный» [Андреев 1980: 9]. С этого момента начинается возрождение героев: в Баргамоте начинает просыпаться «не то жалость, не то совесть» [Андреев 1980: 10], а Гараська после того, как жена городового Марья за праздничным столом обращается к нему по имени – отчеству, впервые чувствует себя Человеком, но это не решает проблему духовной разобщенности – Гараська продолжает «выть».

В рассказе «Петька на даче» Петька после новости о том, что необходимо возвращаться обратно, в город, в парикмахерскую издает пугающий, ужасный крик: «Но Петька и не думал плакать и все не понимал. С одной стороны, был факт – удочка, с другой призрак – Осип Абрамович. Но постепенно мысли Петькины стали проясняться, и произошло странное перемещение: фактом стал Осип Абрамович, а удочка, еще не успевшая высохнуть, превратилась в призрак. И тогда Петька удивил мать, расстроил барыню и барина и удивился бы сам, если бы был способен к самоанализу: он не просто заплакал, как плачут городские дети, худые и истощенные, – он закричал громче самого горластого мужика и начал кататься по земле, как те пьяные женщины на бульваре. Худая ручонка его сжималась в кулак и била по руке матери, по земле, по чем попало, чувствуя боль от острых камешков и песчинок, но как будто стараясь еще усилить ее» [Андреев 1980: 19-20]. Этот крик – протест против нарушения наконец обретенной через приобщение к природе душевной гармонии, против лишения свободы. В каменной Москве душа Петьки вновь погружается в сон, но у мальчика остаются светлые воспоминания о даче, заставляющие его на короткий миг «пробуждаться», он мечтает вернуться в это «другое место»: «А по ночам, в том месте, где спали рядом Николка и Петька, звенел и волновался тихий голосок, и рассказывал о даче, и говорил о том, чего не бывает, чего никто не видел никогда и не слышал» [Андреев 1980: 20–21]. Од-

нако автор намекает на тщетность надежд Петьки на светлое будущее: в самом конце рассказа слышится другой крик – крик, воплощающий и как бы предрекающий низменную, жалкую жизнь несчастному мальчику – «маленькому человеку»: «Мимо проезжал обоз и своим мощным громыханием заглушал голоса мальчиков и тот отдаленный жалобный крик, который уже давно доносился с бульвара: там пьяный мужчина бил такую же пьяную женщину» [Андреев 1980: 21].

Ранняя проза Л. Н. Андреева написана в духе реалистической традиции русской литературы конца XIX в. Однако в рассказах, относящихся к первым литературным опытам писателя, прослеживаются отличительные черты, знаменующие собой тенденцию к экспрессионизму, проявляющуюся в свойственных для данного художественного направления мотивах – мотиве взаимонепонимания, неузнавания и мотиве крика.

Литература

1. Андреев Л. Н. Рассказы. – Л.: Лениздат, 1980. – 232 с.
2. Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год: A history of Russian literature from the earliest times to 1925 / Д. С. Мирский; пер. с англ. Руфь Зернова. – Лондон: Oversedas Publications Interchange Ltd, 1992. – 882 с.
3. Русский экспрессионизм: теория, практика, критика / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; сост. В. Н. Терехина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005 – 510 с.
4. Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX - начала XX века / Л. А. Смирнова. – М.: Просвещение, 1993. – 381 с.
5. Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. – М., 2006. – 398 с.
6. Филоненко Н. Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л.Н. Андреева 18981908 годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елец. гос. ун-т им. И. А. Бунина. – Елец, 2003. – 18 с.

М.Г. Амангельдина
(Казахстан, Астана)
филологический факультет, 1 курс,
Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилёва.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф. Л.Г. Мукажанова

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЛОВ «СЕРДЦЕ» И «ДУША» ВО ФРАЗЕОЛОГИЗМАХ РУССКОГО И КАЗАХСКОГО ЯЗЫКОВ

Аннотация. Автором исследуется группа фразеологизмов русского и казахского языков, содержащих в своем составе слова *сердце* и *душа*. Как показывает исследование, данные фразеологизмы обусловлены национальными и культурными смыслами, что подтверждается выявленными лингвокультурологическими различиями в русском и казахском языках, связанными с мифологическими и религиозными традициями. Общим свойством является метонимическое переосмысление как одушевленной вещи.

Ключевые слова: лексема, фразеология, русский язык, сердце, душа, лингвокультура, эквивалент.

M.G. Amangeldina
(Kazakhstan, Astana)
Faculty of Philology, 1st year,
L.N. Gumilyov Eurasian National University.
Scientific supervisor:
candidate of philology, prof. L.G. Mukazhanova

USE OF THE WORDS "HEART" AND "SOUL" IN PHRASEOLOGICAL UNITS OF THE RUSSIAN AND KAZAKH LANGUAGES

Abstract. The author studies a group of phraseological units of the Russian and Kazakh languages containing the words heart and soul. As the study shows, these phraseological units are conditioned by national and cultural meanings, which is confirmed by the revealed linguistic and cultural differences in the Russian and Kazakh languages associated with mythological and religious traditions. A common property is metonymic reinterpretation as an animate thing.

Keywords: lexeme, phraseology, Russian language, heart, soul, linguoculture, equivalent.

Фразеология национального языка играет важную роль в способности отражать и сохранять культуру и традиции народа в историческом аспекте. Являясь сложным продуктом речемыслительной деятельности человека, фразеологизм способен поразному передавать образное содержание и смыслы, которые формируются в мышлении и сознании, а затем впоследствии в языке получают устойчивый характер.

В данной статье нами будут рассмотрены фразеологизмы русского и казахского языков, в построении которых участвуют слова *сердце* и *душа,* (*жан, жүрек*), имеющие глубокое значение и обладающие огромной ценностью в любом национальном языке.

Эти лексемы в русском языке имеют несколько различных значений и используются для выражения широкого спектра эмоций, мыслей и желаний. Национальная и культурная обусловленность той или иной лингвокультуры может быть познана, прежде всего, посредством межъязыкового сопоставления соотносимых единиц разных уровней языка или соответствующих тематических областей. Особенно показательной в этом плане является сфера фразеологии в плане изучения соотношения определенных идеографических зон или повторяющихся константных национально-культурных коннотаций в фразеосистемах сопоставляемых языков.

По результатам исследования контента русских и казахских фразеологических словарей выявлено, что состав фразеологизмов с компонентом ***жан*** включает 90 фразеологических единиц в казахском языке и, соответственно, 93 единицы с компонентом ***душа*** в русском языке. Это, по мнению А. Вежбицкой, является свидетельством достаточно большой степени культурной разработанности данного концепта как в казахской, так и в русской лингвокультурах [Вежбицкая 1996: 22]. В «наивной картине мира» [Апресян 1995: 629] сопоставляемых языков ***душа*** концептуализируется в рамках стандартных моделей [Лакофф, Джонсон 2004: 114] метафорически как неодушевленный конкретно-чувственный объект, как вещество (субстанция), как контейнер (вместилище) и по метонимическим моделям как одушевленная сущность, как человеческое существо (конкретизация предыдущей модели). При этом полных эквивалентов, как ожидалось, обнаружено мало. В целом отмечаются как сходства, так и расхождения в образной структуре и идиоматичной семантике сопоставляемых фразеологизмов.

Если русские фразеологизмы содержат на уровне компонентного состава соответствующие элементы ***душа*** и ***тело*** и имеют сходство как в образной структуре, так и в синхронической совокупной фразеологической семантике, то мы имеем дело с полными эквивалентами. Если в русских фразеологизмах на уровне компонентного состава присутствуют составляющие ***душа*** и ***тело***, но выражения расходятся со своими казахскими соответствиями либо по образной структуре (внутренней форме), либо по семантике, то мы имеем дело с частичными эквивалентами. Если схожее с казахским значение передается в русской фразеологии идиомами с иным компонентным составом, то мы говорим о безэквивалентности. На заключительном этапе дается лингвокультурологическая интерпретация выявленных сходств и различий.

Лексема ***сердце*** – это русское слово, обозначающее сердце. На физическом уровне сердце относится к органу, ответственному за перекачку крови по всему телу. Однако слово ***сердце*** также имеет более глубокое эмоциональное значение. Оно часто используется для описания самых сокровенных мыслей, чувств и желаний человека и часто ассоциируется с любовью, состраданием и добротой.

Фраза ***открытое сердце*** обычно используется в русском языке для описания кого-то доброго, сострадательного и щедрого. Аналогичным образом, фраза ***твердое сердце*** (сильное сердце) используется для описания кого-то, кто решителен в своих убеждениях и ценностях. Таким образом, лексема ***сердце*** охватывает как физические, так и эмоциональные аспекты сердца и используется для описания широкого спектра эмоций и мыслей.

Выявлены следующие полные эквиваленты с учетом грамматических расхождений между русским языком как флективным и казахским языком как агглютинативным: ***жанын салу*** (букв. ‘класть (положить) душу’) в значении ‘не щадить себя’ — в русском языке примерно соответствует ***положить душу за кого-либо*** (книжн., устар.) в значении ‘пожертвовать жизнью’, но в русском языке это выражение стилистически маркировано и более узко по смысловому объему; ***жұмысқа жанымен берілу*** (букв. ‘отдаваться с душой работе’) в значении ‘работать с душой’ — в русском языке примерно соответствует ***вкладывать душу в работу*** .

В основном в исследуемом материале выделяются частичные эквиваленты, то есть включающие в русском языке интересующий нас компонент, но расходящиеся либо по образной структуре, либо по синхроническому значению: ***құр жаны бар*** (букв. ‘в чем душа есть, имеется’) в значении ‘о ком-либо очень болезненном, слабом’ – в русском языке примерно соответствует ***в чем (только) душа держится***; ***жан тапсыру*** (букв. ‘сдать, вручить, поручать душу’) и его фразеологический синоним ***жан беру*** (букв. ‘отдать, выдать, выложить душу’) в значении ‘умереть’ – в русском языке примерно соответствует ***отдать Богу душу***; в русском варианте считаем существенным наличие компонента *Богу*, отсутствующего в казахском фразеологизме, – это привносит смыслы христианского пласта культуры в семантику русского фразеологизма; ***жанды суырып ала жаздау*** (букв. ‘чуть не вынул душу’) в значении ‘измучить угрозами, домогательствами’ – в русском языке примерно соответствует фразеологизму с более экспрессивным глагольным компонентом ***вытрясти душу***; ***жанды жегидей жеу*** (букв. ‘душу червем точить’) в значении ‘тоскливо на душе’ – в русском частичном эквиваленте ***скребет на душе*** не используется зооморфная метафора; ***жанына бату*** (букв. ‘давить на душу’) в значении ‘причинять, наносить душевные страдания’ – в русском языке в выражении ***тяжело на душе*** используется образ гнета, сильного давления.

К явлениям безэквивалентности мы относим случаи, когда в русских соответствиях используется не компонент ***душа***, а какой-либо иной компонент, или вообще отсутствует фразеологическая единица с данной синхронической семантикой: ***жаныңның барында*** (букв. ‘пока (твоя, в тебе) душа есть, имеется’) в значении ‘еле живой’ – в русском языке для выражения этой идеи, помимо выражения ***еле-еле душа в теле*** ‘ едва, чуть жив’, используется совсем другой образ, снова связанный с христианской символикой: ***дышать на ладан***; ***жанын шүберекке түю*** (букв. ‘душу завернуть в

тряпочку, завязав узелком’) в значении ‘быть готовым отдать свою душу другому, забыв себя’ – в русском языке нет какого-либо фразеологического соответствия.

К полным эквивалентам условно отнесем лишь фразеологизм ***жаны кую*** (букв. ‘душа горит’) в значении ‘состояние взволнованности, восторженного возбуждения, о сильном желании чего-л.’, который имеет примерное русское соответствие ***душа горит / загорелась*** (разг., экспр.), которое, как видно из помет, стилистически ограниченно.

К частичным эквивалентам можно отнести казахский фразеологизм ***жан дүниесін ақтару*** (букв. ‘погружаться в мир души / во внутренний мир; рыться, копаться в мире души / внутреннем мире’) в значении ‘перен. излишне кропотливо и настойчиво разбираться в себе, обдумывать свои мысли’, которое примерно соответствует русскому выражению ***копаться в душе.***

В основном по этой модели казахским фразеологизмам не обнаружено соответствия в русских выражениях с компонентом ***душа*** (явления безэквивалентности). Так, казахский фразеологизм ***жан терге тусу*** (букв. ‘душа обильно проливается с потом / потом / как пот’) имеет два значения: 1) ‘работать, трудиться, прилагая все силы’ – в этом значении в русских фразеологизмах компонент душа не используется: ***в поте лица, до седьмого пота***; 2) ‘испытывать сильное волнение’ – в этом значении также в русских фразеологизмах компонент душа не используется: ***бросает (кидает) в жар***; ***жан таласу*** (букв. ‘бороться за душу’) в значении ‘отчаянная борьба, смертельная схватка’ – в русских соответствиях также в образной структуре не используется компонент душа: ***не на жизнь, а на смерть***; ***жан алкымга келу*** (букв. ‘душа подступает к горлу в значении ‘принуждать, ставить в безвыходное положение’ в русском языке имеет примерное соответствие, в котором компонент душа не используется: (прост., экспрес.) ***наступать на горло.***

Также выявлен и русский безэквивалентный фразеологизм по данной метафорической модели – ***излить душу*** (кому, перед кем) в значении ‘экспрес. рассчитывая на сочувствие, откровенно рассказывать кому-либо о том, что волнует, беспокоит, наболело’, для которого, напротив, не найдено в казахском языке фразеологического соответствия.

Лексема ***душа*** – это русское слово, обозначающее душу. Душа – это понятие, которое занимает центральное место во многих культурных традициях, религиозных верованиях и народных сказках. В русском языке слово ***душа*** часто используется для описания сущности человека, его сокровенного существа и его уникальной индивидуальности. Оно также используется для описания духовного аспекта человека и часто ассоциируется с его моральным обликом и внутренней нравственностью.

В русском языке фраза "душевное равновесие" (душевный баланс) обычно используется для описания состояния эмоциональной стабильности и умиротворения. Аналогично, фраза ***душевный комфорт*** используется для описания состояния удовлетворенности и счастья. Таким образом, лексема ***душа*** охватывает как эмоциональ-

ный, так и духовный аспекты человека и используется для описания его сокровенного существа.

Лексемы ***сердце*** и ***душа*** – это два важных слова в русском языке, которые используются для выражения широкого спектра эмоций, мыслей и желаний. Эти лексемы представляют как физические, так и эмоциональные аспекты сердца и души и занимают центральное место во многих культурных традициях, религиозных верованиях и народных сказках. Слова ***сердце*** и ***душа*** являются неотъемлемой частью русского языка и играют значительную роль в выражении богатства и сложности человеческих эмоций и мыслей.

Согласно сравнительному исследованию, идея души выражена в казахской и русской фразеологии и характеризуется значительным культурным ростом в сознании носителей казахского и русского языков. Фразеологическое выражение идеи души в казахской и русской лингвокультурах имеет ряд важных общих черт.

В частности, душа метонимически переосмысливается как одушевленная вещь (центр жизни) и как человеческая личность как в казахской, так и в русской фразеологии. Это также метафорически переосмысливается как неодушевленный предмет, вещество, местоположение или вместилище (контейнер).

Кроме того, было отмечено, что существуют концептуальные различия, связанные с уникальными характеристиками природной и культурной среды, мифологическими и религиозными традициями этнических групп, а также различия в выборе номинанта для образного представления примерно схожего содержания.

В частности, отражение религиозно-христианских представлений о душе отражено в ряде русских фразеологических единиц с компонентом "душа", который не закреплен за их казахскими соответствиями. Появление компонента «души», однако, ограничено в некоторых нейтральных и редуцирующих ситуациях в русской фразеологии (на фоне казахских соответствий в русских фразеологических единицах в этих обстоятельствах используются физические компоненты, такие как горло, конечность и т.д.), что может быть связано с более высоким регистром оценки для представления о душе в русском мире ценностей.

Литература

1. Апресян Ю.Д. Язык. Семиотика. Культура. Избр. труды. Том II. Интегральное описание языка и системная лексикография, 1995.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: [пер. с англ.] / Анна Вежбицкая; отв. ред. и сост. М. А. Кронгауз; вступ. ст. Е. В. Падучевой. – М.: Рус. слов., 1996.
3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – URL: https://onlinedic.net/dalya/
4. Казахско-русский фразеологический словарь. URL: https://1518.slovaronline.com/
5. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: Едиториал УРСС, 2004.
6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – URL: https://slovarozhegova.ru/
7. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/

Г. Аскар
(Казахстан, Астана),
филологический факультет, 4 курс,
Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилёва.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф.
Л.Г. Мукажанова

К ВОПРОСУ ОБ ОШИБКЕ В ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Перевод художественной литературы представляет собой одну из самых сложных областей переводческой деятельности. В статье рассматривается перевод двух слов на материале романа Ф.М. Достоевского «Идиот», которые оцениваются лексикологами. Сложность их перевода заключается в том, что в английском языке отсутствуют их эквиваленты. Переводчик же попытался заменить их в переводном тексте близкими по значению, что привело к некоторому искажению смысла.
Ключевые слова: художественная литература, перевод, транслитерация, смысл.

G. Askar
(Kazakhstan, Astana)
Faculty of Philology, 4 st year,
L.N. Gumilyov Eurasian National University.
Scientific supervisor:
candidate of philology, prof. , L.G. Mukazhanova

TO THE QUESTION OF AN ERROR IN TRANSLATION FICTION
TO THE QUESTION OF AN ERROR IN ARTISTIC LITERATURE TRANSLATION

Abstract. The translation of fiction is one of the most difficult areas of translation activity. The article examines the translation of two words based on the material of F.M. Dostovesky's novel "Idiot", which are evaluated by lexicologists historicisms. The difficulty of translating them lies in the fact that there are no equivalents in English. The translator also tried to replace them in the translated text with similar meanings, which led to some distortion of the meaning.
Keywords: artistic literature, translation, transliteration, meaning.

Ежедневно люди пользуются услугами переводчиков в разных сферах своей жизни, сами того не замечая. К примеру, фильмы, которые многие смотрят не на оригинальном, а на своем родном языке, были переведены специалистами. Обучающиеся по различным отраслям наук получают знания, которые также были переведены с другого языка. И подобные примеры встречаются повсюду, и люди не задумываются о том, что большая часть потребляемой информации стала доступной им только после того, как с текстами-оригиналами поработали переводчики. Эти факты говорят о важности переводчика в современном, насыщенном разной информацией мире.

Однако не всем людям, которые знают два или более языка, можно заниматься официальным переводом. Для официального перевода в первую очередь важна квалификация переводчика. К сожалению, многие считают, что знать теоретическую часть

переводческой деятельности не так уж и важно. Как показывает практика, все квалифицированные переводчики теоретически вооружены и активно применяют теорию в своём деле. В работе над переводом есть немало особенностей, которые важно учитывать, чтобы преподнести правильный, соответствующий контексту материал. Эти особенности могут быть культурными, историческими, социальными и т. д.

Незнание культурного, исторического и т. д. аспекта в значении слова может привести к большим ошибкам в переводе и искажению смысла первоисточника. Особенно это встречается в переводах художественной литературы, где авторы используют различные изобразительные средства, которые сложно переводить неквалифицированным и неопытным переводчикам и передать весь смысл, не искажая его основную идею.

В данной статье будет представлен пример такой допущенной ошибки в художественной литературе, которую можно заметить при прочтении. Нами будет рассмотрен перевод романа русского классика Ф.М. Достоевского «Идиот», выполненного Ю. М. Кацером.

Рассмотрим отрывок из текста на оригинальном языке.

«Знаете ли что? — горячо подхватил князь: — вот вы это заметили, и это все точно так же замечают, как вы, и машина для того выдумана, гильйотина. А мне тогда же пришла в голову одна мысль: а что, если это даже и хуже? Вам это смешно, вам это дико кажется, а при некотором воображении даже и такая мысль в голову вскочит. Подумайте: если, например, пытка; при этом страдания и раны, мука телесная, и, стало быть, всё это от душевного страдания отвлекает, так что одними только ранами и мучаешься, вплоть пока умрешь. А ведь главная, самая сильная боль, может, не в ранах, а вот, что вот знаешь наверно, что вот через час, потом через десять минут, потом через полминуты, потом теперь, вот сейчас – душа из тела вылетит, и что человеком уж больше не будешь, и что это уж наверно; главное то, что наверно. Вот как голову кладешь под самый нож и слышишь, как он склизнет над головой, вот эти-то четверть секунды всего и страшнее. Знаете ли, что это не моя фантазия, а что так многие говорили? Я до того этому верю, что прямо вам скажу мое мнение. Убивать за убийство несоразмерно большее наказание чем самое преступление. Убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье. Тот, кого убивают разбойники, режут ночью, в лесу или как-нибудь, непременно еще надеется, что спасется, до самого последнего мгновения. Примеры бывали, что уж горло перерезано, а он еще надеется, или бежит, или просит. А тут, всю эту последнюю надежду, с которою умирать в десять раз легче, отнимают наверно; тут приговор, и в том, что наверно не избегнешь, вся ужасная-то мука и сидит, и сильнее этой муки нет на свете. Приведите и поставьте солдата против самой пушки на сражении и стреляйте в него, он еще всё будет надеяться, но прочтите этому самому солдату приговор наверно, и он с ума сойдет или заплачет. Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия? Зачем такое ругательство, безобразное, ненужное, напрасное? Может быть, и есть такой чело-

век, которому прочли приговор, дали помучиться, а потом сказали: “ступай, тебя прощают”. Вот эдакой человек, может быть, мог бы рассказать. Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил. Нет, с человеком так нельзя поступать!».

Далее приводим перевод этого же отрывка на английский язык. Для точности перевода приводим весь контекст.

"Do you know what?" the prince continued in a fervent tone. "That's something you have remarked, and everyone remarks, in just the same way as you have. It is for that purpose that the machine-the guillotine--was invented. Yet a certain thought came into my mind at the time: what if it is even worse? You may think it ridiculous; it may seem crazy to you, but with a certain amount of imagination the thought may leap into the mind. Imagine you have been put to the torture. It will cause pain and suffering, bodily torment, but then, it takes your mind off the suffering of the spirit, so that you suffer only from your wounds, right up to the moment of death. Yet perhaps the main and the most racking pain comes, not from your wounds but from the certain knowledge that in an hour, then in ten minutes, then in half a minute, and then right away, at this very instant, your soul will leave your body, and you will no longer be man, and that this is for certain; the main thing is that it is for certain! Your head lies right under the knife and you hear its descent above your head; it is that quarter of a second that is the most terrible of all. Do you know that this is not my own fanciful thinking but something many people have said? I believe it all so much that I will tell you my frank opinion. To kill for murder is immeasurably more criminal than the crime itself. Judicial murder is immeasurably more dreadful than criminal murder. One who is attacked by robbers and is knifed in a forest at night, 'or in some other way, still hopes until the very last moment that he will survive. There have been instances of a man still hoping, or running, or begging to be spared even after his throat has been slit. But at an execution, that very last hope, with which it is infinitely easier to die, is taken away for certain. Sentence has been passed, and the dreadful torment lies in the impossibility of escaping it; no anguish in the world can be greater. Lead a soldier to the battlefield, place him opposite the very cannon and fire at him, and he will still feel hope; but read out the inescapable sentence of death to that very soldier and he will go out of his mind or burst into tears. Who says that human nature is able to endure such things without going mad? Why such mockery, so shameful, unnecessary and useless? Perhaps there exists a man, who has heard the sentence, been allowed to go through such anguish, and then been told: 'Go, you have been forgiven.' Perhaps such a man could tell what he has felt. It was of such agony and such horror that Christ Himself spoke. No, man must not be treated in such a way!"

Данный отрывок был переведен с русского языка на английский переводчиком Ю. Кацером. В английской версии в первом предложении используется слово ***князь***, но эквивалентом в переведенном тексте было подобрано слово ***the prince***. В чем же может состоять ошибка? Для определения ошибки нужно обратиться к словарям двух языков и сравнить слово из текста оригинала со словом в переводном тексте.

Князь – во-первых, предводитель войска и правитель области в феодальной, удельной *Руси*; во-вторых, наследственный титул потомков таких лиц или лиц, получавших его при царизме в награду, а также лицо, имеющее этот титул. А ***принц*** – титул члена царствующего дома (в *Западной Европе*), а также лицо, носящее этот титул (по словарю С.И.Ожегова):

Prince – a son, grandson, or other close male relative of a monarch. A male monarch of a small state, actually or normally subject to a king or emperor (in some *European countries*. Oxford learners` dictionary).

В словарях английского языка нет слова ***князь***, так как нет самой реалии: у англичан нет такого титула. В данном случае корректнее было бы использовать транслитерацию, потому что использование слова ***принц*** в данном контексте неуместно: титул принц использовался в основном в европейских государствах. При использовании титул ***the prince*** как эквивалента слову ***князь*** смысл меняется, что не должно допускаться при переводе.

Вторая ошибка, которую следует отметить, это перевод слова ***приговор*** в переведенном тексте. Снова заглянем в словари обеих языков.

Приговор – решение суда по уголовному делу. Оправдательный п. Обвинительный п. (*словарь С.И. Ожегова*).

Sentence – the punishment assigned to a defendant found guilty (*Oxford learners` dictionary*).

В переведенном фрагменте текста в восемнадцатом предложении слово ***приговор*** было переведено как ***inescapable sentence of death*** *(на русс.яз.:* ***неотвратимый смертный приговор)***, что искажает смысл оригинального текста, ибо приговор может быть как обвинительным, так и оправдательным. А эквивалент переводится целым предложением, вводя читателя в заблуждение, что является ошибкой переводчика.

Таким образом, художественная литература, особенно классическая, как и другие медиа материалы, играет важную роль и оказывает огромное влияние на общество. Поэтому для переводчиков особенно важно правильно передавать смысл и учитывать разные значения слова при работе с оригинальным материалом.

Литература

1. Hornby A.S. Oxford learner’s dictionary. – Oxford University Press: Изд. 7-е, 2005.
2. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой: 22-е изд. – М.: Русский язык, 1990.
3. «Идиот» Ф.М. Достоевский. – URL: https://librebook.me/idiot/vol1/1
4. «The idiot» Fyodor Dostoyevsky.Translated by Julius Katzer. – М.: Радуга, 1985. – URL: https://www.livelib.ru/book/1004136430-the-idiot-a-novel-in-two-books-book-one-idiot-roman-kniga-pervaya-na-anglijskom-yazyke-fyodor-dostoyevsky)
5. Алексеева В.Н. Проблема перевода художественного произведения на иностранный язык // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – Т. 1. – № 3. – С. 153–155.
6. Ружицкий И.В. Атопоны Достоевского: к проекту словаря // Вопросы лексикографии. – 2014. – № 1 (5). – С. 56–75.

Т.С. Бурцева
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»,
О.А. Яковлева
канд. филол. наук, доц.
(Россия, Таганрог),
Таганрогский институт имени А.П.Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ АНТРОПОНИМОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье представлено исследование художественных функций некоторых антропонимов из произведений Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот». Предпринята попытка доказать, что антропонимическая художественная система романов Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» является строго логической. Рассмотрена символика имен главных героев, позволяющая раскрыть глубину замысла писателя.

Ключевые слова: антропонимика, антропонимы, художественные функции антропонимов.

T.S. Burtseva
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 4th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)",
O.A. Yakovleva,
candidate of philology
(Russia, Taganrog)
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"

THE ARTISTIC FUNCTIONS OF ANTHROPONYMS IN THE WORKS F.M. DOSTOEVSKY

Abstract. The article presents a study of the artistic functions of some anthroponyms from the works of F. M. Dostoevsky "Crime and Punishment" and "The Idiot". An attempt is made to prove that the anthroponymic artistic system of Dostoevsky's novels "Crime and Punishment" and "The Idiot" is strictly logical. The symbolism of the names of the main characters is considered, which allows revealing the depth of the writer's intention.

Keywords: anthroponymy, anthroponyms, artistic functions of anthroponyms.

Согласно словарю русской ономастической терминологии Н.В. Подольской, «антропонимика – раздел ономастики, изучающий антропонимы, закономерности их возникновения, развития, функционирования» [Подольская 1988: 46].

А.В. Суперанская указывает на существование различных типов антропонимов: личные имена, отчества, фамилии, мононимы, прозвища, псевдонимы. Антропонимика

изучает функции, выполняемые антропонимом в речи, – номинацию, идентификацию, дифференциацию, смену имен, которая связана с возрастом, изменением общественного или семейного положения, жизнью среди людей другой национальности, вступлением в тайные общества, переходом в другую веру, табуированием и др. [Никонов, Суперанская 1970: 330].

Как отмечал М.В. Горбаневский, фамилии, имена, наименования должны использоваться стилистически правильно и четко, соответствовать поставленной цели и общему духу произведений; должны привносить в текст определенный колорит, а иногда и отдельный смысл [Горбаневский 1985: 192]. Иными словами, в художественном узусе существуют определенные правила, следуя которым автор более грамотно и логично сможет использовать антропонимы в данном тексте.

В художественном произведении антропонимы выполняют целый ряд различных функций.

1. **Номинативная функция** предназначена для именования героя.

2. При помощи выбора имени автор подчеркивает социальную принадлежность героя. В этих случаях имена персонажей выступают в **социально-маркирующей** функции.

3. Так же, как и в языковом узусе, в художественном произведении имена могут выступать в **дейктической** функции. К области лексики, выполняющей дейктическую функцию, относят личные местоимения, указательные местоимения и наречия и категорию лица у глагола [Лайонз 1978: 235].

4. Следующая функция – **характерологическая**. Она служит для выявления какого-либо важного свойства личности, её характера. Чтобы проиллюстрировать характерологическую функцию, стоит обратиться к такому явлению лексики, как «говорящие» фамилии. В основном «говорящие» имена и фамилии дают читателю суплементарную характеристику описания героя, показывая к нему авторское отношение и конкретизируя идейный и художественный смысл повествования. При этом автор не дает развернутого значения имен собственных персонажей, давая читателю возможность самому пофантазировать над их толкованием [Болотова 2019: 35–36].

5. **Прототипическая** функция. Имена и фамилии персонажей могут указывать на их прототипы.

6. Антропонимы в художественном тексте выполняют **экспрессивную функцию**, что подразумевает под собой, выражение авторского отношения к персонажу.

В художественном произведении имена персонажей составляют некую систему. На первый взгляд может показаться, что в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» антропонимы являются случайными, однако фактически каждое имя так или иначе характеризует своего носителя.

Рассматривая художественные функции антропонимов в романе «Преступление и наказание», стоит указать, что в первую очередь антропоним выполняет **номинативную** функцию, то есть называет героя. Практически у каждого действующего лица в

произведении есть имя, фамилия и отчество. Именно на эти аспекты указывает автор, когда вводит в повествование нового персонажа. Таким образом, автор как бы знакомит читателя и героя, как будто они где-то встретились и теперь являются друг для друга новыми знакомыми.

Начать стоит с главного героя романа Родиона Романовича Раскольникова [Достоевский 1989: 2]. Полное имя героя представляет сокращение предложения «Родина Романовых расколота» [Белов 1976: 30–31], Раскольников как бы «раскалывает» породившую его землю, родину-мать. Данное восприятие имени главного персонажа романа «Преступление и наказание» говорит о том, что Достоевский воспринимал современную ему социально-политическую и культурную ситуацию достаточно остро.

В данном случае можно говорить о **характерологической** функции антропонима. Хотя автор не использовал прием «говорящих» имён и фамилий, характерный для данной функции, но в данном случае полное имя героя конкретизирует идейный и художественный смысл всего повествования.

Имя *Родион* буквально значит «житель острова Родос» [Суперанская 2005: 356]. Однако свою известность остров получил благодаря Колоссу Родосскому, который является одним из семи чудес света. Как известно, статуя представляла собой изображение бога солнца Гелиоса. Несмотря на свою монументальность, памятник всё же был утрачен из-за землетрясения. Колосс Родосский – это одновременно символ величия человеческого гения и вместе с тем беспомощности человека перед лицом стихии и природы, которые не могут быть подчинены человеку, как бы он того ни желал и что бы он ни делал.

Разрушение этого памятника может напоминать читателю крушение теории Раскольникова, которая столкнулась с неумолимой действительностью.

В случае с именем стоит говорить о **характерологической и прототипической** функциях антропонима. Достоевский даёт прямую отсылку на связь значения имени и судьбы героя. Идеалы Родиона пали, как пал главный памятник острова Родос. С точки зрения характера имя опять же отсылает к убеждению Раскольникова в своей правоте.

По мнению исследователя Л. А. Бема, допускается двойная интерпретация фамилии Раскольников: изначально можно трактовать его как раскол – раздвоение или же раскол как символ упрямства и фанатизма [Бем 1933: 123]. Здесь антропоним будет выполнять **характерологическую** функцию.

Антропоним Алёна Ивановна выполняет **экспрессивную и социально-маркирующую** функции. Как мы помним, она очень жадная и злая старуха. Стоит заметить, этот злой и непривлекательный человек носит имя с положительным значением. Алёна – с онтологической точки зрения, простонародное звучание греческого имени Елена, обозначающего «свет, сверкающая, факел» [Тихонов 2009: 459]. Однако Достоевский нарочно искажает это имя, заменяя звук «Е», имеющий значение «святой, вечный», звуком «А». Автор делает это, чтобы имя не звучало положительно. Таким образом он говорит об отрицательных чертах характера, выражает своё далеко не положительное отношение к ней.

Также имя Алёна подчеркивает простонародность человека, носящего его, это русская народная версия имени Елена. В данном случае писатель говорит о социальной принадлежности героя, что указывает на **социально-маркирующую** функцию антропонима.

Как известно, главным героем романа "Идиот" является князь Лев Николаевич Мышкин, двадцатишестилетний молодой человек, который страдает ужасным заболеванием – эпилепсией, а в прошлом лечился от сумасшествия. Герой предстаёт перед читателем как очень добрый, чуткий человек, к которому испытываешь только положительные эмоции.

Обращаясь к значению имени, стоит сказать: лев – крупное хищное млекопитающее семейства кошачьих, с короткой желтоватой шерстью и пышной гривой у самцов [Евгерьева 1999]. Как известно, это животное является символом превосходства, могущества и царской власти. Фамилия Мышкин образована от слова «мышь» – ‘маленькое, трусливое животное отряда грызунов’. На основании этих фактов возникает вопрос: почему автор использует два противоположных по своему смыслу слова для имени своего героя? Таким образом Достоевский указывает на свойства характера героя. В самом имени Мышкина кроется его характеристика, используется антропоним, выполняющий **характерологическую** функцию. Комично, что Достоевский даёт герою титул, в романе часто указывается «князь Мышкин», «князь Христос» [Достоевский 1989: 3] и т. д. Так антропоним выполняет **социально-маркирующую** функцию, то есть дает ассоциацию читателю с высокопоставленной должностью, важностью этого человека в обществе, говорит о его социальной принадлежности.

Можно сделать вывод, что имя главного героя построено с помощью антитезы, что позволяет выразить также отношение автора к этому герою, благодаря **экспрессивной** функции антропонима.

Говоря о семье Епанчиных, нужно исходить из значения слова «епанча» – ‘старинная верхняя одежда в виде широкого плаща’ [Евгерьева 1999]. На основании сказанного можно предположить, что все представители этой семьи как бы «прикрыты», но это в большей степени относится к Аглае, которая скрывает свои эмоции, внутренний мир, а также к Лизавете Прокофьевне, которая всего добрее, когда злится. Антропоним, использованный автором, выполняет **характерологическую** функцию. Фамилия становится «говорящей».

Многие фамилии в романе являются "говорящими", но не все имеют прозрачную внутреннюю форму. Например, в романе есть Птицын и Лебедев. Чтобы правильно осмыслить имена этих героев, надо, по словам литературоведа М. С. Альтмана, вспомнить, что в тогдашнем Петербурге славились два денежных дельца – Воронин и Утин, которые служили частой мишенью для сатирических поэтов "Искры". Сатирические поэты выводили дельцов под фамилиями Гусин, Селезнёв, и выпады против них были именно как против бессовестных домовладельцев [Альтман 1975: 73]. Фамилии Птицын, Лебедев семантически перекликаются с фамилиями Гусин, Селезнёв, поэтому

герои романа духовно близки этим денежным дельцам. Таким образом, антропоним выполняет **прототипическую** функцию, то есть косвенно указывает на прототип.

В романе, кроме антропонима в собственном смысле этого слова, есть слово, которое можно назвать эквивалентом собственного имени. Это имя главного героя произведения. Оно употреблено только в применении к определённому человеку и имеет устойчивый характер. Это слово воспринимается читателем как именование данного лица, как средство не только характеристики, но и выделение его среди других действующих лиц, так как оно тоже имя собственное, хотя и не оформлено как имя (Мышкин – Идиот).

В художественных текстах антропонимы играют одну из важнейших ролей для понимания всех смыслов, которые были вложены автором. Выполняя различные художественные функции, онимы могут раскрывать черты характера, как это делает характерологическая функция; указывать на социальную принадлежность героя, как это делает социально-маркирующая функция; выражать отношение автора к персонажам – экспрессивная; прямо или косвенно указывать на прототипов – прототипическая; и, конечно же, давать имя герою – номинативная. Все эти функции позволяют читателю «познакомиться» с персонажами, понять их и мотивы поступков.

Исходя из вышесказанного, стоит заметить, что антропонимическая художественная система романов Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» на первый взгляд может показаться читателю беспорядочной, но при точном исследовании оказывается строго логической. Все имена героев символичны, они складываются в стройную систему, понимание которой раскрывает всю глубину замысла Ф.М. Достоевского.

Литература

1. Альтман М.С. Литературоведение персонажей по категории имён. – Саратов, Изд-во: Саратовский университет, 1975. – С. 73.
2. Белов С.В. Имена и фамилии у Достоевского // Русская речь. – 1976. – № 5. – С. 30–31.
3. Бем А.Л. Личные имена у Достоевского. – София, 1933. – С. 123.
4. Болотова Е.А. Антропонимическая языковая мозаика «говорящих» имён и фамилий. – 2019. – С. 35–36.
5. Горбаневский М.В. В мире имён и названий. – М.: Знание, 1985. – С. 192.
6. Достоевский Ф.М. Идиот: Собр. соч.: в 15-ти томах. – Л.: Наука, 1989. – Т. 6.
7. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: Соб. Соч.: в 15-ти томах. – Л.: Наука, 1989. – Т. 5.
8. Евгерьева А.П. Словарь русского языка. – М.: Полиграф-ресурсы, 1999
9. Лайонз Д. Введение в теоретическую лингвистику. – М.: Прогресс, 1978. С. 235.
10. Никонов В.А., Суперанская А.В. Антропонимика. – М.: Наука, 1970. С. 330.
11. Подольская И.В. Словарь русской ономастической терминологии: 2-е изд. – М.: Наука, 1988. С. 46–51.
12. Суперанская А.В. Современный словарь личных имён. – М., 2005. – С. 356.
13. Тихонов А.Н. Словарь русских личных имён. – М.: Школа-пресс, 2009. – С. 528.

А.Ю. Дьячук
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии,
1 курс магистратуры,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Научный руководитель:
д-р филол. наук, проф. И.В. Голубева

КОНЦЕПТ *ЛЮБОВЬ* В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию концепта *любовь* в рамках языковой картины мира. Цель исследования состоит в анализе лингвокультурного значения понятия *любовь* в различных языках и культурах. В статье рассматривается взаимосвязь между языком, культурой и концептом *любовь*; исследуются специфические лингвокультурные особенности выражения и восприятия любви в разных языковых сообществах. Анализируются лексические, семантические и прагматические аспекты, связанные с понятием *любовь*, а также рассматриваются культурные нормы, ценности и стереотипы, связанные с этим концептом. Такое исследование позволяет получить глубокое понимание роли и значения любви в разных языковых и культурных контекстах и раскрыть многогранный характер этого лингвокультурного концепта.

Ключевые слова: русская языковая картина мира, концепт *любовь*, пословицы, поговорки.

A.Yu. Dyachuk
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology, 1st year magistracy,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)"
Scientific supervisor:
doctor of philology, prof. I.V. Golubeva

THE CONCEPT OF *LOVE* IN THE RUSSIAN LANGUAGE WORLD PICTURE

Annotation. This article is devoted to the study of the concept of *love* within the framework of the linguistic world picture. The aim of the research is to analyze the linguistic and cultural meaning of l*ove* in different languages and cultures. The article the relationship between language, culture and the concept of l*ove is* discussed; the specific linguistic cultural features of the expression and perception of love in different linguistic communities are studied. Lexical, semantic and pragmatic aspects related to the concept of *love* are analyzed, as well as cultural norms, values and stereotypes associated with this concept are examined. Such research allows obtaining a deep understanding of the love role and meaning in different linguistic and cultural contexts and reveal the multifaceted nature of this lingua-cultural concept.

Keywords: russian linguistic world picture, concept of *love*, proverbs, sayings.

Филологические исследования конца XX века (С.Г. Воркачев, Ю.С. Степанов, А.П. Бабушкин, З.Д. Попова, И.А. Стернин, Р.М. Фрумкина и др.) вывели в число приоритетных направлений лингвистических поисков концептуально-культурологическое

направление, в рамках которого изучаются языковая картина мира и ее составляющие – концепты.

Согласно определению Ю.С. Степанова, концепт – это «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. С другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов 1997: 40–41].

М.В. Пименова под концептом понимает «национальный образ (идею, символ), осложненный признаками индивидуального представления». «Концепт – это некое представление о фрагменте мира или части такого фрагмента, имеющее сложную структуру, выраженную разными группами признаков, реализуемых разными языковыми способами и средствами» [Пименова 2004: 10]. Структура концепта – «это совокупность обобщенных признаков, необходимых и достаточных для идентификации предмета или явления как фрагмента картины мира» [Пименова 2004: 9]. Реконструкция структуры концепта «осуществляется путем наиболее полного выявления возможных признаков, которые могут быть объединены по общей для них видовой или родовой ассоциативной характеристике» [Пименова 2004: 13–14].

Несмотря на большое количество исследований, в настоящее время не выработано единой точки зрения на концепт, его природу, структурные признаки; нет и единых подходов к классификации концептов. Однако в различных точках зрения на концепт можно выявить перечисленные далее общие черты.

1) Концепт неразрывно связан с культурой.
2) Концепт является элементом человеческого сознания, будучи результатом мыслительной деятельности.
3) Концепт зависит от опыта человека и его знаний о мире.

Концепт *любовь* является универсальным концептом, но в каждой языковой культуре он имеет специфическую характеристику.

Если объединить данные толковых словарей русского языка [Даль 2007, Ожегов 1999, Ушаков 2000], то может быть сформулировано наивно-языковое толкование любви: любовь – это чувство горячей сердечной склонности, привязанности, влечение к лицу другого пола; отношения двух лиц, взаимно связанных этим чувством. В русской лингвокультуре концепт *любовь* эксплицируется несколькими значениями, связанными с духовным (душа) и телесным (сердце). Эти значения отражены в разнообразных фразеологических единицах, пословицах и поговорках, которые стали предметом нашего внимания в настоящей статье, поскольку представляют собой самобытный пласт лексики языка в плане национально-культурного своеобразия.

Проанализировав корпус паремий русского языка, мы выделили несколько групп, объединяющих вокруг себя большое количество пословиц и поговорок с определенным значением.

1. Вечность любви, любовь как основа мира:

Совет да любовь, на этом свет стоит; Нет ценности супротив любви; Любить тяжело, не любить – тяжелее всего; Где любовь, там и свет; Всяк страх изгоняет любовь.

Эти пословицы указывают на то, что в наивной картине мира русских любовь – это позитивное чувство, связывающее человека с добром, светом, наделяющее его духовной силой.

2. Любовь – это добровольное чувство:

Крестом любви не свяжешь; Насильно мил не будешь; Не мил телом, не угодить и делом; Покажется сатана лучше всякого сокола; Бояться себя заставишь, а любить – не принудишь.

Данное значение определяет любовь как чувство, которое нельзя привить или воссоздать. Оно возникает спонтанно и добровольно.

3. Жертвенность любви:

Для милого не жаль потерять и многого; Хоть топиться, а с милым сходиться; К милому и семь верст – околица; Без милого не жить, а при милом не быть; Ради милого и себя не жаль.

В понимании русских любовь связана с жертвой, ради любимого человека, если придется, можно пойти на многое.

4. Ожидание любви:

Много хороших, да милого нет; Не пил бы, не ел, все б на милую глядел; Не видишь – душа мрет, увидишь – с души прет.

Любовь представляется чувством, которого ждут, без которого не мыслят жизни.

5. Любовь как непостоянное чувство:

Был милый, стал постылый; Поутру был хорош, а к вечеру стал непригож.

Такие пословицы демонстрируют преходящее качество любви, ее непостоянность, стихийность, произвольность.

6. Любовь слепа:

Где любовь, там и напасть; Полюбив, нагорюешься; Любовь слепа; Любовь ни зги не видит; Девка парня извела, под свой норов подвела.

Значение пословиц данной группы определяют любовь как чувство, не зависящее от внутреннего мира человека, не влияющее на выбор объекта любви.

Кроме этого, нами выделены единичные пословицы, не вошедшие ни в одну из групп, однако представляющие большой исследовательский интерес, так как помогают выявить особенности русской национальной языковой картины мира.

Например, пословица «Чужого мужа полюбить – себя погубить» представляет видоизменение библейской заповеди «Не возлюби жены ближнего своего», что показывает влияние религии на жизнь русского человека, которая до определенного времени имела колоссальное значение в национальной картине мира русских. Религиозную основу жизни, веру в божественное, эксплицирует пословица «Где любовь, тут и Бог», «Бог –любовь», которые реализуют православное понимание любви как божественной

сущности. Согласно этому пониманию, любовь не может быть злом, любовь – это светлое чувство, даруемое Господом. В силу того, что русский народ издревле был православным, такое понимание любви диктовало и дальнейшую жизнь влюбленных: возможность вступления в брак людей одной веры. Любовь к иноверцу воспринималась негативно, браки запрещались. Такое представление в русской культуре демонстрируется в пословице «Равные обычаи – крепкая любовь».

Любовь как константа общечеловеческой культуры пронизывает все сферы человеческого бытия, все культуры и все народы. Пока единой непротиворечивой модели концепта *любовь* еще не построено, но ученые сходятся во мнении, что в сознании русских людей этот концепт обладает ярко выраженной положительной коннотацией. Согласно проведенному исследованию, пространство концепта *любовь* эксплицирует это чувство как сложное явление внутренней жизни человека, это ситуация эмоциональных отношений и переживаний двоих. Данный концепт в русской языковой картине мира отражает несколько значений: любовь предстает как возвышенное, божественное чувство, эксплицирующее религиозное понимание, и земное, связанное с человеком, при этом любовь выступает и как позитивное начало (любовь как добродетель), и как негативное начало (любовь как жертва).

Литература

1. Аникин В.П. Русские пословицы и поговорки. – М.: Художественная литература, 1988.
2. Даль В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка: современное написание: ок. 1500 слов. – М.: Астрель: Аст. Хранитель, 2007.
3. Кубрякова Е.С. Концепт // Кубрякова Е.С., Демьянков В.З. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: Изд-во МГУ, 1996.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999.
5. Пименова М.В. и др. Введение в когнитивную лингвистику: учебное пособие. – Кемерово: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2004.
6. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
7. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4-х т. – М.: Астрель: АСТ, 2000.
8. Холодная М.А. Интегральные структуры понятийного мышления. – Томск: Изд-во Томского гос. ун-та философ. ф-та, 1983.

А.П. Жук

(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доц. О.А. Яковлева

СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ЛИРИКЕ А.А. АХМАТОВОЙ

Аннотация. В статье предпринята попытка установить семантико-стилистическую роль колоративов в лирике А.А. Ахматовой. В качестве примеров были вы-

браны поэтические книги «Белая стая», «Тростник» и «Нечет». Составлены цветовые блоки, позволяющие выделить основную триаду, определяющую своеобразие каждого сборника: *белый – чёрный – красный, чёрный – седой – зелёный* и *чёрный – белый – розовый*. Определены грамматическое способы выражения цветообозначений. Исследована эволюция в способах выражения поэтом конкретной группы цветообозначений, а также изменения в частотности их употребления. Сделан акцент на символическое значение колоративов.

Ключевые слова. Ахматова, цветообозначения, цветовая триада, символика цвета.

A.P. Zhuk
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 4th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(filial branch) "RSEU (RINE)".
Scientific supervisor:
candidate of philology, O.A. Jakovleva

SEMANTIC AND STYLISTIC ROLE OF COLOR MEANINGS IN THE LYRICS OF A.A. AKHMATOVA

Abstract. The article attempts to establish the semantic and stylistic role of coloratives in the lyrics of A.A. Akhmatova. The poetic books "White Flock", "Reed" and "Odd" were chosen as examples. Color blocks have been compiled that allow us to distinguish the main triad that determines the uniqueness of each collection: white – black – red, black–gray - green and black - white - pink. Grammatical ways of expressing color meanings are defined. The evolution in the ways the poet expresses a particular group of color meanings, as well as changes in the frequency of their use, is investigated. The emphasis is on the symbolic meaning of coloratives.

Keywords. Akhmatova, color designations, color triad, color symbolism.

В языке значение цвета передаётся при помощи особого круга слов, который получил название "цветовая лексика" ("колористическая лексика", "цветообозначения", "имена цвета"). Под цветовой лексикой понимается группа слов или словосочетаний, выражающих значение цвета. Другими словами, это речевая или языковая единица, в состав которой входит корневой морф, этимологически или семантически связанный с цветонаименованием. Колоративная лексика как описательный элемент может выступать не только в прямом значении, но и приобретать дополнительный образный смысл [Фрумкина, 1984: 116].

Нельзя переоценить роль колоративной лексики в творчестве Анны Андреевны Ахматовой. Одной из особенностей её раннего творчества является связь цвета с предметом. Можно сказать, что цвет вводится в восприятие предмета. Благодаря этому в цвете «оживляется» его чувственно-предметная природа. Акмеистически открытый мир, «звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, – писал Городецкий, – насыщен цветовыми переживаниями» [Цит. по: Скороспелкина 2001: 145]. В способности А.А. Ахматовой опредмечивать чувства учёные находили стилеобразующую черту ее творческой манеры, подчёркивали, что "установка на нерасчлененность объекта и

субъекта в процессе поэтического восприятия, с одной стороны, дает поэтессе возможность изобразить объект как факт сознания, с другой – отражает психическое состояние в зеркале объекта" [Жирмунский. Цит. по: Скороспелкина 2001: 145].

Для исследования семантико-стилистической роли цветообозначений в творчестве А.А. Ахматовой были выбраны три сборника: «Белая стая» (1917 г.), «Тростник» (1940 г.) и «Нечет» (1946 г.). Такой широкий временной охват в наибольшей степени позволяет проследить эволюцию в способах выражения поэтом определённой группы цветообозначений, а также изменения в частотности их употребления.

В результате семантического анализа были выявлены цвета и оттенки, которые чаще всего встречаются в трёх сборниках Анны Андреевны. Результаты объединены в таблицу:

Цвет и оттенок	**«Белая стая»**	**«Тростник»**	**«Нечет»**
Белый	22	1	10
Светлый	8	–	4
Седой	1	2	–
Чёрный	12	7	11
Тёмный	13	1	5
Красный	10	1	–
Розовый	1	–	7
Синий	9	1	1
Голубой	6	–	–
Жёлтый	5	–	1
Зелёный	4	2	2

В поэтическом сборнике А.А. Ахматовой «Белая стая» цветовая лексика представлена следующей триадой: белый – чёрный – красный. Важно отметить, что это были цвета, названные первыми, "господствовавшие в первобытной поэзии, и долгое время за пределы этого скудного набора искусство слова не могло выйти" [Скороспелкина 2001: 144].

Наибольшее распространение в поэтической книге «Белая стая» получил ***белый цвет*** (используется 22 раза). Именно он вынесен в название книги. Данные цветообозначения представлены преимущественно в виде прилагательных, выступающих в стихотворениях как согласованные определения: *«белый дом»* [Ахматова 1990: 216], *«белую птицу»* [Ахматова 1990: 220], *«у смерти белой»* [Ахматова 1990: 225], *«белых колонн»* [Ахматова 1990: 226], *«белой яхты»* [Ахматова 1990: 2] и т.д. Есть случай, когда белый цвет выступает в роли прилагательного в превосходной степени: «Я голубку ей дать хотела, / Ту, что всех в голубятне белей» [Ахматова 1990: 237], «Белее сводов Смольского собора» [Ахматова 1990: 264]. В стихотворении «Пустых небес прозрачное стекло…» (1914) присутствует прилагательное *белесый*, образованное от слова *белый* при помощи суффикса *-ес-*.

Для выявления роли белого цвета в данной поэтической книге необходимо обратиться к её названию. Ответ на вопрос, что подразумевается под белой стаей, можно

обнаружить в стихотворении «Я не знаю, ты жив или умер…» (1915). Белая стая – это творчество Ахматовой, её мысли и чувства, перенесённые на бумагу. Это своеобразная тяга к небесному, божественному, поскольку белый цвет – абсолютный цвет света и поэтому – символ чистоты, истины, невинности и жертвенности или божественности [Тресиддер 1999: 37]. При этом нельзя забывать, что белый цвет амбивалентен. В произведении «Как невеста получаю…» (1915) именно эпитет *белый* сопутствует образу смерти: «…Я гощу у смерти белой…» [Ахматова, 1990: 241]. Белый цвет связан со всеми ритуалами (крещение, бракосочетание и т.д.), символизирующими переход в другое состояние. В данном стихотворении лирическая героиня указывает на своеобразное очищение от предыдущей жизни. Поэтому она и сравнивает себя с невестой, переходящей в новую жизнь. Значит, в данной ситуации имеет место и фольклорная традиция.

Важно отметить, что в стихотворном сборнике «Тростник» Ахматова практически не использует тропы с семантикой белого цвета. На первый план выходит в обоих случаях ***чёрный цвет*** (7 и 10 раз). Данный колоратив становится ведущим и в поэтической книге «Нечет». Это говорит о доминировании трагического мироощущения поэта в момент создания сборников «Тростник» и «Нечет», поскольку чёрный цвет почти повсеместно предстает как цвет негативных сил и печальных событий. Он символизирует тьму смерти, невежество, отчаяние, горе, желание, скорбь и зло (сатану называют князем тьмы), низшие уровни или ступени мироздания (загробный мир, первичный хаос в алхимии) и зловещие предсказания [Тресиддер, 1999: 378]. Подобным образом можно трактовать значение эпитета «*в чёрных кустах»* в стихотворении «Поздний ответ» (1940), адресованного Марине Цветаевой:

*«*Что ты прячешься *в черных кустах*…
То забьешься в дырявый скворечник,
То мелькнешь на погибших крестах,
То кричишь из Маринкиной башни <…>
А вокруг погребальные звоны
Да московские дикие стоны
Вьюги, наш заметающей след*...»*

[Ахматова 1990: 417 (здесь и далее курсив мой. – А.Ж.)].

Чёрные кусты, погибшие кусты, погребальные звоны, стоны – всё это пазлы, составляющие целостную картину. Все эти элементы связаны с мотивами смерти. Лирическая героиня предчувствует приближающийся конец, знает, что час уже пробил. Чёрный цвет подчёркивает, предрекает трагическую ситуацию. «Поздний ответ» — это своего рода извинение Ахматовой перед адресатом. Будучи написанным еще при жизни Цветаевой, стихотворение-отклик осталось ей неизвестным.

В данных сборниках цветообозначение «чёрный» встречается не только в форме имени прилагательного в положительной степени, выполняющего в предложении функции согласованного определения («Это черная нежная весть» [Ахматова 1990: 384], «В черном ветре» [Ахматова 1990: 385], «черный Масленичный вечер» [Ахматова

1990: 453] и т.д.), но и как прилагательное в краткой степени, включённое в сравнительный оборот («стекла окон так черны, как прорубь» [Ахматова 1990: 413), и существительное в виде дополнения («Пятно чернил» [Ахматова 1990: 425], «Под зловещие крики черни» [Ахматова 1990: 431]).

Ещё одним элементом цветовой триады поэтической книги А.А. Ахматовой «Белая стая» выступает красный цвет, который психологически противопоставлен холодным тонам. Красный цвет встречается в книге «Белая стая» 8 раз как имя прилагательное в полной форме и в положительной степени: «*прутья красные лозы*» [Ахматова 1990: 213], дважды «*красный дом*» [Ахматова 1990: 234], *«красных листьев*» [Ахматова 1990: 255], «*красной влагой*» [Ахматова 1990: 269], «*камина красного»* [Ахматова 1990: 316] и др. Можно встретить и сравнительный оборот «*как красное горячее вино».* Необходимо отметить, что в стихотворении «Всё мне видится Павловск холмистый...» поэт упоминает «*красногрудую птичку»* [Ахматова 1990: 237]. «*Красногрудая*» – это сложное прилагательное, образованное от прилагательного *красный* и существительного *грудь*. Красный цвет связан с сильными переживаниями, болевыми ощущениями.

«Белый – красный» – это та оппозиция цветообозначений, в которой фокусируется содержание искомого архетипа цвета в поэзии Ахматовой (белый, красный -> боль). Модель архетипа, как отмечает Г.С. Скороспелова, «реализуется в разных модификациях, обнаруживая многомерные системные связи как в поэтическом сознании Ахматовой, так и в ее поэтическом словаре» [Скороспелкина 2001: 146]. Так, бело-красно-чёрная оппозиция создаёт поле психологического напряжения в стихотворении «Сон»:

*«*Ты видел царицын сад,
Затейливый *белый* дворец. <…>
А сторож у *красных* ворот
Окликнул тебя: «Куда!»
Хрустел и ломался лед,
Под ногами *чернела* вода…
[Ахматова 1990:305]

Возлюбленный всеми силами старался найти во сне лирическую героиню, но сторож преградил ему путь. За этим последовали боль, страх и отчаяние. Это предсказывала бело-красно-чёрная оппозиция.

Однако уже в сборниках «Тростник» и «Нечет» колоративы со значением ‘красный цвет’ практически не задействованы А.А. Ахматовой. Отмечено использование эпитета *«красные брызги»* [Ахматова 1990: 374] в стихотворении «Привольем пахнет дикий мёд…» (1934). Это единственный случай использования данного цветообозначения в поэтической книге «Тростник».

В сборнике «Нечет» возникает новая цветовая триада: чёрный – белый – розовый. Необходимо отметить, что розовый цвет в большинстве случаев использован поэтом не напрямую. Данный колоратив связан с именем существительным «роза» («Я к

розам хочу» [Ахматова 1990: 377]; «Одичалые розы» [Ахматова 1990: 396]; «Самой глуби роз» [Ахматова 1990: 397]; «этой розы алой» [Ахматова 1990: 407]). Он возникает в сознании читателей при помощи ассоциации с цветком, его названием. Также цветообозначение *розовый* выступает в данном сборнике как простой адъектив («*розового детства»* [Ахматова 1990: 401], *«розовое тело»* [Ахматова 1990: 402]) и глагол в роли сказуемого (*«розовеет небо»* [Ахматова 1990: 411]). Розовый цвет представляет собой смешение красного и белого цветов. Другими словами, цветообозначения, составлявшие в поэтической книге «Белая стая» оппозицию, теперь представляют собой единое целое, перетекающеее в новый цвет.

Поэтическая книга Ахматовой «Тростник» представлена цветовой триадой «чёрный – седой (оттенок белого цвета) – зелёный». Ярким примером служит стихотворение «Воронеж» (1936), в котором поэт использует сложный адъектив «*светло-зеленый»:*

«А над Петром воронежским – вороны,
Да тополя, и свод *светло-зеленый*…»
[Ахматова 1990: 398].

Данное стихотворение была написано после того, как Анна Андреевна навестила Осипа Мандельштама во время его ссылки в Воронеже. Многие традиции проводят различие между темно-зеленым – цветом жизни – и светло-зеленым – оттенком смерти [Тресиддер 1999: 157]. Исходя из этого, можно говорить о том, что данный колоратив указывает на скорую гибель «опального поэта».

Таким образом, многообразие форм реализации колоративной лексики в поэтических книгах «Белая стая», «Тростник» и «Нечет», с одной стороны, продиктовано временем, с другой – определено авторским замыслом. Обширное использование цветообозначений является неотъемлемой частью индивидуального метода Ахматовой. Цвет неотступно следует за лирическим «Я» поэта.

Литература

1. Ахматова А.А. Собр. соч.: в 2 т. / сост., подгот. текста и примеч. В.А. Черных. – М.: Художественная литература, 1990.
2. Скороспелкина Г.С. Архетип цвета в поэтике А. Ахматовой. Анна Ахматова: поэтика, российский и европейский контекст. – СПб., 2001.
3. Тресиддер Джек. Словарь символов / Dictionary of Symbols / Джек Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999.
4. Фрумкина Р.М. Цвет, смысл, сходство: аспекты психолингвистического анализа. – М., 1984.

Е.В. Медведева
(*Россия, Таганрог*),
факультет истории и филологии, магистрант,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
д-р филол. наук, доц. С.Г. Букаренко

МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ГЛАГОЛОВ *СМОТРЕТЬ – ВИДЕТЬ* В ШКОЛЕ

Аннотация. Проблема, рассматриваемая в данной статье, – методика изучения глаголов *смотреть – видеть* в школе. Цель статьи – предложить методические рекомендации по изучению указанных глаголов в школе с опорой на данные лингвистического эксперимента, проведённого с учащимися. Результатом исследования является гипотеза о том, что поэтапность изучения названных глаголов, определяемая плановым изучением разделов и тем по русскому языку, с опорой на полученные экспериментальные данные может обеспечить необходимую степень усвоения предложенной информации.

Ключевые слова: Глагол, смотреть, видеть, методика изучения русского языка, лингвистический эксперимент.

E.V. Medvedeva
(*Russia, Taganrog)*
Faculty of History and Philology,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of RSUE.
Scientific supervisor:
Doctor of philology, assistant professor
S.G. Bukarenko

METHODS OF VERBS *TO LOOK – TO SEE* STUDYING AT SCHOOL

Annotation. The problem considered in this article is the method of studying verbs to look – to see in school. The purpose of the article is to offer methodical recommendations of these verbs studying at school based on the data of the linguistic experiment conducted with students. The result of the study is a hypothesis that step-by-step study of these verbs, determined by the planned study of sections and topics in the Russian language, based on the obtained experimental data, can provide the proposed information absorption necessary degree.

Keywords: verb, to look, to see, methods of learning Russian, linguistic experiment.

Известно, что человек в разной степени сохраняет информацию в зависимости от способа её получения. Наиболее чётко эта зависимость была высказана Конфуцием: *«Я слышу и забываю. Я вижу и запоминаю. Я делаю и понимаю».* Это мысль о том, что результаты зрительного восприятия сохраняются в большей степени, чем слухового. Подтверждается она и наблюдениями носителей русского языка, закреплёнными в пословицах и поговорках, например: *Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать*. Более того, зрительное восприятие считается основным способом, которым человек получает информацию. На него приходится примерно 80% от всего её объёма. Закономерно,

что в научной литературе проблеме изучения глаголов зрительного восприятия уделяется значительное внимание [Арутюнова 1989, Колесов 2009, Косицына 2002, Кретов 1978, Кретов 1980, Мычина 2013 и др.]. Всё это определяет актуальность изучения данных глаголов в школе.

Суть предлагаемого методического подхода к изучению глаголов *смотреть – видеть* заключается в поэтапном ознакомлении учащихся с признаками указанных глаголов, определяемом изучаемыми плановыми разделами по русскому языку, с опорой на результаты предварительно проведённого лингвистического эксперимента. Его предлагается проводить тоже поэтапно, связывая с изучаемым разделом и темой.

Так, при изучении раздела «Лексика», после рассмотрения тем «Значение слова» и «Многозначные слова», учащимся можно раздать листочки для ответа на два вопроса. Затем попросить учеников написать глаголы *смотреть* и *видеть* и указать, сколько эти слова имеют, по мнению школьника, значений и одинаковое или разное количество этих значений. Только после обработки полученных данных учитель должен вернуть опросные листы ученикам и провести сопоставление написанного в них с данными толкового словаря. Учащимся будет интересно проверить правильность своих ответов.

Для проверки можно использовать словарные статьи, например, «Толкового словаря русского языка» С.И. Ожегова [Ожегов 2008]. Желательно, чтобы они были представлены учителем в классе на экране.

Так ученики узнают, что глагол *смотреть* имеет 9 значений, а *видеть* – всего 5. После самопроверки необходимо подвести итог. Учителю обязательно надо попросить, чтобы ученики-победители подняли руку, т. е. те ученики, которые правильно предположили количество значений или правильно отметили преобладание количества значений у глагола *смотреть*. Следующий этап – домашнее задание: выдвинуть гипотезу о причине такого соотношений количества значений. Для этого в классе записываются все значения этих слов, что должно способствовать выдвижению гипотезы. Запись должна быть представлена в сокращённом виде, например, так:

«СМОТРЕТЬ 1. Направлять взгляд, чтобы увидеть кого-что-н. *С. на улицу*. 2. Знакомиться с кем-чем-н. *С. пьесу*. 3. Обследовать. *С. больного*. 4. Заботиться о комчём-н. *С. за больным*. 5. Брать пример с кого-н. С. на старших. 6.Так или иначе относиться. *С. на вещи просто*. 7. Иметь какой-н. вид. *С. молодцом*. 8. Предупреждение: *Смотрите, не опаздывайте*! 9. В зависимости от чего. *Смотря где*» [Ожегов 2008: 590];

«ВИДЕТЬ 1. Обладать способность зрения. *Хорошо в.* 2. Воспринимать зрением. *В. город*. 3. Иметь встречу с кем-н. *Рад вас в.* 4. Наблюдать, испытывать. *Многое видел на своём веку*. 5. Сознавать, усматривать. *В. свою ошибку*» [Ожегов 2008: 79].

Аналогично можно организовать работу по сопоставительной работе глаголов *смотреть – видеть* и по другим разделам и темам. В результате это позволит учащим-

ся сформировать многоаспектные лингвистические портреты этих глаголов, понять их сходство и отличие.

Полезно провести также аналогичное сопоставление с глаголами *слушать* и *слышать*, обозначающими слуховое восприятие, по аналогичным параметрам. Это позволит привести новые доказательства для подтверждения или опровержения мнения о доминировании зрительного восприятия по сравнению со слуховым, но уже только на уровне языка и по конкретному признаку – по многозначности. Учитель на основе статей, представленных на экране, может показать, что оба глагола (и *слушать*, и *слышать*) имеют одинаковое количество значений – по 5 (см. сокращённый вариант):

«СЛУШАТЬ 1. Воспроизводить слухом что-н. *С. музыку*. 2. Публично разбирать. *С. дело в суде*. 3. Изучать, присутствуя на лекциях. *С. высшую математику*. 4. Следовать чьим-н. советам, приказам. *Не слушать глупцов*. 5. Побуждающее обращение к кому-н. в начале речи. *Слушай, останься здесь*!» [Ожегов 2008: 588];

«СЛЫШАТЬ 1. Различать, воспринимать что-н. слухом. Плохо с. звуки. 2. Обладать слухом. *Он не слышит* (глухой). 3. Обладать какими-н. сведениями. *Я слышал, что...* 4. Замечать, чувствовать. *Слышу, что на руке ползёт муравей.* 5. Для подтверждения сказанного. *Слышишь, приходи непременно*» [Ожегов 2008: 588].

Особый интерес представляет сопоставление анализируемых глаголов с соотносительными глаголами других языков. Это даст возможность увидеть специфику отражения процесса зрительного восприятия разными народами, а также установить межпредметные связи: русский язык – иностранный язык – биология. Но самое главное – будет способствовать ознакомлению с элементами научно-исследовательской работы.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. «Полагать» и «видеть» (к проблеме смешанных пропозициональных установок) // Логический анализ языка. Проблемы интенсиональных и прагматических контекстов. – М.: Наука, 1989. – С. 7–30.
2. Колесов И.Ю. Актуализация зрительного восприятия в языке: когнитивный аспект (на материале английского и русского языков): автореф. дис. …д-ра филол. наук. – Барнаул, 2009.
3. Косицына Е.Ф. Семантические валентности глаголов зрения и способы их выражения: автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 2002.
4. Кретов А.А. Из наблюдений над семантикой и сочетаемостью глаголов зрительного восприятия // Семантика и структура предложения: Лексическая и синтаксическая семантика. Сборник статей. – Уфа: Башкирский гос. университет, 1978. – С. 34–40.
5. Кретов А.А. Семантические процессы в ЛСГ глаголов зрительного восприятия современного русского языка: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Воронеж, 1980.
6. Мысина С.И. Функциональная семантика глаголов слухового и визуального восприятия в произведениях С.Н. Сергеева-Ценского // Вестник Тамбовского гос. ун-та. – 2013. – Вып. 6 (122). – С. 155–159.
7. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: ООО «Изд-во Оникс»: ООО «Изд-во “Мир и Образование”, 2008.

В.С. Межживая
(Россия, ДНР, г. Донецк)
Академия МВД ДНР
имени Ф.Э. Дзержинского,
преподаватель кафедры РЯ и ИЯ

АНАЛИЗ КУЛЬТУРНО-СПЕЦИФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА «БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ»

Аннотация. Статья посвящается анализу культурно-специфической лексики в произведениях английской литературы. Целью данного исследования является анализ употребления различных выражений, форм, типов и видов слов, которые используются в романе.

Ключевые слова: мировоззрение, языковые реалии, эквивалент, культурно-специфическая лексика, языковая единица.

V.S. Mezhivaya
(DPR, Donetsk)
Academy of the Ministry of Internal Affairs of the DPR
named after F.E. Dzerzhinsky
(teacher of the Department of RL and FL)

ANALYSIS OF CULTURAL-SPECIFIC VOCABULARY IN CHARLES DICKENS' WORK "GREAT EXPECTATIONS"

Annotation. The article is devoted to the analysis of cultural-specific vocabulary in the classic writing of English literature. The purpose of this research is to analyze the use of various expressions, forms, types and types of words that are used in the novel.

Keywords: worldview, linguistic realities, equivalent, cultural-specific vocabulary, language unit.

В результате взаимодействия с окружающей средой человек образует своеобразную модель мира, которая в философской и лингвистической литературе называется мировоззрением. Любой язык представляет два аспекта: *универсально-объективный*, связанный с его отражением объективной реальности, и *субъективно-национальный*, отражающий не реальный мир, а точку зрения на него носителей языка. Переход с одного языка на другой представляется учеными заменой одного мировоззрения на другое.

Исследователи Л.В. Хохлова, Н.А. Дворникова утверждают, что язык народов, выполняющий кумулятивную функцию, хранит накопленный объем информации, который в дальнейшем служит основным средством формирования этнокультурного опыта будущих поколений. Также стоит отметить, что образное мировоззрение автора того или иного произведения невозможно представить без языковых реалий. [Хохлова, Дворникова 2012: 80].

По мнению ученого В. С. Виноградова: «Реалиями называются все специфические факты истории и государственного устройства национальной общности, особенности ее географической среды, характерные предметы быта прошлого и настоящего,

этнографические и фольклорные понятия, относя их к классу безэквивалентной лексики». [Виноградов 2001: 37].

Существует устойчивое мнение, что национально-культурные реалии, воплощенные в структуре речевого языка, помогают лучше понять иное мировоззрение и, что не менее важно, отнести его к восприятию мира, сформированному под влиянием родного языка.

Следует отметить, что изучение различных типов культурно-специфической лексики в произведениях классика английской литературы Чарльза Диккенса может привести к лучшему пониманию национального языкового мира английского языка XIX века.

Известный английский писатель и литературовед Г. К. Честертон писал о стиле Ч. Диккенса: «Диккенс умел оживить самый темный, самый скучный уголок Лондона. В его описаниях есть такие детали, так окно, перила, замочная скважина, которые наделены какой-то дьявольской жизнью» [Честертон 1982: 49].

Существует ряд классификаций культурно-специфической лексики, однако в этой статье рассмотрим классификацию, предложенную А.О. Ивановым:

1) семантические лакуны;

2) композиты;

3) реалии;

Семантические лакуны. Стоит отметить, что лакуна – это лексическая единица целевого языка (ЦЯ), в то время как упомянутый объект или понятие встречается в опыте носителей ЦЯ. Также необходимо подчеркнуть, что в этом случае можно говорить о возможности выражения этого понятия средствами языковых единиц, хотя при переводе плоскость выражения может быть разной. А.О. Иванов отмечает, что само наличие семантических лакун наглядно демонстрирует тезис о несовпадении мировоззрения в разных языках.

Композиты. Композитами или сложными словами принято считать слова, имеющие два различных корня. Часто существует более компактная форма выражения одного и того же понятия в языке оригинала, чем в целевом языке. По мнению А.О. Иванова, в данном случае нельзя говорить о полной эквивалентности при переводе и такие композиты не являются полными эквивалентами в целевом языке. Переводчику часто приходится находить собственные эквиваленты, исходя из контекстных условий. Например: *Joe and I being fellow-sufferers* ‘Мы с Джо – товарищи по несчастью’ (Чарльз Диккенс «Большие надежды»).

Адекватность перевода предложений с такими сложными словами достигается либо полным описательным переводом, либо различными переводческими преобразованиями. Как правило, двуязычный англо-русский словарь не дает эквивалентов этим словам.

Реалии. Стоит отметить, что реалии – это слова или сочетания слов, которые типичны для жизни одного народа, но отсутствуют в повседневном языке другого на-

рода. А.О. Иванов дает под термином «реалии» понимает: «Носителями национального или исторического колорита. В первую очередь, это касается наименований денежных единиц, напитков и еды, профессий, званий и должностей» [Иванов 2006: 192].

Таким образом, *«фунт», «гинея», «шиллинг»* являются денежными единицами Великобритании. Хотя эти слова прочно вошли в русский язык, но все же являются мало употребляемыми для этого языка, потому что в России таких денежных единиц нет. Данные слова относятся к английской этнической группе и его культуре. Также следует выделить этнические реалии со значением «алкогольные напитки»: *бренди, херес, портвейн, джин, ром, ром с водой*. Так, один из героев романа «Большие надежды» господин Памблчук, торговец зерном, приносит на рождественский обед бутылку хереса и бутылку портвейна: «*Я принес, мама, бутылку хереса – и я принес тебе, мама, бутылку портвейна*».

Изучение особенностей языковых единиц позволяет проанализировать национальную культуру с разных сторон, расширить понимание художественного текста. Язык, как уникальная часть культуры, отражает ее национальность, накапливает и сохраняет свидетельства различных культурных ценностей в текстах, а также представляет собой уникальный материал для создания литературных произведений.

Роман Чарльза Диккенса "Большие надежды" является историческим произведением, в котором автор правдоподобно описал английское общество своего времени. В романе писатель проиллюстрировал сферы материальной и духовной культуры. Таким образом, можно считать произведение "Большие надежды" этнографическим источником, который показывает читателям обряды, обычаи и характерные черты английского общества в середине XIX века.

Литература

1. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. – М., 1990. – 248 с.
2. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М.: Изд-во Института общего среднего образования РАО, 2001.
3. Иванов А.О. Безэквивалентная лексика: учебное пособие. – СПб., 2006. – 192 с.
4. Маслова В.А. Лингвокультурология. – М., 2010. – 202 с.
5. Однорогова Я.Л. Отклонения от нормы английского литературного языка (на материале художественных произведений второй половины XVIII–XIX веков) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 7 (188). – 117–122 с.
6. Хохлова Л.В., Дворникова Н.А. Мифотворчество и поэзия: проблема языка в русской духовной культуре // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2012. – № 4. –78-101 с.
7. Честертон Г.К. Чарльз Диккенс. – М., 1982. – 205 с.

А.В. Понкратенкова
(Россия, ДНР, Горловка)
факультет славистики, 1 курс аспирантуры
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков».
Научный руководитель:
д-ра филол. наук, проф. И.А. Герасименко

К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СЕМЕЙНОГО ДИСКУРСА В РЯДУ ДИСКУРСИВНЫХ ПРАКТИК

Аннотация. В статье рассмотрено понятие «дискурс», параметры его исследования, а также критерии выделения разных типов дискурса. Определены особенности и границы семейного дискурса в ряду смежных типов дискурсов.
Ключевые слова: дискурс, семейный дискурс, типы и границы дискурса.

A.V. Ponkratenkova
(Russia, DPR, Gorlovka)
Faculty of Slavic, 1th year of graduate study
Gorlovka Institute for Foreign Languages.
Scientific supervisor:
doctor of philology, professor I.A. Gerasimenko

TO THE PROBLEM OF FAMILY DISCOURSE DEFINITION AMONG DISCURSIVE PRACTICES

Abstract. The article discusses the concepts of discourse, the parameters of its research, as well as criteria for identifying different types of discourse. The features and boundaries of family discourse in a number of related types of discourses are determined.
Keywords: discourse, family discourse, types and boundaries of discourse.

Изучение речевой деятельности является одним из актуальных направлений лингвистики и смежных наук. В психолингвистике, социолингвистике и культурологии трактовка некоторых понятий представляется в определенной степени нечеткой.

Это относится, в частности, к термину «дискурс», который используется для исследования различных процессов коммуникации.

Типология дискурса понимается достаточно широко и неоднозначно. Это объясняется тем, что как терминология, так и классификация дискурса основываются на различных теоретических подходах.

Целью данной работы является определение границ и особенностей семейного дискурса в ряду смежных типов, что необходимо для дальнейшего исследования его языковых характеристик.

Во второй половине XX века развивается исследование дискурса с позиций лингвистической прагматики. Дискурс рассматривается уже не как часть текста, отдельные предложения, а как организованные единицы, функционирующие в соответствии с контекстом.

Так, в дискурс-анализе и лингвистике дискурс понимается как способ воздействия на получателя (Р. Блакар, Р. Водак и др.), в этнометодологическом подходе – как взаимодействие коммуникантов в различных областях повседневной практики (Х. Сакс, У. Лабов, Е. Щеглоф, Т. Джефферсон и др.), в теории речевых актов – как способ достижения говорящими определенной цели (Дж. Л. Остин, Дж. Р. Серль и др.).

В.И. Карасик рассматривает параметры определения понятия «дискурс», предложенные различными учеными. Так, М. Стаббсом выделены такие характеристики дискурса: 1) в формальном отношении это единица языка, превосходящая по объему предложение, 2) в содержательном плане дискурс связан с использованием языка в социальном контексте, 3) по своей организации дискурс интерактивен, т. е. диалогичен. В.И. Карасик отмечает классическое понимание первого и второго пунктов, подразумевающих «анализ условий социального контекста» [Карасик 2004: 189–190].

П. Серио определяет восемь значений термина «дискурс»: 1) эквивалент понятия «речь» (по Ф. Соссюру), т. е. любое конкретное высказывание; 2) единица, по размерам превосходящая фразу; 3) воздействие высказывания на его получателя с учетом ситуации коммуникации; 4) беседа как основной тип высказывания; 5) речь с позиций говорящего в противоположность повествованию, которое не учитывает такой позиции (по Э. Бенвенисту); 6) употребление единиц языка, их речевая актуализация; 7) социально или идеологически ограниченный тип высказываний, например, феминистский дискурс; 8) теоретический конструкт, предназначенный для исследований условий производства текста [Карасик 2004: 190].

В свою очередь М.Л. Макаров к основным координатам определения дискурса относит формальную, функциональную, ситуативную интерпретации. «Формальная интерпретация – это понимание дискурса как образования выше уровня предложения. Речь идет о сверхфразовом единстве, сложном синтаксическом целом, выражаемом как абзац или кортеж реплик в диалоге, на первый план здесь выдвигается система коннекторов, обеспечивающая целостность этого образования. Функциональная интерпретация в самом широком понимании – это понимание дискурса как использования (употребления) языка, т. е. речи во всех ее разновидностях. Компромиссным (более узким) вариантом функционального понимания дискурса является установление корреляции “текст и предложение” – “дискурс и высказывание”, т. е. понимание дискурса как целостной совокупности функционально организованных, контекстуализованных единиц употребления языка» [Карасик 2004: 190]. Исследователь указывает, что данная трактовка подчеркивает оппозицию «дискурса как процесса и текста как продукта речи либо текста как виртуальной абстрактной сущности и дискурса как актуализации этой сущности» [Карасик 2004: 190].

В «Словаре лингвистических терминов» в основе определения дискурса находится ситуативность речи: «Дискурс – это связная речь в совокупности с нелингвистическими обстоятельствами её протекания, речь во взаимосвязи с живой жизнью: её событийным контекстом, социокультурными, прагматическими, психологическими ха-

рактеристиками говорящих. Термин дискурс подразумевает речевое общение как взаимодействие в определённых условиях» [Матвеева 2010: 92].

Как видим, в вышеуказанном определении дискурса важными являются параметры ситуации, коммуникативные намерения, отношение собеседников друг к другу и к предмету речи.

В нашем исследовании мы основываемся на ставшем уже классическим определении Н.Д. Арутюновой: «Дискурс – связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психолингвистическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах). Дискурс – это речь, “погруженная в жизнь”» [Арутюнова 1990: 136–137].

В.Н. Бабаян отмечает различие в рассмотрении дискурса как результата и как процесса. В первом случае он представляет собой «совокупность текстов, порожденных в процессе коммуникации», а во втором – «вербализируемую («здесь и сейчас») речемыслительную деятельность» [Бабаян 2006: 240]. В.В. Красных, в свою очередь, предлагает понятие «вербализированная» деятельность [Бабаян 2006: 240].

Безусловно, трактовка понятия дискурса и критерии его выделения тесно связаны с составляющими самого дискурса.

Определение границ дискурса (педагогического, медицинского, политического и др.) неразрывно связано с типологией дискурсов. Поэтому важно назвать параметры, необходимые для фиксации их пределов. М. Хэллидей предлагает следующие: «участники», «тема», «способ» [Halliday 1991: 57]. Рассмотрим семейный дискурс сквозь призму этих трёх компонентов. 1. Участники коммуникации придерживаются заданных социальных ролей (что характерно и для других типов дискурса, например, медицинского и религиозного), однако в семейном дискурсе предполагается неизменный набор коммуникантов. 2. Тематика бесед разнообразна, чаще представлена «семейными» темами (быт, обмен новостями). 3. Способом семейного дискурса обычно выступает диалог, однако некоторые коммуникативные ситуации предполагают монолог (пересказ события, чтение ребенку) и полилог (ситуация «вся семья в сборе»). Также отметим, что семейный дискурс в основном представлен устной формой речи, значительно реже присутствует электронная опосредованная коммуникация (переписка по СМС, в социальных сетях и мессенджерах), письменная коммуникация в семейном дискурсе возможна в качестве записок-напоминаний и списков необходимых покупок.

Следовательно, согласно этим параметрам, семейный дискурс имеет четкую и функционально отличную от других типов дискурса организацию, однако отметим, что второй и третий параметры во многом характеризуют более широкий вид – бытовой дискурс.

В.И. Карасик противопоставляет повседневный и институциональные дискурсы. К институциональным видам дискурса, выделяемым на основе социолингвистических

признаков, ученый относит педагогический, научный, политический и др. [Карасик 2004: 240]. Также исследователь выделяет личностно-ориентированный дискурс, который представлен бытовой и бытийной разновидностями, подчеркивая, что в первом случае «речь идёт об очевидных вещах, используется разговорная форма речи, бытовой дискурс диалогичен и является исходным типом общения» [Карасик 2004: 240]. Во втором же случае предпринимаются попытки «раскрыть свой внутренний мир во всем его богатстве» [Карасик 2004: 240] посредством литературной формы речи.

Основываясь на данной типологии дискурса и учитывая указанные характеристики, а также рассмотренные выше параметры, мы относим семейный дискурс к бытовому дискурсу, однако необходимо отметить, что дискурс находится в тесной связи с различными формами жизни. Следовательно, семейный дискурс может быть смежным с другими типами дискурса, в том числе институциональными и, соответственно, приобретать черты институциональности.

Учитывая вышеизложенное, приходим к выводу: трактовка термина «дискурс» связана с его функциональными характеристиками, целями исследователя. В нашей работе мы ставим перед собой задачу проанализировать языковые особенности семейного дискурса, определить его жанровое разнообразие, учитывая коммуникативное взаимодействие исключительно членов семьи.

Как отмечалось, семейный дискурс относим к бытовому (неинституциональному) виду, однако отдельные характерные черты позволяют нам строго обозначить границы семейного дискурсного пространства.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой. – М.: Сов. энциклопедия, 1990.
2. Бабаян В.Н. Дискурс как сложный коммуникативный феномен // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2006. – № 4. – С. 127–129.
3. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004.
4. Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов. – Ростов н/Д.: Феникс, 2010.
5. Halliday Michael. Current Ideas in Systemic Practice and Theory / M. Halliday. – London: Pinter, 1991.

М.С. Проскуренко
(*Россия, Таганрог*),
факультет истории и филологии, магистрант,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Научный руководитель:
д-р филол. наук, доц. С.Г. Букаренко

ИЗУЧЕНИЕ ГЛАГОЛОВ ЧУВСТВ В ШКОЛЕ

Аннотация. Данная статья посвящена методике изучения глаголов чувств в школе на примере глаголов *радоваться – грустить*. Цель статьи – на основе сопоставительного анализа результатов лингвистического эксперимента, проведённого с уча-

щимися, и данных Национального корпуса русского языка выявить, насколько совпадает представление учащихся о функционировании этих глаголов с функционированием, зафиксированном в указанном корпусе. Результатом исследования является предложение одного из возможных путей повышения эффективности ознакомления школьников с научно-исследовательской работой.

Ключевые слова: глаголы чувств, радоваться, грустить, методика изучения русского языка, лингвистический эксперимент.

M.S. Proskurenko
(Russia, Taganrog)
Faculty of History and Philology,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of RSUE
Scientific adviser:
Doctor of philology, assistant professor S.G. Bukarenko

VERBS OF FEELINGS STUDYING IN SCHOOL

Annotation. The article is devoted to the method of verbs of feelings studying in school on the example of verbs to rejoice – to be sad. The purpose of the article – on the basis the linguistic comparative experiment analysis results carried out with students, and data of the National Corps of Russian language to reveal how much the students' understanding of the functioning of these verbs coincides with the functioning, fixed in said housing. The result of the study is one of the possible ways proposal to increase the of students' acquainting effectiveness with research work.

Keywords: verbs of feelings to rejoice, to be sad, Russian language learning methods, linguistic experiment.

Чувства играют большую роль в жизни человека. Поэтому слова, обозначающие их, особенно глаголы, важны в процессе коммуникации, в том учащихся. Однако анализ школьных учебников по русскому языку для 5–9 классов показал, что в них представлено весьма небольшое количество упражнений с использованием глаголов чувств.

Данная статья посвящена рассмотрению методики изучения в школе глаголов-антонимов со значением чувств – *радоваться* и *грустить* [Колесов 2017:5-13, Красовский 2001, Николаева 2002, Пеньковский 2004, Полежаева 2003, Числова 2012 и др.], направленной на ознакомление учащихся с научно-исследовательской работой. Она основана на сопоставительном анализе результатов лингвистического эксперимента и данных Национального корпуса русского языка [URL: http://www.ruscorpora.ru].

Эксперимент проводился среди 27 учащихся 5 – 9 классов на базе муниципального бюджетного общеобразовательного учреждения «Войковская школа» Амвросиевского района. Участники эксперимента получили установку – выполнить перечисленные задания:

Задание 1. Составьте, НЕ ЗАДУМЫВАЯСЬ, СРАЗУ, и напишите на выданном листочке любое предложение со словом *радоваться* (слово можно изменять, если нужно).

Задание 2. Составьте, НЕ ЗАДУМЫВАЯСЬ, СРАЗУ, и напишите на выданном листочке любое предложение со словом *грустить* (слово можно изменять, если нужно).

Полученные экспериментальные результаты позволяют выявить определённые доминанты в понимании школьниками глаголов *радоваться – грустить* для сопоставления их с данными словарей и Национального корпуса.

Ответы на задания 1 и 2 показали, что при составлении предложений с глаголом *радоваться* все 100% реципиентов использовали этот глагол без отрицания, а с глаголом *грустить* в 7,4% случаев была употреблена отрицательная форма, что переводит семантику этого глагола из обозначения негативного чувства в нейтральное. Это проявляет доминирование действия, обусловленного положительным или нейтральным чувством в восприятии школьников. Данные Национального корпуса русского языка показывают, что формы глагола *радоваться* с отрицательной частицей *не* в текстах употребительны. Однако количество такой формы значительно меньше по сравнению с утвердительной формой. Ср.: *радоваться* – 3634 употреблений, *не радоваться* – 270 (меньше в 13,4 раза); *радуюсь* – 1598, *не радуюсь* – 54 (меньше в 29,6 раза); *радуется* – 2174, *не радуется* – 112 (меньше в 19,4 раза); *грустить* – 398, *не грустить* – 21 (меньше в 18,9 раза) и т.д. Данная тенденция наблюдается практически во всех формах глаголов *радоваться* и *грустить*. Исключением являются такие формы глагола, как: *не будем грустить, не грусти, не грустите, не грустили бы*, где формы с отрицательной частицей *не* преобладают над формами без отрицательной частицы. Таким образом, и экспериментальные данные, и данные Национального корпуса совпадают в том, что для носителей русского языка важнее утвердительная форма глаголов. При мгновенной реакции, которая требовалась от испытуемых, такое преобладание проявляется сильнее, что закономерно. Причиной доминирования неотрицательных форм является то, что точкой отсчёта для отрицания действия является факт наличия его в действительности.

В составленных предложениях все респонденты использовали глагол *радоваться* в форме изъявительного наклонения, причём, как правило, в форме настоящего времени (81,3%), в форме прошедшего значительно меньше (18,2%, т. е. в 4,5 раз меньше) при полном отсутствии форм будущего времени. Примерно такое же количественное соотношение зафиксировано и у глагола *грустить*. Форма настоящего времени составила 85%, прошедшего – 15% (т. е. в 5,7 раз меньше), также при отсутствии форм будущего времени. Следовательно, при мгновенной реакции доминируют формы настоящего времени у обоих анализируемых глаголов-антонимов. Обращение к данным Национального корпуса подтверждают доминирование форм настоящего времени у обоих глаголов, но фиксируются также формы будущего времени, количество которых значительно меньше по сравнению с количеством форм настоящего и прошедшего времени. Ср.: *радоваться* – наст. вр. 10 088, прош. вр. 7325 (меньше в 1,4 раза), буд. вр. 186; *грустить* – наст. вр. 1076, прош. 580 (меньше в 1,9 раза), буд. 20. Как видно, у школьников при мгновенной реакции слабее проявляется связь с планом прошедшего

времени, чем при немгновенной реакции, зафиксированной в текстах Национального корпуса русского языка. Ср. форм прошедшего времени в 4,5 раза меньше у глагола *радоваться*; в 5,7 раза меньше у глагола *грустить*.

Анализ использованных учащимися в составленном предложении форм числа глаголов *радоваться – грустить* показывает, что существенно преобладает форма единственного числа (95,5%) по сравнению с формой множественного числа (4,5%, т.е. меньше в 21,2 раза). Данные Национального корпуса русского языка у глагола *радоваться* подтверждают существенное доминирование форм единственного числа (54797) по сравнению с множественным (1220, т.е. меньше в 44,9 раза). Это же наблюдается и у форм числа глагола *грустить*; ср.: ед. число 4400, мн. число 272 (т.е. меньше в 16,2 раза).

В экспериментальном материале глагол *радоваться* был зафиксирован в форме 1-го лица в 72,2% случаев, в форме же 3-го лица всего лишь в 27,8% (в 2,6 раза меньше). У глагола *грустить* в 70,6% случаев использованы формы 1 лица, формы 3 лица - в 29,4% (в 2,4 раза меньше). Следовательно, почти одинаковое преобладание форм 1-го лица наблюдается у обоих глаголов. Формы же 2-го лица вообще не были употреблены учащимися. Обращение к Национальному корпусу русского языка показывает, что в текстах, т. е. при продуманной реакции, оба анализируемых глагола используется в форме не только 1-го и 3-го лица, но и 2-го. Интересно то, что глаголы *радоваться* и *грустить* доминируют уже в форме 3-го лица, хотя для глагола *радоваться* такой формой является форма 1-го лица, что весьма показательно. Действие, связанное с положительным чувством – с радостью, несколько более ассоциируется с 1-ым лицом (2016 употребления) по сравнению со 2-ым (2016), а *грустить* – не с 1-ым (199), а со 2-ым (339).

Приведённые данные показывают, что, несмотря на антонимию глаголов *радоваться – грустить*, на уровень доминирующих выходят одни и те же формы и при мгновенной реакции учащихся, и при продуманной реакции, зафиксированной в текстах Национального корпуса русского языка. Это глагольные формы без отрицательной частицы *не*, формы изъявительного наклонения, настоящего времени, единственного числа. Только при мгновенной реакции преобладание указанных форм усиливается. Расхождение же наблюдается в формах лица. В экспериментальном материале доминируют формы 1-лица как у глагола *радоваться*, так и *грустить*, в Национальном же корпусе русского языка – форма 3 лица.

Участие школьников не только в эксперименте, но и в обработке полученного материала, в сопоставлении его с данными Национального корпуса может способствовать ознакомлению их с научно-исследовательской работой.

Литература

1. Колесов В.В. Грусть-тоска в русском языковом сознании // Мир русского слова. – № 3. – 2017 – С. 5–13.
2. Красавский Н.А. Динамика эмоциональных концептов в немецкой и русской лингвокультурах: дис… д-ра филол. наук / Н.А. Красавский. – Волгоград, 2001. – 215 с.

3. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – URL: http://www.-ruscorpora.ru Дата обращения: 1–15 февраля 2022].
4. Николаева Т.М. «Скрытая память» языка: постановка проблемы // Вопросы языкознания, 2002. – №4. –17 с.
5. Пеньковский А.Б. Радость и удовольствие в представлении русского языка // Очерки по русской семантике. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С .61–72.
6. Полежаева С.С. Комплексный анализ оппозиций эмотивных глаголов типа беспокоиться – беспокоить, радоваться – радовать: дис. ….канд. филол. наук. – 2003. – 236 с.
7. Числова Н.М. Радость как концепт базовых эмоций человека с психологической точки зрения и её проявление в межкультурной коммуникации // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – М.: Междунар. центр науки и образования, 2012. – С. 94–99.

О. Реимбай
(Казахстан, Астана)
филологический факультет, 1 курс,
Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилёва.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф. Л.Г. Мукажанова

ИДЕОГРАФИЯ СЛОВ СО ЗНАЧЕНИЕМ «УМНЫЙ» В РУССКОМ И КАЗАХСКОМ ЯЗЫКАХ

Аннотация. Исследуются синонимические ряды прилагательного со значением «умный» русского и казахского языков как элемента идеографического описания. Синонимические ряды со значением «умный» в русском языке и казахском языке различаются смысловым и стилистическим наполнением. В русском языке синонимический ряд более обширен, чем в казахском. При этом их употребление в русском языке не характеризуется жесткой привязанностью к определителю, носителю этого качества. В казахском же языке имеется четкая дифференциация в выборе синонима для каждого случая, ситуации, и взаимозаменяемость синонимов не допускается.

Ключевые слова: синоним, синонимический ряд, лексическое значение, лексико-семантический вариант, идеография.

O. Reimbai
(Kazakhstan, Astana)
Faculty of Philology, 1st year,
L.N. Gumilyov Eurasian National University.
Scientific supervisor:
Candidate of Philology.of Sciences, prof. L.G. Mukazhanova

IDEOGRAPHY OF WORDS WITH THE MEANING "SMART" IN RUSSIAN AND KAZAKH LANGUAGES

Annotation. The synonymic series of the adjective with the meaning of "smart" of the Russian and Kazakh languages as an element of the ideographic description are investigated. Synonymous series with the meaning "smart" in Russian and Kazakh differ in semantic and stylistic content. In Russian, the synonymic series is more extensive than in Kazakh. At the same time, their use in the Russian language is not characterized by a rigid attachment to the determinant, the bearer of this quality. In the Kazakh language, there is a clear differentiation

in the choice of a synonym for each case, situation, and interchangeability of synonyms is not allowed.

Keywords: synonym, synonymic series, lexical meaning, lexico-semantic variant, ideography.

Вопросы развития национальных языков, их словарного состава всегда были в центре внимания лингвистов, лекикографов. С появлением новых методик исследования функционирования языка в многоязычной среде возникает возможность проследить корреляцию наполнения семантической структуры новыми смыслами и лексико-семантическими вариантами, являющимися результатом взаимовлияния и взаимодействия языков. В исследовании этих вопросов большую помощь оказывает идеографическая лексикография, которая, в свою очередь, позволяет на основе описания смыслового содержания слов произвести исследования в области когнитивной лингвистики, социолингвистики, психолингвистики, переводоведения, а также стать материалом для исследований культурологического, философского направления.

Идеографические словари отражают связь языка и мышления народа, историю познавательной систематизации предметного мира. Формирование национальных языков закреплено в их знаках, структурно-системных взаимоотношениях между этими знаками. Опыт издания подобных словарей дает основание утверждать связь истории народа и его языка.Так, напраимер, известны «Идеографический словарь сочетаемости» [Москвин 1993], «Толковый словарь русских глаголов. Идеографическое описание» [Толковый словарь русских глаголов 1999], «Русский семантический словарь» [Русский семантический словарь 1982], «Идеографический словарь русского языка» [Баранов 1995], «Идеографический словарь русских фразеологизмов с названиями животных» [Козлова 2001], «Русский идеографический словарь» [Русский идеографический словарь 2011], «Идеографический словарь русской социальной лексики: общество и человек» [Леонтьева 2018] и др.

Казахстан – одна из многонациональных стран, в которой господствует русско-казахское двуязычие. Это обстоятельство дает основание для исследования двух соседствующих языков в параллели.

В данной статье рассматривается синонимический ряд прилагательного со значением «умный» на материале русского и казахского языков как элемента идеографического описания.

Как утверждают современные словари, в русском языке прилагательное ***умный*** содержит два лексико-семантических варианта (далее сокр. ЛСВ):

1. Обладающий умом, выражающий ум. *Умный наставник.*
2. Порожденный ясным умом, разумный. *Умный поступок*.

Первый ЛСВ имеет синонимический ряд, включающий восемь синонимов: ***неглупый, мудрый, толковый, разумный,*** разг. ***башковитый,*** разг. ***мозговитый,*** разг. ***головастый, умственный***. Второй ЛСВ – ***мудрый, толковый.***

Этимология этого слова связана с ясным сознанием, бодрствованием, способностью замечать, познавать, понимать. Праславянское происхождение слова исходит от значения «противоположное сну состояние» [Цыганенко 1989: 449].

Последующее развитие значения слова связано с качеством проявления умственных способностей. Синонимы со стилистически маркированной коннотацией (разг.) появляются в связи с частью тела – головой и органом – мозгом. Таким образом, производящими для появления синонимов стали существительные ***голова*** (***головастый***), ***башка*** (***башковитый***) и ***мозг*** (***мозговитый***). Суффиксальные прилагательные содержат в своем составе суффиксы ***-аст-, -ит-,*** имеющие значение «проявление в больших размерах, чем нужно». В рассматриваемом случае качество передается опосредованно, через предмет (голова, мозг), с которым тесно связано проявление этого качества.

Современные интерактивные словари (URL: https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-synonyms-term-88943.htm) дают до сотни синонимов, которые представляют четыре синонимических ряда, включающих фразеологизмы, окказионализмы и сленги, т. е. лексику с разнообразной стилистической окраской, которая проявляется в зависимости от речевой ситуации или контекста:

разумный, благоразумный, понятливый, рассудительный, смышленый, толковый, мудрый, мыслящий, здравомыслящий, малый с головой, какая голова (башка)!, ума палата, министр!, мудр, как змий;

семи пядей во лбу, здравый, хитрый;

неглупый, башковитый, мозговитый, головастый, умственный;

сметливый, резонный, осмысленный, преумный, смекалистый, сообразительный, толковитый, высокомудрый, рациональный, дальнего ума, не дурак, быстрый разумом, многоумный, вумный, с понятием, мудрый яко змий, голова варит, умнейший, шарики вертятся, неглупого десятка, острого ума, котелок варит, ума не занимать, содержательный, даровитый, здравомысленный, светлоголовый, умница, путевый, находчивый, умнявный, умненький, есть голова на плечах, многодумный, хитроумный, многомудрый, трезвый, путный, деловой, высокоумный, премудрый, догадливый, деловитый, дельный, благорассудительный, широколобый, умнющий, лобастый, конструктивный, тонкий, легко схватывает, на лету схватывает, с полуслова понимает, умненек, дипломатический, разборчивый, вещий, мозган, умен, быстро схватывает.

Этот материал интересен с точки зрения описания ситуаций и связанной с ними оценки умственных способностей человека или его поступка.

Семантическая группа со значением «умный» в русском языке отличается стабильностью в характеристике умственных способностей человека или его поступков, являющихся результатом проявления этих способностей в поведении или в каких-либо конкретных действиях, поступках.

Далее рассмотрим синонимы слова ***ақылды*** «умный» в казахском языке и случаи их употребления. Для объективности следует упомянуть, что исторически в казахской великой степи всегда неизменно ценились умственные способности человека, так как только умные могли повести за собой и поспособствовать выживанию целых этносов с сохранением уклада жизни, привычек и устоев, которые выражали особую философию и культуру цивилизации. Особенностью тюркских народов является тонкая внимательность и наблюдательность, прозорливость и смекалка, которые помогали выживать среди бескрайних степей. Эта способность и нашла свое отражение в языковой системе.

Умные люди – большая ценность любого народа. У казахов всегда отмечались умственные качества людей, сведительством чего являются пословицы типа *Ақылы асқанды аға тұт* («Выбери самого умного брата»). Однако в силу национальной сдержанной натуры казахи скупы на разного рода восхваления положительных качеств. При этом они остаются непримиримыми к негативным формам характера или действий. Думается, что данный существенный элемент национальной культуры запечатлен в языке в том плане, что в сфере определённых фрагментов лексики преобладают лексемы с отрицательной семантикой. Для сравнения: словарные статьи с рассматриваемыми ключевыми словами в Словаре синонимов казахского языка существенно разнятся в количественном плане. Синонимический ряд с доминантой ***ақылды*** «умный» содержит 6 лексических единиц [Қазақ тілінің синонимдер сөздігі 2005: 53], а синонимический ряд с доминантой ***ақымақ*** «глупый» – 14 лексических единиц [Қазақ тілінің синонимдер сөздігі 2005: 53].

Синонимический ряд со значением «умный» в казахском языке представлен шестью прилагательными: ***ақылды, парасатты, есті, милы, оқыған, ақылман.*** Рассмотрим их.

Умственные способности человека в казахском языке обозначаются наиболее частотной лексемой ***ақылды*** «умный», включающей в свою семантику целостную содержательную характеристику личности, способной логически мыслить, например: *Ақылды бала дейді ғой сені! Мына тапсырманы шешуге көмектесіп жіберші!* («Говорят, ты умный мальчик! Помоги решить эту задачу!»). По семантической структуре лексема ***ақылды*** почти соответствует русскому слову ***умный***, которое обозначает «обладающий большим, ясным умом».

Лексема ***ақылды*** «умный» может также использоваться в отношении животных, зверей, птиц при учете их способности обучаться, избегать опасностей, приспосабливаться к новым условиям обитания, например: *Құлагер – ақылды жылқы* («Кулагер – умная лошадь»).

Для того, чтобы считать человека умным (*каз*. ақылды «умный»), достаточно наблюдений над его речью, поступками и поведением в целом. Казахи считают начитанного, образованного человека умным человеком. Тому подтверждение – пословица: «*Оқығанның бәрі жарық, Оқымағанның беті шарық*».

Помимо характеристики человека, прилагательное ***ақылды*** «умный» может сочетаться с лексемами абстрактной, предметной и процессуальной направленности: лексема ***ақылды*** «умный» в сочетании с именами, выражающими результаты действий / деятельности человека, например, сөз «речь» и т. д. *Ақылды сөзіңе рақмет!* («Благодарю за умную речь»).

Лексема ***ақылды*** «умный», в отличие от других членов синономического ряда, в результате субстантивации часто переходит в разряд существительных: *Ақылды адам айтқызбай біледі.* «Умный догадается без слов».

С лексемой ***ақылды*** «умный» по общему значению «способный правильно понимать неявную суть вещей и событий» синонимизируются лексемы, образованные при помощи словообразовательного аффикса ***-ды/-ді, -ты /-ті, -лы/-лі*** от производящих слов ***парасат*** «разум, рассудительность, трезвость», ***ес*** «здравомыслие», ***ми*** «мозг»: ***парасатты*** «здравомыслящий, умный»; ***есті*** «сознательный, умный»; ***милы*** «мозговитый» (разг.).

Например:

Абай – парасатты тұлға («Абай – разумная личность»).

Естіге ел тоқтайды, Есерге жын тоқтайды («Народ останаваливается от услышанного, черт – от умного»).

Милы басыңды қозғалтпайсың ба? («Почему не расшевелишь свою умную голову?»)

Известен случай образования причастия ***оқыған*** «начитанный» при помощи ***-ған/ -ген*** от ***оқы*** «читай»: *Оқыған озар* («Только образованный успешен»).

Лексемы ***есті*** «сознательный», ***милы*** «умный, *разг.* мозговитый» относятся к категории экспрессивов и употребляются в пословицах. Эти лексемы соотносятся с русскими экспрессивами ***башковитый*** и ***мозговитый.*** В отличие от ***ақылды*** «умный» перечисленные лексемы характеризуют человека, который имеет хороший потенциал для умственного развития: *Адамның да естісі бар, есері бар* («Есть люди слышащие, есть и сознательные»).

К ним же относится прилагательное ***парасатты*** «разумный» от существительного ***парасат*** «разум». \

Прилагательное ***есті*** «сознательный» часто сочетается в основном с именами, обозначающими лиц молодого, младшего возраста, т. е. такую оценивающую характеристику могут дать детям и молодым люди старшего возраста: *Балаң есті болып келе жатыр екен!* («Твой сын растёт разумным!»).

Прилагательное ***оқыған*** «начитанный» подразумевает человека, получившего образование и имеющего хорошие знания. Оно в своей семантике содержит признак «ум» и употребляется обычно в атрибутивной позиции в сочетании с одушевленными именами: *Оқыған азамат* («Начитанный мо'лодец»); *Жұмағұл, оқыған адамсың ғой, осы жерде өз ойыңды айтып жіберсең* («Жумагул, ты же начитанный человек,

выскажи свое мнение»). По цельности обозначаемого признака прилагательное ***оқыған*** «начитанный» синонимизируется с ***ақылды*** «умный».

Прилагательное ***ақылман*** «мудрый» характеризуется книжностью и по общему значению синонимизируется со словом ***ақылды*** «умный», но стилистически отличается от него. Оба прилагательных исходят из коренного слово ***ақыл***, то есть являются однокоренными словами. Например:

Қымбаттым, қазақ халқы бүгінде ақылманға кенде емес («Дорогой, казахский народ и теперь не нуждается в мудрости»);

Халықтан асқан ақылман жоқ («Нет мудреца умнее народа»).

Таким образом, синонимический ряд со значением «умный» в русском языке и казахском языке отличается смысловым и стилистическим наполнением.

В русском языке употребление синонимов не характеризуется жесткой привязанностью к определителю, носителю этого качества.

В казахском же языке не отмечено такое синонимическое разнообразие для прилагательного ***умный***, как это представлено в русском языке. Как показывает анализ, в казахском языке имеется четкая дифференциация в выборе синонима для каждого случая, ситуации, и взаимозаменяемость синонимов не допускается.

Синонимы русского языка ***неглупый, мудрый, толковый, разумный,*** разг. ***башковитый,*** разг. ***мозговитый,*** разг. ***головастый*** в семном строении мало отличаются друг от друга. Последние три синонима в семантическом плане совпадают полностью. Прилагательное ***мудрый,*** в отличие от других, содержит сему «опытный».

Синонимы казахского языка ***ақылды, парасатты, есті, милы, оқыған, ақылман*** отличаются ситуативным характером: для каждого глагола свойственна конкретная ситуация, в котором применимо их использование. Очевидно, это связано с детализированным представлением и тонкими наблюдениями за проявлением умственных способностей в разных ситуациях. Детальная конкретика актуальных смыслов была закреплена в семантической природе казахских слов.

Литература

1. Баранов О.С. Идеографический словарь русского языка. – М.: ЭТС, 1995.
2. Козлова Т.В. Идеографический словарь русских фразеологизмов с названиями животных. – М.: Дело и Сервис, 2001.
3. Леонтьева Т.Г. Идеографический словарь русской социальной лексики: общество и человек. – Екатеринбург: Ажур, 2018.
4. Москвин В.П. Идеографический словарь сочетаемости. – Киев, 1993.
5. Русский идеографический словарь / отв. ред. Н.Ю. Шведова. – М.: Азбуковник, 2011.
6. Русский семантический словарь / отв. ред. С.Г. Бархударов. – М.: Наука, 1982.
7. Толковый словарь русских глаголов. Идеографическое описание / под ред. Л.Г. Бабенко. – М.: АСТ-ПРЕСС, 1999.
8. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. – Киев: Радяньска школа, 1989.

А.А. Романенко
(Россия, Таганрог),
факультет истории и филологии, 4 курс,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».
Научный руководитель:
канд. филол. наук, доцент О.А. Яковлева

ДИАЛЕКТИЗМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Аннотация. Данная тема является дискуссионной как в России, так и за рубежом, потому что говор, или диалект, – это наименьшая территориальная разновидность языка, на которой говорят жители одной деревни или нескольких соседних деревень. В диалектах, как и в письменном языке, действуют свои собственные языковые законы. В статье предпринята попытка рассмотреть функции диалектизмов в языке художественных произведений (на материале поэзии Н.А. Некрасова).

Ключевые слова: диалект, диалектизмы, поэзия Некрасова, диалектология, виды диалектизмов.

A.A. Romanenko
(Russia, Taganrog),
Faculty of History and Philology, 4th year,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of FSUE HE "RSEU (RINH)".
Scientific supervisor:
Candidate of Philology, Associate Professor O.A. Yakovleva

DIALECTISMS IN ARTISTIC SPEECH

Annotation. This topic is debatable both in Russia and abroad, because the dialect, or dialect, is the smallest territorial variety of the language spoken by residents of one village or several neighboring villages. Dialects, like written language, have their own language laws. This means that everyone who speaks a dialect knows how to speak and how not to speak their own dialect.

Keywords: dialect, dialectisms, Nekrasov's poetry, dialectology, types of dialectisms.

В русском языке есть много слов, которые известны всем – это общеупотребительная лексика. Например,

вода *– «прозрачная бесцветная жидкость, представляющая собой химическое соединение водорода и кислорода. Речная, родниковая в. Водопроводная в. Морская в. Стакан воды»;* [Ожегов 1994: 55],

говорить *– «владеть устной речью и активно ее использовать»;* [Ожегов 1994: 90] *и др.*

Эти слова знают и употребляют все жители нашей страны. Но есть и необщеупотребительная лексика, к которой относятся диалектизмы. Другому человеку порой бывает даже трудно понять, о чем идет речь, хотя обозначают они всем известные предметы и понятия. Например, ***шибко*** – это синоним к слову *«сильно»*: *Я* ***шибко*** *уда-*

рила сегодня ногу [Ожегов 1994: 661]. Данные слова, по сути, являются маркерами местного диалекта русского языка.

Диалектизмы – это слова с их языковыми свойствами, которые характерны для определенного диалекта. А диалект – это говор (способ произносить слова, разговаривать), или местная, локальная речь, которая присуща какой-то территории. Диалект бывает социальным и территориальным. Социальный диалект – речь отдельных социальных групп, объединенных общностью интересов, профессии, возраста и других факторов. Территориальный диалект – региональный, исторически сформировавшийся вариант национального языка, обладающий собственной системой фонетических, грамматических и лексических особенностей [Шмульская 2020: 7].

Стоит уточнить, что диалектизмы – это не только слова, которые используются на определенной территории. Это еще и манера произносить звуки, по-особенному склонять или спрягать слова и использовать словосочетания, которые другим могут показаться непонятными. Например:

вглухи – *«мысленно, про себя, так, чтобы никому не было слышно»* [Гордеева 2006: 105];

ковало – «молот» [Филин 1978: 25] и др.

Диалектные слова зависят не только от местности, но и от времени употребления. Данные слова и выражения использовались в прошлом, а сейчас никто так не говорит. Например, в Воронежской области в 30-х годах 19 века можно было услышать такую фразу: *«Я выпил чаю с угрызением»*. Сейчас бы мы подумали, что кто-то пил чай с чувством стыда и раскаянием *(«угрызением»*), но тогда это означало «с сахаром или сухарем».

Все диалектизмы принято делить на несколько категорий, которые зависят от имеющихся характерных черт. Выделяют:

1)грамматические;

2) семантические;

3) лексические, которые подразделяются на:

3.1) лексико-словообразовательные;

3.2) лексико-фонетические;

3.3) собственно лексические;

4) фразеологические;

5) фонетические;

6) этнографические.

Рассмотрим виды диалектизмов.

1. Грамматические (морфологические) диалектизмы. Данный вид диалектизмов отражает особенности грамматического строя диалектов. Например, имя существительное отличается родовой принадлежностью, не свойственной литературному языку (***серый мыш***).

2. Семантические (полные) диалектизмы. В таком типе диалектизмов слово есть в литературном языке, но в диалекте имеет другое значение. Например, сейчас слово ***дробный*** употребляется в значении «разбитый на части», в говорах же слово ***дробный*** - «худой, слабый».

3. Лексические диалектизмы подразделяются на следующие группы.

1) лексико-словообразовательные диалектизмы. Слова, которые получили в диалекте особое словообразовательное оформление. Данные слова отличаются по своей словообразовательной структуре от слов общеупотребительного языка. Например, существительное с уменьшительно-ласкательным суффиксом (***неженатик***).

2) лексико-фонетические диалектизмы. Они отражают нерегулярные фонетические особенности (***дражнить*** – дразнить). Разновидностью лексико-фонетических диалектизмов являются акцентологические – это слова, которые отличаются от литературных ударением (***з`асуха – зас`уха***).

3) собственно лексические диалектизмы. В данном виде диалектизма употребляются местные слова, корни которых отсутствуют в литературном языке, или диалектные производные от корней, представленных в литературном языке. Например, ***баять*** – разговаривать, ***дюже*** – очень и др.

4) фразеологические диалектизмы. В таком случае диалектизмы являются устойчивыми сочетаниями слов, которые встречаются только в говорах. Например, ***в добры входить***, то есть «входить в доверие».

4. Фонетические диалектизмы. Фонетика – это раздел науки о языке, который изучает его звуковой строй. Из этого следует, что диалектизмы такого вида отражают звуковые особенности. Это оканье, яканье, цоканье и др. Например, ***молоко, бяда*** и т. п.

5. Этнографические диалектизмы – слова, называющие предметы, известные лишь в определенной местности. Например, ***нардек*** – это арбузная патока, или ***понёва*** – это разновидность юбки.

Проникновение диалектных слов в текст художественных произведений не редкость в литературе. Обычно ими пользуются те писатели, которые сами были родом из деревни, или те, кто хорошо знает народную речь, среди них А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, И.А. Бунин и многие другие.

Диалектное слово, словосочетание, конструкция, включенные в художественное произведение для передачи местного колорита при описании деревенской жизни, для создания характерной речи персонажей, называются диалектными.

Еще А.М. Горький говорил: *"У нас в каждой губернии и даже во многих уездах есть свои "говоры", свои слова, но литератор должен писать по-русски, а не по-вятски, не по-балахонски*" [Горький 1949: 134].

Не нужно понимать эти слова А.М. Горького как полный запрет на употребление в литературном произведении диалектных слов и выражений. Однако нужно знать, как и когда можно и нужно использовать диалектизмы.

Писателям важно показать не только то, что говорит персонаж, но и то, как он это говорит. Для этого в речь персонажей вводятся диалектные формы. Преодолеть их невозможно.

Писатели тонко чувствуют яркость и своеобразие диалектной лексики, из которого черпают образы и вдохновение. Вхождение диалектизма в литературный язык – длительный процесс. Пополнение литературного языка за счет диалектной лексики продолжается и в наше время.

Обратимся к творчеству Н.А. Некрасова, который использовал разные виды диалектизмов.

После рождения Николая Алексеевича Некрасова отец поэта оставил службу и окончательно поселился в своем имении в селе Грешнево Ярославской области. Поэтому, вероятно, поэзия Некрасова пронизана ярославским говором. «Лирика Некрасова – особая, непривычная для современного читателя, и, что приходиться признать, часто не любимая им» [Монахова 1995: 26].

Его поэзия полна сострадания к простым людям, живущим на земле и возделывающим ее. В лирике Некрасова обилие фольклорных мотивов – отсюда и множество диалектизмов, разумеется, ярославского происхождения.

Наличие в некрасовских текстах большого количества народных фраз, сыграло большую роль в русской литературе. Некрасов – поэт-новатор, творческий принцип которого, вероятно, состоял в том, чтобы определять жизнь, особенно жизнь крестьянскую, через слово, лексику (ярославское наречие). Поэт не украшает свои произведения словами – они сами тесно вплетены в структуру его стихов.

Н.А. Некрасов отлично знал родной ему ярославский говор: в его поэзии встречаются лексические, этнографические, лексико-семантические и особенно часто фонетические, словообразовательные и морфологические диалектизмы.

Когда-то диалектизмы были для М. Горького поводом выступить против закрепления языка словами местных диалектов, но язык их принял, и теперь они даются в словарях без ограничительных ярлыков и без труда воспринимаются читателями. Так произошло с некрасовскими словами: *мошейники, молодочки, болотины, карачун, миткаль, плис, кочажник*.

Можно выделить следующие типы диалектизмов, применяемые Некрасовым в своих произведениях:

Вид диалектизма	Пример диалектизма
1) грамматический	*Идешь безотговорочно.* *И всяк свое кричит*! [Некрасов 1982: 27]
2) семантический	*Бычки* (в литературном языке – название рыб, в ярославском говоре – название туч) [Некрасов 1982: 127]
3) лексический	*Бурливое село* [Некрасов 1982: 40]
4) фразеологический	*Вот и весь сказ* [Некрасов 1982: 164]
5) фонетический	*Праздник – ярмонку* [Некрасов 1982: 32]
6) этнографический	*По взгорью, где навалены* *Косули, грабли, бороны*

	Горазд он был балясничать, *Носил рубаху красную,* *Подцевочку суконную,* *Смазные сапоги.* [Некрасов 1982: 41]

Значение диалектизмов в поэзии Некрасова многофункционально. Они придают речи персонажей и речи автора особое крестьянское, фольклорное звучание, а также обогащают кругозор читателей.

Своеобразие творчества писателя, колорит его литературных произведений во многом определяется демократичностью его языка, наличием в нем объемного и тематически разнообразного пласта локально окрашенной лексики и элементов диалектной грамматики. Народно-разговорная лексика используется Н.А. Некрасовым не только в различных жанрах и контекстах, где это позволяла прежняя литературная традиция, но и в нейтральной авторской речи, в таких жанрах, как лирическая и «высокая» поэзия, публицистика, роман, рассказ.

Литература

1. Гордеева О.И., Гынгазова Л.Г., Иванцова Е.В. Полный словарь диалектной языковой личности. – Том 1. – Тормс: Изд-во Том. ун-та, 2006. – 358 с.
2. Горький М. Статьи, речи, приветствия 1929-1931: Том 25. – М.: Изд-во гос. худ. лит-ры, 1949. – 520 с.
3. Монахова О.П., Малхазова М.В. Русская литература XIX века: в 3 ч. – М.: Марк, 1995. – Ч. 2. – 350 с.
4. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15-ти т. – М.: Наука, 1982. – Т. 5. – 687 с.
5. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений: 2-е изд., испр. и доп. – М.: Азъ, 1994. – 907 с.
6. Филин Ф.П., Сороколетов Ф.П. Словарь русских народных говоров. – Л.: Наука, 1978. – 376 с.
7. Шмульская Л.С., Веккессер М.В., Славкина И.А., Мамаева С.В. Русская диалектология: учеб. пособие / под общ. ред. Л.С. Шмульской. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2020. – 101 с.

А. Ыксан

(Казахстан, Астана),
филологический факультет, 1 курс,
Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилёва.
Научный руководитель:
канд. филол. наук, проф. Л.Г. Мукажанова

ОПИСАНИЕ КАК ТИП РЕЧИ В РОМАНЕ М. АУЭЗОВА «ПУТЬ АБАЯ»

Аннотация. В данной статье рассматривается языковое выражение описания как типа речи, который служит средством создания образа Абая Кунанбаева в романе М. Ауэзова «Путь Абая». Прилагательные, которые репрезентируют описательный тип, позволяют проследить за становлением духовного и нравственного облика великого Абая.

Ключевые слова: описание, имя прилагательное, Абай Кунанбаев, Мухтар Ауэзов, роман «Путь Абая».

A. Yksan
(Kazakhstan, Astana),
Faculty of Philology , 1st year,
L.N. Gumilyov Eurasian National University.
Scientific supervisor:
Candidate of Philology.of Sciences, prof. L.G. Mukazhanova

DESCRIPTION AS A TYPE OF SPEECH IN M. AUEZOV'S NOVEL "THE WAY OF ABAI"

Annotation. This article examines the linguistic expression of the description as a type of speech, which serves as a means of creating the image of Abai Kunanbayev in M. Auezov's novel "The Way of Abai". Adjectives that represent the descriptive type allow us to trace the formation of the spiritual and moral image of the great Abai.

Keywords: description, adjective, Abai Kunanbayev, Mukhtar Auezov, novel "The Way of Abai".

Абай Кунанбаев – уникальный великий мыслитель, философ, поэт казахской литературы, родившийся в 1845 году на склонах горы Чингис в Восточно-Казахстанской области. Будучи ещё ребёнком, Абай выдел несправедливость по отношению к своему народу и выражал своё недовольство по этому поводу. С годами его взгляды всё крепли и приобретали устойчивость, которые затем станут основой его философского и гражданского мировоззрения, нашедшего отклик среди простого народа, отчего в молодости он пользовался уважением в обществе. Творчество Абая Кунанбаев – основной источник мудрости, духовной модернизации. Действительно, оставленные поэтом произведения остаются незаменимыми сокровищами, необходимыми для духовного развития страны, воспитания подрастающего поколения, будущего народа.

Как известно, говоря о великом Абае, тут же вспоминается великий роман Мухтара Ауэзова “Путь Абая”, основанный на жизненном пути главного казахского поэта, знакомый не только казаху, но и многим другим странам. Этот всемирно известный роман – лучшее произведение, поднявшее казахскую художественную прозу на уровень классического стиля, привнеся в мировую литературу высокий эстетический вкус, художественную энергию. Мухтар Ауэзов не только с необычайной индивидуальностью воплотил образ великого казахского Абая, вечную личность в искусстве слова, но и всесторонне раскрыл казахский народ, его национальные традиции на энциклопедическом уровне во всех аспектах. Роман-эпопея "Путь Абая" – продукт многолетних научных изысканий и художественного познания писателя. В 30-ые годы наследие Абая оценивалось по-разному. М. Ауэзов не останавливался на исследованиях Абая, связанных с его жизнью и поэтическим путем, он выпустил художественное произведение, которое сегодня высоко ценится и считается ценным.

Язык эпопеи "Путь Абая" имеет большое тесное взаимодействие с языком произведений Абая. Сам писатель вспоминает, что он старался отразить историческую эпоху, в которой жил Абай, максимально использовав язык той эпохи. Как в произве-

дениях Абая, так и в эпопее о нём описывается жизнь нашего народа во второй половине XIX века. И Абай, и М. Ауэзов изучали древнюю казахскую культуру того периода, особенно обращая внимание на местные явления, ораторские пословицы, различные древние и традиционные употребления слов в айтысе, афоризмы, охоту, древнюю языковую традицию, сложившуюся в стихах и остроумных ответах нашего народа во время различных обрядов и традиционных мероприятий.

Без сомнения, мелодичность и выразительность языка художественного произведения произвела на читателя особое впечатление, сумела образно, с большим мастерством передать состояние и быт народа того времени.

В данной статье будут исследованы прилагательные, выступающие в качестве определений в характерологическом портрете главного героя романа М. Ауэзова «Путь Абая». Условно все выявленные прилагательные разделены на три условные группы по при знаку возрастного периода героя – детство, юность, взрослая жизнь.

Для описания Абая в детском возрасте автором используются определения, описывающие его как обычного ребенка в казахской семье – избалованный (***еркe***), любящий пошутить (***әзілқой***), а также отличительные признаки, которые характеризуют его умственные способности к обучению, к дисциплине, тягу к учению: ***тәрбиелі, ақылды, білімді, оқымысты***.

Уже в детском возрасте Абай Кунанбаев проявляет поэтическое дарование, творческое воображение (***ақын***), с чувствительным сердцем, тонким душевным настроем (***нәзік жүректі***), а также способностями предвидения (***көреген***), которое создается благодаря аналитическому складу ума.

В юношестве будущий великий акын описывается как дружелюбный, преданный молодой человек в кругу своих друзей (***досшыл***), морально устойчивый (***өнегелі***), впервые влюбленный в девушку (***ғашық***), но при этом глубоко думающий и находящийся в постоянном поиске ответов на актуальные общественные вопросы относительно социального неравенства (***іздемпаз, елге жақын***). Уже в юности у Абая сформировались борцовские качества, чувство достоинства (***абыройлы, күрескер)***, которые впоследствии помогут ему выстоять все невзгоды судьбы и сохранить своё достойное имя. В эпоху обострения общественно-социальных и политических противоречий в обществе, оказавшись в раздумьях о будущем казахского народа, состояние Абая описано при помощи метафоры ***жайдақ су,*** которое продлилось недолго. Большое влияние на становление личности поэта и гуманиста оказывала, с одной стороны, русская литература, с другой – революционное настроение в России. Тому подтверждение – использование прилагательного ***орысшыл, аудармашы.*** Как известно**,** благодаря переводам Абая Кунанбаева казахский народ соприкоснулся с мировой русской классикой.

Третий возрастной период – период мудрого возраста – ознаменован описанием великого поэта, признанного народным акыном при его жизни, такими прилагательными, которые характеризуют величие, талант, человечность этого гуманиста, философски воспринимавшего всю действительность. С этой целью в романе активно употреб-

ляются такие прилагательные, которые подчеркивают ***сыйлы, атақты, әділ, салмақты***.

Такими прилагательными, как ***уайымшыл, мұңды*** М. Ауэзов передаёт всю скорбь и печаль, которые испытывает великий поэт, смотря на нищенское, угнетенное, бедственное положение народа. Выражая искреннюю любовь к своему народу, Абай проявляет качества его защитника, оправдывая иногда безысходность героев из народа, их униженным и унизительным положением. С этой целью М. Ауэзов при описании сюжетных сцен по отношению к Абаю использует прилагательное ***ағартушы.***

Таким образом, имена прилагательные, использоввнные М. Ауэзовым при описании Абая Кунанбаева в романе «Путь Абая» отличаются точностью в характерологическом изложении портрета главного героя – великого поэта. Использованные имена прилагательные, преимущественно качественные по своему лексико-семантическому разряду, детально, прямо или метафорически и тонко передают только внутренние, а именно душевные, духовные, нравственные качества. Прилагательные для описания внешней характеристики представлены незначительно. Следует отметить, описательные определения подобраны в соответствии с развитием внутренней силы, духовности и богатого творческого потенциала великого Абая, который оставил своё неиссякаемое наследие всему казахскому народу.

Литература

1. Жанпейісов Е. М. Язык эпопеи Ауэзова «Путь Абая». – Алма-Ата, 1975. – 176 с.
2. Жанұзақов Т. Толковый словарь казахского языка. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 968 с.
3. Жиреншин А. Абай и великие русские революционные демократы (на каз. языке). – Алма-Ата: Гылым, 1959. – 266 с.
4. Мырзахметов М. Мухтар Ауэзов и проблемы абаеведения (на каз. языке). – Алма-Ата: Гылым, 1982. – 291 с.
5. Ысқақов А., Уәли Н. Словарь казахского литературного языка. – Алматы: Арыс, 2006. – 752 с.

Научное издание

МОЛОДЕЖНЫЕ ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАГАНРОГЕ

Материалы
XV Международной научной конференции
27–28 апреля 2023 года

Ответственные редакторы
Т.М. Субботина, О.А. Яковлева

Компьютерная верстка
О.В. Тимченко

Корректура, верстка Н.В. Фоменко

Изд. № 173/4297. Подписано к использованию 08.11.2023

344002, Ростов-на-Дону, Б. Садовая, 69, РГЭУ (РИНХ), а. 152.
Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ)